

U

LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



**FACULDADE
DE LETRAS
UNIVERSIDADE
DE LISBOA**

ESTUDOS DE TEATRO

A Propósito de Beckett

Marcadores de Encenação

Jorge Gomes Ribeiro

2014



FACULDADE
DE LETRAS
UNIVERSIDADE
DE LISBOA

ESTUDOS DE TEATRO

A Propósito de Beckett

Marcadores de Encenação

Jorge Gomes Ribeiro

Dissertação orientada pela
Prof. Dra. Maria Helena Serôdio

2014

A propósito de Beckett : Marcadores de Encenação

Resumo

O objectivo deste trabalho consiste em elaborar um estudo que resuma as linhas de encenação em Samuel Beckett partindo do princípio que elas são legíveis na sua própria dramaturgia.

Por essa razão, a metodologia adoptada assenta numa análise crítica às linguagens de encenação que podemos perceber nos seus textos. Proceder-se-á, então, a um estudo comparativo das peças *À Espera de Godot* e *Fim de Partida* de modo a identificar nelas aquilo que designamos como marcadores dramáticos e de encenação e que se caracteriza como denominadores comuns, no que consideramos constituir uma prática teatral recorrente da sua obra dramática.

Do trabalho de investigação desenvolvido para a elaboração desta tese resultou também um texto escrito para teatro com o título *Em Baixo e Em Cima* que foi encenado em laboratório e acompanhou - na sua estrutura dramática e cénica - as características estéticas que identificamos na escrita de Beckett.

Este trabalho, constitui-se por isso, como uma possível ferramenta para uma prática teatral que procura evocar, e reconstituir em palco, o universo beckettiano tal como o entendemos.

Palavras chave: Beckett, Espaço/Tempo, Derrisão, Tragicomédia, Teatro do Absurdo.

On Beckett : Stage Marks

Abstract

The main purpose of this dissertation is to present a study on both Samuel Beckett's drama and stage directions bearing in mind that the latter can be read in his own dramaturgy.

Therefore, the methodology adopted will consist in a critical analysis focussing on stage languages that can be perceived in his plays. A comparative study of Beckett's plays *Waiting for Godot* and *Endgame* will be carried out in order to identify what we call dramaturgical marks and stage directions which we characterize as common denominators of a regular stage practice of his plays.

The development of the research for this dissertation brought about the writing of a play - *Em Baixo e Em Cima* - that was staged as a lab practice and accompanied - in its dramatic and stage structure - the aesthetical characteristics we identify in Beckett's writings.

This dissertation is, therefore, a possible tool for a theatrical practice that aims at evoking and rebuilding on stage Beckett's universe the way we understand it.

Keywords: Beckett, Space/Time, Derision, Tragicomedy, Theatre of the Absurd

| ÍNDICE | Página |
|--|---------------|
| A propósito de Beckett : Marcadores de Encenação - Resumo | 4 |
| On Beckett: Stage Marks - Abstract | 5 |
| Introdução | 8 |
| | |
| 1. Teatro do Absurdo | 13 |
| 1.1. Contexto de um processo de comunicação | 13 |
| 1. 2. A componente trágica da existência: A experiência da individualidade trágica | 17 |
| | |
| 2. O texto beckettiano | 22 |
| 2.1. Texto performativo – A forma da Ideia. | 26 |
| 2.2. Discurso de derrisão – Contraditório. | 32 |
| 2.3. Género do discurso | 35 |
| 2.3.1. A oposição | 37 |
| 2.3.2. A repetição | 38 |
| 2.3.3. A esticomitia | 39 |
| 2.3.4. A progressão por associação | 41 |
| | |
| 3. Encenação em Beckett | |
| 3. 1. Dramaturgia da impossibilidade: Teatro de Derrisão. | 43 |
| 3. 2. A personagem: Jogos de <i>clown</i> | 49 |
| 3.3. Tempo estrutural, performativo, poético e cósmico. | 59 |
| 3.4. O poder metafísico da cena: Depuramento do espaço. | 70 |
| 3.4.1. O espaço lá fora | 71 |
| 3.4.2. É a rotina | 72 |
| 3.4.3. A questão da memória! | 74 |
| 3.4.4. Apocalíptico | 76 |

| | |
|---|------------|
| 4. Sobre a peça <i>Em Baixo e Em Cima</i>. | 80 |
| 4.1. Diálogos com o Teatro | 81 |
| 4.2. Tema e Dramaturgia | 83 |
| 4.3. As figuras em baixo e em cima | 91 |
| 4.4. Encenação. A cena – ensaios | 102 |
| | |
| 5. Conclusão ou ainda a propósito de Beckett. | 116 |
| | |
| 6. Bibliografia | |
| 6.1. Bibliografia Activa | 121 |
| 6.2. Bibliografia passiva | 121 |
| 6.3. Ensaaios e Entrevistas | 124 |
| 6.4. Sitografia | 124 |
| | |
| 7. Apêndice | |
| <i>Em Baixo e Em Cima</i> : Texto editado pela ESTC | 126 |
| | |
| 8. Anexos | |
| 8.1 <i>Em Baixo e Em Cima</i> : Capa da edição pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) | 172 |
| 8.2. Folha de sala | 173 |
| 8.3. Cartaz do espectáculo <i>Em Baixo e Em Cima</i> | 175 |
| 8.4. Imagens de ensaios | 176 |
| 8.5. TEXTO DE CARLOS PESSOA: <i>Every man fights his own war</i> | 177 |

Introdução

Ao iniciar esta investigação, que consiste no estudo das características de encenação do drama em Beckett, e de modo a conseguir realizar a tarefa a que nos comprometemos, temos de definir o percurso a realizar. Assim, e ao delinear um possível "mapa mental" a percorrer, surge sem dúvida como um dos pontos de partida deste trabalho a avaliação da problemática que está implícita num processo deste tipo.

Percebemos desde logo intuitivamente que existem diversos factores de conflitualidade em relação à matéria que nos propomos analisar. Esta conflitualidade latente - que existe como premissa para quem se propõe estudar este autor - habita entre a essência do que constitui o fenómeno teatral beckettiano e a metodologia para o estudar. E essa é uma conflitualidade que tanto se pode considerar de índole estritamente académica, como implicando também a capacidade criativa.

Entre estas duas perspectivas, confrontamo-nos com indecisões que se reportam ao modo de abordagem do tema em questão. Seria possível, na perspectiva de uma tese "panorâmica", optar pela realização de um trabalho centrado num estudo teórico do assunto, ou, em alternativa, proceder a uma análise exhaustiva de um dos textos do autor com um resultado monográfico. Qualquer destas decisões peca por se mostrar insuficiente.

A primeira opção corre o risco de se dispersar na imensidão teórica que tem envolvido o estudo da obra de Beckett e do teatro do absurdo, criando um espaço demasiado vasto à investigação, o que impossibilita uma aproximação à praxis objectiva em qualquer vertente de encenação. Já a segunda opção pode tornar-se redutora perante a matéria que compõe o universo de encenação das obras de Beckett.

No caso de uma abordagem na perspectiva de uma tese panorâmica, pode ser considerado um acto temerário, devido ao manancial de "matéria prima" a abordar e ao conhecimento que implica, ainda "agravado" pela temática aliciante

do Absurdo na obra do autor. Por isso parece-nos que será mais cauteloso restringir o âmbito do estudo e optar por uma análise mais objectiva: talvez a dissecação de um texto, ou o estudo dirigido a um volume já editado em português.

Escolher, portanto, o caminho desta investigação baseado numa perspectiva mais alargada - e tendo por objectivo retratar o historial produzido pelo universo de Beckett -, é, porventura, correr o risco de cair na investigação impossível, dada a dimensão da obra em questão.

Num estudo sobre Beckett, para além da vasta documentação de textos teóricos e análise crítica, que ao longo dos anos sobre ele se escreveu, e que num estudo mais amplo seria obrigatório visitar, haverá ainda que considerar aquilo que o autor nos legou: uma vasta obra formada por textos dramáticos, ensaios, monografias, romance, poesia, contos, novelas... e textos para rádio e para televisão.

A definição de possíveis procedimentos, entre partir para um estudo de uma visão panorâmica da sua obra ou optar por um outro de índole mais particular e objectiva, não deixa de reflectir a essência do próprio trabalho deste dramaturgo que é mestre em explorar nos seus textos, e através de estilismos vários, o fenómeno do contraditório.

Ainda dentro desta problemática e relativamente ao ponto de partida deste estudo, haverá que considerar factores de natureza criativa como, por exemplo, o conceito de originalidade. Esta definição é aqui usada no sentido de o elemento de originalidade fazer parte, sempre que possível, de um qualquer estudo que se queira apresentar. É isso que se espera de qualquer trabalho académico e, neste caso, terá a ver com aspectos como a natureza do tópico escolhido, o tipo de abordagem adoptado ou a qualidade da apresentação.

No caso do drama beckettiano, e mais particularmente no âmbito desta tese, que se caracteriza por procurar denominadores comuns nas ferramentas de encenação do autor, talvez esta originalidade possa residir num trabalho que em palco teste as ideias do próprio autor. Ou seja, que experimente - em ensaio de laboratório - aquilo que Beckett propõe que se coloque em palco. Trata-se, então, de um campo de pesquisa que, para além do conteúdo teórico, analítico e descritivo, passe também, obrigatoriamente, por uma componente prática, de experimentação. O Teatro exige ser considerado, de facto, na perspectiva de uma

arte do ofício, como campo de exploração e pesquisa de propostas de cena. Inclui - ou deve incluir - o elemento performativo e fenomenológico da arte de fazer.

No caso de Beckett esta aproximação a uma investigação prática é ainda mais pertinente já que diz respeito a um criador que explora intensivamente a característica corpórea dos seus escritos, um mundo repleto de sons e formas, que se relacionam tanto com a estrutura do texto e respectivo conteúdo dramático e filosófico, como com as ferramentas de cena como, entre outras, espaço cénico, luz, cenografia. O seu universo implica a modificação do conceito de tempo dramático, a alteração da linha narrativa, a exploração da pausa como elemento performativo e uma prática de cena e de discurso daquilo que poderíamos chamar anti-teatro, conceito este que nos propomos desenvolver mais adiante.

Em relação à experimentação dos seus textos em cena, iremos dirigir este âmbito de investigação para a análise formal dos estilismos linguísticos dentro do discurso dramático, bem como para as propriedades da sua escrita em relação ao ritmo e à melodia da semântica utilizada. Também a pausa característica dos seus diálogos/solilóquios e a aparente ausência de diálogo lógico estabelece um interessante ponto de partida na relação reflexiva entre o eu e o outro, implicando ainda novas abordagens ao tempo e ao espaço cénico.

Esta ocupação de material silencioso permite estabelecer uma dimensão que é percebida, traduzida e elaborada pelo espectador, em vez da habitual condução da métrica e da dinâmica de cena por parte do actor. Finalmente, e ainda dentro de uma componente mais prática, resta ainda a possibilidade de perceber o efeito que a premissa filosófica da sua escrita causa no plano do tempo teatral. Trabalhando estes elementos, temos a esperança de conseguir uma aproximação inovadora que possibilite futuras investigações neste campo.

A metodologia a utilizar assentou numa leitura dos textos dramáticos de Samuel Beckett que tornasse possível identificar os contornos mais significativos da sua dramaturgia. É claro que não deixa de ser um método perverso já que, incluindo este tipo de procedimento, iremos sempre atravessar matérias como a dramaturgia, a abordagem linguística ou ainda os fenómenos comunicacionais e de interpretação de textos.

A metodologia adoptada pode parecer, assim, contraditória, devido ao facto de se dirigir ao trabalho de um autor que recusa ou desconfia da envolvência de

qualquer tipo de *exegesis* na análise da sua obra dramática e que insiste constantemente na extrema simplicidade do assunto e situação no drama. O processo crítico, no verdadeiro sentido, torna-se assim ambíguo, em relação à essência da obra que analisa.

A estrutura elíptica do seu drama, constituído, muitas vezes, por pares de figuras fortemente marcadas pelo discurso ambíguo e a recusa de apresentar uma definição ou *statement* sobre a sua obra deixa um legado dramatúrgico às suas peças que consiste na possibilidade de um número elevado de diferentes interpretações. Como exprimia o próprio autor através da última fala em inglês de *Watt*, de um modo sucinto e explorando a forma ambígua da frase, “ No symbols where none intended” parodiando assim toda esta procura de simbolismo nos seus textos.

Entre alguns dos procedimentos de leitura e encenação visamos trabalhar - de forma consciente - o que nos seus textos surge como uma estrutura cíclica, ou seja, uma dramaturgia da repetição como lemos nas palavras de início da peça *Endgame*, ditas por Clov:

Finished, it's nearly finished, it must be nearly finished. (*pause*) Grain upon grain, one by one... the impossible heap (Beckett, *Endgame*, 1958: 12)

Trata-se, portanto, de um paralelismo feito com uma das leis básicas da termodinâmica, que afirma que o calor, mesmo constantemente dissipado, nunca conseguirá obter o zero absoluto, já que quanto menor é o diferencial, mais demorado o processo se torna. Um processo de impossibilidades. Uma dramaturgia da impossibilidade.

Vida e morte são os factos definidos da existência reduzindo as variáveis da experiência humana individual à insignificância. Até a realidade do mundo exterior é problemática, sendo filtrada por sentidos deficientes e interpretada de acordo com ideias pré concebidas.

Este princípio torna a questão da percepção e da consciência um assunto central no drama de Beckett, na medida em que a evasão da consciência parece ser

o estado normal das figuras em cena. A vida é apenas um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, o que põe em causa, radicalmente, o conceito de originalidade, na medida em que afirma que nada de novo pode surgir no já gasto decorrer dos dias.

Esta permanente contradição e ambiguidade da sua obra será o ponto de partida deste trabalho. Tentarei estabelecer um código teórico-prático dos marcadores de encenação no universo Beckettiano. Esta atitude crítica exige uma disposição para um estudo que relacione o empírico e o racional de forma a perceber, não só pela teoria, mas também pelo material corpóreo disponível, uma estética de teatro mais sensorial, corpórea, ligada à forma.

A metodologia passa assim por explorar as didascálicas dos textos dramáticos, propondo a leitura comparada entre a dramaturgia de partida e a prática teatral beckettiana.

Procuraremos demonstrar com este trabalho aquilo que Beckett afirmava:

O meu trabalho consiste essencialmente numa questão de sons fundamentais

(Beckett, *apud* Janvier, *Beckett par lui même*, 1969, : 158)

1. Teatro do Absurdo

1.1. Contexto de um processo de comunicação

Processo de comunicação ou esfera comunicacional em teatro são expressões de uso frequente, mas pouco precisas, designando essencialmente o processo de comunicação entre palco e plateia.

Para alguns investigadores, o teatro constitui mesmo a arte e o protótipo da comunicação humana: o que é específico do teatro é que ele representa a comunicação humana, através da representação da comunicação humana.

É evidente que o teatro ou o fazer teatral procura a relação comunicacional e a reflexão sobre o eu e sobre o outro. Através de mecanismos de transferência, o espectador coloca-se numa posição análoga ao desempenho da personagem ou mesmo em situações similares que já terá experimentado.

Sendo o teatro uma arte da identificação dos símbolos, o actor comunica de facto o conteúdo da sua representação através desse processo que consiste numa troca permanente de significações e sentidos com o espectador.

Ao entrar em contato com o teatro contemporâneo e, mais especificamente, o teatro do absurdo, percebe-se, contrariamente ao modelo clássico, o quanto ele aborda de maneira pungente o tema da incomunicabilidade e o revela criticamente como ocupando a esfera do quotidiano.

No caso da obra de Samuel Beckett, o seu teatro, ou poderemos mesmo dizer o seu anti-teatro, é uma procura constante de novos símbolos que ilustrem intuitivamente a falência do processo de comunicação e o absurdo do código das relações humanas.

Beckett propõe com o seu modelo de teatro uma desconstrução da linguagem, reforçando na sua dramaturgia o despropósito e esvaziamento de sentido com que estabelecemos a nossa esfera comunicacional, revelando conseqüentemente, o vazio de sentido da vida.

Claro que no caso do teatro do absurdo não se pode ficar alheio ao contexto

do período do pós-guerra, em que face ao número de vítimas dessa mesma guerra se questionava a possibilidade da existência de Deus. E esta dúvida fundamental influenciou também a forma como Beckett escreveu a sua obra.

A ideia de uma arte separada do seu criador é falsa, pelo que também no caso de Beckett o homem é a sua obra. De facto, o artista tal como o pensador "faz-se" na sua obra, e, neste caso obra e autor têm sido referidos ao absurdo. Para que uma obra seja absurda e a sua encenação seja possível, é preciso que o pensamento, sob a sua forma mais lúcida, esteja misturado com esse absurdo. Afinal todos se esforçam por imitar, ensaiar e recriar a realidade que é sua e acabamos sempre por ter o rosto das nossas verdades. E, na sua obra, Beckett preocupa-se não em explicar nem resolver enigmas vivenciais, mas antes em sentir e descrever uma pretensa sabedoria da indiferença. Também a ciência, chegada ao limite do seu paradoxo, deixa de propor hipóteses e teorias e remete-se a contemplar e a descrever um universo repleto de fenómenos. Descrever é também a ambição de um pensamento absurdo. As explicações de um mundo entendível e logocêntrico tornam-se vãs e extinguem-se à medida que a memória envelhece.

Vladimir – O que é que se passa contigo?

Estragon – Sou infeliz.

Vladimir – Não me digas! Desde quando?

Estragon – Já me esqueci.

Vladimir – É extraordinário as partidas que a memória nos prega

(Beckett, *À espera de Godot*, 2001, p. 69)

Esta extinção da memória assinala ao mesmo tempo a morte de uma experiência e a repetição monótona e desapaixonada da linguagem, dos seus símbolos. O homem, criador da própria comunicação, não comunica efectivamente com o seu semelhante, submete-se a viver no seu universo individualizado. Esta problemática, a respeito da falta de comunicação efectiva entre os seres humanos, é sem dúvida central na obra de Beckett, que sublinha também a falência da explicação filosófica do mundo ou da transcendência e que remete as nossas acções para uma simples repetição de hábitos errantes num universo incerto.

Jean Pierre Ryngaert apresenta, como factor comum no Teatro do Absurdo,

personagens que perderam as suas referências íntimas e metafísicas:

São designadas sob a denominação geral de teatro do absurdo as obras de uma geração de autores da segunda metade do século XX, especificamente, Beckett, Ionesco, Genet, Adamov , Pinter [...] Eles têm em comum o fato de romper com as convenções dramáticas existentes e de mostrar personagens que perderam suas referências íntimas e metafísicas e que erram por um universo incerto.

(Ryngaert, 1992: 223)

Assim, o conceito de absurdo torna-se uma das matrizes em que se enquadra uma boa parte dos dramaturgos de vanguarda do pós guerra. Entre eles constam nomes de repercussão mundial na cena do teatro como Ionesco, Adamov, Genet, Pinter e claro, o próprio Beckett. Estes autores marcam definitivamente uma prática teatral e uma escrita dramática que desenha os contornos críticos de definição de Absurdo.

A definição primeira do Teatro do Absurdo surgiu pela escrita de Martin Esslin na sua obra, *O Teatro do Absurdo*, de 1961, caracterizando-o como um movimento estético e filosófico. O absurdo representa e traduz a condição de impossibilidade efectiva de comunicação entre os homens e resulta do desfasamento que existe entre as pretensões de códigos morais, religiosos e humanistas do homem moderno e a ausência de sentido da sua própria existência.

No literatura do Absurdo existe um fosso permanente cavado entre as ambições da Humanidade, a realidade sensorial que lhe é imposta e o mundo em que vive.

Absurdo é aquilo que não tem objetivo, divorciado das suas raízes religiosas, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.

(Esslin, 1968: 20)

Para os autores do teatro do absurdo, o homem está só no universo, não dispõe de certezas e não tem provas que o levem a acreditar na presença ou na

existência de um Deus, estando portanto condicionado a uma morte e a uma solidão sem sentido.

Segundo Esslin, o Teatro do Absurdo representa a ausência de um sistema cósmico e cognitivo de valores aceite universalmente. Por essa razão não pretende explicar o caminho de Deus aos homens, pretende apenas apresentar a intuição de um ser humano particular sobre a realidade segundo a sua própria experiência.

A angústia da sua existência é desencadeada pelo facto de estar sozinho no universo e inserido num sistema cíclico e repetido do qual não consegue sair.

Essa existência repetida do quotidiano confronta o homem com o desespero da impossibilidade: não existe saída e não há direcção para onde ir.

As personagens do teatro do absurdo, sobretudo nas peças de Samuel Beckett, caracterizam-se por uma intuição da existência marcada pelo desespero.

Os principais temas das suas peças são o desespero da solidão e o isolamento do indivíduo, a sua dificuldade em comunicar com os outros, a sua sujeição a pressões exteriores degradantes, ao conformismo mecânico a que obriga a sociedade, tanto quanto às pressões interiores da sua própria personalidade

O teatro do absurdo não pretende explicar os caminhos de Deus para com os homens.

(Esslin, 1968: 174)

As definições de J. P. Ryngaert e de Martin Esslin sobre esta forma estética e filosófica de teatro, referida ao absurdo, permite-nos pensar no absurdo como um género que mostra o homem segundo uma visão materialista da existência.

Esta perspectiva expõe a problemática do absurdo de acordo com a experiência do homem em sociedade e no meio em que está integrado: segundo os padrões clássicos e românticos, a relação entre o homem e o mundo estabelece a ordem e o sentido de uma visão humanista referida a uma criação de Deus.

Essa ideia romântica diz-nos que a criação é a extensão da obra de Deus, estabelecendo esse postulado princípios de conflitualidade de ordem ontológica e filosófica. Sabemos que a criação é calamitosa: no próprio *Génesis* Deus arrependeu-se três vezes de criar o Mundo, mas regredir na criação implicaria

recuar na criação do próprio Deus já que Deus é onnipresente e, como tal, também ele é o Mundo .

Quando se recusa a transcendência e se nega a possibilidade de uma metafísica, resta-nos a simples existência terrena.

Segundo a visão dos autores do absurdo, não existe saída para o esvaziamento do pensamento em que vivem os homens. A estrutura cósmica em que estamos integrados é mostrada de maneira cruel pela linguagem do absurdo, fazendo com que nos deparemos com o vazio da nossa existência apenas compensada pela posse dos bens terrenos.

1. 2. A componente trágica da existência: A experiência da individualidade trágica

Um mundo racional referido à causa e efeito e estruturado em acções, que são referidos a princípios e valores, tem sido a moldura de pensamento que nos mantém a esperança do devir.

Será esse o universo que nos dá um sentido de existência. Que identifica e traduz o espaço que ocupamos e que nos coloca no centro do nosso destino, bem como da acção sobre o espaço e o tempo. É um cosmos que fundamenta a experiência humana na razão da sua coexistência.

Contrariamente a tudo isto, no universo beckettiano não existe uma dimensão da acção que fundamente a experiência humana: o espaço é indistinto e estéril e o tempo confuso ou indeterminado.

Em Beckett a natureza é indiferente, a hereditariedade e o meio não contribuem para uma relação de causa e efeito. As circunstâncias materiais são, aparentemente, irrelevantes para a condição humana.

Deus está ausente ou é desconhecido e a vida não tem um significado transcendental.

Estamos sós e morremos sós.

A irracionalidade da experiência humana, independentemente dos seus postulados filosóficos e existencialistas, veio precipitar um série de

acontecimentos de dimensão universal que coloca em causa o sentido da nossa existência e prova o seu absurdo.

É nesse paradoxo que reside a componente trágica do indivíduo. Um paradoxo que tem a sua origem no fosso que existe entre as suas expectativas e aspirações racionalistas e ordenadoras do cosmos e o comportamento arbitrário, irracional e caótico da natureza e do mundo em que nascemos.

O elemento trágico em Beckett reside no facto de a linguagem do “anti-drama” beckettiano defraudar a nossa tentativa de interpretação do mundo.

Sempre houve pensadores que afirmaram a existência de dois níveis de realidade: um mundo material, natural, transitório, um mundo da existência; e outro mundo, o das ideias, imaterial, perfeito, o mundo da essência. O mundo material aparece como resultado dos sentidos do Homem, e o mundo das ideias está relacionado com a sua mente.

O filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard (1813 – 1855), re-examinou estas relações e, na sua opinião, a subjetividade permanece numa ordem superior à objetividade; o "tornar-se" (existência) é inferior ao ser (essência). Kierkegaard afirma que “toda a 'verdade' abstracta sobre a natureza do mundo, justamente por ter sido criada pela abstração da experiência humana, morre e se torna mera 'casca de verdade'” (1992: 347).

Desta maneira, não pode haver verdade fora da experiência individual. Na obra *O Desespero Humano*, Kierkegaard discorre sobre o efeito psicológico provocado no homem pelo facto de, através da sua mente, ele precisar de lidar constantemente com generalizações, abstrações, essências. Todo o resto da sua natureza exige experiências reais, existência. Este conflito entre mente e coração leva-o à crise do desespero.

O homem fica paralisado pelo desespero, pela angústia. De quê? Por quê? Porque, se ele quebrar o seu modo de vida objetivo, de mente limitada, as possibilidades serão infinitas e "nada será determinado". Para Kierkegaard:

[---] quem desespera não pode morrer. Dessa maneira, como um punhal não serve para matar pensamentos, também o desespero, verme imortal, fogo inextinguível, não devora a eternidade do eu, que é seu próprio sustentáculo. [...] Bem longe de consolar o desesperado, ao contrário, o insucesso do seu desespero em destruí-lo é uma tortura.

(kierkegaard, 2003: 24)

Inevitavelmente, o desespero gerado por esta dicotomia coloca a experiência humana num tempo e num espaço entre um mundo apolíneo, catalogado e cronológico, pensado de modo a ter em conta o significado do sentido da nossa existência, em oposição permanente a um plano dionisíaco, um mundo natural, caótico, sem início e que não resolve a inevitabilidade da morte.

Esta perspectiva trágica contrasta ainda fortemente com a situação das figuras em cena. Beckett coloca estas figuras numa situação de discurso que não resolve o dilema trágico a que estão sujeitas já que a linguagem parece não bastar para explicar o mundo. Por essa razão, esta linguagem cai num discurso repetitivo e desgastado em que a significação extrema e a literalidade acabam por produzir um discurso antisymbolista e de derrisão, de troça, uma farsa do absurdo.

As personagens em Beckett ocupam esse espaço e esse tempo difuso, um plano trágico formado pela falta de eficácia da linguagem em explicar a sua situação, um plano indeterminado, de derrisão.

O homem refugia-se na capacidade de subjectivar a situação e troça de si próprio. Refugia-se na derrisão já que esta lhe permite distanciar-se do seu eu e observar como espectador a sua condição absurda. Essa terra de ninguém reflecte uma humanidade em desespero, despojada de capacidade de fazer coincidir esses dois planos de modo a evitar o paradoxo da experiência humana e das suas escolhas.

Em Beckett esta situação absurda é reforçada pela perda de memória, criando a dificuldade em reconhecer o outro e sem capacidade de progredir na acção, com repetições cíclicas dos movimentos e incapacidade de aprender, usando a comunicação apenas como meio de preencher - sob a forma de hábito ou rotina - os espaços em aberto do nosso dia-a-dia.

Em *À Espera de Godot* a repetição das formas e dos ritmos de linguagem retira substância aos significados, transformando as sentenças ditas em frases vazias de sentido. O texto parece perder a sua carga dramática, o que tem como consequência relativizar as adjetivações da acção, apenas realçando um jogo de forma, um exercício de sintaxe que preenche o silêncio.

Seguindo uma perspectiva das experiências de teatro físico em Grotowski seria como se Beckett aplicasse a repetição Grotowskiana de movimento e impulso-acção até à exaustão, o que faria perder a intensidade da expressão do gesto/palavra, bem como da acção de falar/significar. Assim com a repetição de tema e símbolos inseridos num jogo rítmico entre Estragão e Vladimir, Beckett consegue que a linguagem fique desprovida de intencionalidade.

A causalidade também é retirada sistematicamente pela contradição do conceito ou ideia conseguindo assim desprovir o diálogo das suas ferramentas accionais.

§§§

Nascimento e morte são os factos determinantes da nossa existência, diminuindo as variáveis da experiência individual, como a linguagem, a algo insignificante.

De facto, os códigos e ferramentas colectivas como a linguagem não são significativas para transformar e alterar o sentido e o percurso do homem no mundo.

Estragon: ... É engraçado que quanto mais como pior me sabe.

Vladimir: Comigo é exactamente o contrário.

Estragon: Ou seja?

Vladimir: À medida que como vou-me habituando ao gosto.

Estragon: (*após prolongada reflexão*) E isso é o contrário?

Vladimir: Uma questão de temperamento.

Estragon: De personalidade.

Vladimir: Não podes fazer nada.

Estragon: É inútil resistir.

Vladimir: Cada um é o que é.

Estragon: É inútil fugir.

Vladimir: O essencial nunca se altera.

Estragon: Nada a fazer. (*Oferece o resto da cenoura a Vladimir*) Queres ser tu a acabar?

(Beckett, *Godot*, 2001: pp. 30, 31)

O essencial não muda. A experiência humana é individual, como bem o prova o nascimento e a morte, e destinando-se apenas a uma absurda e trágica espera:

A world that can be explained even with bad reasons is a familiar world. But, on the other hand, in a universe suddenly divested of illusions and lights, man feels an alien, a stranger. His exile is without remedy since he is deprived of the memory of a lost home or the hope of a promised land. This divorce between man and his life... is properly the feeling of absurdity.

(Albert Camus, 1965: 6)

Se numa primeira impressão o trágico e a derrisão podem parecer antinómicos, o que é facto é que ambos resultam de uma tomada de consciência da condição humana. Uma consciência que se apercebe de uma farsa grotesca, como uma inconcebível troça da sua condição. Assim sendo, trágico e derrisão implicam-se mutuamente, constituindo-se como cara e coroa de um mesmo problema. O próprio Beckett sugere esta implicação quando em *Fim de Festa*, a velha Nell diz de dentro do seu bidão:

Bem sei que não há nada tão divertido como a desgraça, é a coisa mais cómica do mundo.

(Beckett, *Teatro de Samuel Beckett, Fim de Festa*, s/d : 167)

Na dramaturgia beckettiana as figuras representam um ponto de vista duplo. De um modo composto justapõem-se uma consciência que sente e uma consciência que julga. O modo subjectivo surge implicitamente no modo objectivo.

A percepção despoleta-se não através do eu, mas sim através do eu que se desdobra no outro e o julga. Um eterno vai vem entre o eu e o outro, um processo derrisório que pressupõe a troça da própria condição e que incita a rir: o homem ironiza sobre a sua própria sorte, o homem ri da sua experiência trágica.

2. O texto beckettiano

Adoptando hoje um olhar mais atento, apercebemo-nos da grande diversidade que compõe a dramaturgia contemporânea. Elaborada segundo as regras da escrita dramática, estruturada em padrões de acção e diálogo ou a partir de colagem de quadros compostos por monólogos ou cenas de texto físico e representadas segundo o modo narrativo ou de contracena, com incidência do tema sobre problemas actuais ou metáforas de inspiração poética e abstracta, o teatro e a sua forma de escrita desafia hoje qualquer definição restritiva.

A diversidade de textos dramáticos é hoje tão grande que o investigador Patrice Pavis para falar desta nova dramaturgia limita-se a reportá-la apenas ao seu carácter elocutório. Actualmente, segundo o teórico francês, "considera-se texto de teatro tudo aquilo que se diz em cena" (Pavis, 1982)

Este tipo de definição, controversa mas pragmática, leva-nos a pensar que a dificuldade em definir texto dramático resulta do alargamento dos limites do teatro que passou a incluir e representar em cena: romances, discursos de ordem conceptual e metalinguístico, colagem de poemas, ao mesmo tempo que as artes circenses e a dança, ao integrarem na sua performatividade o texto dramático, necessariamente o terão "contaminado" com a sua arte específica. Com efeito, estas artes performativas terão trazido ao texto-guião uma teatralidade cada vez mais física, imprimindo no texto um conteúdo iconológico e performativo que valoriza a evolução do corpo em cena e a simbologia subordinada a novas ferramentas cénicas como o desenho de luz, o áudio e o vídeo.

Multiplicam-se e diversificam-se as possibilidades teatrais que podem ir desde o texto dramático convencional ao texto performativo e mesmo ao texto imagem, como no caso do teatro do gesto e do teatro-circo, de que são exemplo os trabalhos da companhia *Circolando*, os espectáculos de Aurélia Chaplin ou de James Thierré e da sua companhia *Théâtre du Hanneton*.

Assiste-se actualmente a uma alteração das "regras" que caracterizavam o dramático até ao final do Séc. XIX, como o conflito, a situação, o diálogo e a noção de personagem, passando estes a ser dispensáveis, quando os dramaturgos,

criadores e encenadores escolhem usar o texto na sua forma diversa, ou seja não canónica.

Esta nova forma de textos híbridos corresponde à necessidade representar toda uma série de ideias, sentimentos e até a própria noção de espaço e tempo que a forma convencional não consegue representar de forma adequada. O mundo - e a percepção que dele temos - mudou inegavelmente, e a arte procura acompanhar as mudanças inerentes à sua representação. Com o advento da psicologia (e psicanálise), a expansão do espectro de cores, o desenvolvimento das telecomunicações e a alteridade das relações políticas e sociais do mundo, redesenhou-se um novo leque de padrões de comportamento e de sensações a que a intersubjectividade terá de responder de forma diversificada.

O pensamento humano não é tão factual como era no Séc. XVIII, e a modernidade novecentista trouxe um paradoxo à arte de representar o real, em função das novas perspectivas de compreensão e explicação do mundo.

O universo, o eu, bem como o que eu represento na compreensão do universo trouxeram à arte conteúdos mais introspectivos, mais analíticos, mais subjetivos; mas também mais sensitivos e mais filosóficos na forma de os representar.

Peter Szondi localiza a crise da forma dramática em finais de 1800, quando a complexidade das relações sociais já não consegue ter representação no drama absoluto. Na sua obra *Teoria do Drama Moderno* defende uma equivalência entre forma e conteúdo, explicando a primeira como sendo a forma concebida como precipitação do conteúdo. E esse foi o modelo que Beckett desenvolveu ao longo da sua escrita dramática, ao longo da sua escrita performativa.

Essa escrita beckettiana prescinde, de facto, do conflito integrado na acção, do diálogo convencional, da personagem e da acção. Encena uma desdramatização, revelando as figuras de Beckett envolvidas em diálogos "de surdos", a maior parte das vezes suportados por uma argumentação contraditória onde expõem os seus enunciados e as suas respostas de forma ambígua e arbitrária, anulando o que poderia ser uma conversa dialógica e esclarecida, immobilizando, assim, o percurso de uma possível fábula num sentido aristotélico. Para o estudo dessa nova "dramaturgia", a abordagem semiótica tem desenvolvido uma análise elaborada

dos seus elementos cénicos, atendendo aos diferentes sistemas de signos envolvidos, e procurando descodificar o chamado texto performativo.

Este texto performativo é, num sentido alargado, compreendido como a complexa rede de signos pertencentes a códigos literários, culturais e dramáticos que constituem a linguagem utilizada na produção de uma peça de teatro para um determinado público.

Contrariamente às "regras" e usuais procedimentos que apresenta o teatro realista, os temas em Beckett não são claros e, quando dramaturgicamente ou cenicamente expostos, não apresentam referências ou enredo que facilitem a sua leitura.

Este procedimento leva à diluição - ou não compreensão - dos referentes para que possa apontar o que causa uma sensação de perda de memória colectiva ou fragmentação da mesma.

Essa fragmentação, que acompanha a peça no seu todo, reflecte-se necessariamente no espaço cénico que é caracterizado pelo esbatimento de referências. As que possam existir são pouco concisas e indeterminadas, pelo que a cena nos surge depurada ou vazia de elementos significantes.

Essa dispersão de sentidos presente no texto permite incorporar a indeterminação e a dispersão da própria performance. Um processo texto/cena deflagrado em conjunto. Anne Ubersfeld em *La scène et le texte* afirma:

O movimento não é novo, a dramaturgia sempre foi escrita contra ou a favor do <objecto-teatro> a que se dirigia. A forma dramática além de exprimir um sentimento de época, sempre revelou uma prática de cena, um tipo de desempenho e uma determinada imagem de representação.

(Ubersfeld, 1981: 14 – trad. minha)

O contexto do espaço de cena, o estilo de actuação e o modelo dramaturgico que o teatro representa sempre foram factores determinantes para a escrita do dramaturgo.

Na dramaturgia de Beckett existe uma aparente imobilização da acção dramática. Beckett, assim como Tchekov, escreveu textos em que os diálogos se dissociavam da acção criando uma nítida separação entre fala e performance. O

autor impõe assim uma dramaturgia não dramática, sem acção, que, em última análise, é autónoma.

Essa autonomia permite prescindir da natureza literária ou teatral do texto dramático, já que o drama é uma obra literária, e como tal, pode simplesmente ser lido ou usado como componente da performance como fazem actualmente Bob Wilson e Heiner Müller.

A diferença em Beckett está no tipo de teatro que pratica, baseado no texto performativo. O texto performativo beckettiano é indissociável da representação e existe apenas enquanto materialização cénica relacionada com outros componentes teatrais.

A representação dá-lhe suporte e coerência, ou diríamos mesmo incoerência, e é apenas como parte dela que o texto performativo pode fazer sentido: é um texto sujeito ao seu lado formal.

Esta sujeição é devido ao facto de o texto performativo estar sujeito a múltiplas ferramentas de cena e modalidades de integração no espectáculo, quer seja relativamente a uma elocução em presença ou ao registo de uma voz gravada, enfim, uma grande diversidade de situações que integram o texto performativo de um modo fragmentado, heterogéneo e múltiplo, até porque depende dos outros elementos cénicos para se realizar.

O texto performativo torna-se, assim, dependente da totalidade da encenação.

Des resto, doutra forma não poderia ser: ao mudarmos a convenção da fala, intuitivamente sabemos que teremos de mudar a convenção da acção dramática correndo o perigo, se não o efecturamos, de criar um hiato entre texto performativo e texto cénico.

Encenar Beckett obriga, de resto, a conferir à sua dramaturgia a autonomia e o distanciamento relativamente à acção dramática, e, por outro lado, estimula a incorporação do material cénico.

A contaminação do drama beckettiano pela cena acontece através de procedimentos de uma escrita que já não pretende construir uma acção dramática para ser compreendida no palco, antes procura incorporar a própria teatralidade no texto, apropriando-se da tecitura de signos e sensações que na representação compõem o material cénico.

Roland Barthes fala dessa tessitura na sua obra *Rhetoric of the Image* (1964) afirmando que ela existe nos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, elementos estes que se impõem ao texto enquanto linguagem exterior.

A apropriação dessa teatralidade pela dramaturgia permite nas peças de Beckett, como em *Final de Partida* e *À Espera de Godot*, que o teatral se apresente nas suas instâncias espacial, visual, corpórea, cenográfica, razão pela qual o sentido teatral do texto não se exhibe através do sentido coerente das falas, mas sim ao longo de cruzamentos de trajectórias abstractas. Uma actividade em que a forma física da linguagem precipita o conteúdo e promove a progressão dramática.

2.1. Texto performativo – A forma da Ideia.

Eu estou interessado na forma das ideias mesmo se eu não acreditar nelas. [...]
É a forma que importa.
(Beckett *apud* Esslin, 1987: 53)

Objectivamente, em autores como Beckett a dramaturgia apresenta em si uma certa teatralidade, privilegiando aquilo que Franco Ruffini, teórico teatral italiano, chama “cena do texto” (Ruffini, 1978), por aí revelando que qualquer texto de teatro pode promover a convivência desses dois componentes.

O “texto do texto” é o elemento rígido, orientado e programado, que diz respeito ao conflito e à fábula, e tem como eixo central o encadeamento da intriga; a “cena do texto”, pelo contrário, é representada pelo personagem e tudo o que lhe diz respeito, incluindo as réplicas e microsituações que se mantêm à margem do conflito e da fábula, dando passagem a uma certa imprevisibilidade e permitindo curso livre ao encenador e ao actor.

Essa distinção permite avaliar como os textos em Beckett têm pouco a ver com o encadeamento da intriga e a coerência das ações, e como correspondem muito mais à simultaneidade da linguagem, ao ritmo, à forma de escrita, ao gesto, à projeção do espaço, mas também à falta de um sentido definido, às contradições semânticas, à poesia das palavras, às surpreendentes construções frásicas.

Samuel Beckett aproxima o texto dramático do texto performativo misturando conteúdo e forma na acção.

Esta aproximação entre texto dramático e texto performativo relaciona o conteúdo textual com a forma de o levar a cena, estabelecendo uma permanente tensão entre dramaturgia e encenação.

Esta componente característica do espectáculo beckettiano incorpora o elemento literário nos procedimentos criados pelos outros elementos cénicos, redefinindo novos limites para a textualidade, ou melhor para a intertextualidade dramática.

As peças de Beckett são um dos exemplos do processo formativo texto/cena e que, a partir dele, envolve outros criadores, como Sam Shepard, Bernard-Marie Koltés e Heiner Müller. Há que referir autores dramáticos como Tchekov e Ibsen que, na sua época, também começaram a escrever textos em que os diálogos se dissociavam da acção.

No caso específico de Beckett, o texto projecta uma conversa provável e cheia de significado através de uma série de metáforas e outros efeitos estilísticos que precipitam o tema na acção fundindo estes elementos numa polifonia significativa.

Ham – Não achas que nós começamos a... começamos a... significar alguma coisa ?

Clov – Significar alguma coisa? Eu e tu, a significar alguma coisa! (*Riso breve*)

Ah ! essa é muito boa.

(Beckett, *Final de Partida*, s/d: pp108)

A dramaturgia de Samuel Beckett usa a linguagem como os poetas, ou seja, privilegia a forma.

Beckett está mais interessado na fonética da linguagem, na sua musicalidade, nas múltiplas possibilidades do discurso e na pluralidade de significados mais do que num significado definido e imutável. O género de dramaturgia, presa à exegesis, à convenção de tempo e lugar e à verosimilhança da acção, não é, de facto, a sua forma de entender a escrita para teatro.

É óbvio que, como poeta, Beckett se serve da mesma linguagem que utilizamos todos os dias, mais ou menos conscientemente, para comunicarmos. Assim, entendemos sem grande esforço as palavras e as frases de que se compõe a sua escrita. No entanto, será que entendemos o sentido exacto que o autor lhe atribuiu?

Para se poder apreciar a obra de Beckett é necessário que antes nos libertemos da noção de que os poetas são pregadores, filósofos ou eruditos que querem divulgar as suas ideias.

Será antes necessário acreditar que, no caso dos poetas, eles trabalham com maior cuidado a forma das suas obras.

No entanto, e graças a uma concepção do texto focada na forma, tudo assumirá uma perspectiva diferente, se não encararmos a forma como adorno, como dissimulação ou enfeite da ideia, mas exactamente no sentido que Beckett pretende, como unidade homogénea e permutável da forma de ideias. E essa concepção de escrita encontramos-la também em Maria Zambrano:

Salvar as palavras da sua falsa pompa, da sua vacuidade, endurecendo-as, forjando-as, perduravelmente, é o que é procurado, mesmo sem o saber, por quem deveras escreve.

(Zambrano, 1993, p 38)

A escrita beckettiana, através de uma atitude derrisória, recusa, de facto, a linguagem que, no seu sentido prático, do dia a dia, desfigura o carácter fulgente da linguagem primeira com os desnecessários estilismos retóricos, postulados morais ou racionalismos filosóficos.

Na escrita de Beckett, e por uma construção textual baseada na economia da linguagem, existe uma tentativa de regresso à palavra visceral, ao trabalho dos sons e dos efeitos da fonética, à fisicalidade do texto que se torna novamente palavra inaugural imbuída do seu poder significativo.

Na verdade, em Beckett, a forma não é um único meio para a finalidade de expressar uma ideia, mas a ideia é também um meio para a finalidade de se tornar uma forma compreensível. Ambas são meio e objectivo.

Mas afinal em que consiste concretamente esta forma da ideia? Se nos debruçarmos sobre a ideia da peça de teatro *À Espera de Godot* percebemos que

ela é a própria espera. A forma desta ideia é a peça de teatro, por conseguinte uma forma em que diante do público homens em carne e osso esperam.

Nesta perspectiva, a espera, que como tal nada mais é do que um conceito abstracto, torna-se aqui uma questão concreta e vivida na forma de uma espera por alguém. Que, neste caso, recebe um nome, por exemplo, Godot. Na peça de teatro, porém, o que está em causa não é Godot, mas apenas a situação de quem espera por ele. A palavra Godot, de resto, pode não ter um significado concreto, servindo apenas à forma teatral da ideia.

Esta união de conceitos provém do próprio Beckett que uma vez explicou:

Interesso-me pela forma das ideias, embora nem sempre acredite nelas. Por exemplo, Santo Agostinho tem uma frase maravilhosa. Se pudesse recordar-me do som das palavras latinas! Em latim ainda é mais bonito do que em inglês. Ele diz “ Não desespere por um dos ladrões ser salvo. Não te alegres por um dos ladrões ser condenado” Esta frase tem uma forma maravilhosa. É a forma que está em causa.

(Beckett, *Apud* Birkenhauer, 1971: 12)

Só no contexto de uma situação dramática concreta é que a declaração de Beckett sobre a forma das ideias pode ser devidamente compreendida. Não se trata apenas de uma declaração filosófica ou estética.

Para traduzir este aparente paradoxo da forma e da ideia nos conceitos de Beckett damos como exemplo em *À Espera de Godot*, o discurso balbuciante e entrecortado de Lucky, que se apresenta como a forma da ideia da falência de comunicação.

Qualquer movimento estético realista trataria de propor o tema da falência de comunicação, ou da espera, através de um discurso racionalista, em que a acção tentaria ilustrar o discurso. A ideia ganharia assim características elocutórias, enquanto a forma propiciaria um meio cénico coincidente e coerente com a proposta discursiva. Em Beckett a ideia é a própria acção que se funde pela forma.

Pode ainda em alguns casos ser a forma que através da acção contraria a ideia, como no caso das falas da última cena de cada um dos actos de *À Espera de Godot*.

Estragon – Então vamos embora.

Vladimir – Vamos

(*Não se mexem*)

(Beckett, 2001, pp 73, 124)

Ao fundir a ideia através da forma na própria acção, Beckett pôde ampliar o significado ou mesmo invertê-lo, bastando para isso desencontrar a acção com a ideia, como no caso acima descrito, criando situações ambíguas e formas surpreendentes.

Permite também ao espectador, durante a recepção, funcionar com duas estruturas de significação distintas: a performativa, que significa o que está a acontecer em palco, e a subliminar que significa aquilo que a forma que o autor manipulou quer dizer, fundindo muitas vezes referente e significado ou, de uma forma antagónica, confrontando-os e estabelecendo uma clara divisão e um fosso através da inversão da acção em relação à ideia que a despoleta.

Beckett afirmava que a sua escrita era a sua ferramenta de interpretação do mundo e da miséria da condição humana.

Era, por essa razão, extremamente cuidadoso com cada palavra. As suas peças mais tardias são um invulgar tributo à arte da economia da linguagem. Nesse sentido, era o contrário de James Joyce, seu compatriota, também como ele "emigrado" em Paris, que pretendia sempre incluir tudo na escrita, enquanto que Beckett queria tirar tudo e reduzir a linguagem ao mínimo.

Na escrita de Beckett, a linguagem surge como que inadequada à ideia que se pretende dar da realidade.

Silêncio

Estragon – (*ansioso*) Então e nós?

Vladimir – Como diz que disse ?

Estragon – Eu disse, Então e nós?

Vladimir – Não percebo.

Estragon – Qual é o nosso papel no meio disto tudo?

Vladimir – O nosso papel?

Estragon – Não tenhas pressa.

Vladimir – O nosso papel? De mendigos.
Estragon – Isto está assim tão mau ?
(Beckett, *À Espera de Godot*, 2007, p28)

Esta tensão permanente entre linguagem e significado é uma das características do trabalho de Beckett que repousa na ambiguidade e no contraditório.

Há, de facto, um jogo de oposição que ocorre também no plano da acção, onde é visível a falta de progressão. A suspensão da diegesis, se pudermos considerar que existe, suspende também o tempo e impõe uma sensação de inexistência de tempo que contamina o conceito de espaço e de lugar.

Em aditamento a estas tensões de linguagem e ausência de significado, personagem e ausência de personagem, tempo e ausência de tempo, espaço e vazio, as peças de Beckett contêm um sem número de outras contradições binárias que engendram uma pluralidade de sentidos.

Confrontam-se assim situações de tragédia e comédia, nascimento e morte, real e imaginário, memória e esquecimento, sabedoria e desconhecimento, visão e cegueira, esperança e desespero, mobilidade e imobilidade, fala e silêncio.

As características da escrita de Beckett, nomeadamente o jogo permanente de contradições e polifonia de sentidos, ajudou à representação cénica de um caleidoscópio de emoções e características que, sendo próprias da condição humana, ganham uma espessura existencial.

Estragon – Ele já cá devia estar.
Vladimir – Ele não deu a certeza que vinha.
Estragon – E se não vier?
Vladimir – Voltamos amanhã.
Estragon – E depois de amanhã.
Vladimir – Talvez.
Estragon – E por aí fora.
Vladimir – O que interessa é que –
Estragon – Até que ele venha.
Vladimir – És implacável.
Estragon – Viemos cá ontem.

Vladimir – Ai não não, estás enganado.
Estragon – O que é que fizemos ontem?
Vladimir - O que é que fizemos ontem?
Estragon – Sim.
Vladimir – Bom... (*zangado*) Contigo nunca se tem a certeza de nada.
Estragon – Cá para mim, nós estivemos aqui.
Vladimir – (*olhando à volta*) Reconheces isto?
Estragon – Eu não disse isso.
Vladimir – Então?
Estragon – Isso não quer dizer nada.
(Beckett, *À Espera de Godot*, 2001: 22)

2.2. Discurso de derrisão – Contraditório.

As figuras de Estragon e Vladimir, e de Hamm e Clov, respectivamente em *À Espera de Godot* e *Fim de Festa* parece conhecerem-se bem já que agem por alusão a alguma coisa e a sua conversa fundamenta-se no implícito.

Nunca oferecem pormenores sobre qualquer assunto, o que permite um diálogo aberto aos sentidos já que nenhuma das figuras se dá ao trabalho de explicar o seu pensamento ao longo do seu percurso discursivo. Assumem, entretanto, que todo o contexto de alusões é conhecido.

Também não se surpreendem grandemente, nem se entregam a reflexões teóricas. Na maior parte das vezes as respostas às afirmações do outro são feitas de modo lacónico, sob a forma de uma ou duas palavras. Esta ausência de retorno da resposta ao proposto da afirmação ou pergunta resulta num efeito de fechamento e de caducidade da conversa.

Hamm – Como estão os teus olhos?
Clov – Mal
Hamm – Como estão as tuas pernas?
Clov - Mal
Hamm – Mas podes andar?
Clov – Sim
(Beckett, *Fim de Festa*, s/d : 158)

Na vida real é normal que, depois de uma pergunta sobre a saúde do interlocutor, se reaja à resposta para mostrar algum sinal de interesse.

Na conversa de Hamm e Clov isso não existe: as falas são extremamente lacônicas, tudo se passa como se não se ouvissem ou como se o significado da resposta do outro fosse insignificante.

Cada fala é atirada sem que exista o menor sinal de registo do que foi dito antes, acentuando-se assim uma sensação de exaustão da conversa.

Esta exaustão do processo comunicacional caracteriza a sua automação e deforma a percepção do espaço atribuindo uma sensação de memória longa a este processo sem dúvida inúmeras vezes repetido pelos intervenientes e já sem suscitar surpresa ou espanto. Por essa razão o linguajar preferido de Hamm são as velhas perguntas e as velhas respostas, como já referimos anteriormente.

A consequência do implícito entre as figuras do texto beckettiano de *Fim de Festa* e *À espera de Godot* causa inevitavelmente a subinformação do público. Nada aprendemos sobre o seu passado, nada sabemos ou sabemos muito pouco sobre as suas memórias afectivas.

Teria Hamm tido uma bicicleta como sugere o texto de *Fim de Festa*, e se a teve qual a razão de a ter perdido? De onde derivam as doenças e os sofrimentos de Clov e qual a razão dos progenitores de Hamm se encontrarem a definhar numa lata de lixo?

Na peça *À Espera de Godot* essa falta de informação continua. Quem são aqueles que repetidamente batem em Vladimir e a quem dizia Estragon que era no Mar Morto azul claro que ele gostaria de passar a lua-de-mel, que era ali que ia nadar e ser feliz? Porque razão, Pozzo, perdeu tudo o que tinha e Lucky é seu prisioneiro?

Nada aprendemos do passado devido ao laconismo das figuras. Beckett opta por uma escrita em que a informação é rarefeita e destilada a pouco e pouco. Esta escrita aberta convida a conjecturas e abre o caminho a um percurso intelectual por parte do espectador.

Esta colaboração é devida às pausas no diálogo e a um texto performativo cheio de “buracos” que na ausência de um *pathos* permite ao espectador preencher

essas lacunas e ser arrastado para dentro do círculo teatral. Estamos perante a lógica de Artaud quando afirma que é premente fazer sair o público da sua situação de mero espectador: em vez de assistirem passivamente ao espectáculo, devem ser envolvidos pela performance e arrastados para dentro do círculo da acção que lhes devolve a sua energia colectiva.

No caso de Beckett será pelas características do texto performativo que, ao omitir um certo número de informações, se permite a exterioridade do espectáculo, e que o espectador se emancipe e trace um visionamento do implícito desvelado parcialmente pelas figuras de Hamm, Clov, Estragon e Vladimir.

Segundo Guy Debord a essência do espectáculo é a exterioridade. O espectáculo é o reino da visão, da exterioridade, o que significa para o espectador a privação da posse de si. Assim, o espectador quanto mais contempla menos é (Débord, 1992 :16)¹. O que o homem contempla no espectáculo é a actividade que lhe foi roubada, é a sua própria essência tornada estranha, virada contra ele mesmo, um mundo cuja realidade observada reflecte esse despojamento de si.

Os “buracos” da escrita de Beckett e as suas pausas permitem devolver a posse da consciência aos espectadores e da actividade que lhes cabe.²

Segundo Artaud o espectador deve ser subtraído à posição de observador que examina calmamente o espectáculo que lhe é proposto. Deverá ser desapossado desse domínio ilusório e “arrastado para dentro do círculo mágico da acção teatral” onde trocará o privilégio de observador racional e perderá toda a distância.

¹. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992: 16

² As numerosas críticas a que o teatro deu azo ao longo de toda a sua história podem de facto ser reconduzidas a uma fórmula essencial. Poderemos chamar-lhe <o paradoxo do espectador> (RANCIÈRE, 2010: 14). Este paradoxo é simples de formular: não há teatro sem espectador, dizem os acusadores como Platão, que ser espectador é um mal por duas razões. Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre. Em segundo lugar, olhar é o contrário de agir. O espectador fica imóvel no seu lugar, passivo... ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. Esta contemplação é a contemplação que Debord denuncia. A contemplação da aparência separada da respectiva verdade (ibidem: 25). Como consequência e através de uma lógica, poderia dizer quase artaudiana, Beckett outorga-se de através das suas pausas e omissões inverter estes efeitos de mera contemplação, devolvendo aos espectadores a posse da consciência e da actividade que lhes cabe.

Estas são as atitudes fundamentais do teatro da crueldade e da performance. Beckett de um modo similar consegue esse efeito através do seu texto performativo e através do uso da pausa.

2.3. Género do discurso

Em Beckett o entendimento do discurso ultrapassa largamente o da conversação. Na escrita beckettiana uma simples frase que fora de contexto parece despojada de interesse pode estar carregada de simbolismo e de jogo semântico. O cerne principal do diálogo está mais no nível a que se situa a comunicação e a intenção da escrita.

Beckett elimina os atributos de uma linguagem literária tradicional com os seus ornamentos, estilo nobre e tempos fora de uso, como o passado simples e o mais que perfeito, que se mostram inúteis ao seu estilo de conversação. Nas peças de Beckett o estilo do diálogo, baseado na simples conversação, também recusa a moral e os bons costumes, género muito usado no drama da época.

Também o seu texto de derrisão escolhe tocar pontos mais íntimos dos nossos recônditos, pelo que é vulgar usar termos mais escatológicos. Fala-se abertamente nos membros decepados de Nagg que agora não passam de cotos e comenta-se a perda de cabelo e dentes de Hamm. Também se vulgarizam termos mais violentos que roçam uma linguagem agressiva. Pozzo ofende Lucky com termos de uma grande animosidade quando lhe diz para se pôr de pé “de pé porco – grande badalhoco”³. Beckett favorece um contacto mais íntimo e eficaz com o público.

Também aparentemente sem grande importância, a mudança de tratamento para a segunda pessoa, o tratamento por tu, tem uma importância crucial porque determina o nível de relacionamento entre as personagens. O uso deste pronome pessoal em Beckett torna-se quase sistemático nos pares que compõem o seu universo teatral. É de considerar que seria impossível Hamm e Clov, Vladimir e Estragon e Willie e Winnie conversarem sobre os tormentos do eu, num tratamento deferenciado por você, atirados a dissertar sobre a condição

³ (Beckett, 2007. p 36)

humana num modo fictício e distante que é o resultado do tratamento na terceira pessoa.

Outro dos usos que convém sublinhar, e que numa perspectiva popular equivale ao tratamento por tu, será a composição da frase sujeita ao pronome pessoal na primeira pessoa do plural, nós.

Estragon – (*ansioso*) Então e nós ?

Vladimir – Como diz que disse ?

Estragon – Eu disse então e nós ?

Vladimir – Não percebo.

Estragon – Qual é o nosso papel no meio disto tudo?

Vladimir – O nosso papel ?

(Becket , 2007, : 28)

Este tratamento entre Vladimir e Estragon não designa apenas estas personagens mas também o homem em geral. O termo nós repousa aqui sobre uma espécie de figura de retórica que afecta o nível do discurso e que lhe concede uma conotação íntima, que aproxima o discurso do público, que nele se reflecte.

Tambem a sintaxe em Beckett concede através de uma nova visão do mundo o abandono das formas clássicas: ela simplifica-se e proletariza-se. As frases do texto tornam-se breves e transportam consigo a característica mais evidente na escrita de Beckett: o uso do silêncio.

Como o uso generalizado do tu, este elemento carrega consigo um papel determinante da estrutura do diálogo. O silêncio pode traduzir toda uma espécie de nuances que vão da hesitação ao grito e da incerteza à dúvida, também sobre a forma de pausa que aparece muitas vezes como indicação de didascália, abandona a sua função de retórica e assume a função de alteração de ritmo com consequente alteração de estrutura espaço-temporal, como referimos no capítulo 3.4 dedicado ao tempo estrutural.

Este tipo de silêncio tambem aparece com uma função de fragmentação e de perda de débito, como *em Dias Felizes* em que surge repetidamente nesta forma nas intervenções de Winnie ou nos discursos finais de Hamm em *Fim de Festa*.

Hamm – Algumas palavras... que eu possa repetir... no meu coração.

Clov – No teu coração.

Hamm – Sim. (*Um tempo. Com força*). Sim. (*Um tempo*) com o resto, no fim, as sombras, os murmúrios, todo o mal!...para acabar. (*Um tempo*) Clov... nunca me falou. Depois, no fim, antes de partir, sem que eu lhe pedisse, ele falou-me. Disse-me...

Clov – (*Acabrunhado*). Ah!...

Hamm – Qualquer coisa... do coração.

Clov – Do meu coração!

Hamm – Algumas palavras... do teu coração

(Beckett, s/d : 214)

Sartre afirmava que o silêncio era um momento da linguagem⁴. Por outro lado o silêncio não é autónomo e não existe por si: ele define-se unicamente em função de um determinado contexto. O silêncio actua sobre o que o precede ou o que vem a seguir, na escrita beckettiana os seus silêncios sublinham a palavra e aumentam o seu impacto.

O silêncio sistematizado confere à mensagem uma característica de fragmentação que elimina os detalhes, esbate as relações entre os componentes tradicionais do discurso e deixa apenas o essencial da ideia.

2.3.1. A oposição

Em geral no teatro tradicional as personagens são motivadas por uma oposição de valores e, quando confrontadas por uma manifestação de agressividade, respondem com uma reacção de antagonismo. O conflito é evolutivo e contido na acção e não resulta essencialmente pela influência da linguagem.

Em Beckett esta oposição também está presente no texto. Encontramo-la nas personagens que no universo beckettiano se viram umas contra as outras, entre outros Vladimir e Estragon, Clov e Hamm. Em Beckett a oposição manifesta-se com bastante frequência.

Vladimir – Ai perdão !

⁴ Jean Paul Sartre, *Qu'est ce que la Literature*, 1947, p 32

Estragon – Força.
Vladimir – Não não, por favor.
Estragon – Não não, tu primeiro.
Vladimir – Interrompi-te.
Estragon – Pelo contrário.
Olham fixamente um para o outro zangados.
Vladimir – Macaco de cerimónias!
Estragon – Porco meticoloso!
Vladimir – Acaba a tua frase, já te disse!
Estragon – Acaba tu a tua!
Silêncio. Aproximan-se. Páram.
Vladimir – Monga!
Estragon – É isso mesmo vamos insultar-nos.
(Beckett, 2007: 100)

Este antagonismo surge de um modo cortante, repentino e risível, que deriva em oposição pura, quer dizer apenas por vontade de se contradizerem e não por razões fundamentais ou de índole política, moral ou filosófica. Surge talvez do desejo de parodiar o teatro ou a vida, ou de confundir o público e evitar que levem o motivo da cena demasiado a sério.

Este processo resulta também de uma procura da essência teatral que é composta por elementos como o jogo, a tensão e o movimento. Este modo lúdico e teatral da contradição em Beckett serve para criar movimento, para reanimar o texto, variar o ritmo e a diversificar a intensidade emocional.

2.3.2. A repetição

A repetição é um dos procedimentos estilísticos usados nas peças de Beckett. Esta figura de retórica pode apresentar-se em duas modalidades: ou sucedem-se num ritmo rápido no mesmo parágrafo ou numa mesma página, ou aparecem de quando em vez para sublinhar ou recordar um conceito.

É utilizada normalmente como frase ou conjunto de palavras chave que traz consigo uma carga de eco ou de *flashback*.

Como exemplo deixam-se aqui algumas das citações mais famosas e recorrentes em *À Espera de Godot* e *Final de Festa*.

Em relação à primeira peça, recordamos a velha repetição "Não podemos, estamos à espera de Godot"; relativamente a *Final de Festa* a frase mais repetida é a repetição de *Hamm* "a acabar, isto está a acabar".

Estas repetições não funcionam no texto apenas como fazendo progredir o diálogo ou o discurso. Elas constituem-se como um procedimento retórico que tem por base a redundância e por função reforçar a inteligibilidade ou compreensão da informação.

No textos teatrais de Beckett a repetição reforça a ligação entre o actor e o espectador, na medida em que este pode assim antecipar, facilmente, o que vai ser dito, funcionando a palavra (ou frase) conhecida como o refrão das canções de sucesso, e conseguindo, assim, momentos de comunhão entre actor e espectador, transformando-se num ritual de convergência entre actor e espectador, em que este faz a citação mentalmente e, nalguns casos, soletrando-a mesmo.

A mensagem torna-se efectiva e operante visto que a estrutura repetitiva visa fazer compreender ou fazer sentir um estado de ânimo, uma emoção uma tomada de consciência.

2.3.3. A esticomitia

A esticomitia organiza o diálogo em frases curtas, recorrendo ao paralelismo anafórico, à repetição, ou à antítese, equilibrando, assim, a fala das diferentes personagens,

Embora este recurso possa produzir um certo estilismo retórico, Beckett resolveu o problema modificando consideravelmente a morfologia deste procedimento. Por um lado, atrofiou a parte da anáfora, ao suprimir a palavra de início da linha ou frase a partir da segunda fala; por outro lado, fez uso da oposição dando nuances contraditórias às diversas linhas ou frases do diálogo. Também a qualidade poética das frases e a característica circular de fecho muito aproximado

a um poema, retira, no caso da escrita de Beckett, qualquer ideia de sentença ou recurso retórico.

Vladimir – Temos as nossas razões.

Estragon – Todas as vozes mortas.

Vladimir – fazem um barulho de asas.

Estragon – De folhas.

Vladimir – De areia.

Estragon – De folhas

Silêncio

Vladimir – falam todas ao mesmo tempo.

Estragon – Cada uma por si.

Silêncio

Vladimir – Ou melhor, sussurram.

Estragon – Ciciam.

Vladimir – Murmuram.

Estragon – Ciciam.

Silêncio

Vladimir – O que é que elas dizem?

Estragon – Falam das suas vidas.

Vladimir – Não lhes chega ter vivido.

Estragon – Têm de falar sobre isso.

Vladimir – Não lhes chega estar mortas.

Estragon – Não é suficiente.

Silêncio

Vladimir – Fazem um barulho de penas.

Estragon – De folhas.

Vladimir – De cinzas.

Estragon – De folhas.

(Beckett, 2007: 84)

2.3.4. A progressão por associação.

Uma das características do texto beckettiano são as associações. As associações também contribuem para a dinâmica do discurso. O tipo de associação que encontramos em *Godot* consiste na justaposição de dois níveis diferentes de diálogo: no caso deste texto é uma justaposição de um texto concreto justaposto a um abstracto em que o autor, fazendo-os alternar provoca um efeito basculante contínuo.

No exemplo descrito poderemos perceber que Estragon parte de um diálogo concreto. Ele examina o seu sapato e depois os seus pés, é então que Vladimir transporta o nível do diálogo do particular para o geral englobando a humanidade através da palavra homem e referindo que um dos ladrões da Bíblia foi salvo.

Vladimir – [...] Então?

Estragon – Nada.

Vladimir – Deixa ver.

Estragon – Não há nada para ver.

Vladimir – Experimenta calçá-la outra vez.

Estragon – (*examinando o pé*) É melhor deixá-lo respirar um bocado.

Vladimir – Ora aqui temos o homem no seu todo! Acusa as suas botas quando a culpa é dos seus pés. [...] Um dos ladrões foi salvo. (*Pausa*) É uma percentagem razoável. (*Pausa*) Gogo.

Estragon – O quê?

Vladimir – E se nos arrependêssemos?

Estragon – De quê?

Vladimir – Bem ...(*Pensa*) Não me parece necessário entrar em pormenores.

Estragon – De termos nascido?

(Beckett, 2007: 18)

O homem acusa as suas botas quando a culpa provém de outro lado. Por um fenómeno associativo, a ideia da culpabilidade é referida a uma passagem do Novo

Testamento, que por sua vez incita Vladimir a arrepende-se. Também Estragon entra numa via existencialista e culpa o nascimento. Assim de um ponto de partida “clownesco”, que é o problema do sapato de Estragon, fomos desembocar na ideia de redenção possível.

Este salto gigantesco da palavra pode explicar até onde podem ir os limites da dramaturgia beckettiana, o seu texto limite. Para o autor as contingências são sinónimo da generalidade e contêm a condição humana base, daí a possibilidade de nas sequências do texto se passar do particular para o universal. Estes efeitos basculantes também são executados em partes sério-cómicas do texto e contribuem para a progressão do diálogo.

Este tipo de oscilação contém um germe fracturante e de descontinuidade pelo facto de o texto não cumprir a continuidade semântica tradicional.

É evidente esta descontinuidade semântica nos textos de derrisão se pensarmos que a ideia principal dos textos de Beckett, incide na problemática de que não existe comunicação entre os seres, produto de uma linguagem inadequada ou da falência do processo de comunicação.

Na generalidade, esta descontinuidade está presente em todo o drama de Beckett. O dramaturgo insinua-se na descontinuidade do texto, através do amordaçamento do discurso e de silêncios longos, do evanescimento do diálogo e de multiplicação de equívocos.

3. Encenação em Beckett

3. 1. Dramaturgia da impossibilidade: Teatro de Derrisão

O universo dramático de Beckett é emocionalmente absorvente. Não se consegue escrever o drama de Samuel Beckett sem uma sabedoria empírica sobre a vida, sobre as emoções, sobre a natureza humana. É a arte do teatro no limite do sensorial, do fenomenológico.

É de salientar como nas peças de Beckett se transformam coisas do dia a dia em sensações uterinas, indutivas e universais. Este aspecto é mais poderoso do que a sua ligação ao teatro do absurdo. Embora marcante, o teatro do absurdo é um movimento filosófico e artístico que corta radicalmente com a experiência teatral anterior, nomeadamente a convenção do teatro psicológico com todas as derivações em torno de Stanislavski.

Beckett vai mais longe: o conteúdo dramático da sua escrita consegue traduzir uma certa composição orgânica e visceral que se liga directamente ao indivíduo enquanto ser e enquanto espectador. As frases não se ajustam ao sentido convencional a que estamos habituados e, por consequência, não se ligam directamente a uma interpretação baseada num juízo logocêntrico.

Cria-se um mundo à parte, fechado em si mesmo, auto-suficiente, mas estranhamente correspondente ao nosso. É um teatro metafísico em que o homem desta vez se ri da sua própria condição, um teatro de derrisão. E a ele estão ligados Beckett, Ionesco e Adamov.

Todavia, apesar de convergências dramáticas, diferem entre si pelo carácter temperamental. Dublin, Bucareste e Bacu encontram-se em Paris onde os autores se instalam, vivem e escrevem durante um longo período e onde também se acabam por impor.

O seu sucesso não resulta, portanto, de um esforço comum. Com efeito, nenhum deles fundou nenhuma escola e não se constituíram como movimento nem combinaram em conjunto nenhum manifesto de uma nova ordem estética ou

de um teatro de índole diferente. Estiveram, sim, sob um certo ponto de vista, expostos às mesmas circunstâncias vivenciais.

Cada um, por si, passou por privação e isolamento, mas todos eles surgiram no panorama teatral na mesma janela de tempo e conheceram o caos provocado pela Grande Guerra e a impotência ordenadora do pós guerra.

Os três confrontaram o mesmo público no início das suas carreiras e partilharam o espírito cosmopolita parisiense daquele período. Os três insurgiram-se - cada um a seu modo - contra as regras do teatro tradicional, fosse ele comédia de Boulevard ou com pretensões literárias, de pendor realista ou filosófico. Todos declararam uma apetência pela metafísica e inovaram no uso do palco.

Na sua diferença de estratégia dramaturgica e de visão do mundo, estes três autores, embora seguindo caminhos próprios e isolados uns dos outros, acabaram por dar início a uma nova estética, um teatro de vanguarda que, pela perspectiva vivencial que revelavam, convencionou-se chamar Teatro da Derrisão. E é-o por pôr em causa os hábitos adquiridos e os valores reconhecidos, pondo em questão a cultura dominante.

Apesar de não ser fácil referir uma data precisa para o início de um novo movimento, tem sido relativamente consensual adoptar o dia da estreia de *En Attendant Godot* em 1953, como faz, entre outros, Luc Estang, ensaísta e crítico do jornal *Figaro* e da revista *La Croix*.

Este anti-teatro - na perspectiva das concepções tradicionais da arte dramática - implica uma rotura, uma vontade de oposição⁵. Ionesco declarava a vontade de escrever um anti-teatro, anti-burguês e anti-popular, pelo que a expressão fez fortuna durante algum tempo. Em 1959, um artigo publicado na revista *The French Review* por Rosette C. Lamont - "The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco" - sublinhava duas evidências deste jovem teatro: por um lado, a sua visão metafísica do universo e, por outro lado, o estilo evocado a que

⁵ Ionesco por sua vez declara: Je suis pour un anti-théâtre, dans la mesure où l'anti-théâtre serait un théâtre anti-bourgeois et anti-populaire... (*apud*, Jacquart, 1974: 32).

este novo teatro se pode aparentar ou colar – a farsa que renasce e se renova no panorama teatral.⁶

Em 1961 Martin Esslin publica o *Teatro do Absurdo* obra bem documentada e favorável a este novo Teatro que tem como tema central o absurdo da condição humana, as dificuldades impostas ao homem moderno que tem de viver sem absolvição, sem Deus, num mundo privado de sentido.

O tema do absurdo da condição humana atrai, então, um público àvido de ver os seus sentimentos e as suas incertezas representadas em cena, retomando o tema do absurdo que fora já enunciado por Sartre e Camus.

Esslin estendeu mesmo a abrangência do absurdo implicando-o num regresso a tradições arcaicas. Segundo Esslin as origens do absurdo podiam ser vistos já nos mimos antigos, na *commedia del l'arte*, no bufão medieval, nas personagens cómicas de Shakespeare e no Surrealismo, music-hall anglo-americano, filmes de Laurel e Hardy, Charlie Chaplin, Buster Keaton e irmãos Marx.

Transparece uma certa ousadia na classificação abrangente de Esslin que se baseia mais na questão da paródia e do jogo, mas que corre o risco de desprezar a componente do inconsciente e da metafísica que existe no Teatro de Derrisão.

No caso específico de Beckett, a sua obra possui uma riqueza, uma profundidade metafísica e uma complexidade dramática que não se esgota na comparação com o absurdo de existência da parábola de Sísifo.

Adamov haveria de se revoltar contra a utilização abusiva da palavra absurdo⁷, e Ionesco declarava que absurdo era uma palavra vaga que nada dizia, uma palavra da moda que dentro de algum tempo deixaria de o ser.

Ionesco afirma:

Ce qui ressort donc des oeuvres nouvelles, c'est la constatation, tout d'abord, qu'elles se différencient nettement des oeuvres précédentes (s'il y a eu de recherche de la part des auteurs, évidemment, et non pas imitation, stagnation). Plus tard, les différences s'attenueront, et alors, ce sont surtout les ressemblances avec les oeuvres anciennes, la constatation de une certaine

⁶ Rosette C. Lamont, "The Metaphysical Farce Beckett and Ionesco", in *The French Review*, vol. 23, 1959: 319, 328.

⁷ V. Adamov, "le mot théâtre absurde déjà me irritait. La vie n'est pas absurde, difficile, très difficile seulement (Adamov, 1981: 111).

identité et d'une identité certaine qui pouvoit prévaloir, tous le monde se reconnaîtra et tous finira par s'intégrer dans...l'histoire de l'art et de la littérature

(*Apud*, Jacquart, 1974: 33)

O Teatro de Derrisão propriamente dito, para além da sua característica temática de abrangência metafísica, também subentende a troça, a ironia, o gozo. São comportamentos que incitam ao riso: o homem ironiza sobre ele próprio.

No caso de Beckett tende-se mesmo para uma hipérbole da conduta das figuras em palco e a derrisão beckettiana toma formas de patético, de revoltoso, que aniquila totalmente a conduta do politicamente correcto e que supõe um riso por sua vez trocista, irónico, cinico e desesperado⁸. O discurso reveste-se de azedume e de agressividade: desacredita a religião, o amor, os sentimentos, as convenções e os clichés do pensamento.

Um dos procedimentos mais correntes do texto beckettiano consiste em desconstruir uma formulação célebre ao introduzir nela um elemento que a corrompe. Como demonstra a passagem do texto em *Endgame* em que Hamm assim que acaba de rezar um padre nosso afirma apenas alguns instantes depois “ O porco! Não existe “ (Beckett, S/D: p 195) noutros casos o locutor torna-se vítima do seu próprio desdém.

Em Beckett o sarcasmo advém de um contraste violento entre o que o homem esperava da vida e aquilo que obteve, entre a procura do eu e a impossibilidade de o encontrar.

A condição humana é assim o arqui-tema do teatro beckettiano, o sarcasmo e a derrisão resultam de uma formulação de valores e de um absurdo de justificação face a perguntas inquietantes e eternas que o homem coloca a si mesmo e que continuam sem justificação e sobretudo sem respostas significativas que dêem sentido à nossa existência.

É difícil ficar indiferente a este problema metafísico que nos implica diretamente e ao Mundo. Beckett reflecte esse absurdo metafísico que não será

⁸ Esta forma de riso que os franceses chamam *ricaner* pressupõe a troça de si mesmo, o auto julgamento simultâneo ao acto de rir, a tradução no dicionário explica que *ricane* significa "rire pour se faire moqueur".

tanto um absurdo de um mundo contra o homem, ou da sua natureza, mas antes um absurdo de situação: a situação do homem face ao universo.

Pozzo - No entanto (*erguendo a mão num gesto de prevenção*), por detrás deste véu de doçura e calma (*levanta os olhos ao céu e todos os outros o imitam, excepto Lucky*) a noite vem galopando (*a sua voz ganha maior vibração*) até se precipitar sobre nós (*fazendo estalar os dedos*), zás! (*a inspiração abandona-o*) De repente, quando menos o esperamos (*Silêncio. Em voz soturna*). É assim que tudo se passa na porca desta terra .
(Beckett, *À Espera de Godot*, s/d: 55)

Beckett é de longe entre os autores deste novo teatro quem mais insiste no problema desta finitude anunciada e, como dizia Baudelaire, não existe excesso em arte, de modo que este período, esta atmosfera de catástrofe, que precedeu a Grande Guerra e, principalmente, o sentimento de rescaldo permitiu sublinhar os efeitos da angústia dos dramaturgos e de inflacionar os problemas de um modo a que se obtivesse uma magnificação deste absurdo no contexto da posição filosófica do existencialismo.

Terá sido indispensável este recurso para obter o efeito de influenciar ainda mais o público. Uma obra de arte não é propriamente um tratado de filosofia e este princípio é ainda mais verdade no teatro que no cinema ou no romance.

O teatro beneficia do efeito de ampliação. A ampliação no teatro ultra dimensiona a sua teatralidade. Como diz Emmanuel Jacquart na sua obra *Le Théâtre de Derrision*, neste teatro há que mentir para ser verdade. Este contraditório não podia ser mais beckettiano.

Em relação ao pessimismo deste teatro de vanguarda, esta visão sombria sobre o Mundo não pode ser atribuído exclusivamente a Beckett. Anteriormente, já Flaubert e Baudelaire tinham sido vítimas deste tédio existencial.

De qualquer modo as diferenças são várias: no caso de Beckett o estilo da escrita mudou, a nobre retórica desapareceu e deu lugar a uma escrita que não privilegia a forma. O sofrimento em Beckett é intelectualizado, encaixa-se numa filosofia existencial que evoca o *clochard*, que não é mais que uma forma romântica e idealista da imagem que temos do vagabundo, com toda a sua carga simbólica de

solidão. Uma carga que implica devaneio mas que afirma ao mesmo tempo, o desejo de independência e liberdade.

O tecto do *clochard* é o Cosmos com a sua imensa abóboda: Um imenso material silencioso, um plano concavo de dimensões inimagináveis.

Esta visão transforma o sofrimento numa espécie de filosofia: nós sofremos, vemo-nos a sofrer e rimos por cima disso, não sob a forma de um riso claro e positivo mas na forma de um riso de desdém, de escárnio, de desprezo pela condição, pela impossibilidade de resolver a situação. Esta reacção imprime uma atitude mais preocupada com a forma artística no modo como defrontamos a questão do que com o próprio pensamento sobre o assunto, que, se fosse absorvido na totalidade do que significa, causaria uma neurose e depressão incomensurável.

O próprio Beckett cultiva mais a forma da ideia em si do que o desenvolvimento do problema filosófico que lhe deu origem. No final, este teatro beckettiano adopta uma dupla visão sobre o conteúdo: uma visão metafísica ligada indissociadamente a uma visão exigentemente estética.

Em Beckett e no seu teatro de derrisão, o escárnio e a troça resultam do contraste violento entre o que o homem espera da vida e aquilo que se obtém. Adjectivam de um modo trágico-cómico a sua permanente busca de sentido e a impossibilidade de o encontrar.

Este desespero é tão presente que o Eu procura instintivamente eliminá-lo substituindo-o pela ironia e pela troça. Este mecanismo defensivo permite que Beckett se torne espectador do que escreve e as suas figuras simples marionetas do texto do autor.

Este jogo de esconde e destapa durante os períodos mais intensos de derrisão da peça nem sequer são disfarçados percebendo-se muito bem a voz do autor.

Beckett endereça assim uma ruptura da ilusão teatral ao espectador, aquilo que os ingleses chamam *suspension of disbelief*.

Nesta matéria Beckett recupera para o seu teatro os traços do teatro de Pirandello, embora Beckett nunca dissocie esta quebra de ilusão da atitude de troça, em contraste com Pirandello que procurava antes os laços que misturavam o teatro com a vida.

Beckett troça da sua obra dentro da sua obra e são vários os exemplos:

Assim, na peça *Fim de Festa*, Clov pergunta a Hamm para que serve afinal, e Hamm responde que Clov serve para lhe dar réplica, ou ainda no início e também no texto final da peça, quando chega a sua vez Hamm declara que é a sua vez de representar.

Hamm - Ah...(*bocejo*) agora eu (*Pausa*) Compete-me representar

(Beckett, *Final de Festa*, s/d: 154)

Em certa medida, este mecanismo de troça perante a desgraça, ao esbater a fronteira entre realidade e ficção, entre o que é vida e o que é teatro, reflecte o espírito de uma época e o dramaturgo encontra-se nesta dualidade, na relação subjectiva entre o que é e o que aparenta. Não deixa de ser um mecanismo de defesa, um antídoto contra o desespero aqui partilhado entre o trágico e o escárnio que o salvaguarda.

Beckett adopta simultâneamente duas perspectivas antitéticas, dois pontos de vista que se justapõem e se mantêm continuamente no seu contraditório.

3. 2. A personagem: Jogos de clown

"Let's just say you're not all there."

Beckett a Billie Whitelaw durante os ensaios para *Footfalls*

A personagem na dramaturgia moderna e contemporânea, imprescindível ao texto teatral até a primeira metade do século XX, percorreu um longo caminho, da abstração até configurar-se como indivíduo. Patrice Pavis no capítulo referente à *Personagem* observa:

A personagem teve dificuldade para constituir-se em indivíduo livre e autónomo. Desta personagem indivisível, predominante até a primeira metade do século XX, foi-se retirando os seus laços exclusivos com a coerência, e

trazendo à luz a duplicidade da personagem e a impossibilidade, que daí resulta para o espectador, de identificar-se com este ser dividido.
(Pavis, 1999: 287).

Pode ocorrer a destruição da personagem pela diluição de suas fronteiras?

Segundo Pavis, mesmo no teatro contemporâneo, não teremos a completa destruição deste ser. Pavis fundamenta esta afirmação afirmando que:

[...] dessas sucessivas decomposições resulta não uma destruição da noção de personagem, mas uma classificação de acordo com seus traços e, principalmente, um relacionamento de todos os protagonistas do drama: estes, na verdade, são levados a um conjunto de traços complementares, chegando-se mesmo a uma noção de interpersonagens, muito mais útil para a análise do que a antiga visão mítica da individualidade do caráter.
(*Idem: Ibidem*, 1999: 287).

O teatro moderno e contemporâneo, e neste caso referindo-me mais especificamente ao teatro beckettiano, tornaram a personagem tão diluída e fragmentada, que se pode pensar na dissolução total de uma personagem, e repensar o termo para figuras de situação, no sentido de serem desprovidas de características filosóficas, históricas, ideológicas, contextuais ou hierárquicas.

As figuras de Beckett são figuras de características constantemente em aberto que deixam grandes zonas de sombra na sua construção, e que parecem incompletas do ponto de vista ficcional.

Vladimir e Estragon caracterizam-se os dois pela falta de uma identidade única e qualquer deles ao longo da peça empenham-se em representar múltiplas identidades e num comportamento que vai e vem e que se modifica no decorrer do texto. Também Hamm adopta comportamentos contraditórios entre a subjugação e a imposição que identificamos nas vociferações contra o pobre Clov ou no desejo que Nagg e Nell, os seus progenitores, morram.

Hamm – Fechaste-os ?

Clov – Sim.

Hamm – Estão fechados os dois?

Clov – Os dois.

Hamm – Seria melhor soldar as tampas. (*Clov vai a caminho da porta como quem vai buscar alguma coisa*). Não há pressa. (*Clov pára*). A minha ira decaí. Tenho vontade de fazer xixi.

Clov – Vou buscar a arrastadeira. (*Clov vai até à porta*).

Hamm – Também não tenho pressa. (*Clov pára*). Dá-me o meu calmante.

(Beckett, *Fim de Festa*,s/d: 172)

Esta visão estereotipada fornecida pelo seu comportamento resulta em contornos mais difíceis de seguir quanto a uma possível definição de carácter e identidade social .

Em *Fim de Festa*, como podemos verificar pela passagem do texto da página 172, e ao longo de todo o espectáculo, a lógica de parentesco de Hamm com os seus progenitores não segue a lógica tradicional.

Ela não se baseia na habitual existência de pais abusivos que exerçam os seus direitos de progenidade. Beckett perverte esta lógica e apresenta um filho que exerce sobre dois velhos senis e desamparados, que habitam dois bidões de lixo, as suas ferozes cóleras.

Hamm ressent-se de um incrível rancor, uma intensa amargura em relação a Nagg, seu pai, por o considerar criminoso pelo simples facto de o ter concebido.

Esta linearidade de comportamento em Beckett complica-se já que, em contraste com esta faceta de ódio em Ham, existe uma outra de ternura, que despoleta, quando ele tenta causar danos aos seus progenitores através de Clov, mas quando este vai executar a sua ordem, Hamm diz imediatamente que não há pressa, e Clov pára.

Sublinho este curioso automatismo de Clov, na medida em que são inúmeras as didacálias do texto que referem que Clov se prepara para cumprir uma ordem de Hamm, mas que, recebendo nova ordem para parar de imediato pára. É como se fosse um jogo aprendido há muito já que Clov nunca protesta perante as ordens contraditórias de Hamm.

Nesta mecânica de obediência em Clov, existe a ideia de um automatismo inumano que o autor em termos dramaturgicos propõe, e que não deixa de aludir a uma certa concordância com a ideia de Camus na obra o *Mito de Sisifo*, acerca do

inumano e do absurdo:

Os homens também segregam algo de inumano. Em certas horas de lucidez, o aspecto mecânico dos seus gestos, a sua pantomima privada de sentido torna estúpido tudo o que os rodeia [.....] Esse mal estar perante a inumanidade do próprio homem, essa queda incalculável ante a imagem daquilo que somos, essa “náusea” como lhe chama um autor dos nossos dias, é também o absurdo. (Camus, 2007: 27)

Em Clov existe quase um niilismo estóico nas suas idas e vindas elípticas como se nada pudesse e também nada quisesse.

Esta vanidade das acções de Clov é caracterizada por uma ironia que está sempre presente em Beckett e que se revela na sua atracção pelas personagens passivas. De um certo modo Lucky, em *À Espera de Godot*, e Willie, na peça *Dias Felizes*, serão à sua maneira produtos desta vacuidade de acção das figuras beckettianas.

Todavia, as personagens do teatro de Beckett não se esgotam na similaridade apenas pelo esbatimento das suas características como personagem. Existem outras características comuns na encenação, uma das mais evidentes é o número de personagens ser extremamente reduzido.

Em *À Espera de Godot* são cinco, passa a quatro em *Final de Festa*, desce para dois em *Dias Felizes* e cai vertiginosamente para um em *A Última Gravação de Krapp e Acto Sem Palavras I*.

É também recorrente na estrutura do drama beckettiano o aparecimento das personagens organizadas em pares: Nagg e Nell, Vladimir e Estragon, Hamm e Clov, Lucky e Pozzo, Winnie e Willie, comprovam esta sua opção dramatúrgica. Poder-se-á dizer que Beckett se inscreve numa longa tradição artística que reúne Don Quixote e Sancho Pança, Tweedledee e Tweedledum, os Manos Frattellini e Laurel e Hardy.

À imagem de Laurel e Hardy, bem como de Quixote e Sancho Pança, também se verifica uma dissimetria nas figuras beckettianas onde cada elemento do par se caracteriza pela diferença.

Penso que Beckett poderá ter concebido estes pares de criaturas antitéticas

na tentativa de afirmar duas atitudes fundamentais de perspectivar a nossa existência, deixando ao espectador a possibilidade de fazer uma escolha, e de se aproximar mais de uma ou de outra figuras, consoante a opção que quiser assumir.

Em *À Espera de Godot*, a dupla Vladimir e Estragon, a quem a crítica baptizou de *clochards*, sem-abrigo ou dupla de clowns, constituem também uma dupla dissimétrica no sentido de não simétrico, de desproporcionado, e não no sentido que implica a impossibilidade de ser divisível em duas partes iguais.

Metaforicamente falando -- e já que este trabalho se coloca no campo cultural e artístico -- posso afirmar que Estragon e Vladimir se podem dividir em duas partes iguais embora desproporcionadas, se quisermos adoptar essa perspectiva quanto à forma.

De algum modo Beckett cria o conceito baseando-se mais no aspecto formal e consegue que, embora o seu conteúdo seja diferente, tenhamos a ideia de que Estragon e Vladimir, pela forma como se apresentam em cena - no seu discurso e corporalidade - provocam em nós a sensação de serem iguais e indissociáveis.

Esta dissimetria é produzida numa primeira impressão pela sua diferença de temperamento. Estragon é instintivo, doido por comida e gosta de mandriar. Vladimir é mais analítico e possui uma predisposição para filosofar, como diz Geneviève Serreau. Vladimir tem uma característica que falta completamente a Estragon e que é uma necessidade de pôr as coisas em ordem, de estabilidade, de coerência, já que, como afirma Serreau, ele, Vladimir, é o elemento feminino, ou o mais feminino deste par.

[...] un souci de mise en ordre, de stabilité, de cohérence qui manquent totalement á Gogo et font de Didi l'élément féminin (ou plus feminn) du couple. C'est Vladimir que detient la reserve de légumes crus, lui qui suggère de solutions pratiques aux problèmes du moment, qui discute avec l'envoyé de Godot, qui veille sur Estragon.

(Serreau, 1966: 88)

Existem mais diferenças que são interessantes de sublinhar. Algumas residem no facto de que enquanto Vladimir se lembra do passado, Estragon tende a esquecê-lo; Vladimir guarda uma pequena esperança em Godot, enquanto

Estragon se sente ultrajado por Godot e por vezes esquece mesmo o seu nome. Noutros aspectos, Vladimir sente que a comida vai perdendo sabor à medida que a come, enquanto Estragon acha que, à medida que come, se vai habituando ao sabor.

Ainda sublinhando mais algumas diferenças de atitude, Vladimir detesta histórias cómicas e Estragon adora contá-las. Esta apetência de contar histórias pela parte de um, e o repúdio pela parte de outro, repete-se na dupla de Clov e Hamm em *Final de Festa*.

Apesar das suas diferenças, os dois companheiros são incapazes de se separarem.

Estragon – (*frio*) Há alturas em que não sei se não seria melhor separar-nos.

Vladimir – Não ias longe.

(Beckett, 2001: 24)

Como refere Martin Esslin, isto deve-se ao facto de as suas naturezas serem complementares e de dependerem igualmente um do outro. Vladimir, por exemplo, protege Estragon nos momentos críticos.

A afectividade quase maternal de Vladimir manifesta-se em bastantes passagens da peça e o mesmo se passa com Estragon que, embora seja mais egoísta e menos demonstrativo, também sela a reconciliação com Vladimir através de um abraço.

Estragon – (*mais um passo*) estás zangado ? (*silêncio. Mais um passo*) Desculpa. (*silêncio. Mais um passo. Estragon pousa a mão no ombro de Vladimir*) Então, Didi. (*silêncio*) Dá-me a tua mão. (*Vladimir volta-se*) Abraça-me ! (*Vladimir hirto*) Não sejas teimoso! (*Vladimir amolece. Abraço. Estragon recua.*) Cheiras a alho!

(Beckett, 2001: 25)

Esta interdependência e complementaridade das personagens consegue ser mais profundo. Vladimir é dos dois o que pensa e racionaliza, Estragon ressentido e sofre como Cristo, a quem se compara.

Numa perspectiva imediata, estas diferenças do par podem significar ou

sugerir a associação da cabeça com o coração, e do intelecto com a sensibilidade, estruturando-se assim como personagens arquetipo referidas à duplicidade de que é feita a humanidade.

A passagem do texto na fala de Vladimir em relação aos gritos de Pozzo revela um pouco dessa constatação:

[...] Aqueles gritos de socorro, que ainda tilintam nos nossos ouvidos, foram dirigidos a toda a humanidade. Mas neste local, neste momento, nós somos toda a humanidade, quer queiramos quer não...
(Beckett,2001: 105)

A relação Vladimir/Estragon repousa numa oposição entre personagens e numa complementaridade tanto ao nível do texto como do seu sentido simbólico.

Algumas vezes durante o desenrolar da peça Beckett perverte a sucessão destes dois elementos de oposição e complementaridade embora a oposição surja normalmente em primeiro plano.

É assim com a dupla de Pozzo e Lucky em que o primeiro numa clara atitude de mestre, coloca uma sela no segundo que personifica o seu escravo, carrega-o de malas e puxa-o por uma corda para o ir vender no mercado (Beckett, 2001: 44). Beckett em seguida inverte as relações de interdepêndencia de Pozzo e Lucky quando Pozzo bem no meio do seu reinado tirânico se disfarça de vítima .

Pozzo – (*grunhindo, as mãos à cabeça*) Não aguento... não aguento mais... o que ela faz... não fazem ideia... é terrível... ele tem de se ir embora... (*agita os braços*) ... estou a ficar maluco... (*deixa-se cair, a cabeça entre as mãos*) ... não aguento... não aguento mais.

Um pouco mais à frente:

Pozzo – (*soluçando*) Ele era tão boa pessoa... tão prestável... e divertido... meu anjo querido... e agora... agora mata-me.
(Beckett,2001: 47,48)

Assim as relações de interdependência que pareciam simples tornan-se um pouco mais complexas, aparentemente não existem provas da maldade de Lucky para com Pozzo, mas na verdade não faltará muito para ele se tornar um miserável indefeso.

No seu regresso à cena que acontece no segundo acto, Pozzo regressa cego e Lucky mudo, e este facto inverte a relação entre os dois. Agora Pozzo com a sua cegueira deixa de conduzir Lucky, não é mais o condutor, ao contrário, tem agora de seguir Lucky através da corda que ficou mais curta. Uma paródia às relações de degradadação entre servidos e servidores e um claro aviso às condições de desmoronamento das relações de poder.

Ao fim ao cabo as relações de poder não fazem sentido se não houver sujeição.

Em *Fim de Festa* esta relação entre senhor e escravo vai mais longe. Podemos referir como ponto de partida a dupla principal, Hamm e Clov cujos nomes que evocam um martelo (*hammer*) e um prego (*clou*).

Nas primeiras cenas da peça Hamm diz a Clov com um refinamento sádico que não dará a Clov mais nada de comer.

Hamm – Não te darei mais nada de comer.

Clov – Então morreremos.

Hamm – Dar-te-ei apenas o suficiente para impedir que morras. Terás sempre fome.

(Beckett, s/d: 157)

Mais tarde, *Clov* afirma num aparte que, se pudesse matar Hamm, morreria contente. Aqui a presença de um elemento de ódio e ferocidade é revelado com mais intensidade. No entanto, o fenómeno da reversão de sentido das relações é executado do mesmo modo que em *À Espera de Godot*.

A interdependência de Hamm e Clov percebe-se na cena em que Clov diz que há uma coisa que não percebe, e essa coisa é o facto de obedecer sempre a Hamm.

Clov – Há uma coisa que eu não percebo! (*desce até ao chão*). Porque será que

eu te obedeco sempre? Poderás tu explicar?

Hamm – Não ... talvez seja por piedade. (*um tempo*). Uma espécie grande de piedade normal. (*um tempo*) Oh vai ser-te difícil! Vai-te ser difícil!

(Beckett, s/d: 209)

Do mesmo modo que Estragon não pode abandonar Vladimir, também Clov se mostra incapaz de abandonar Hamm. As relações em Beckett cumprem a rigor o legado da sua dramaturgia.

Assim como Nagg e Nell enfrentam um fim doloroso e lento, também a degradação física de personagens como Pozzo e Lucky pressagia um adiamento constante do fim.

Do mesmo modo, em Hamm a incapacidade física prolonga-se ao mesmo tempo que aumenta o cansaço de Clov.

As figuras beckettianas estão marcadas por sentimentos contraditórios e por um mesmo percurso inadiável em direcção a um fim que demora, permanecendo entrelaçadas em relações de dependência impossíveis de quebrar.

Será mais um efeito de enclausuramento que desta vez surge das próprias interrelações das figuras em cena e mais um aparte do autor sobre a condição humana e as relações predatórias entre vítimas e culpados⁹.

Outra característica interessante no campo das personagens de Beckett é a presença de figuras com uma idade avançada. As figuras beckettianas fazem frequentemente um apelo ao passado, pelo que os "velhos" de Beckett potenciam uma marca nostálgica e poética à memória afectiva a que recorrem. Neste caso, também dramaturgicamente o discurso dos velhos pode potenciar uma maior teatralidade.

Por outro lado, a existência de velhos em cena parece justificar na escrita de Beckett não só a ausência ou dificuldade de uma lógica narrativa, mas também de

⁹ "Since the early thirties when Hegel's dialect and Marx's theory of class struggle began to interest the younger generation in France, the famous image of the pair *master and servant* from Hegel's *Phaenomenologie des Geistes* so deeply engraved itself into the consciousness of those intellectuals born around 1990 that it occupies today the place which the image of Prometheus held in the nineteenth century : it became the image of man in general ("Being without Time: On Beckett's Play *Waiting for Godot*", in Martin Esslin (Ed.), *Samuel Beckett, 1965a*: 149).

uma "sólida" construção da personagem¹⁰ na medida em que a sua idade favorece um esquecimento da sua origem e referências. Ou seja, estas características das personagens beckettianas tornam improvável o (in)verosímil da sua situação absurda, deixando por isso de estar em causa a credibilidade da personagem.

Nesse sentido, o binómio espaço e tempo pode parecer importante com as evocações de Winnie, Krapp ou Hamm, que anunciam a sua condição de um modo pouco preciso, mas com uma nostalgia que aumenta consideravelmente as dimensões desse passado e a noção espacial que a peça evoca.

Assim, a opção do autor em definir de forma não realista - do ponto de vista social e psicológico - as figuras em cena ajuda a encenação beckettiana a cumprir cirurgicamente o legado deste teatro metafísico.

Diminuindo a relação da personagem com o real quotidiano, Beckett consegue transformar Hamm, Estragon e Winnie em representantes do humano. Não estabelecendo uma relação socialmente reconhecível com o exterior "vulgar", maximiza-se o papel abrangente e, de algum modo, simbólico das figuras beckettianas, surgindo estas de forma mais expressiva com as características universais do eu em situação no mundo.

Sem uma relação "reconhecível" com o mundo exterior, Hamm, Clov, Krapp, Vladimir e Winnie vivem "prisioneiros" num quarto, num deserto, num monte de areia ou numa terra de ninguém e passam o seu tempo a lamentar as suas dores. Este é, por ventura, o traço maior com que Beckett ergueu as suas personagens, conferindo-lhes uma significação simbólica.

Na verdade, cada um deles sofre de uma doença ou outra qualquer limitação a que parece ter-se habituado, como se fosse natural ser defeituoso ou incompleto. Hamm está cego e sangra regularmente, Nagg e Nell já não têm pernas, Clov não se pode sentar, Estragon sofre do pé, Pozzo fica cego e Lucky, contrariamente à sorte que o seu nome indica, tem o azar de ficar mudo.

Em *Final de Festa* esta situação é levada ao extremo: as personagens que compõem esta peça não revelam qualquer piedade para com ninguém e, embora se perceba que dependem uns dos outros, as relações que desenvolvem entre si são destituídas de qualquer espécie de sentimento de compreensão ou piedade.

¹⁰ O termo personagem aqui utilizado refere-se à personagem teatral como elemento da cena e não no sentido estritamente beckettiano.

É difícil levar a sério os seus sofrimentos já que nenhuma personagem se apresenta como figura credível do ponto de vista social, pelo que não seria de pôr de lado a hipótese de que se trata de mais uma "brincadeira" de Beckett às voltas com os queixumes de uma humanidade sem hipótese de redenção. Poder-se-ia referir ao que Beckett chamava a *arte de encarceramento*, a propósito da pinturas de Bram Van Velde.¹¹

3.3. Tempo estrutural, performativo, poético e cósmico

O tempo é uma questão existencial. E como questão existencial não podemos viver fora do tempo nem sem tempo. Em si, ele, não como conceito, mas como questão, é o tempo poético, o tempo do existir, fazendo-se, o tempo em sua densidade máxima, porque é o tempo destinado a cada ser vivente.

É o tempo do ser, em que se dá o ser e, por isso, é inclassificável, só experimentável como tempo poético sendo e presentificando-se. Por isso, o tempo é a quarta dimensão do espaço, como afirmam os físicos.

Porém, tal tempo não é o tempo tripartido, porque o tempo tem também uma quarta dimensão: é a linguagem. Esta é o tempo poético.

Se o tempo é a quarta dimensão do espaço e a linguagem a quarta dimensão do tempo, a linguagem é a criação do tempo e do espaço. Essa criação fundamento o lugar onde surge o tempo. Lugar ou 'campo' é o mundo. A linguagem é o mundo, porque o mundo é a quarta dimensão do tempo.

(Heidegger, "Tempo e ser". *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. 255-72)

A partir de *À Espera de Godot* a estética das peças de Beckett, no que respeita à estrutura dramática e às suas consequências cénicas, a teatralidade das relações inter-espaciais e dramáticas conhecem uma nova abordagem. Referimos a necessidade do espectador em decifrar o código textual, o papel da imagética de cena na sua relação com o texto, e a possível relação contraditória entre essa imagética e o texto.

Com efeito, no drama de Beckett inicia-se uma reconfiguração da ideia convencional de espaço e tempo, desenvolvendo-se antes um espaço e um tempo subjectivos que se aproximam da performance teatral. É evidente que a

¹¹ Como afirma Jean Pierre Ryngaert, as diferentes estéticas teatrais fazem da personagem uma concepção e um uso particulares (Ryngaert,1995:135). Esta sensação de enclausuramento, de fechamento dramático e cénico está presente também na literatura beckettiana como é o caso de *Mal Visto Mal Dito* ou *Textos para Nada*.

subjectividade de definição deste dimensionamento espaço-temporal levanta questões como a subjectividade das figuras em cena.

Devido a uma forte ausência de definições espaço-temporais, os actores em Beckett ocupam um mundo exterior mapeado pelo texto ou estão presentes no espaço delineado pelos limites do palco?

Será possível o público partilhar um sentimento de senso comum com esta “gente”¹² quando estes intervenientes não esclarecem a assistência sobre a sua precisa localização no espaço e o seu sentido no drama, naquilo que costuma ser normalmente a narrativa linear das nossas vidas ?

No centro da visão crítica de Beckett reside a oposição à ideia convencional de subjectividade considerada no espaço e tempo dramáticos. Na dramaturgia dominante anterior ao aparecimento de Beckett a relação subjectiva do espaço e tempo era estruturado segundo um padrão em que o espaço tempo indicado ou sugerido na peça durante a representação excedia em muito o dimensionamento temporal e espacial da performance e dos eventos em cena, mas estas ferramentas cénicas estavam sequencialmente relacionadas. Quero dizer que os acontecimentos visíveis em cena eram pressupostamente extraídos de um largo número de outros eventos sucedidos fora da observação do público. Fora de cena.

Similarmente, o plano ou local na cena onde esses eventos acontecem é para ser imaginado como um dos muitos planos ou locais simultaneos fora de cena que em conjunto formam o mundo contido no texto dramático.

Este relacionamento espaço-temporal, esta hierarquia estabelecida se for descrita de um modo verosímil, permite ao público aceitar a subjectividade das personagens representadas no texto e na cena dramática. Existem no espaço e tempo da performance porque estão firmemente enraizados numa narrativa coerente e sequencial das suas existências num plano exterior, no tempo dramático.

É precisamente este modelo estrutural que é posto em causa por Beckett. Os corpos das figuras de Beckett estão apenas presentes em cena. Vladimir e Estragon podem não saber o que aconteceu no dia anterior, mas sabem que a sua existência presente se confirma pela simples presença de um perante o outro. É

¹² A palavra gente em inglês diz-se *people* e este é o termo preferido de Beckett para designar a condição de actores das suas peças.

assim que Hamm e Clov confiam no diálogo entre eles para os colocar no devido lugar, no centro das coisas.

Todas as figuras que surgem no universo dramático de Beckett não se podem basear num passado, numa memória colectiva para confirmarem a sua existência ou a sua própria subjectividade; mas podem definir-se nem que seja momento a momento, palavra a palavra ou através do olhar do outro, a partir de momentos e palavras que repetem dia após dia e noite após noite, numa rotina, numa repetição sem fim.

Os textos em Beckett incluem bastantes informações que dizem respeito ao espaço e ao tempo. O discurso das figuras em Beckett e o seu eixo actancial denunciam uma preocupação em relação ao que foram e ao que serão e também à identificação e transformação do espaço exterior.

Na organização actancial dos textos dramáticos de Beckett parece existir uma dúvida, uma omissão de percurso entre o sujeito e o objecto o que pode pôr em causa a noção de tempo e espaço convencional, assunto que desenvolveremos no capítulo dedicado às características do texto dramático.

O tempo em Beckett é suprimido bem como a acção progressiva no espaço e no tempo, sendo substituídos por um material de texto composto por figuras espaço-temporais que integram a corporeidade do texto e que alteram radicalmente a noção de espaço e de tempo convencionais.

Em vez da acção ilustrativa e da dinâmica das personagens em cena, que através das suas acções relacionam o espaço com o tempo, estas figuras espaço-temporais constituem-se como elementos da encenação e marcam - sob a forma de texto corpóreo - a noção de tempo. A maior parte das vezes estas figuras espaço-temporais são enunciadas no texto sob a forma de recordação.

Em Beckett este tempo visível do que já foram as personagens não aparece, não existem analepses sem ser sob a forma narrativa. Assim como a possível transformação do espaço também não ocorre.

Estes marcadores de encenação que fundamentam, juntamente com outros elementos, como por exemplo o desenho de luz, o espaço e o tempo, são suprimidos. São substituídos na representação pelo texto que possui essas características espaço-temporais, pela característica corpórea da sua escrita.

Esta escrita material e física das peças do autor relata ocorrências através de figuras espaço-temporais que participam da organização material da encenação ou esclarecem estruturas de tempo e de sentidos.

O esquema tradicional da passagem do tempo e da mudança de espaço, através de envelhecimento e das características da personagem, ou do desenvolvimento da acção, ou mesmo da mudança de lugar, é assim substituído por uma imagética material, de marcadores temporais, que determinam e regulam o tempo de representação e o espaço cénico.

O próprio espaço cénico é descaracterizado e pouco definido sendo mais percebido pelas didascálias que o autor introduz, que intui uma cenografia implícita, do que pelas características da própria cenografia física presente em cena. No início de *À Espera de Godot* a didascália inicial refere uma estrada no campo e uma árvore. A estrada não aparece em cena e durante o texto da peça as figuras nunca referem uma estrada. Em relação à árvore não especifica qual o tipo de árvore e onde será colocada. Existe assim uma economia dos elementos em cena ou da caracterização histórica dos adereços ou ainda da organização actancial da dramaturgia.

Vladimir – Muito bem. Não estivemos aqui ontem à tarde. Então o que é que fizemos ontem à tarde.

Estragon – Fizemos?

Vladimir – Tenta lembrar-te.

Estragon – Fizemos?...Devemos ter tagarelado.

Vladimir - (*controlando-se*) Sobre o quê?

Estragon – Oh...sobre isto e sobre aquilo, acho eu, nada de especial. (*seguro*)

Pois, agora já me lembro, passámos a tarde de ontem a tagarelar sobre nada em especial. Isto já dura há meio século.

Vladimir – Não te lembras de nenhum facto, de nenhuma circunstância?

Estragon – (*cansado*) Não me atormentes Didi.

Vladimir – O Sol. A Lua. Não te lembras?

Estragon – Devem lá ter estado, como é costume.

(Beckett, 2001: 88, 89)

Em Beckett o conteúdo dramático caracteriza-se por um constante recurso ao que já passou, sendo o presente exposto sem grande assunto já que as figuras das suas peças perderam qualquer referência de sentido da existência e qualquer aspiração metafísica.

No presente não existe nada por descobrir e nada de novo para fazer, produzindo-se, assim, uma noção de tempo marcado pela repetição cíclica de hábitos.

O futuro é incerto e, na ausência de Deus, nada se sabe. A memória nostálgica amplia assim a noção de passado esvaziando ainda mais o tempo presente. Deste modo assistimos a uma situação de impasse, de imobilidade de espera absurda.

Estragon – Para onde é que vamos?

Vladimir – Não muito longe.

Estragon – Não, vamos para bem longe daqui.

Vladimir – Não podemos.

Estragon – Porquê?

Vladimir – Temos de voltar amanhã.

Estragon – Para quê?

Vladimir – Para esperar pelo Godot.

(Idem, Ibidem, p. 122)

O tempo na dramaturgia beckettiana é o elemento estruturante da ideia central da espera e do absurdo.

Há nas suas peças uma justaposição no que se refere ao tempo de encenação: o que se reporta às acções e falas dos actores em cena (um tempo performativo), e o que se prende à imagem de um não tempo que decorre da ausência de memória que organize a imagem do tempo (estrutural) para cada uma das personagens. Deste modo definem-se dois planos sobrepostos: um plano exterior formado pelo ritmo da linguagem e pelo simbolismo da representação, uma linguagem que marca o tempo através da sua marca fonética, dos seus símbolos temporais, da performance da voz, e um outro plano, interior, que encontra na pausa beckettiana a possibilidade de desencontrar o tempo de

representação com o tempo do mundo, um mundo exterior, sensível, biológico; um tempo cósmico.

O tempo performativo assenta na repetição e rotina das acções performativas das personagens, quer seja no esquadrinhamento da pequena sala de Hamm e Clov, no ligar e desligar do gravador de Krapp ou nas entradas e saídas de cena de Estragon e Vladimir, no relacionamento físico das personagens, na acção das personagens Lucky e Pozzo, ou Negg e Nell, bem como na significação da grande parte das alusões ao tempo.

Estas marcas temporais podem surgir quer através da alusão a uma viagem, incluída numa memória, que recorrentemente é deficiente e deturpa a percepção do tempo real, ou ainda sob a forma de uma rotina que obedece a uma determinada altura do dia como a hora de tomada do calmante de Hamm na peça *Fim de Festa* ou a espera do anoitecer em *À Espera de Godot*.

O tempo estrutural afirma a sua presença através do depuramento do espaço, da deficiente iluminação e, principalmente, através das pausas e do silêncio beckettianos. O silêncio trágico decorre da falência da comunicação e da falha da memória individual e colectiva

Em *À Espera de Godot* e em *Fim de Festa*, Beckett suspende a acção repetidamente e transfere a tensão dramática para o público, que se apercebe da condição de impossibilidade de progressão psicológica e física das personagens, podendo suspender também a sua como participante observador.

Em grande parte isso decorre da impossibilidade de um sentido linear na articulação com o tempo, bem como de um conflito de sentidos imposto na forma de uma espera que nos transporta para outra concepção dimensional.

Esta sensação de absurdo causada pelo desfasamento entre o tempo pré-concebido e esperado e o tempo do enclausuramento das personagens e do próprio público, espelha uma existência desprovida de conteúdos simbólicos que preencham o espaço deixado em “aberto”.

Sabemos que a natureza tem “horror ao vácuo” - é uma das leis fundamentais da Física - de modo que assim que se abre este hiato, naquilo que deveria ser um tempo de performance, a plateia experimenta uma transferência de dimensionamento e entra no tempo estrutural.

Este tempo estrutural é o tempo de uma certa consciência existencial das próprias personagens, o tempo incalculável da espera, o tempo aparentemente estático que flutua na ausência de referências mas que possui um ritmo interior permanente, o tempo da suspensão da memória.

Trata-se de um tempo evanescente mas que marca a sua presença sem precisar de evoluir através da dimensão accional da peça, dos seus acontecimentos e das evoluções dramáticas. Este tempo não depende, na sua significação, das opções do homem, do seu mundo de ideias, da sua abordagem filosófica.

Nesta diferenciação entre tempo representado estrutural e tempo de representação ficcional somos impelidos a escutar um ritmo e uma pausa de palavras do texto como uma música, um fluxo em escoamento contínuo, um *inner flow*.

No tempo performativo a leitura do texto não é submetida às suas características accionais porque a encenação opta pelo contraditório opondo a acção, ou melhor, a não acção, aos princípios afirmados no discurso.

O texto não é assim submetido à temporalidade ideal e desencarnada da significação, mas antes à temporalidade concreta do corpo do texto e da realidade física da cena. Existe então uma sobreposição do tempo da performance sobre a suspensão temporal da memória, típica das ideias abstractas.

Este tempo performativo também perverte a ideia de tempo convencional: é um tempo que devido às características físicas do texto é de memória longa, que na verdade suspende o tempo representado e volta atrás.

Hamm – Gosto das velhas perguntas (com um arranque). Oh, as velhas perguntas, as velhas respostas! Não há nada melhor(Pausa). Fui eu quem te serviu de pai.

(Beckett, s/d: 182)

Transformada em escuta, a leitura é submetida à temporalidade da própria performance.

No novo teatro, haveria o fim da moldura fechada da ficção (cara à poética de Aristóteles), na qual uma temporalidade única garante a verossimilhança e assegura o pacto ficcional, a acção. A crise do drama é principalmente a quebra

desta unidade de tempo fechada em si. E assim, no lugar da representação de um processo temporal, nas novas propostas o que vem à tona é: “o processo da apresentação na sua própria temporalidade” (idem,p.297). Ou seja, a própria temporalidade, concreta, vivenciada e compartilhada entre todos os corpos presentes, da performance teatral é o que sobressai. De modo que o tempo da performance e o tempo da ficção (ou tempo representado e tempo da representação) passam a coexistir (e às vezes até coincidir), numa “ radical afirmação do tempo real como situação vivenciada em comum” (ibidem,p.304). Lehmann fala portanto de uma autonomização do tempo – ele se torna independente do tempo ideal do enredo, e chama a atenção para si, tempo concreto da vivência dos corpos.

(Hans – Thies Lehmann, *Teatro Pós Dramático*, 2007)

Este tempo performativo e este tempo estrutural autonomizam-se do tempo representado e substituem-no. Já não há a predominância de um tempo da narrativa, da acção, do tempo representado da ficção e concordante com a acção que o representa. Em relação ao tempo estrutural, ele existe sob a forma de um *inner flow* subjacente a toda a estrutura da peça e do auditório, uma corrente contínua, um tempo real, presente, como se o próprio tempo estrutural se tornasse uma personagem.

Este tempo estrutural é vivenciado em comum e fortemente sentido durante as pausas beckettianas já que a suspensão da acção, quer seja em forma de movimento, quer seja em forma de texto, é real e sentida pelo actor e pelo público que espera realmente.

Esta suspensão momentânea da memória suspende também a noção dimensional de espaço e tempo. Esta dimensão de espaço e de tempo que é uma matriz humana - já que é formada por memórias e aprendizagens de um mundo catalogado e apoiado no logos com conceitos e atributos exclusivamente humanos - pouco tem a ver com o tempo cósmico, com a evolução universal.

A linguagem temporal interage, assim, com as memórias e sensações das dimensões percorridas nas nossas vidas e parceladas e catalogadas por uma experiência empírica de rotinas e de repetição.

Assim, sintomaticamente, formamos um mapeamento do nosso espaço e do

nosso tempo no mundo. Sabemos que num percurso de A para B levaremos um certo tempo e percorreremos um determinado espaço, e apercebemo-nos do que isso significa, nós e os outros, criando uma linguagem simbólica que se armazena em memória experimental dos milhares de trajectos dimensionais que efectuamos desde o nosso nascimento.

Este esquadramento, esta medição do universo à nossa volta é feita à nossa medida, à medida das nossas memórias, nada tem a ver com o tempo cósmico, com o tempo estrutural.

Para conseguirmos ter uma percepção desse tempo estrutural é necessária uma suspensão da memória, uma paragem das acções que tentamos enquadrar dentro desse mapa que delineamos.

É necessário suspender o pensamento baseado na memória porque essa memória está repleta de enquadramentos de acções que são coincidentes com o tempo, o nosso tempo. Fornecem-nos uma verosimilhança de vida que nos diz que tudo está certo, que estamos na dimensão de espaço e tempo correctos e que nos bloqueia o apercebimento de uma dimensão mais sensitiva no sentido transcendente.

O homem está continuamente subjugado ao fluxo infinito do cosmos, um fluxo independente e indiferente às nossas acções e ao nosso vai-vem.

É preciso suspender o vai-vem da humanidade para compreender este outro tempo, exactamente como quando estamos sentados numa paisagem imensa no cimo de uma montanha, essa pausa permite que ressurgja a sensação de tempo universal, de tempo biológico. É o tempo das batidas de um coração e o tempo da respiração, e como é uma característica endémica dos homens, quando essa suspensão da memória, essa pausa, surge, é vivenciada em comum. É o tempo estrutural.

Em Beckett, em vez do tempo representado de modo convencional, predomina também o tempo performativo do desenrolar da voz, desta voz activa, física, que ecoa no momento em que a lemos. Somos levados a seguir o percurso da voz e do seu texto formal e é este o tempo que está em jogo, este tempo performativo que se cria e se vivencia na performatização do texto. Tal como acontece na execução de uma partitura.

Esse tempo que não preexiste à performance do texto. Ainda que a

performance ocorra numa leitura silenciosa, numa pausa, somos expostos ao tempo do escoamento contínuo, desta corrente submersa. É toda uma operação de tornar presente o ritmo da voz para que este tempo irreversível possa tornar-se sensível.

Esta linha contínua que nos impele, neste tempo em escoamento, não é mais uma “linha de tempo” de uma trama, como diz Lehmann, mas a “experiência de um tempo teatral global que se pauta pelo ritmo” (Lehmann, 2007: 313). E esse ritmo actualizar-se-á na leitura, enquanto execução, performance desta partitura para voz, condicionando os nossos ouvidos e o nosso corpo, colocando-nos numa imersão rítmica. Lehmann dirá que: “É somente por via da imersão nesse ritmo cênico que se chega à percepção de narrações ‘conteudísticas’ residuais – frequentemente fragmentadas –, possíveis histórias, temas, associações” (ibidem, 2007: 313). É nesta imersão rítmica então que surgirão as imagens.

Este tempo estrutural, que envolve as peças de Beckett, não se materializa na objectividade do pensamento nem num sentido dado à existência. É um tempo cósmico que marca um espaço vazio entre o nascimento e a morte. Esta é a certeza da *Morte* que esvazia o *Tempo* da sua substância. Daí a afirmação na obra de Beckett, *Malone die*, “nada é mais real que o nada”.

No plano do tempo performativo a própria ideia de repetição em *À Espera de Godot* e *Fim de Festa* induz à sensação de tempo cíclico que nos afasta da forma tradicional, narrativa e cronológica, de tempo teatral linear, de tempo representado.

Beckett impõe um tempo estático em que não existe progressão da acção no espaço e no tempo, e que se repete numa implicação clara de que a acção passada se irá repetir da mesma maneira no futuro em infinitas repetições cíclicas.

No plano da motivação das acções elas só parecem existir no sentido de preencher e dissimular a inexorável passagem do tempo.

Vladimir: O certo é que nestas circunstâncias o tempo se arrasta e somos forçados a ocupá-lo com práticas que – como hei-de dizer- que podem à primeira vista parecer razoáveis até se tornarem num hábito. Poderás dizer que é para evitar o colapso da nossa razão. Sem dúvida.

(Samuel Beckett, *À Espera de Godot*: 106)

O tempo estrutural assume-se como factor de corrosão. O tempo é responsável como causa de perda de memória, do desgaste físico e psicológico das personagens. Da sua proximidade à morte.

É principalmente o pensamento da morte que introduz a noção e o conceito de tempo. Tempo para envelhecer.

(Pausa) Montado num tumulo e um parto difficil. Lá em baixo, no buraco, pachorrentamente, o coveiro aplica os seus fórçipes. Temos tempo para envelhecer. O ar está cheio com os nossos gritos. *(Escuta)* Mas o hábito é um óptimo silenciador.

(ibidem: 120)

O nascimento ao dar-nos a vida também nos deu a morte. Evidentemente que em Beckett até a morte não chega, limitando-se as personagens a percorrer uma e outra vez o mesmo caminho com pequenas variáveis e onde se assiste à sua lenta degradação.

Além da impossibilidade dos mecanismos da linguagem também se assiste a uma certa impossibilidade de concretização de acções, exemplificadas pela impossibilidade constante das possíveis partidas para longe de Clov e pelo fracasso das tentativas de suicídio das personagens. Estragon e Vladimir, que numa reviravolta farsesca falham o seu enforcamento no tronco da árvore que existe no cenário, quando ao tentarem enforcar-se utilizam a corda com que prendiam as calças, ali ficam especados, alheios ao facto de que as calças de medidas excessivas caíram.

Para Beckett este apontamento de Farsa constitui um factor de desintegração contra um certo sentido de existencialismo niilista.

Ao mesmo tempo, e já que em Beckett o principio filosófico nos diz que tentar atribuir algum sentido à existência falseia a realidade, os seus trabalhos dramáticos são então concebidos para serem experimentados em cena, mais do que intelectualmente compreendidos.

Assumindo este propósito, qualquer afirmação de princípios no diálogo é imediatamente contrariada, ou tornada irónica pelo contexto.

Esta contrariedade recíproca pode ser encontrada no exemplo mais simples em que palavra e acção se tornam opostas, como na última cena de cada acto da peça *À Espera de Godot*.

Vladimir: Então vamos embora?

Estragon: Vamos.

(*Não se mexem*)

3.4. O poder metafísico da cena: Depuramento do espaço.

Expõem-se assim, nesta fase de pesquisa o resultado da análise de diferentes passagens dos espectáculos de Beckett com especial incidência nas peças *Fim de Festa* e *À Espera de Godot* que nos permitam visualizar uma metafísica do tempo e do espaço através da marcação das vozes das figuras e do depuramento do espaço beckettiano. Estas características espacio-temporais são muitas vezes utilizadas para também confirmar a tendência do contraditório que constitui uma das marcas relevantes do autor.

À Espera de Godot – Uma estrada no campo e um pequeno monte de terra são o ponto de partida para o espaço cénico deste espectáculo.

Um espaço cénico que indica um espaço perdido algures, uma terra de ninguém, descaracterizada de referências, além de uma árvore de ramos secos que anuncia a existência de uma memória anterior, de um mundo que já existiu noutra forma e que, de algum modo, ficou destituído da sua matriz inicial. Não existe mais nada em palco a não ser os protagonistas deste espaço, duas figuras clownescas que esperam.

Este cenário estático junto à imobilidade das figuras é reforçada com a frase sentencial de Estragon mais a concordância de Vladimir dita no início do espectáculo e que nos esclarece para a impossibilidade de mudança deste dimensionamento. “Nada a fazer” (Beckett, *À Espera de Godot*, 2001: 15)

Fim de Festa – O espaço cénico é designado por Beckett como “um interior sem móveis” rodeado de paredes rasgadas por duas janelas altas, “cortinas fechadas”, uma porta e, perto da porta, um quadro voltado ao contrário, velho.

Clov refere-se por várias vezes à sua “cozinha”. Na ausência de móveis existem dois bidões ou caixotes de lixo com serradura no fundo (a areia acabou) - onde Nagg e Nell se abrigam - e a cadeira de Hamm. Trata-se de um espaço onde as figuras parecem confundir-se com peças de um mobiliário envelhecido.

As janelas pequenas e situadas no alto, Clov tem de subir a um escadote para olhar o “lá fora”. Janelas de prisão ou seteiras de fortaleza, a ambiguidade de Beckett que coloca as suas figuras neste espaço significante com dois sentidos, ou Clov e Hamm foram postos de lado ou então eles próprios se isolaram, se excluíram do mundo exterior. De um mundo que o quadro ao contrário representa. Um mundo destituído da sua ordem natural. “Estamos num buraco”.

3.4.1. O Espaço lá fora.

À Espera de Godot..... o exterior é adivinhado pelas entradas e saídas de Vladimir e pela chegada e partida de Pozzo e Lucky. É um mundo exterior inóspito que se adivinha antagónico ao homem definindo um vislumbre de degradação e crueldade.

Estragon vinha de fora, queixa-se de ter sido espancado, vinha de um lugar onde existiam outros que lhe batiam regularmente, estes outros eram “*os do costume*”(Beckett, 2001: 16) denunciando não um facto pontual mas um grau civilizacional da espécie, um grau primitivo em que a violência é recorrente e onde também se vendem humanos. Também era lá fora que a mãe de Gozzo, um conhecido de Estragon, tinha gonorreia. Um mundo corrompido pela brutalidade, a escravidão e a doença. Um mundo a aproximar-se do fim à espera do “Grande Frio”.

Vladimir – Há dias em que sinto que, seja como for vai acontecer. E então fico todo esquisito....

(Beckett. 2001: 17)

Fim de Festa – O exterior surge caracterizado pelo vazio habitual em Beckett. por Clov subindo no escadote e espreitando para fora, comenta a evolução. Também Hamm afirma que fora dali não existe mais nada a não ser a morte: “fora daqui é a morte”. Um exterior em vias de extinção, cinzento, sem esperança, defeituoso como caracteriza o alfaiate da história contada por Nagg a Nell sobre o inglês que encomendou umas calças. Triste estado do mundo que “Deus fez em seis dias”. “Olhai (*gesto de desprezo com mágoa*) - o mundo - e olhai (*gesto amoroso, com orgulho*) - as minhas calças” (Beckett, s/d: 170)

As estórias são usadas para estabelecer analogias com o estado do mundo, do mundo exterior e para trazer o lá fora para dentro de cena.

Este jogo entre ficção e real está sempre presente, e os intervenientes muitas vezes entram numa representação explícita e num eterno jogo teatral duplicando a ilusão. Já não se trata só de perceber a analogia com o real através da ficção, mas sim de perceber se a estória dessa ficção é verdadeira como memória ficcional ou se faz parte de uma representação encetada por alguma figura da peça. Em Beckett a sobreposição de planos é constante. O autor confunde-nos constantemente com aquilo que é e o que aparenta ser.

Quando Clov inspeciona o espaço exterior descobre “uma multidão em delírio”. Uma afirmação dúbia e ao mesmo tempo corrosiva que, de certeza, se refere às pessoas do mundo enquanto humanos, aos espectadores presentes na sala e á atitude destes perante a teatralidade da peça. Hamm também afirma que é a sua vez de representar e Estragon pergunta se esteve bem. Estamos no Teatro.

3.4.2. É a rotina.

Hamm e Clov escutam um despertador que toca durante muito tempo. O presente segue o seu curso, desfiando lentamente os segundos das vidas estagnadas, à espera, destas figuras. Clov diz “Os grãos juntam-se aos grãos, um a um , e um dia, de repente, aí está um monte, um montinho, o impossível monte”(Beckett, s/d: 156).

O vazio exige ser preenchido, é uma lei natural, nem que seja com uma série de hábitos, com um acumular de rotinas. O presente é ritmado com ocupações previstas, ritmadas, que se repetem com regularidade. Exige ainda um calmante, um biscoito, a hora de ler histórias, de deitar ou de levantar.

Hamm – Prepara-me . vou-me deitar

Clov – Acabo de te levantar.

Hamm – E depois ?

Clov – Não posso levantar-te e deitar-te de cinco em cinco minutos. Tenho mais que fazer.

(*Ibidem*: 155)

Ocupações indispensáveis que deveriam assinalar o tempo, agarrá-lo, retê-lo ou acelerá-lo. O problema consiste em que apesar destas rotinas e hábitos o tempo parece que não evolui, ou então evolui deficientemente.

As afirmações de Hamm e Clov entre o “acho que são horas de me deitar” e “ainda agora te levantei” denunciam uma estagnação do tempo entre o fim e o princípio de qualquer coisa. A medida de tempo tal como o concebemos é corrompida, pelo que o conceito se torna inútil dado que existe uma característica repetitiva circular das acções descritas no texto.

Esta estagnação contida no corpo das palavras e da acção em relação ao tempo e ao espaço, é acentuada também pelo facto de não existir evolução dramática na peça *À Espera de Godot*. Esta acção repetitiva e circular é bem notada pelo movimento repetitivo de Estragon quando descalça e calça as suas botas (Beckett. 2001: 16)

Também o movimento de cena não contraria a imobilidade temporal já que não surge com propostas e possibilidades de marcações espaciais possibilitadas pelo desenrolar da acção, e isto acontece porque a acção não é desencadeada. Este tempo presente assenta assim em hábitos. Embora o essencial seja conservar a rotina, “nunca se sabe” como afirma Clov em *Final de Festa*.

Em *À Espera de Godot* a noite parece que nunca vem e, quando vem, é de repente dando lugar a uma Lua pálida de aborrecimento por olhar os nossos semelhantes (Beckett, 2001: 71). Esta rotina do passar dos dias e esta vida são

aborrecidas, não se vai a lado nenhum. Mesmo o inesperado torna-se o esperado porque a noite parece que nunca vem mas acaba por cair repentinamente, explorando o contraditório e pondo em causa um modo de conhecimento epistemológico. Não se vai a lado nenhum.

Estragon – Para onde é que vamos?

Vladimir – Não muito longe.

Estragon – Não, vamos para bem longe daqui.

Vladimir – Não podemos.

Estragon – Porquê?

Vladimir – Temos de voltar amanhã.

(*Ibidem*. 2001: 122)

Beckett abre a possibilidade de este percurso do tempo não ser uma constante, não estar sobre a constante universal duma hegemonia cósmica, dum devir, como se pode deduzir quando Clov, acerca do tempo, afirma que de vez em quando ele avança, por isso nunca se sabe.

Decididamente, se considerarmos esta imobilidade temporal temos de a considerar imobilidade em relação a alguma coisa, a alguma coisa que por comparação avança. Decididamente “alguma coisa segue o seu curso” (Beckett. s/d: 178) sobre o qual estas figuras beckettianas, apesar dos seus esforços, não têm nenhum poder. Nas peças de Beckett existe a sensação da sobreposição de dois tempos diferentes: O tempo performativo e o tempo estrutural como já referi na introdução deste sub-capítulo.

3.4.3. A questão da memória!

Ontem “estava um tempo próprio da estação”. “Ontem! Que quer isso dizer? Ontem!...” (Beckett, *À Espera de Godot* : 186)

O passado em Beckett está directamente ligado com a memória e com a inevitabilidade da sua degradação.

Existe uma nostalgia do esquecimento que forma como que uma linha infinita da origem e que se coloca para além da nossa compreensão. Este tempo

longo é um tempo velho, caracterizado também pela velhice das figuras em cena e pela imobilidade que as caracteriza. É uma memória diferente do Naturalismo de Tchekov, porque nele as personagens recordam um passado “feliz” em relação à estagnação e imobilidade dos dias que atravessam.

Em Beckett a memória falha ao ponto de não reconhecer o próprio conceito de passado, ou do eu herdeiro de um passado. Em *À Espera de Godot*, Estragon tem dificuldade em responder se já leu a Bíblia e em *Fim de Festa*, Hamm esquece tudo o que disse.

A perda de identidade é inevitável. Também o final inevitável está presente ou a caminho e, o mundo, tal como o conhecíamos, está a acabar como se pode concluir na peça *Fim de Festa* quando Hamm diz “a natureza esqueceu-se de nós” e responde Clov “ Já não há natureza” (idem: 161).

Ontem havia tudo o que hoje não há: havia bicicletas, biscoitos e caixões. Ontem ainda havia cenouras, hoje é a última. Antigamente havia serradura no fundo dos bidões de Nell e Nagg, mas acabou, agora há areia. Ontem Lucky dançava tudo, afirma Pozzo (Beckett, 2001: 55) dançava a farândola, a almeia, o bamboleio, a jiga, o fandango e até o hornpipe. Agora apenas executa uns movimentos paupérrimos a que lhes chama a *Rede* porque se imagina preso nas malhas de uma rede.

Este mundo em desaparecimento, esta terra sem árvores, remete-nos imediatamente para a didacália inicial do acto I referido ao cenário de *À espera de Godot*.

Uma estrada no campo. Uma árvore
Anoitecer
(Didascália inicial do Acto I)

No acto II sobre o cenário de *À Espera de Godot*, Samuel Beckett mantém a noção convulsiva do tempo e a imobilidade do espaço. Assim, quando indica na didascália de abertura “Dia seguinte, a mesma hora, o mesmo lugar” impõe uma imobilidade das figuras e impede a progressão espacial.

No seguimento da acção do espectáculo vai romper novamente a noção de tempo convencional quando as figuras de Estragon e Vladimir confundem a memória repetidamente acerca do ontem, misturando esta noção de tempo

quantitativo com outros tempos. Também cénicamente a árvore visível em cena, pressupostamente a mesma do dia anterior tem agora quatro ou cinco folhas falseando completamente a indicação do início do acto II que nos diz que estamos no dia seguinte. Sabemos que o surgimento de folhas é sinal de mudança de estação o que corrompe a linearidade da progressão de tempo na peça.

3.4.4. Apocalíptico

Em perspectiva, o futuro em Beckett apenas serve para imaginar cenários normalmente obscuros e apocalípticos. Os seus velhos são homónimos dos velhos do Restelo, e digo isto no plural porque o momento de actualidade que vivemos hoje marcha no sentido de um pessimismo que marca o nosso dia-a-dia. Presságios de um mundo prestes a acabar, anunciam os velhos. Na peça *Fim de Festa* o próprio Hamm aprecia as histórias que acabam mal para Clov. Quando Clov decide deixá-los, Hamm exclama com ar triunfante que Clov não os pode deixar, não há saída. Também é difícil saber o futuro antecipadamente: Nagg lamenta ter criado Hamm, mas não podia adivinhar aquilo em que ele se tornaria.

O mundo prestes a acabar, embora ainda não tenha acabado, não incomoda Hamm nem Clov, uma vez que para estas figuras, o interesse nestes possíveis acontecimentos está muito mais no desfecho.

Quando Hamm afirma, que Clov o há-de enterrar, a pergunta que faz em seguida é se Clov não irá para lhe dizer adeus. Também aquando do toque do despertador “digno do juízo final” como afirma Clov (Beckett, s/d: 189) Clov confessa que gosta da ideia e Hamm prefere o meio, transparecendo uma total despreocupação com as consequências duma possível finitude do universo, valorizando antes o lado estético numa clara separação entre ficção e realidade. (ibidem: 190).

Em *À Espera de Godot* o amanhã também não chega: está a definhar ou em vias de acabar. Estragon acusa Vladimir de estar sempre à espera do último minuto, numa alusão provável ao Holocausto nuclear da Grande Guerra. A frase de

Vladimir “O Tempo parou” (idem: 51) repete-se uma vez que já tinha perguntado se nunca mais seria noite.

Estas marcas espacio-temporais prenunciam uma falta de sentido na existência, do ponto de vista filosófico. Implicam a dúvida se o homem não tem futuro, se não existe amanhã, se todas as suas realizações se tornam vãs, sem fundamento.

Se é verdade o que Pozzo afirma ao dizer que a noite galopa sobre nós, se bilhões de outros se matam entre si, então não faz sentido existir. Um dia ficaremos surdos, um dia iremos morrer “um dia como qualquer outro dia” (idem: 118). Lá fora em Vaucluse é tudo tão vermelho, lá fora, apesar dos progressos na alimentação e na defecação, o homem é ainda visto a diminuir e a definhar e concomitantemente a encolher e decrescer.¹³

Imobilidade dos seres num espaço imobilizado. Imobilidade dos seres no Mundo, esta imobilidade não é apenas física mas também deriva de razões ontológicas, pelo que o pensamento humano se encontra afectado por uma paralisia que confronta o homem com um mundo de impossibilidade. Esta a ideia central da dramaturgia da impossibilidade traduzida pelo movimento em cena na estética de Beckett. Contrariamente ao princípio aristotélico de que o homem, o

¹³ Lucky não consegue pensar sem o chapéu, Vladimir vai por trás de Lucky e coloca-lhe o chapéu. Lucky aparentemente em estado cataléptico começa a debitar um relato de constatação de estudos sobre factos verificáveis nos seres humanos.(Beckett.2001,p59) A questão da finitude e da perda de memória colectiva é aqui posta em causa sob a forma de uma verdade convulsiva, uma verdade convulsiva que apesar de avanços e recuos não resolveu o principal paradigma: a inevitável consequência do nascimento ser a morte. A condição trágica do individuo enquanto ser ontológico.

A linguagem é a única possibilidade de evitar esta morte da memória colectiva, ela é a via para o reconhecimento das nossas vidas, a linguagem através da tradução de um saber ontológico aliado a um pensamento logocentrico transfere a nossa existência para um sentido épico, centrado no Cosmos, uma metafísica da existência que nos permite a transcendência. Em Beckett tudo se esvai a partir da degradação e morte da memória colectiva. Do esboroamento progressivo do espaço e do tempo. Estragon não se lembra de ter estado em vaucluse, passou toda a sua vida a rastejar de cara voltada para baixo e recorrentemente durante a peça esquece –se de tudo, - *Vladimir – Já se esqueceu de tudo.* (idem.p82), também Vladimir se esqueceu do que estava a dizer ao principio, do mesmo modo que a humanidade se vai esquecendo do Verbo, do principio, à medida que a sua linguagem se desintegra ou perde sentido perante uma existência cada vez mais convulsiva. O espaço também é eliminado da nossa memória. “Estou a dizer-te que ontem não estivemos aqui” diz Estragon perante as dúvidas de Vladimir.

herói trágico se caracteriza pelas suas acções, em Beckett , as figuras são isoladas e descaracterizadas devido à sua imobilidade.

São figuras decadentes que cada vez mais e mais se detioram e perdem as suas faculdades.

Os pés de Estragon doem, primeiro um e depois o outro por causa das botas. Pozzo no segundo acto de *À Espera de Godot* regressa cego. Também Hamm na peça *Final de Festa* é cego, Nagg e Nell não se conseguem beijar estão a ficar cada vez mais emperrados, Clov anda com dificuldade e é o unico a deslocar-se da sua cozinha ao centro da sala.

O cão de peluche aparenta estar pronto para ir dar uma volta mas não vai a lado nenhum. Hamm apoia-se no remo para tentar uma viagem mas não avança, mesmo com rodas lubrificadas. Clov admite a todo o momento que vai partir para logo esse momento ser anulado por ele próprio “não posso ir longe” ou por Hamm, “não podes deixar-me”.

Entre o mundo exterior e o mundo interior, o tempo exterior performativo e o tempo interior estrutural, existe uma constante montagem de sobreposições.

Beckett não indica marcas temporais ou geográficas precisas , nem mesmo se Nagg ou Nell evocam aquilo que se pensa serem nomes de batalhas. As figuras em Beckett por razões de degradação física ocupam como podem o espaço que lhes é devolvido. Um mundo fechado e elíptico.

As viagens imóveis de Hamm na cadeira de rodas improvisada acabam da mesma maneira: pelo regresso ao centro. Clov repete as idas e vindas entre as duas janelas.

Nagg e Nell saem e entram nos seus caixotes de lixo. Clov observa a parede ou a luz que desaparece.

Esta casa vazia é talvez todo o universo, o espaço cénico esbarra em limites cinzentos, a parede é também o horizonte, e nenhum dos dois leva a parte nenhuma. No resto da cena o espaço é construído foneticamente, como o “ farol” e a praia que talvez não existam a não ser como linguagem.

Podemos continuar com uma estrutura cíclica que repete o despertar de Hamm e acaba quando ele se deita, rodeado dos mesmos rituais. Também em *À Espera de Godot* este comportamento circular sucede na tentativa de partida de

Estragon e Vladimir e acaba no fracasso redundante dos dois pela simples razão de estarem obrigados a voltar no dia seguinte. (Beckett, 2001: 122)

As “velhas perguntas e as velhas respostas” tão apreciadas por Hamm são uma das características deste tempo repetitivo. Um tempo construído numa memória de recordações, falsas esperanças e evocação lírica do passado constroem o presente.

O espaço na encenação beckettiana é depurado e simplificado. O espaço-tempo da cena e da ficção confundem-se. Na peça *Fim de Festa* é um espaço fechado, emparedado, um espaço do qual se tenta escapar mas que se sabe logo á partida que tal é impossível e que tudo acabou já. Cada espectáculo está como que acabado no momento em que se inicia, não se passará nada de novo, coincidindo as ausências de transformação cenográfica com a imobilidade do texto.

Espaço vazio e tempo sem evolução, são as dificuldades da representação beckettiana. Se aliarmos estes princípios a uma ausência de acção poderemos afirmar que se trata de anti-teatro já que contraria todos os princípios de representação “aristotélica” em relação aos princípios de unidade de tempo, lugar e acção.

Esta opção de antiteatro não fará surgir o corte radical com o texto? Não fará desaparecer o teatro tal como o concebemos. E finalmente será permitido chamar teatro a esta forma de anti-teatro?

As “velhas perguntas e as velhas respostas” tão apreciadas por Hamm são uma constatação pertinente deste paradoxo teatral que se ao longo da história do teatro se repete no tempo e no espaço.

4 . Sobre a peça *Em Baixo e Em Cima*

O texto *Em Baixo e Em Cima* é um trabalho a propósito de Beckett e do seu universo do contraditório e da impossibilidade. Este trabalho de escrita foi elaborado durante a pesquisa realizada para a finalização da tese *A Propósito de Beckett, Marcadores de Encenação* e recolheu durante a fase de laboratório o material que serviria de ponto de partida para elaborar uma peça que teria como base o universo dramático beckettiano.

O trabalho de laboratório e de ensaios que se verificou em seguida tentou pautar-se por essa dramaturgia que assenta numa existência da humanidade composta por hábitos repetidos até à inevitável perda de sentido. O texto *Em Baixo e em Cima* tenta traduzir as preocupações da mais básica consciência humana: a experiência de estar vivo e o confronto com o tempo. Este confronto com o tempo, que através da degradação do corpo nos lembra o encontro inevitável com a morte. Uma morte que advém da consequência do percurso iniciado no nascimento e que sublinha a irracionalidade da experiência humana individual.

Em Baixo e Em Cima é uma tragicomédia que explora a impossibilidade da linguagem e que põe em causa o absurdo da significação e da experiência das nossas vidas.

Em Baixo e Em Cima traduz esse paradoxo, essa componente trágica e cômica através de figuras que jogam as suas expectativas do mundo e o comportamento arbitrário das suas vidas na possibilidade ou impossibilidade da abertura de uma mala.

§§§

4.1 Diálogos com o teatro...

O ponto de partida para a elaboração de um manuscrito teatral a propósito de Beckett teria obrigatoriamente de passar pelo universo que rodeia o material beckettiano. A imensidão de trabalhos teóricos sobre o autor equipara-se à dimensão da sua obra artística de modo que seria obrigatório fazer uma síntese que reduzisse a uma série de princípios e a uma selecção de textos este campo de inspiração. A partir dessa selecção tornar-se-ia menos complicado o trabalho de elaborar e escrever uma adaptação para cena, que se constitui como uma réplica ao material cénico e dramaturgico do autor.

A consulta desse repositório de textos escolhidos permitiria durante o processo criativo, entrelaçar as afirmações teóricas e filosóficas escritas sobre o autor com algumas partes mais reconhecíveis do texto das suas peças e dessa confrontação de conceitos e ideias elaborar um texto de cena que traduzisse e mantivesse as características da sua estética.

Definida esta estratégia surge em seguida a escolha do objecto de teatro, a matéria que irá para cena, a composição da mensagem ou o objectivo artístico sobre o qual se vai trabalhar. Neste caso particular, e a propósito de Beckett, qualquer que seja o contexto onde este processo teatral seja situado ou colocado, implicará sempre o homem face ao sentido da sua existência e a falência do efeito ordenador da sua linguagem.

§§§

O teatro de Beckett, no que se refere à sua dramaturgia, é sempre inspirado por conceitos de ordem filosófica e metafísica. Deste modo, qualquer versão que se elabore a partir do universo beckettiano, terá quase inevitavelmente de respeitar esses princípios.

Qualquer que seja a escolha dos contornos do diálogo ou da narrativa dramática a trabalhar, implicará sempre uma procura de respostas ao sentido da nossa existência.

Dentro do grande leque de obras existentes da autoria de Beckett acabei por adoptar, para uma consulta mais insistente sobre as linhas principais das características e morfologia da sua escrita, obras de referência como são as peças *À Espera de Godot* e *Fim de Festa* e as edições de *Textos para Nada* e *Mal Visto Mal Dito*.

Esta escolha vem do facto de as referidas obras possuírem elementos na sua composição que as tornam similares, o que não é de surpreender visto serem todas do mesmo autor e também pelo facto de se perceber que as primeiras peças de Beckett derivam do universo das novelas escritas pelo autor.¹⁴ Mas dizia eu que nestes textos existe uma certa semelhança no universo dramático: Todos possuem na sua essência dramática uma permanente procura de sentido existencial, são todos eles também histórias sobre a errância de figuras exiladas, em espaços sem referências. Também os acompanha a todos uma sensação de circularidade e fechamento .

Há ainda que referir, um certo comportamento obsessivo e derrotista na generalidade dos textos escolhidos, e que era um predicado que me interessava explorar.

Em relação à obra teórica e crítica editada acerca do autor, e devido à diversidade de bibliografia que estava a consultar no momento, acabei por admitir que seria preferível fazer pequenas anotações sobre conceitos que implicassem directamente um certo factor emotivo/valorativo ou alguma reflexão, ou ainda que despoletassem em mim pequenos períodos de discussão existencialista, em vez de elege objectivamente uma lista de obras teóricas. Ficaria assim à mercê de uma certa casualidade podendo beneficiar do factor do inesperado no meu processo de escrita.

¹⁴ “It cannot be denied, of course, that *Godot* and *Endgame* present many of the themes already explored on the novels, all of which centre on the complex problem of how we can cope with being-in-time”. (Michael Worton, *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. by John Pilling, Cambridge, Cambridge University Press, 1994: 70)

Este processo dialéctico de leitura, escolhido para poder aprofundar a essência do trabalho de Beckett, foi apenas umas das muitas opções pelas quais se pode escolher o começo de um processo criativo, afim de o projectar em cena.

Tambem me apercebi mais tarde, durante o processo de ensaios, que este princípio codificado de método de trabalho rapidamente seria ultrapassado pelas consequências da experimentação em cena e pelas discussões de dramaturgia executadas durante o processo de leitura de mesa por parte dos actores. O fenómeno da apropriação pelo actor do objecto de representação é um dado adquirido nas artes de palco. Esse processo também se reflecte e é influenciado recíprocamente pela morfologia das palavras, e pela estrutura que irá compor o texto. Este processo de simbiose recíproca forma a pouco e pouco o material dramático que se pretende levar a cena.

4.2. Tema e Dramaturgia

Um estudo dramático feito aos textos e novelas de Beckett referidos anteriormente, e com especial incidência sobre as personagens e o espaço que ocupam, demonstra que existe uma enfatização da fusão da personagem e do espaço.

Esta relação é mantida constantemente ao longo da obra de Beckett. Num breve olhar sobre estes textos percebe-se a intenção do autor em entrelaçar espaço e personagem.

Em *Textos Para Nada*, no conto *O Banido* esta errância da figura surge através da expulsão da casa que habitava. Depois desse facto, a figura errática emprega o seu tempo em preciosismos matemáticos de contagem de degraus, e no seu espaço, a vila que o viu nascer, ocupa o seu tempo a procurar, numa busca incessante e incerta, um novo abrigo que todavia parece não existir ou impossível de encontrar.

Na mesma edição, no conto *O Fim*, assistimos ao percurso de um exilado, vagabundo confirmado, doente de corpo e de espírito que abandona a sua vila, a sua história, os seus irmãos para acabar deitado no fundo de uma canoa. No conto *o Calmante* a figura encontra-se deitada, não sabe se morreu. Para acalmar o seu

medo inicia uma ficção- em modo de consolação- em que descreve as suas errâncias e onde encontra quem lhe ofereça rebuçados que mete na boca todos de uma vez.

Em *À Espera de Godot*, Vladimir e Estragon obstinam-se a esperar não sem sofrimento, no meio de uma terra de ninguém, e as figuras que passam por eles, Pozzo e Lucky, parecem deserdados da vida, sem destino. Embora um inicialmente se assuma como patrão que vai à feira vender o seu escravo.

No texto de *Fim de Festa*, num hipotético convés entre o mar e a terra, no fim dos tempos, Hamm o carrasco paralisado passeia-se ciclicamente num espaço restrito no meio dos baldes de lixo onde vivem os seus progenitores e onde oprime Clov, vítima das suas diabólicas antecipações teóricas sobre um fim eminente.

Podemos assim constatar que em *À Espera de Godot*, *Fim de Festa*, *Textos para Nada e Mal Visto Mal Dito* a fusão entre personagem e espaço torna-se reflexo um do outro. Na obra *Novelas e Textos para Nada*, os contos *O Calmante*, *Expulso* e *O Fim* enfatizam esta tendência, que pode ser observada pela descrição dos locais que estão frequentemente abandonados e quase destruídos e nesse sentido assemelham-se à figura solitária em farrapos, portador de alguns objectos velhos que os visita.

Também em *À Espera de Godot* e *Fim de Festa* o espaço é indistinto. No caso do primeiro poderia suspeitar-se de uma evaporação do local e em *Fim de Festa* uma segregação para um limbo do espaço limite. Em ambos os casos uma sensação de finitude, de erosão. Assim também são as suas personagens.

As características mais enfatizadas deste conceito de espaço são o silêncio e o aspecto desértico.

Deste modo e no sentido de poder servir-me de uma evocação a partir destes espaços, bem como na tentativa de ilustrar a essência da dimensão espacial do autor, tentei começar a trabalhar a encenação da peça *Em Baixo e Em Cima* partindo de uma dramaturgia de espaço sem referências ou sem limites. Esse espaço, contrariamente àquilo que se possa pensar, constitui-se como um espaço muito mais delimitado que o espaço teatral tradicional, com as suas referências e transferência de local de acção.

Em Beckett o espaço inicial é o espaço definitivo e final: não há saída. Esta impossibilidade de as suas figuras se deslocarem para outro plano fica

impossibilitada pela imobilidade evocada no seu texto. O espaço, por esta razão, fica conseqüentemente muito mais definido como um obstáculo, que consiste na impossibilidade de ninguém poder ir para mais lado nenhum.

No texto do espectáculo, *Em Baixo e Em Cima*, comecei por este desafio: o de situar a teatralidade do texto num espaço em aberto e sem referências, embora delimitado pela impossibilidade de ir.

Rostabal - - Não percebes...é a entropia... Não se ouve nada. Aqui não há vento, nem nenhuma espécie de ondulação.

Barrabás - A entropia. (*um tempo*) ... a entropia é uma panela vazia... a entropia é uma conversa que se adia... a entropia é uma coisa que não há mas que também não havia... a entropia é o nosso dia a dia... a entropia é soprar num balão enquanto ele se esvazia (*tempo*).

Rostabal - Vaza! Começamos finalmente a falar, a falar de coisas que existem e que não existem, ou que existem noutra sítio qualquer, o que vai dar precisamente ao mesmo, se assim se quiser, se é que existir é isso mesmo. É assim todos os dias. (*um tempo*). Pois é, mas não estamos a falar de existir noutra sítio qualquer. Estamos a falar de existir aqui... se eu disser que isto aqui não existe, isto aqui não existe...

Barrabás - Isto aqui está vazio. Vazio... Eu falo com as palavras que me ensinaram. Se não querem dizer nada então o melhor é deixarem-me em paz. E não me chatearem com os progressos da cultura.

(Ribeiro, 2014: 53)

As figuras da peça *Em Baixo e Em Cima* - Rostabal e Barrabás - procuram respostas para a entropia presente no seu dia a dia através de uma linguagem que lhes possa devolver o espaço que ocupam.

Uma linguagem que lhes permite significar à falta do resto, à falta de quaisquer referências concretas. A linguagem é movimento e permite fugir à entropia do espaço vazio.

A irreversibilidade do sistema em não devolver um espaço que agora “não há mas que também não havia ” convida as figuras a imobilizarem-se, a reterem-se na adjectivação do aqui como única parte conhecida, já que o resto “lá fora” ou não existe ou as marginalizou.

Existe juntamente com esta marginalização uma ideia de decomposição que surge nas figuras beckettianas que sem mobilidade nos joelhos se deixam estar e acompanham a desintegração lenta dos seus corpos.¹⁵ No final somos apenas um corpo.

Barrabás – O que é que estás a fazer?

Rostabal – Estou a tentar situar-me, para poder, se for caso disso, ir para outro sitio qualquer.

Barrabás – Se calhar só temos de nos sentar e esperar que nos venham buscar.

Rostabal – É a impressão que eu tenho de tempos a tempos. Depois a impressão passa e vejo que não, não é isso, é outra coisa...é uma questão de tempo e de perseverança, de talento...uma questão de negociar isso com o corpo. No final somos apenas um corpo.

(*Ibidem*: 46)

Na obra de Beckett, *Molloy*, o protagonista já o sabia quando afirmava que era na tranquilidade da decomposição do seu corpo, que se recordava da longa emoção que tinha sido a sua vida.¹⁶

As figuras de Beckett sentam-se e imobilizam-se depois de uma longa errância. Esta imobilidade parece ser a melhor maneira de se encontrarem ou de não se perderem. Errância e imobilidade são, assim, precedidas de um mesmo significado na tentativa de escapar à vertigem do mundo:

¹⁵ Willie está imobilizado dos joelhos, também Hamm não se move por que os seus joelhos estão em degradação, Nagg e Nell não têm joelhos, só têm cotos. Winnie está imobilizada da cintura para baixo e afunda-se cada vez mais no monte de areia.

¹⁶ C'est dans la tranquillité de la decomposition, que je me rappelle cette longue émotion que fut ma vie, et que je la juge, comme il est dit que Dieu nous jugera et avec autant de d'impertinence. (*Molloy*, apud Janvier, 1969: 106)

L'affolement, le vertige devant le monde et aux milieu de lui commandent la fuite en avant puis le retrait comme seules issues possible. Fuir, c'est se perdre. Se retirer, c'est peut-être avoir un chance de re-trouvailles.

(Janvier, 1969: 104)

Confrontado com a erosão do tempo ou a mordedura do espaço a personagem exila-se triunfalmente na imobilidade ou na deformação do corpo que o mantém à parte de uma normalidade do mundo e lhe permite a introspecção e o conhecimento um pouco mais profundo do seu eu. É esta imobilidade que cumpre o principio aristotélico “*Sedendo e Quiescendo anima effecitur sapiens*” que nos diz que permanecer quieto e em repouso faz surgir a sabedoria, embora esta quietude da espera surja como preguiça aos olhos dos outros e como vitimização aos olhos de quem espera. Vítima deste imobilismo a figura está só e constitui-se através da linguagem que fala e que traduz as suas reflexões.

Todas as figuras em Beckett possuem, cada um a seu modo, esta particularidade de isolamento de si perante o mundo ruidoso e feroz. Em *Dias Felizes*, Winnie, ela também imobilizada diz que a mobilidade, a capacidade de se mexer, é uma maldição. Do mesmo modo, Barrabás no texto em *Baixo e Em Cima* opta por sair do meio das pessoas que se movimentavam de um lado para o outro aos magotes.

Barrabás – De repente as pessoas dividiram-se, uns gritavam que era preciso uma direcção, os outros esbracejavam furiosamente e diziam que o importante era terem um percurso, e desataram a comprar mais sapatos. As pessoas que andavam de um lado para o outro em magotes, foram apanhadas por uma espécie de vertigem e começaram então a comprar tudo.

Eu comecei a sair dali para evitar a confusão e algumas perguntas. Perguntavam-me se eu já tinha uma direcção ou se estava nalgum percurso e eu como não tinha uma coisa nem outra e não estava nada interessado, habituei-me a ir olhar as estrelas.

(*Ibidem*, 2014: 24)

Reencontramos o ser quando estamos em contemplação, em repouso, por uma comodidade existencial, mas também pela recusa de ter de “vestir” uma mesma moral.

É assim a Humanidade em espera depois de ter sido humanidade errante, uma humanidade sem joelhos, humanidade de bocas e cabeças que falam, tentada a deixar cair o seu corpo em repouso, no caminho em direcção ao encontro do Eu.

Esta atitude pode ser considerada como uma negligência e uma recusa do Mundo, uma atitude de lassidão, não desafiante, uma postura de acompanhamento dessa erosão do corpo. Uma indolência que confere a esta espera uma duração eterna.

Existe assim esta particularidade caracterizada por uma certa indolência das figuras, uma necessidade de passar por tudo a fim de encontrar finalmente a dissolução dos seus corpos e como desejava Hamm: poder ficar num buraco na praia e a pouco e pouco dissolver-se na areia e na água. Uma perspectiva estóica.

Em o *Fim (Novelas e Textos para Nada)*, o protagonista passa por um longo período de mendigo, um longo período que ele não encara de forma trágica, como se nada houvesse a fazer. O mendigo leva mais tempo a reflectir sobre a melhor forma de aperfeiçoar o seu tabuleiro de esmolas do que a meditar sobre a sua situação de pedinte.

No episódio da contagem de degraus em *O Expulso*, não há uma reacção emocional diante da situação drástica enfrentada pelo protagonista perante o facto de ter sido expulso de casa. A reflexão sobre a sua vida na casa e sobre os que o expulsaram não faz com que ele tome nenhuma atitude prática em relação ao que lhe fizeram um traço do seu estoicismo. Ele apenas se levanta e inicia a sua errância dedicando a partir daí o seu tempo a analisar a melhor forma de contar degraus.

Esta atitude das personagens de Beckett demonstra a opção do autor em atribuir-lhes uma impotência humana a par de uma resignação estóica. As personagens são normalmente marginalizadas do mundo a que pertencem e perante o seu desassombro não demonstram nenhuma intenção de o modificar, resignando-se aparentemente à lenta erosão de si e dos seus corpos. . Também Rostabal e Barrabás partilham essa resignação.

Rostabal - Ou vítimas ou culpados. Também não há mais nada para escolher.
Barrabás – Pode-se sempre não fazer nada e ficar quieto. É uma vingança.
(*Ibidem*, 2014: 42)

As figuras *Em Baixo e Em Cima* contrariam por contraponto de perspectiva uma dimensão da acção que fundamente a experiência humana na cena.

É importante realçar que, habitualmente, não existe nada nos textos beckettianos que nos remeta a uma situação histórica específica. A versão do texto *Final de Festa* apresenta ainda uma diminuição nas referências dramáticas das suas figuras. Há certamente nisso uma preocupação do autor em não deixar rastros de historicidade ou de pormenores geográficos. Mesmo assim, conseguimos perceber uma breve referência ao período histórico vivido pelo autor pelas referências a Ardenas em *Fim de Festa* e Vacluse em *À Espera de Godot*.

As novelas reforçam a ideia da impossibilidade e do silêncio. Podemos observar com extrema intensidade o desejo do protagonista em acabar, descansar, encontrar o silêncio.

Em entrevista publicada no *New York Times* em 1956, Beckett disse: “Ao fim da minha obra, não há nada a não ser o pó, o nomeável”.

Destas observações que fomos acumulando até este momento será possível resumir uma série de apontamentos que possibilitem deste modo determinar uma dramaturgia de partida que, ao transportar todos estes elementos para cena, resulte então num manuscrito de teatro que traduza o que pensamos ser a linha estética, conclusões, raciocínios e elemento emotivo das peças e postulados do autor e também uma réplica minha como resultado desta pesquisa.

Entre outros, estes são os apontamentos dramaturgicos que me parecem de maior relevância:

A fusão entre personagem e espaço.

O carácter errático das figuras.

Uma concepção metafísica do homem.

Uma certa fenomenologia do corpo que se degrada e que se reestrutura através da linguagem.

Ausência de antecedentes históricos.

Uma espera latente, por um percurso, uma revelação.

O espaço inicial é o espaço definitivo e final... não há saída.

Caracter físico das palavras e da sua morfologia.

A estrutura determina a forma que por sua vez precipita o conteúdo

O espaço é indistinto e estéril, um espaço indeterminado pela ausência de referências e pelo silêncio.

O tempo confuso ou indeterminado. Deus está ausente ou é desconhecido.

A vida não tem significado transcendental. Estamos sós e morremos sós.

Estes os postulados dramaturgicos, se possível, a respeitar. No trabalho de recolha que efectuei foram estes os princípios de orientação que tentei preservar afim de recriar a partir daqui um texto de teatro. À partida e na ausência de um texto referencial objectivo sobre o qual poderia trabalhar, optei necessariamente por começar a trabalhar em cena algumas das ideias mais presentes do universo beckettiano. Uma delas seria obrigatoriamente a ideia de espera.

Como tal teria de começar por uma transposição para cena do elemento aglutinador de todos estes postulados: o corpo do actor.

Como afirma Artaud em *O Teatro e o seu Duplo*, a cena é um lugar físico e concreto que exige que alguém o preencha, e que o faça falar a sua linguagem concreta. Sabia também que a estética do absurdo beckettiano privilegia como objecto de teatro o homem em situação e que a primeira ideia que está sublinhada, na lista anterior de apontamentos, nos diz que está sempre presente uma apetência pela fusão da personagem com o espaço.

Concluimos a partir deste ponto que será necessário dar início a um processo dramaturgico que respeite a intenção a que nos propomos e que esse processo passa necessariamente por um certo número de actores em cena, à espera, a interagir ou falar do conceito de espaço.

Estavam em aberto as premissas para o inicio de uma experimentação.

O tema já sabia de antemão, era a propósito de Beckett.

Seria uma desconstrução narrativa e dramática desse tema que teria como base de representação dois homens, e o absurdo que surgiria da situação de espera.¹⁷

4.3. As figuras em baixo e em cima

Na peça *Em Baixo e Em Cima* as personagens também discutem os sentidos das palavras e os objectos determinados por uma linguagem imprecisa, incompleta, que mistura aquilo que é com aquilo que parece. Um hiato criado pelas expectativas que a linguagem nos dá e depois a desilusão da experiência como indivíduos em situação.

Rostabal – Ninguém ouve nada.

Barrabás - É o silêncio.

Rostabal – É verdade.

Barrabás – É verdade e não é verdade.

Rostabal – Podemos parar com isto, com isto tudo. Com este ter de ouvir, ter de dizer.

(*Um tempo*). Tantas vezes que a mentira é uma verdade. Dizem-se tantas coisas que até parecem todas verdades. Estamos sempre a dizer coisas

Barrabás – Diz-se cada coisa que até parecem duas coisas! (Um tempo) estamos sempre a dizer coisas. (*Um tempo*) Que coisa era aquela das estrelas... de estarem mas não estarem.?

Rostabal – É assim...estão mas não estão.

Barrabás – Quem é que acredita nisso?

Rostabal – Toda a gente. Só se conhece esta versão.

Barrabás – É preciso termos certezas.

¹⁷ Muitos dos críticos de Beckett como por exemplo Hugh Kenner (*A Reader's Guide*, p 36) insistem que as primeiras peças do autor foram construídas sobre uma série de princípios simétricos, sublinhando o facto das personagens na maior parte dos casos estarem organizadas por pares, atribuindo assim uma maior importância aos efeitos do diálogo e da repetição e também do cenário. Consideramos aqui como possível a ideia de que o cenário de *Fim de Festa* teria como tema sub-liminar e como metáfora visual o tabuleiro de xadrez.

Rostabal – Não há certezas, por uma razão ou por outra nunca conseguimos ter certezas. As coisas nunca são o que parecem. De principio parecem belas, á distância, com o seu brilho ao longe. Como uma promessa de qualquer coisa. Mas quando chegamos mais perto... nunca é bem assim, não há certezas. De repente deixam de lá estar... já não são as mesmas.

Barrabás – As certezas?

Rostabal – Não estúpido, as estrelas.

(*Ibidem*: 20,21)

Não há certezas, não há verdades absolutas, este um princípio também instaurado pelo carácter dialógico do discurso. Em Beckett o texto também se constitui como um processo de construção do discurso, nas suas idas e vindas, na duplicidade de sentido do implícito e do contraditório.

Rostabal diz a Barrabás que é assim, que as estrelas estão... mas não estão, evidenciando uma clara desconfiança entre o que é e aquilo que a visão vê, um esbatimento entre o real e a ilusão. Um mundo interior confiável e assente nas suas rotinas e o mundo exterior agressivo, pouco digno de confiança.

O espaço exterior é assim dado emblemáticamente como hostil, devorador. Em Beckett as personagens esperam refugiadas na sua derrisão pela desertificação inevitável do universo.

Hamm – a natureza esqueceu-se de nós.

Clov – Já não há natureza.

Hamm – Não há natureza? Tu exageras.

Clov – Nos arredores.

Hamm – Mas, respiramos, mudamos! Perdemos o nosso cabelo, os nossos dentes. A nossa frescura! Os nossos ideais!

Clov – Então... não nos esqueceu.

(Beckett, *Final de Festa*, s/d: 161)

A compreensão desta questão paradoxal acerca do meio onde estamos, umas vezes fora e outras dentro, este conceito de interior e de exterior reflecte uma das características do teatro de vanguarda e do tema beckettiano da

desertificação e do pseudo-refúgio do microcosmos doméstico. O meio doméstico foi convertido numa terra de ninguém, metafísica, que reflecte o medo e a solidão ontológica das suas personagens em relação ao escoamento e desertificação contínuo do universo.

Barrabás – Dava tudo para ter um rebuçado neste preciso momento.

Rostabal – Neste preciso momento?

Barrabás – Já foi...olha e outro ...também já foi.

Rostabal – Mais um preciso momento que já foi...dá-me a mão.

Barrabás – Não me deixes...neste preciso momento...e mais um...já era.

Rostabal – Já não volta... nunca mais.

Barrabás – Um escoamento, um desperdício gigantesco. Mais um.

Rostabal – Uma trombose do tempo. Olha pra isto e foi outro.

Barrabás – Isto avança.

(Ibidem: 5, 6)

O tempo indubitavelmente existe como uma força na qual as personagens se apercebem que se tornam cada vez mais decrepitas, embora em Beckett não tenham um sentido de continuidade. De acordo com Beckett:

The laws of memory are subject to the more general laws of habit. Habit is a compromise effected between the individual and his environment[...] the guarantee of a dull inviolability, the lightning-conductor of his existence. Habit is the ballast that chins the dog to the vomit. Breathing is habit. Life is habit. Or rather life is a succession of habits, since the individual is a succession of individuals[...] the creation of the world did not take place once and for all time, but takes place every day.

(Beckett apud Pilling, 1994: 73)

A personagem está condenada a uma vida ciclica de hábitos com a sucessão dos dias iguais uns aos outros. Mas se cada dia é igual aos outros, como podem saber que o tempo está a passar e que o fim se aproxima?

Fim de Festa está baseado na ideia de uma partida que nunca acontece, *À Espera de Godot* numa promessa de chegada que nunca ocorre e *Em Baixo e Em Cima* na perspectiva de abertura de uma mala que continua fechada. No entanto, estes pressupostos parecem indicar que as personagens olham para o futuro. Porém não há passado, não existem referências históricas de qualquer resquício de passado, e se não há passado não pode haver presente nem futuro.

Então para possibilitar a existência de um não existente futuro as personagens precisam de inventar um passado para si próprias. E isto elas fazem inventando histórias. Normalmente este passado é relatado com nostalgia.

Geralmente as histórias nunca têm um final, e são contadas não só para o narrador acreditar que, de facto, tem um passado como também para convencer o ouvinte que apesar de tudo um passado ou pelo menos o passado deles existe.

Em ambos os casos a subjectividade e a narração são suspeitas.

No texto *Em Baixo e Em Cima* estas histórias também estão presentes e mal definidas no espaço e no tempo. A história do Jesus contada por Barrabás, além dos elementos alegóricos que podem suscitar a dúvida por parte de quem escuta, tem um encerramento em semi-fecho. Barrabás diz que as pessoas diziam que “o Jesus” tinha morrido, mas as pessoas dizem sempre tantas coisas, o que deixa em aberto dúvidas em relação ao final deste discurso..

Barrabás – [...] Um dia, (*Um tempo*) chegaram ao pé das pessoas, (*Um tempo*) e disseram que o Jesus tinha morrido.

Rostabal – Então mas ele não tinha sido salvo? Um gajo promissor.

Barrabás – Não me parece ocasião para me interromperes com os teus pormenores.

Rostabal – Mas tu disseste que ele tinha sido salvo, que nós também íamos ser salvos.

Barrabás – Foram as pessoas... as pessoas é que disseram... as pessoas dizem coisas... ora tinha sido salvo, ora tinha morrido. (*Um tempo*) Que era uma certeza.

Rostabal – Quem é que disse?

Barrabás – Toda a gente.

(*Ibidem*: 25)

Rostabal pergunta quem é que tinha dito que Cristo morreu e Barrabás responde com um evasivo “toda a gente”. As pessoas dizem sempre muitas coisas.

As pessoas dizem coisas, algumas delas defeituosas, mal ditas, fruto de uma linguagem incompleta, de um discurso dúbio. Umhas vezes, ele, o Cristo, tinha sido salvo, outras tinha morrido. Nunca se sabe.

Esta história carrega consigo uma narrativa suspeita de correlacionamento com factos bíblicos e uma relação com a culpa da humanidade. Também se repararmos no significado do nome de Barrabás podemos suspeitar da razão e da veracidade das afirmações da personagem.¹⁸

Talvez seja por esta relação com a culpa, que Barrabás prefere ir olhar as estrelas, talvez por isso diga que já basta de culpados

A própria questão da dúvida em relação à morte e redenção de Cristo tem um carácter ontológico que ainda nos perturba enquanto seres. Cristo sempre foi salvo ou definitivamente morreu?

Também Rostabal tem histórias de modo a consolidar a ideia de passado. Uma das histórias de Rostabal é sobre bicicletas. O seu discurso é posto em causa pelas perguntas de Barrabás que despoletam justificações suspeitas por parte de Rostabal.

¹⁸ Barrabás (do aramaico: *Bar Abbas*, "filho do pai") nasceu na cidade de Jopa, ao sul da Judeia. Tinha a profissão de remador de botes e foi contemporâneo de Jesus Cristo. É um personagem citado no Novo Testamento, no episódio do julgamento de Jesus por Pôncio Pilatos. Era integrante de um partido judeu que lutava contra a dominação romana denominado zelote.

O seu grupo agia através de ataques às legiões como meio de fustigar as forças invasoras dominantes. Foi preso após um ataque a um grupo de soldados romanos na cidade de Cafarnaum, onde possivelmente um soldado foi morto. «*E havia um chamado Barrabás, que, preso com outros amotinadores, tinha num motim cometido uma morte.*» (Marcos 15:7)

Segundo o texto bíblico, quando Jesus foi acusado pelos sacerdotes judeus perante Pôncio Pilatos, o governador da Judeia, depois de interrogá-lo, não encontrou motivos para sua condenação. Mas como o populacho, presente ao julgamento, vociferava contra o prisioneiro exigindo sua crucificação, Pilatos mandou flagelá-lo e depois exhibi-lo, ensanguentado, acreditando que a multidão se comoveria (um episódio conhecido como *Ecce homo*). Mas tal não aconteceu.

Pressionado, o governador tentou um último recurso: mandou trazer um condenado à morte, tido como ladrão e assassino, chamado Barrabás, e, valendo-se de uma (suposta) tradição judaica, concedeu ao povo o direito de escolher qual dos dois acusados deveria ser solto e o outro crucificado. Então, o povo manifestou-se pela libertação de Barrabás.

Rostabal [...] A bicicleta é geradora de momentos de felicidade.

Barrabás – Raros no universo. E era bonita a tua bicicleta.

Rostabal – Era...era verde, ~~como os montes~~. Monte abaixo de bicicleta.

Barrabás – E descias depressa...monte abaixo?

Rostabal – Descia devagar, monte abaixo.

Barrabás – Mas era rápida a tua bicicleta, quando não ias monte abaixo.

Rostabal – Não sei...nunca andei nela.

Barrabás – Nunca andaste na bicicleta!

Rostabal – Não.

Barrabás – Nunca pedalaste na bicicleta!

Rostabal – Nunca. Não sei andar de bicicleta, andava com ela ao lado, pela mão, monte abaixo, a fazer gincanas entre as poças de água, a tocar a campainha da bicicleta...

Barrabás – A tocar a campainha da bicicleta ~~monte abaixo~~...para quê...tu ias parado.

Rostabal – Nunca aprendi. (*um tempo*) ~~Aprender não era comigo~~...¹⁹e também nunca quis.

(*Ibidem*: 39, 40)

A história da bicicleta foi inspirada durante a minha pesquisa teórica sobre Beckett. Para o autor a bicicleta era um objecto de desejo. No mundo obscuro e pouco esperançoso de Beckett, a bicicleta pode também aparecer como um raio de esperança e até de amor e sedução. Numa das histórias de *More Pricks than Kicks*,

¹⁹ A existência de texto rasurado nas falas das personagens é intencional, marca os pontos do texto que foram alterados em última instância durante a fase de ensaios e já ao longo da representação em palco. A morfologia do texto é alterada quando passa a fazer parte integrante do discurso do actor, ganha novos contornos, ritmos e melodia. Assim o texto é alterado na tentativa de preservar a forma e harmonia da frase e por vezes evitar que seja demasiado explícito ou adornado, característica de um certo lirismo que na estética em questão não se põe.

Belacqua, o personagem principal, passeia com Winnie, a bela mulher que o tenta seduzir. Mas a tentativa de Winnie acaba frustrada, quando Belacqua- “que não conseguia resistir a uma bicicleta”- avista uma, abandonada na relva. Eis a descrição de Beckett:

“It was a fine light machine, with red tyres and wooden rims. The machine was a treat to ride...” (Beckett, 1989, p 61)

A bela Winnie foi assim trocada por uma bicicleta, objeto de desejo. Beckett tinha um gosto especial por bicicletas, uma paixão.

Foi na sua bicicleta que Beckett percorreu, na juventude, as paisagens que se estendiam junto à sua casa, em Foxrock, nos subúrbios de Dublin. Era frequente a alusão a bicicletas nas suas obras.

No romance *Mercier e Camier* diz: “The bicycle is a great good. But it can turn nasty, if ill employed” Esta afirmação profética seria concretizada onze anos mais tarde, em *Fim de Partida: Nell e Nagg*, os dois personagens que sobrevivem estropiados dentro de dois bidons, foram vítimas de um acidente de bicicleta.

Também no romance *Molloy as personagens Moran* e o seu filho vão monte abaixo de bicicleta. Rostabal também vai monte abaixo de bicicleta, mas Rostabal vai monte abaixo com a bicicleta pela mão...a tocar a campainha. . Hap “Happily it was downhill.

È através desta canção sobre bicicletas, no romance *Molloy*, escrito por Beckett, e que eu adaptei para o meu texto, que surgiu o universo da personagem do Boinas. O Boinas incorpora o texto da peça através de uma história de bicicletas contada por Rostabal.

§§§

Talvez seja aconselhável nesta etapa de descrição do processo de encenação, recuar um pouco e tentar determinar qual o momento em que este percurso deixou de ser um trabalho de teste e de pesquisa aos marcadores de encenação de Beckett e se começou a definir como um trabalho colectivo em direcção a um espectáculo.

A primeira fase, a fase inicial começou com um processo de ensaios em que

se integrava essencialmente as características de repetição e estilismos linguísticos, como o uso da pausa, no processo de linguagem entre as personagens, nomeadamente, Rostabal e Barrabás que se baseavam em algumas linhas de texto escritas, e outras em improvisação a partir de cena e do objecto em palco, a mala. A partir desta fase experimentou-se o prolongamento dos silêncios e o apercebimento da deformação espaço-temporal que esses mesmos silêncios influenciavam na cena com o deslocamento do tempo para um tempo estrutural e o aumento da noção de espaço.

Em seguida pusemos em prática uma conversação sobre uma determinada zona do texto em que se exagerava no uso de características da escrita mais comuns em Beckett como as repetições, a associação de ideias e as esticomatias e as contradições o que nos levou a cada vez escrever mais texto através desses jogos de linguagem, associando inevitavelmente este processo de escrita a um conteúdo dramático paralelo. É inevitável, á medida que se escreve que o universo criado se ligue inevitavelmente a outros significados e ideias e aquilo que começou por um jogo de ritmos e melodia transforma-se num discurso com um intertexto cheio de significados que as duas personagens dizem ou conversam uma com a outra.

Também à medida que íamos apresentando os resultados da experiência, continuámos receptivos a críticas. Surgiram especificamente pelo co-orientador da tese o prof. Carlos Pessoa que através de uma análise crítica nos despertava para outros caminhos possíveis. Incitava-nos a que as personagens trouxessem histórias consigo, que não se podia ficar por um simples teste ás características beckettianas. Teatro é essencialmente contar uma história.

A intenção do início em fazer um trabalho comedido que fosse apenas um teste em laboratório, ás características da escrita de Beckett em cena, parecia que se tinha autonomizado através da crescente produção de escrita e começava a transformar-se em algo mais que uma experimentação. A interdependência das personagens também criou um diálogo interno no texto que provinha da sua empatia em palco e que propiciava a que elas continuassem a falar ou a contar as suas histórias. Assim, a primeira apresentação do resultado desta experiência foi apresentada ao público a 13 de fevereiro às 19 horas no Auditório João Mota na ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema.

O texto compreendia o que agora se tornou o 1º acto e que vai até à página 29 (ver texto da peça no Capítulo 6. Apêndice.) Escolhemos um público com base em alunos da ESTC e alguns docentes da mesma instituição para assistir à apresentação desta absurda e trágica experiência individual em que colocámos as personagens de Rostabal e Barrabás.

A receptividade do processo experimental foi evidente pela empatia demonstrada pelo público por estas duas personagens, títeres de um mundo caótico e de um texto que os submetia a uma espera sem fim, sentados numa mala. Como já se afirmou durante este trabalho, a evocação de *clochard*, de vagabundo é algo visceral que faz parte de todos nós e que de alguma maneira se reflete no modo como recebemos estas figuras .

As sugestões pautaram-se todas pelo mesmo tom: havia que prosseguir este processo iniciado com pretensões de uma experiência e transformá-lo num espectáculo. Havia que soltar as amarras em relação a Beckett, embora sem perder a estética de absurdo e de derrisão que enfunava a estrutura do texto, havia que autonomizar o processo de trabalho e continuar com um segundo acto sobre o destino de Barrabás e Rostabal. Era requerido saber o que ia acontecer com eles. Não deixa de ser irónico a necessidade de o público saber o futuro de duas personagens que em princípio têm de fazer uso da linguagem para falar num passado que sustente a existência do seu presente e conseqüentemente do seu futuro. Afinal de contas o presente é apenas o futuro que já passou.

Deste modo, e recomeçando a descrição do que foi a incorporação das personagens no processo de encenação, agora neste segundo acto havia que deixar as personagens prosseguirem o seu percurso narrativo e dialogante iniciado de algum modo na primeira fase da peça. O recurso a objectos de cena aumentou e introduzimos um baralho de cartas, umas bolas de manipulação e umas latas de refrigerante, especificamente verdes, latas da Sumol de laranja verdes e um saco plástico também verde, da cor das latas.

Também através do gosto por bicicletas de Beckett, decidi escrever uma história para Rostabal que implicasse uma bicicleta. Um objecto de desejo que necessariamente me levou a pensar que como objecto de desejo não podia ser só de um. Em Beckett os objectos de desejo perdem-se, Nagg e Nell perderam o seu objecto de desejo num acidente, Clov nunca concretiza o seu desejo de ir embora,

na peça *Em Baixo e Em Cima* Rostabal vai perder a bicicleta que é levada por Boinas e também não consegue abrir a mala assim como na peça de Beckett a *Última Gravação de Krapp*, o protagonista também perdeu o seu objecto de desejo há muito tempo, a mulher que amava. Deste modo a bicicleta da minha peça teria de ser um objecto efémero que sofresse a imersão dentro deste universo de perda e de impossibilidade. Assim, Rostabal perde a sua bicicleta quando a passa para as mãos do Boinas.

Rostabal – [...] ele era um daqueles miúdos. Mas ele era um dos que saltam. Ele era dos que saltam para cima dum selim numa bicicleta. Sem perceber muito bem porquê emprestei-lha, foi só uma sensação. O Boinas ficou com uma cara como se tivesse visto uma aparição. A força descomunal que ele teve de fazer para não dobrar as sobrancelhas e fingir que era assim, que era assim que se devia passar sempre tudo, que a coisa deve ser tão só o que é. Ninguém disse nada, ele subiu para a bicicleta, e começou a pedalar, passou por mim como uma (*brisa*)... não olhei para trás(*um tempo*) fiquei deliciado a ouvir o zumbido das correntes...o zumbido que as correntes e as rodas fazem quando se pedala uma bicicleta.

(*Ibidem*: 41)

A introdução do Boinas e do seu texto, no seu solilóquio da peça, permitiu separar duas escritas diferenciadas e dois planos de texto que estão justapostos no discurso da peça. Assim com a personagem do Boinas surge uma linguagem concreta, definida, pormenorizada e literal. Adivinha-se a presença da linguagem do absurdo pelo seu derrotismo, pela sua visão negra do mundo, pela falta de uma saída. Embora prescindia completamente de todos os recursos estilísticos beckettianos à excepção do recurso ao uso da pausa e dos períodos de silêncio. Insistimos, a par do tipo de discurso das figuras de Beckett, na mesma linguagem desgastada e numa certa lassidão da personagem, também ele o Boinas era mais uma figura da errância de Beckett a par com as figuras de *Textos para Nada*.

As personagens de *Em Baixo e Em Cima* são antinómicas mas complementares. Cada uma ligada às outras por fios invisíveis constituídos pelas suas dimensões proxémicas e cinésicas e por características espaço-temporais que os fundem num mesmo universo. Cada um completa o polo oposto do outro

contribuindo assim para um equilíbrio relacional resultante das oposições e características complementares um do outro.

Barrabás como se afirma na peça já desistiu e só lhe interessa ir olhar as estrelas, que para ele são qualquer coisa de eterno, de confiável. Contrariamente àquele tipo que conhecia, o Jesus, que era assim bonito, que sorria e era mais alto que as pessoas e depois desapareceu. Cansado das desilusões da existência refugia-se no seu dia a dia, refugia-se a olhar o universo. Habitou-se às rotinas, gosta de executar jogos de lógica aritmética com as suas velhas latas de refrigerantes. toca uma harmónica e não gosta de ficar baralhado com mudanças de perspectiva. Barrabás é o elemento apaziguador do diálogo e muitas das vezes colabora com Rostabal nas suas iniciativas apenas por amizade. Barrabás nunca teve nada e também nunca quis ter nada, chegam-lhe as estrelas. É a perfeita imagem poética do vagabundo.

Rostabal é calculista, atento aos pormenores e sabe que no mundo nunca se tem certezas. Nada é o que parece. Tenta perceber de que modo se poderá abrir o baú e aposta na linguagem e na dialéctica para o conseguir embora nunca ouse partir para a tentativa de facto. Considera mudar a perspectiva que tem do mundo, começar a ver de cima e reflectir sobre o mundo de um modo convexo, abandonar este plano sempre côncavo. Transporta consigo uma amargura e uma nostalgia que nunca resolveu, talvez algo que se relacione com a perda.

Boinas é uma figura errante que é produto de uma série de equívocos da existência. Ele é o miúdo careca, do reformatório do fundo da rua que saltou o muro. Em direcção à saída. No mundo do absurdo não há saída. Nem mesmo quando tentamos pedalar uma bicicleta que tomámos emprestada de um miúdo ainda com cabelo. Boinas também traz consigo o passado de Rostabal certificando assim a sua existência. Boinas também se desloca em círculos nesta modificação da sua antiga bicicleta e carrega consigo a enfermidade do seu corpo.

4.4 Encenação . A cena – ensaios

Na procura de metodologias de trabalho que pudessem contaminar o processo de encenação que me pré-dispunha executar, encontrei algumas similaridades no *Teatro Pós-Dramático* no que se refere a iniciar um processo de trabalho sem texto referencial. No *Teatro Pós-Dramático* a apresentação não deriva de um modelo literário específico dispensando assim o elemento referencial dramático e apostando naquilo a que chamam o elemento expressivo pós dramático. Elabora a dramaturgia do espectáculo, não a partir de um referente mas a partir da presença real do corpo do actor, da matéria dos elementos cénicos. Também no teatro físico se pode trabalhar uma dramaturgia a partir do corpo ou incorporando objectos de cena com os quais se trabalha.

A dramaturgia do espectáculo *Em Baixo e em Cima*, na ausência referencial de um texto, iria também ser construída a partir do corpo do actor e da presença de possíveis elementos de cena, embora sem deixar de estar continuamente focada na evocação do universo de Beckett.

Privilegiando a inclinação beckettiana para a simetria comecei por apostar numa encenação em que o trabalho experimental de cena pusesse em jogo a escolha de dois actores, dois lados opostos ou coincidentes, que representariam duas figuras de cena abrindo assim possibilidades de construir um diálogo. Estas duas personagens alternariam o seu processo de finitude com a situação de espera e um diálogo de réplica ao material beckettiano.

Em Beckett este processo de finitude é lento, de tal modo que a morte como final está sempre ausente dos seus trabalhos. As figuras em Beckett esperam por algo que nunca chega, declinando as suas existências num envelhecimento e numa senilidade que os torna decrépitos e dependentes uns dos outros. As personagens são assim recrutadas para um perpétuo acto de esperar. Esperar para partir, esperar por Godot.

Muito se escreveu acerca daquilo que Godot significa. No caso de Godot ele pode ser aquilo que se quiser que seja e simultâneamente não ser o que se deseja.

Godot para todos os efeitos é uma ausência, o que em certos momentos pode ser interpretado como Deus, a morte, o senhorio da quinta, um benfeitor, talvez até Pozzo por meio de uma dramaturgia um pouco forçada, mas Godot, na peça em que Estragon e Vladimir esperam, serve muito mais uma função do que um significado. Ele tem a função de possibilitar a Beckett dar algo às suas personagens que as habilitem a estar ligadas ou acorrentadas a algo que lhes dê uma existência.

Godot é o elemento desconhecido que representa esperança, e pode ser ficcional o tempo que se quiser desde que continue a justificar este nosso elemento de espera. Enquanto Godot não chegar, as personagens de Beckett têm um motivo para esperar. Uma espera também ela absurda.

Do mesmo modo, na peça *Em Baixo e Em Cima* tentei colocar as personagens de Rostabal e Barrabás numa espera, mas neste caso numa espera limite: não estavam à espera de Godot, não iam partir, estavam pura e simplesmente à espera de alguma coisa.

Quando nada acontece e quando não esperamos que nada aconteça restamos esperar. Era uma posição absoluta e limite que podia durar uma eternidade. Uma eternidade absurda à espera de nada.

Esta última afirmação corria o risco de transformar uma encenação de uma tragicomédia numa cartilha filosófica sobre a problemática existencial da humanidade.

Em Beckett existe um elemento comum em todas as personagens que consiste na sua ligação ao mundo, ao real, através dos objectos que possuem ou que colecionam. Hamm tem a sua luneta, Krapp o seu gravador, Vladimir os seus nabos, Winnie os seus pertences e Estragon as suas botas.

Estes objectos reais permitem na escrita de Beckett passar-se rapidamente do particular para o geral ou acentuar-se na linha da estética do absurdo o universo em que o autor se inscreve: um macrocosmos assente nas relações quotidianas de um microcosmos. É também uma característica metafísica visto que para se obter ou evocar alguma coisa para lá do real precisamos de ter esse real minimamente referenciado no nosso pensamento. Também as rotinas das suas personagens são pontilhadas por procedimentos que andam ciclicamente à roda

de objectos. Tomam comprimidos, interagem com relógios, comem cenouras, abotoam e desabotoam botas, passeiam-se às voltas na cadeira de rodas.

Percebi, deste modo, que precisava de um objecto de cena que fundamentasse a ligação das personagens ao conceito de realidade e lhes justificasse a rotina dos dias, algo que despoletasse acções repetidas e circulares e que fosse mais uma sustentação do diálogo. Seria também um objecto de cena com uma dupla função já que poderia acumular uma presença metafísica devido à sua presença e origem desconhecidas.

A ideia de imobilidade em Beckett traz consigo inerente e por contraponto a ideia de movimento.

A imobilidade da espera de Estragon e Vladimir traz implícito a ideia de um movimento precedente que acabou, um movimento que possibilitou que eles tenham vindo de algum lado para estar ali, desta vez à espera, sem irem para mais lado nenhum.

Este ir a lado nenhum também implica a ideia de movimento de Pozzo e Lucky que, nas suas idas e vindas, não conseguem fugir da ideia de uma certa circularidade. Pozzo e Lucky entram do lado direito da cena e quando saem pela esquerda regressam pelo lado direito, o lado de onde entraram, o que em termos de encenação dá a ideia ao público de que não foram a lado nenhum, apenas circularam. Se a ideia de Beckett fosse proporcionar um certo conceito de linearidade, de ter ido a algum lado e regressado, Pozzo teria de regressar pelo mesmo sítio de onde saiu.

Deste modo o objecto de cena escolhido para a encenação de *Em Baixo e Em Cima* teria de implicar a ideia de movimento. Um objecto que implique a ideia de movimento também explora o contraditório pelo facto de que a ideia principal é a de imobilidade.

Comecei por um adereço que elegi, neste caso, como dos mais pertinentes para a elaboração de uma dramaturgia a partir do objecto de cena, além disso encorajado pelo simples facto de saber de antemão, como autor, que as minhas personagens, Rostabal e Barrabás, não iam a lado nenhum, o que reforçaria o contraditório, elegi objecto de cena uma mala.

Quando afirmo que elegi uma mala preciso de ser mais específico e determinar o objecto de um modo mais preciso. Na realidade foi um baú, um baú de madeira, simples de linhas, sem adornos, usado, um pouco decrépito, como as figuras de Beckett.

A presença do baú em cena teve o condão de começar a formar uma dinâmica de imobilidade, se posso dizer assim, que fundamentou a presença do corpo dos actores no propósito da espera. Rostabal e Barrabás sentaram-se nas extremidades do baú, em lados contrários... e esperaram. Talvez devido à semelhança das suas roupas e chapéus, surgiu por momentos e simultaneamente a ideia de simetria e a de dupla de clowns.

Não é preciso muito para o elemento icónico do actor se ligue a uma referência. Dêem-lhe um chapéu de coco e será Chaplin, se for uma cabeleira loira e um batom vermelho será Marilyn Monroe e, finalmente, um trapo ensanguentado e os braços abertos e teremos Cristo no palco. As nossas referências são fortes, obtidas de um mundo cheio de simbolismos e fortalecidas pela repetição. Esta dupla chaplinesca foi repetida centenas de vezes ao longo da história das artes performativas, não há como evitar, tem qualquer coisa de ligação visceral a nós enquanto humanos, será talvez a composição das nossas duas metades, o trágico e o risível.

O passo seguinte dos ensaios foi uma tentativa experimental de exploração do espaço indistinto e do objecto no centro de cena: o baú. As figuras sentaram-se em lados opostos do baú durante um longo tempo, em silêncio, à medida que o tempo passava, e na minha posição de observador privilegiado, lembrava-me do que tinha escrito sobre tempo estrutural e sobre tempo performativo (cap. 4.4, p 41).

De súbito Rostabal do lado esquerdo da cena levanta-se e examina atentamente o baú calculando as suas dimensões e examinando o corte entre tampo e caixa. Barrabás levanta-se e dirige-se à direita baixa, fica de pé e olha para “as estrelas”. Barrabás pergunta então a Rostabal que examinava o baú.

Barrabás – Não abre ?

Rostabal – Não, não abre.

Barrabás - Pelos vistos !

Rostabal – Não vai abrir. Nada a fazer.

(*Ibidem*: 16)

- Não abre ? - Através desta frase, suscitada pela exploração do objecto em cena tinha surgido a ideia nuclear, a essência primordial do universo da peça. Este facto daria início à elaboração de um texto com influência do tema do absurdo e uma escrita de derrisão. Dois homens à espera, num espaço indistinto, que através de um diálogo absurdo calculam as probabilidades de abertura de uma mala.

São duas figuras em situação, dois homens e uma mala, uma sucessão de tentativas falhadas, a alteridade da sua existência, a impossibilidade de sair. Os dois jogam o jogo eterno das palavras, o jogo do reconhecimento, no intuito de sobreviver , no intuito de existir.

Barrabás olha as estrelas, sempre foi vagabundo, nunca quis ser outra coisa, apenas isso, isso e olhar as estrelas.

Rostabal, esse, calcula os pormenores, as impossibilidades ínfimas das rotinas, dos gestos, das palavras.

O trabalho feito em cena poderia começar a tomar uma forma de metáfora acerca do nosso quotidiano, um texto crítico ao quotidiano, um quotidiano regulamentado por uma linguagem repleta de definições técnicas, uma retórica definida dia a dia por especialistas.

O actual processo de comunicação está estudado para ser efectivo, pragmático e impactante. Da comunicação social, ao marketing e publicidade e às ciências políticas, a nossa sociedade fez da linguagem uma ferramenta que associa na perfeição os seus códigos à necessidade de nos revermos em alguma coisa como indivíduos em sociedade, em vestir essa linguagem de uma moral vigente, em traduzir a nossa essência de seres pensantes num conjunto de princípios e regras, em transformar o sujeito num efeito da linguagem.²⁰

²⁰ Jaqueline Authier Revuz evidencia que o discurso não é somente determinado pelo interdiscurso (ideologia), mas também e permanentemente atravessado pelo inconsciente. Entendendo o sujeito como efeito de linguagem, Authier Revuz procura as formas de constituição desse sujeito não no interior de um discurso homogêneo , mas na diversidade de um discurso heterogêneo que se constitui no resultado de um sujeito dividido tensivamente entre o consciente e o inconsciente. O sujeito na impossibilidade de fugir da heterogeneidade constitutiva da linguagem, explica através da marcas de heterogeneidade mostrada o seu desejo de domínio, de ilusão de unidade discursiva. Para a autora existe uma negociação constante entre a linguagem constitutiva e a mostrada, em

Rostabal – As palavras não são para se ouvirem, o que se ouve é apenas um som. Nem se percebem, as palavras não são para se perceberem. As palavras vestem-se. As palavras trocam-se. As palavras são uma moeda de troca, alimentamo-nos das palavras uns dos outros, trocamos palavras uns com os outros; e as novas, as novas palavras, essas guardamos ciosamente, cuidadosamente, as outras descartamos logo a seguir. Das conversas dos outros pouco fica.

Barrabás – Eu lembro-me de algumas palavras, todos os dias me lembro de palavras, algumas parece que querem fugir, mas eu vou atrás delas e agarro-as mais uma vez, e de cada vez que as apanho sei que tenho mais um tempo para as guardar, para não as perder. Todos os dias me lembro (*um tempo*), palavras...chocolate...lembro-me da palavra chocolate, todos os dias...manhã (*um tempo*) manhã e noite, lembro-me das duas...manhã e noite, (*um tempo*) água, água...também me lembro, leite...leite também, árvores, sono, gente, solidão, eternidade, vida, pessoas, guerra, inteligência, esperança, falência, recomeço, exaustão, amor, impossibilidade, (*um tempo*) mãe, abraço, pele, dor, sexo, pressa, horas, anos, séculos, milénios, memória, memória, corpo...corpo. (*um tempo*) As palavras devolvem-nos o corpo.

Rostabal – Fazem tudo parecer possível, parece impossível.

(*Ibidem*: 34,35)

As palavras transformadas em linguagem fazem tudo parecer possível.

A intenção dos dramaturgos do Absurdo é, porém, ainda mais ambiciosa. “Querem que relacionemos as suas abstrações linguísticas à essência da nossa condição humana, como quando as experimentamos como indivíduos”. (Esslin,1968: 10)

A linguagem não consegue reduzir o discurso a um dizer explícito, esta a proposta de Authier Revuz e em grande parte também este o paradoxo que o teatro do absurdo e a escrita de Beckett exploram. A complexidade de enunciação que se instaura no processo discursivo. A presença de uma linguagem que se desdobra numa outra “linguagem”. Este dedobrimento pressupõe a existência de um

que o sujeito movido pela ilusão de ser a fonte do discurso delimita o seu lugar efectivando um retorno à segurança, um reforço de domínio pela autonomia do discurso.

discurso heterógeneo atravessado por outros discursos. Assim, recusa-se o carácter monológico da linguagem transformando o processo de comunicação numa polifonia de significados que se alojam no interdiscurso.

“O sentido de um texto não está, pois, jamais pronto, uma vez que ele se produz nas situações dialógicas ilimitadas que constituem as suas leituras possíveis: pensa-se, evidentemente, na ‘leitura plural’”

(AUTHIER-REVUZ, 2004: 26).

Talvez fosse esta característica do texto que levasse Beckett a modificar e rectificar os seus textos ao longo das apresentações. As condições de leitura alteravam-se dando possibilidade a novos sentidos o que levava o autor a reescrever os seus textos.

Nesta perspectiva posicionei-me no papel de observador durante os primeiros ensaios e deixei que os impulsos dos actores me estimulassem a escrever mais material para cena. Principalmente a exploração dos estilismos linguísticos de herança beckettiana suscitam um embalo repetitivo que causa uma espécie de adição a quem os representa e também a quem escreve. Quem manipula textos com este tipo de morfologia, especificamente os actores e quem os experimenta escrever, “experimentam” um desejo de continuidade de modo a que as repetições, inadvertidamente se podem tornar experiências intermináveis. A uma determinada altura quase que se pode adivinhar uma certa autonomia da linguagem como que despoletada por um mecanismo reflexo de tirada e resposta.

O texto da peça *Em Baixo e Em Cima* foi elaborado com base numa morfologia de frases curtas o que mantém o ritmo do diálogo e das paradas de pergunta e resposta. As personagens adotaram o tratamento na segunda pessoa já que Barrabás e Rostabal são ambos seres de uma mesma condição. Numa visão existencialista eles são os dois vitimas da mesma estagnação cósmica e encontram-se num mesmo momento do tempo resignados ao mesmo suplício.

Rostabal - Vitimas à nossa imagem ou culpados à imagem dos outros. Não há mais por onde escapar. Não é trágico nem cómico, não dá esperança nem desesperança; tão só é o que é.

Barrabás - Tão só é o que é.

Rostabal - O Jesus o Boínas.

Barrabás - Uns em baixo e o outros em cima. Todos em baixo e todos em cima.

Rostabal - Não há compromissos... É apenas um lugar.

Barrabás - Em baixo ou em cima; e depois não dizer mais nada que nos comprometa.

Rostabal - Começa a ser um hábito. Não passamos disto, acumulamos hábitos... e depois dizemos que aquilo somos nós, somos nós que fazemos.

Barrabás - Ei! Ei! Eu não quero fazer nada ...nunca quis fazer nada. Já basta de culpados.

(Ribeiro, 2014, *Em Baixo e Em Cima*: 42, 43)

A subjectividade de algumas afirmações permitiu dois planos de conversação em que se passava frequentemente do particular para o geral.

Esta passagem do micro ao macrocosmo permite produzir abstrações de alguma expressão, principalmente com maior incidência nas pausas.

O mais notório nas pausas, neste material silencioso, é uma espécie de eco que a pausa devolve dentro do invólucro da teatralidade. Estes silêncios servem com ampliação ou engrandecimento do que não se disse ou do que se acabou de afirmar, e funciona igualmente em ambos os casos. As pausas são cruciais quando as figuras não encontram as palavras adequadas para se exprimirem ou quando as querem carregar de um duplo sentido.

Barrabás - [...] Um dia, (Um tempo) chegaram ao pé das pessoas, (Um tempo) e disseram que o Jesus tinha morrido.

Rostabal - Então mas ele não tinha sido salvo? Um gajo promissor.

(*Idem, Ibidem*, 2014: 24)

Também abre o espaço e o tempo ao espectador para explorar os espaços em branco do diálogo e preenchê-los com o seu próprio discurso. Os silêncios

fragmentam o texto e permitem delinear pequenas histórias em vez da mesma ideia dominante.

Rostabal - Nunca se consegue estar bem.

Barrabás - Pois não.

Rostabal - Pois não. (um tempo) Estás bem?

Barrabás - (amuado) Eu, eu estou bem e tu?

Rostabal - Eu, eu também estou muito bem. Ainda bem que estás bem.

Barrabás - Muitíssimo bem. Todos os dias, muito bem, com a fome a crescer aos poucos, mas a fingir que afinal não é nada. E tu?

Rostabal - Ah.. não percebeste

Barrabás - Perdão...Vossa Exa é que não percebeu.

Rostabal - Não...quem não percebeu foi Vossa senhoria .

Barrabás - Eu não percebi!?

Rostabal - Ah bom!

Barrabás - Ah bom! Não percebeste... eu percebi.

Rostabal - Não, não, não...nem percebeste que não se percebeu

Barrabás - E como é que se conseguiste perceber isso tudo.

Rostabal - Não ias perceber. É normal.

Barrabás - Não acho nada normal.

(*Ibidem*: 32,33)

Em relação às características espaço-temporais de *Em Baixo e Em Cima* elas expõem assim uma análise da estrutura de encenação que compõe o espectáculo.

Em Baixo e Em Cima

Aqui na cena

Um beco mal iluminado e um espaço delimitado apenas por uma nuance de luz, um rectângulo de luminosidade, pressupondo lá fora um mundo exterior não

confiável. Cá dentro, no interior do rectângulo de luz consegue-se pensar, consegue-se conversar. Lá para fora não se vê nada. No centro, um baú de madeira que pode intuir trazer algo dentro, algo relacionado com as duas figuras à espera que estão sentadas em cima do objecto. A ambiguidade também se acentua através da presença do baú que tanto pode ser uma entrada como uma saída. Não se sabe também se foi trazido pelas personagens ou se sempre lá esteve, desde um tempo onde a noção do tempo cronológico se perdeu.

Lá fora...algures

As estórias de Rostabal sobre a bicicleta, e de Barrabás sobre o Jesus, são usadas para estabelecer analogias com o estado do mundo, do mundo exterior e para trazer o lá fora para dentro de cena. Este jogo de ficção e real está sempre presente, mas também implica perceber se a estória dessa ficção é verdadeira ou é apenas memória ficcional das figuras da peça. Em Beckett a sobreposição de planos é constante. Também aqui se optou pela justaposição desses mesmos planos: será a estória de Barrabás verdade, ou apenas uma transferência da memória sobre factos passados que ele optou que fizessem parte integrante do seu pequeno Cosmos, uma espécie de promessa, uma verdade anunciada?

O exterior também é adivinhado pelo rectângulo formado pelo desenho de luz no chão do palco que as personagens não ousam ultrapassar, Barrabás diz que não se vê nada para o lado de lá. Também se percebe esse mundo exterior pela entrada e saída de Boinas na sua “bicicleta” adaptada, é um mundo exterior inóspito que se adivinha antagónico ao homem, Boinas vem semi paralisado desse mundo exterior, foi lá que ele saltou o muro e caiu, um mundo propenso a acidentes e a equívocos. Também foi lá fora que Rostabal perdeu o seu objecto de desejo, a bicicleta e Barrabás foi nesse mundo exterior que perdeu “o Jesus”, foi lá fora que disseram que “o Jesus” ou tinha morrido ou tinha sido salvo. Lá fora as coisas não são o que parecem, não há certezas, um grau civilizacional de espécie que não assegura na sua plena confiança e certeza um futuro confiável

Agora.. .a rotina.

À medida que joga às cartas Barrabás vai-se habituando, ao contrário de Rostabal que quanto mais joga menos gosta. O vazio exige ser preenchido, é uma lei natural, nem que seja com uma série de hábitos, com um acumular de rotinas, o presente é ritmado com ocupações previstas, ritmadas, que se repetem com regularidade. Não se pode acabar este jogo repentinamente, este jogo que preenche o nosso dia a dia, correndo o perigo de ficarmos confrontados com o vazio da existência

Rostabal – [...] Queres ser tu a acabar?

Barrabás – A acabar, assim tão de repente.

Rostabal – Tem de ser possível.

Barrabás – Parece-me precipitado.(Um tempo) Até pode ser a atitude correcta mas assim de repente muda tudo. Ou então não muda nada e se calhar eu é que vi mal.

Rostabal – Uma outra perspectiva

Barrabás – (irritado) Ei! Ei! Mas agora não. Depois de tanto tempo não se pode fazer uma coisa dessas assim.

Rostabal – Comecei em cima!

Barrabás – Torna-se necessário avisar.

Rostabal – Pode ser, mas vai dar ao mesmo.

Barrabás – Não me parece.

Rostabal – É a mesma coisa.

Barrabás – Se é a mesma coisa porque é que vamos mudar.

Rostabal – Temos começado sempre por baixo.

Barrabás – Lá está. Uma pessoa ao fim de um certo tempo habitua-se.

Rostabal – Se eu virar isto ao contrário vai dar ao mesmo.

Barrabás – Ficamos baralhados.

Rostabal – É a rotina, mas podemos sempre mudar.

Barrabás – (irritado, levanta-se da mala de porão e leva consigo um saco plástico cheio de latas) Agora não, agora não.

(Ibidem: 14,15)

Barrabás vai regularmente olhar as estrelas dali ... de onde as costuma olhar e de mais lado nenhum. Ocupações indispensáveis que deveriam assinalar o tempo, agarrá-lo, retê-lo ou acelerá-lo. O problema consiste em que, apesar destas rotinas e hábitos o tempo parece que não evolui, ou evolui deficientemente. Barrabás repete metódicamente o seu jogo de latas embora as deslocações que faz às latas são ,repetidamente, sempre dentro de uma mesma matriz, também o som que tira dessas latas é ritmado pelo mesmo intervalo e o som é sempre o mesmo. Rostabal por sua vez movimenta-se geométricamente ao redor do Baú e calcula sempre as mesmas possibilidades para o abrir.

Rostabal – Devíamos ter começado em cima.

Barrabás – Lá estás tu outra vez.

Rostabal – Em cima. Devíamos ter começado em cima.

Barrabás – Mas isso muda tudo

Rostabal - –Em cima é uma situação mais vantajosa.

Barrabás – Queres dizer privilegiada.

Rostabal – É uma nova possibilidade. Um enquadramento ascendente.

Barrabás – Ascendente é direitinho às estrelas.

Rostabal – Para lá delas.

Barrabás – Mas eu gosto de ver as estrelas daqui!

(Ibidem: 25,26)

O movimento de cena não contraria assim a imobilidade temporal já que não surge com propostas e possibilidades de marcações espaciais novas. Este tempo presente assenta assim em hábitos.

Não há certezas !

Em perspectiva o futuro na peça Em Baixo e Em Cima augura apenas perspectivas obscuras, presságios de um mundo prestes a acabar. Boinas depois de saltar o muro depressa percebe que não há saída. Também é difícil saber o futuro antecipadamente, segundo Barrabás essa é a maior fraqueza da humanidade, não

saber o que nos vai acontecer amanhã. Para Rostabal a vida é desprovida de grandes coisas, há apenas que valorizar as grandes pequenas coisas da vida. Esta afirmação irónica traduz uma falta de sentido na existência obrigado a conviver apenas com gestos do dia a dia sem grande fundamento, o homem vive assim numa total ausência de sentido. Rostabal para dar significância à sua existência procura através dos pormenores e das definições retóricas de uma linguagem demasiado desgastada preencher esse espaço vazio deixado por este plano de um universo sempre concavo que asfixia a existência a pouco e pouco pela falta de objectivos existenciais. Assim refugia-se em princípios retóricos e afirmações categóricas.

Rostabal – Para lá delas, ver mais longe, ver de cima para baixo. Um novo mundo. Um plano universal convexo, em vez da monotonia de um plano sempre côncavo.

Barrabás – Um prato para baixo e um prato para cima.

Rostabal – É uma nova abordagem. Mais inteligente. Um plano côncavo.

Barrabás – Uma nova atitude.(Barrabás sobe para o baú) Já percebi! Embora me pareça uma contradição. Se não fosse proibido quase que desatava a rir.

Rostabal – É apenas uma questão de postura. Tornar tudo mais alto. Mais subjectivo.

Barrabás – Percebo, um certo distanciamento das emoções. Mais racional.

Rostabal - Mais ambicioso. O forte absorve o fraco.

Barrabás – Falar melhor. Os interesses da maioria nem sempre são os interesses da maioria.

Rostabal – Ouvir menos e ter os ombros mais largos.

Barrabás – Deixar a duvida e afirmar apenas. Ser mais estoico.

Rostabal - Adoptar o uso de certas palavras.

Barrabás/Rostabal – (como se fosse um concurso de adivinhas) Como... credibilidade

...responsabilidade...

idoneidade.....

pontualidade...

ancestralidade...

Rostabal – Falar mais alto e consumir mais coisas.

Barrabás – Ocupar sempre dois espaços.

Rostabal – Sentar sempre em duas cadeiras.

Barrabás – Mesmo de pé.

Rostabal – Mesmo de pé...por orgulho.

Barrabás – Por direito. Porque sim!

Rostabal – Por visão abrangente.

Barrabás – Por uma rigidez grotesca.

Rostabal – Para estarmos mais leves, mais abertos á mudança, mais disponíveis, mais adaptáveis, mais estoicos.

(*Ibidem*: 26,27,28)

O espectáculo em *Baixo e Em Cima* é assim uma metáfora sobre a possibilidade ou impossibilidade de o homem concretizar uma mudança ao sentido existencial proposto pela sua linguagem. A dramaturgia da peça põe em causa, através de duas figuras sentadas numa mala, a capacidade de concretização dos nossos sonhos mais íntimos, dos desejos mais viscerais e sensíveis e a possibilidade de estar em sintonia com o Cosmos. Dentro de um mundo racional e sustentado por uma linguagem organizada e eficiente, rodeámos a nossa existência de organigramas e rotinas específicas que nos impedem de alterar a circularidade dos nossos dias. Através de uma linguagem premonitória, classificamos e catalogamos as nossas possibilidades e impossibilidades e teorizamos acerca duma existência paralela que apenas reflete uma segunda verdade sobre o nosso real. Na falta de contraste do nosso quotidiano, preenchemos essa falta com sentenças adornadas e princípios opulentos que a preenchem. Usamos a linguagem como catalizador e amplificador da nossa parca existência. Também Rostabal e Barrabás usam essa linguagem como possibilidade, pondo no deserto da sua existência uma pequena luz ao fundo. Mas a circularidade da sua situação impõem-se e Rostabal perde-se nas possibilidades de cálculo sobre em qual dos lados ele deveria ter começado a abrir o baú, no entanto nunca o abre. Também os diálogos mantidos entre os dois revelam uma tentativa do conteúdo da mensagem trazer algo de novo o que inevitavelmente não acontece e se transforma em mais uma conversa desprovida de conteúdo ou vazia de contexto. No entanto o aparecimento do discurso do Boinas tranfere o espectáculo para um plano do real. Uma análise fria e literal das possibilidades narrativas das palavras que nos traduzem o real através da experiência do corpo. O carácter fenomenológico do corpo influencia assim a

nossa linguagem do mesmo modo que também é influenciado por essa mesma linguagem. O percurso desta relação entre corpo e linguagem tem direcções diferentes entre a personagem do Boinas e as figuras de Rostabal e Barrabás.

Nada é o que parece, a peça aponta assim para a característica virtual de um mundo de aparências e de equívocos. As estrelas parecem que estão mas não estão, o número de degraus nunca está certo, não se descobre um plano infalível para poder finalmente abrir o baú e não se sabe se o Jesus morreu. Também as razões para Rostabal ter emprestado a bicicleta e Boinas a ter levado nunca foram reveladas correctamente entre eles levando a que cada um tenha a sua estória. Estamos condenados a viver dentro dos pequenos quadrados da memória individual de cada um e a memória colectiva, que nos dá um sentido universal, está em franco esbatimento. Mas *Em Baixo e Em Cima* é também uma estória de ousadia, de tentativa do homem de superar as suas fraquezas, de manter a esperança mesmo quando nada indica que ela ainda possa existir. Ao contrário de Beckett que demonstra nas suas obras que não há saída, este espectáculo é uma réplica e uma recusa de o nosso corpo se deixar pura e simplesmente morrer, de se deixar ficar.

5. Conclusão ou ainda a propósito de Beckett.

O objectivo deste trabalho foi acompanhar a trajectória de um estudo que resume as linhas de encenação em Samuel Beckett partindo do princípio que elas são legíveis na sua própria dramaturgia.

Por essa razão, a metodologia adoptada assenta numa análise crítica às linguagens de encenação que podemos perceber nos seus textos, de modo a identificar neles aquilo que designamos como marcadores dramáticos e de encenação e que se caracterizam como denominadores comuns, no que consideramos constituir uma prática teatral recorrente da sua obra dramática.

No decorrer da dissertação tentámos mostrar o caminho e a essência do seu teatro de derrisão e da sua escrita, analisando as obras e reflectindo sobre a

relação das questões apresentadas.

Dessas reflexões elaborámos um texto escrito para teatro com o título *Em Baixo e Em Cima* que foi encenado em laboratório e acompanhou - na sua estrutura dramaturgica e cénica - as características estéticas que identificamos na escrita de Beckett.

A comparação entre as obras de Beckett, e as suas características e o texto teatral que resultou desta pesquisa, a peça *Em Baixo e Em Cima*, não retira deste estudo conclusões absolutas . Tenta por outro lado evocar uma réplica aos principais temas da dramaturgia beckettiana.

Da análise deste trabalho condensámos uma série de questões estéticas e dramaturgicas que passamos a descrever e que consideramos comporem a essência da obra beckettiana e os denominadores comuns no que respeita aos marcadores de encenação da sua estética do espectáculo que me parecem de maior relevância.

A estética beckettiana acompanha as modificações do espectáculo contemporâneo e incorpora no elemento literário os procedimentos criados pelos outros elementos cénicos, redefinindo assim novos limites para a textualidade ou melhor, para a intertextualidade dramática. Beckett denota uma clara preferência pela tragicomédia em detrimento de modelos clássicos de comédia e tragédia.

O autor está mais interessado no som da linguagem, na sua musicalidade, nas múltiplas possibilidades do discurso e na pluralidade de significados do que num significado definido e imutável, produto do dramaturgo preso à trama e à convenção de tempo e lugar e verosimilhança da acção.

O teatro da derrisão de Beckett baseia-se num discurso que se aproxima quase de um caos narrativo fazendo com que o elemento verbal privilegie a fonética em relação à semântica e onde a sua apresentação prescinde do referencial do texto dramático em detrimento da revelação presente desencadeada pelo corpo do actor, e a presença de uma linguagem accional.

A escrita de Samuel Beckett usa a linguagem como os poetas, privilegiando a forma. A escrita realça assim o carácter físico das palavras e da sua morfologia formando assim o chamado texto performativo.

Na escrita de Beckett, a linguagem surge como que inadequada à ideia que se pretende dar da realidade. Esta tensão permanente entre linguagem e

significado é uma das características do trabalho de Beckett que repousa na ambiguidade e no contraditório.

A escrita é armadilhada de estílistos linguísticos como a repetição, o contraditório, a esticomitia, a progressão por associação e o uso da pausa. Também o significado das palavras é submetido à sonoridade durante o processo de escrita em detrimento do sentido do texto e sublinhando a sua forma, a sua sonoridade musical, os chamados *speech-noodles*.

Esta aproximação de texto dramático a texto performativo relaciona fortemente o conteúdo textual com a forma de o levar a cena, estabelecendo uma permanente tensão entre dramaturgia e encenação.

Como a linguagem na perspectiva do absurdo é considerada uma das ferramentas das mais racionais é subordinada a efeitos não verbais e a esta inadequação constante. Chega-se assim a uma estrutura paralela ao caos que é o seu objectivo dramático.

Em Beckett a sensação de absurdo é conseguida e ampliada pela justaposição de factos e acontecimentos incongruentes que estimulam no público sensações irónicas e sério-cómicas.

Estes momentos de derrisão encaminham a encenação para uma radical desvalorização da linguagem em detrimento de uma poesia das imagens. As acções em palco contradizem muitas vezes as palavras das personagens.

A personagem denota uma certa fenomenologia do corpo que se degrada e que se reestrutura através da linguagem. Essa linguagem contribui para um certo carácter errático das figuras, uma concepção metafísica do homem que sublinha para o centro da temática beckettiana uma espera latente, por um percurso, uma revelação.

Esta espera omnipresente realça no espaço cénico indistinto, estéril, indeterminado pela ausência de referências, pelo silêncio e pela imobilidade a fusão entre personagem e espaço. O espaço inicial é o espaço definitivo e final... não há saída.

Todo o universo é um palco e a metateatralidade está presente. Esta sobreposição de plano dramático estende-se ao espaço onde se adivinha um mundo exterior, obscuro, não confiável em justaposição com um mundo interior, doméstico, composto das rotinas do quotidiano.

Em relação ao tempo da encenação Beckett não proporciona marcas temporais ou geográficas e as personagens apresentam-se sem antecedentes históricos, assim este tempo é construído sobre a memória individual feita de recordações, falsas esperanças e evocação lírica do passado que deste modo validam o presente das figuras em cena.

Existe uma justaposição do tempo na encenação das peças de Beckett . Esta justaposição é induzida pela sua escrita física e pela utilização da pausa que interrompe a acção. Estas duas figuras estilísticas de cena resultam na representação de dois planos sobrepostos, um plano interior e um plano exterior. Um plano exterior formado pelo ritmo da linguagem e pelo simbolismo da representação, uma linguagem que marca o tempo através da sua marca fonética, dos seus símbolos temporais, da performance da voz, e um plano interior que encontra na pausa beckettiana a possibilidade de desencontrar o tempo de representação com o tempo do mundo, um mundo exterior, sensível, biológico; um tempo cósmico.

Forma-se assim uma justaposição no que se refere ao tempo de encenação. Um tempo performativo e um tempo estrutural, ligados intrinsecamente pelo fenómeno da representação, ligados por um *"inner flow"*. O tempo estrutural assume-se como factor de corrosão. O tempo é responsável como causa de perda de memória, do desgaste físico e psicológico das personagens. Da sua proximidade à morte. É principalmente o pensamento da morte que introduz a noção e o conceito de tempo. Tempo para envelhecer.

O tempo na dramaturgia beckettiana é o elemento estruturante da ideia central da espera e do absurdo.

O tempo da espera é confuso ou indeterminado. Deus está ausente ou desconhecido.

A vida não tem significado transcendental. Estamos sós e morremos sós.

6. Bibliografia

6. 1. Bibliografia Activa

BECKETT, Samuel

- s/d *Teatro de Samuel Beckett*. Tradução de A. Nogueira Santos de En Attendant Godot, tradução de F. Curado Ribeiro de Fin de Partie e tradução de Rui Guedes da Silva de La Dernière Bande, Lisboa: Arcádia, Col. Autores Dramaticos
- 1958 *Endgame*. Translated from the original French by the author, UK: Faber and Faber
- 2001 *À Espera de Godot*. Tradução de José Maria Vieira Mendes, Lisboa: Cotovia.
- 2006 *Mal visto mal dito*. Tradução do francês e prefácio de Rui Lage, (Edição Trilingue. Língua: Portuguesa, Francesa, Inglesa). Vila Nova de Famalicão: Editora Quasi.
- 2006 *Novelas e Textos Para Nada*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa: Assírio e Alvim,

6.2. Bibliografia Passiva

ADAMOV, Artur

1981, *L'homme et L'enfant*. Paris : Editora Gallimard.

ALBRIGHT, Daniel

2003 *Beckett and Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

ARTAUD, Antonin

1996 *O Teatro e o Seu Duplo*, Tradução Fiana Hasse Pais Brandão, Lisboa: Fenda Edições Lda

BARTHES, Roland

1964 *Essais critiques*. Paris : Seuil.

BIRKENHAUER, Klaus.

1971 *Beckett*. Lisboa: Circulo de Leitores.

BROOK, PETER

1999 *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

BUCHER, Bernardette

1970 *Edward Albee ou La mort de Godot : vers une dramaturgie structuraliste, in La mort de Godot: Attente et evanescence au théâtre.* Ed. **P.Brunel.** Paris : Minard (Lettres Modernes, pp 155-191.

CAMUS, Albert

1965 *The myth of Sisyphus, and other essays.* London: H. Hamilton.

2007 *O Mito de Sísifo,* trad. de Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa: Livros do Brasil

CALDER, John

2001 *The Philosophy of Samuel Beckett.* London: Calder Publications

CARLSON, Marvin

1995 *Teorias do Teatro.* São Paulo: Editora Unesp

CARVALHO, Paulo Eduardo & al. (Orgs.)

2008 *Pluriel Beckett Pluriel, Identidades Reescritas. – Literatura Irlandesa Centenary Essais,* FCT: Porto,

DELEUZE, Gilles

1993 *Logique du sens.* Paris : Editora Minuit

ELSOM, John

1976 *Post - War British Theatre.* London: Editora Routledge Kegan & Paul,

ESSLIN, Martin

1968 *O teatro do absurdo.* Trad. Bárbara Heliodora, intr. Paulo Francis. Rio de Janeiro: Editora Zahar, Rio de Janeiro.

1987 *The Theatre of the Absurd,* Middlesex: Editora Penguin

1965 *Introduction to Absurd Drama.* Harmondsworth: Penguin Books.

1965a *Samuel Beckett A Collection of Critical Essays,* edição de Martin Esslin, New Jersey: Editora Prentice - Hall

GIDAL, Peter

1986 *Understanding Beckett, A study of Monologue and Gesture in the Works of Samuel Beckett.* London: The Macmillan Press Ltd

JACQUARD, Emanuel C

1998 *Le Théâtre de Derision, Beckett, Ionesco, Adamov.* Paris : Editora Gallimard,

JANVIER, Ludovic.

1969 *Beckett par lui-même*. Paris : Editions du Seuil.

KIERKEGAARD, Søren

1992 *Either/Or, A Fragment of Life*. Harmondsworth: Editora Penguin Books,

LEHMANN, Hans-Thies.

2007 *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Editora Cosac Naify.

PAVIS, Patrice

1982 *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of Theatre*. New York: PAJ Publications

1999 *Dicionário de Teatro*. tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Editora Perspectiva

2003 *A Análise dos Espectáculos*. tradução de Sérgio Salvia Coelho, São Paulo: Editora Perspectiva

RANCIÈRE, Jacques

2010 *O Espectador Emancipado*. Trad. José Miranda Justo, Editora Orfeu Negro.

RIBEIRO, Jorge Gomes

2014, *Em Baixo e Em Cima*. Coleção Dramaturgos Portugueses Contemporâneos, Amadora: Biblioteca da ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema

ROSA, Armando Nascimento

2000 *Falar no Deserto*. Lisboa: Editora Cosmos

RUFFINI, Franco

1978 *Semiotica del testo: l'empio teatro*. Roma: Editora Bulzoni

RYNGAERT, Jean Pierre

1992 *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Carlos Porto, Porto: ASA

SARRAZAC, Jean Pierre.

1984 *L'Avenir du drame: Ecritures dramatiques contemporaines*. Wisconsin : Editora University of Wisconsin Press

SARTRE, Jean Paul.

1947 *Q'est ce que La Literature*, Paris : Folio Essais, Gallimard

SERREU, Geneviève,

1966 *Histoire du Nouveau Théâtre*. Paris : Flammarion.

UBERSFELD, Anne.

1996 *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris, Berlin,.

1981 *La scène et le texte*. In: *L'école du spectateur*. Paris, Ed. Sociales

VINAVER, Michel.

1993 *Écritures dramatiques*. Paris: Actes Sud,.

WATT, S.

1998 *Postmodern Drama. Reading the Contemporary Stage*. The University of Michigan Press,.

WILSON, Robert.

1998 *Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Paris : Actes Sud/Académie Expérimentale des théâtres.

WYCHAM, Glynne.

1985 *A History of the Theatre*. London: edition Phaiden.

ZAMBRANO, Maria

1993 *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, Lisboa: Assírio e Alvim

6.3. ENSAIOS E ENTREVISTAS

GONTARSKY, S.E.:

Revising Himself :Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre," Journal of Modern Literature, XXII, 1 (Fall 1998). [Full Text]

Editing Beckett, Twentieth Century Literature, 1995. [Finalist, the Andrew J. Kappel Award in Literary Criticism, 1995, at Twentieth Century Literature.][Full Text]

FÉRAL, Josette. "Le texte spectaculaire: la scène et son texte". Apud, BONASSI, Fernando, O Apocalipse de João. Revista Degrés 97-98-99: 1-21, 1999.

PAVIS, Patrice. *Towards a semiology of the mise en scène*. In: Languages of the stage. Nova York, Performing Arts Journal Publications, 1982..

PEIXOTO, F. "Quando a crítica se transforma em grito". In: Teatro de Heiner Müller. São Paulo, Hucitec, 1987.

SITOGRAFIA

books.google.com/books?isbn=3642219942 : HEUVEL, M.V. *Performing drama / dramatizing performance*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993

www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge: AUTHIER-REVUZ, *Hétérogenéité montrée et hétérogenéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours* (DRLAV 26,) 1982,

www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/download/.../40
FERNANDES, SILVIA, *Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo*, 2001

7. Apêndice

***Em Baixo e Em Cima:* Texto editado pela ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema**

EM BAIXO E EM CIMA

A PROPÓSITO DE BECKETT

JORGE GOMES RIBEIRO

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO DRAMATURGOS PORTUGUESES CONTEMPORÂNEOS

Em Baixo e Em Cima

Personagens

Rostabal

Barrabás

Boinas

Acto I

Um beco, mal iluminado. Uma mala de porão.

Anoitecer

Rostabal e Barrabás, de pernas afastadas e de frente um para o outro, estão sentados em cima de uma mala de porão de dimensões pequenas. Jogam às cartas, Rostabal segura a carta demoradamente nas mãos até a lançar para o centro da mala, esta atitude provoca uma espera angustiante a Barrabás.

Barrabás – Então!

Rostabal – Olha para isto. (*Observa o trajecto de queda da carta*) É engraçado que quanto mais jogo menos gosto de jogar.

Barrabás – Comigo é exactamente o contrário.

Rostabal – Não me digas.

Barrabás – Á medida que jogo vou-me habituando.

Rostabal – (*após prolongada reflexão*) E isso é o contrário?

Barrabás – Se quisermos podemos dizer que não.

Rostabal – Uma questão de temperamento.

Barrabás – Diria de personalidade.

Rostabal – Diria que não podes fazer nada.

Barrabás – É inútil resistir.

Rostabal – Cada um é o que é.

Barrabás – Cada um é como cada qual.

Rostabal – Cada um sabe de si.

Barrabás – É inútil disfarçar.

Rostabal - O essencial nunca se altera.

Barrabás – (desistindo mais uma vez) Nada a fazer.

Rostabal – Nada a fazer. Queres ser tu a acabar?

Barrabás – A acabar, assim tão de repente.

Rostabal – Tem de ser possível.

Barrabás – Parece-me precipitado. (*Um tempo.*) Até pode ser a atitude correcta mas assim de repente muda tudo. Ou então não muda nada e se calhar eu é que vi mal.

Rostabal – Uma outra perspectiva

Barrabás – (*irritado*) Ei! Ei! Mas agora não. Depois de tanto tempo não se pode fazer uma coisa dessas assim.

Rostabal – Comecei em cima!

Barrabás – Torna-se necessário avisar.

Rostabal – Pode ser, mas vai dar ao mesmo.

Barrabás – Não me parece.

Rostabal – É a mesma coisa.

Barrabás – Se é a mesma coisa porque é que vamos mudar.

Rostabal – Temos começado sempre por baixo.

Barrabás – Lá está. Uma pessoa ao fim de um certo tempo habitua-se.

Rostabal – Se eu virar isto ao contrário vai dar ao mesmo.

Barrabás – Ficamos baralhados.

Rostabal – É a rotina, mas podemos sempre mudar.

Barrabás – (*irritado, levanta-se da mala de porão e leva consigo um saco plástico cheio de latas*) Agora não, agora não.

*Rostabal passa a perna por cima da mala e desliza para o chão de costas para a cena
Barrabás começa a tirar latas do saco e constrói um puzzle.*

*Rostabal levanta-se, pega no chapéu e mede a mala de porão, extremamente
concentrado tenta abrir a mala através de cálculos elaborados de geometria. Pára
exausto, descansa com a respiração ofegante e recomeça o cálculo da mesma forma.
Desiste mais uma vez.*

R – *(largando o chapéu)* Nada a fazer.

B – Não abre ?

R – Não, não abre.

B - Pelos vistos !

R – Não vai abrir. Nada a fazer.

B – Começo a ter a mesma opinião. Bem que se tenta resistir. Muitas vezes digo a mim mesmo, vá lá Barrabás, tem paciência, ainda não experimentaste tudo. E recomeça a luta.

R – Então e depois ?

Barrabás – É demais para um homem só. Por outro lado do que é que me serve agora desanimar. Já devia ter pensado nisto há um milhão de anos.

Rostabal – Deixa-te de conversas e ajuda-me a abrir esta porcaria.

Barrabás – Se calhar devíamos ter começado ao contrário!

Rostabal – Isso é o que todos dizem, quando chega o verdadeiro momento.

Barrabás – Se calhar da esquerda para a direita.

Rostabal – Pois claro, numa altura destas tanto faz!

Barrabás – Não é a mesma coisa!

Rostabal – Tens razão, há que dar valor às pequenas coisas que estão sempre lá, (irónico) as grandes pequenas coisas da vida.

Barrabás – Os pormenores contam.

Rostabal – Os pormenores ... estão sempre lá, á espreita, para nos distraírem do principal, do grande objectivo. (*Um tempo.*) É como subir uma escada que é sempre a descer. Ou então como subir degraus, contamos os degraus mil e uma vezes, ,mas o numero nunca fica na memória, tanto a descer como a subir. (*Um tempo.*)

Barrabás –Não vou perguntar porquê até porque não consigo fazer a mínima ideia!

Rostabal – Por causa dos pormenores. (*Um tempo.*) Ficamos distraídos com os pormenores!

Barrabás – Nunca tinha dado por isso, mas agora dito assim, dessa maneira.

Rostabal – Os pormenores. (*Um tempo.*) Sempre os pormenores. Primeiro ficamos na duvida. (*Um tempo.*)Depois começamos a pensar. (*Um tempo.*) Nunca se percebe se temos de dizer um com o pé no passeio, dois com o outro pé no primeiro degrau, e assim por diante. (*Um tempo*) Ou então o passeio não devia contar. (*Um tempo.*) Chegado ao cimo dos degraus é o mesmo dilema. Noutro sentido, quero dizer de cima para baixo.

Vai sempre dar ao mesmo, seja de baixo para cima ou de cima para baixo, não estou a exagerar.

Barrabás - Não se sabe por onde começar nem por onde terminar , digamos as coisas como elas são.

Rostabal – Portanto, chega-se a três números totalmente diferentes, sem nunca saber qual era o certo.

Barrabás – Nem de baixo para cima nem de cima para baixo.

Rostabal – E o pior é depois o numero que não fica na memória. (*Um tempo.*) Quero dizer, nenhum dos três fica na memória. É certo que se reencontrar um na minha memória, onde ele está com toda a certeza, um só desses números, só o reencontraria a ele, sem poder deduzir os outros dois. E mesmo que recuperasse dois , não saberia qual era o terceiro. (*Um tempo.*) Não. (*Um tempo.*) Teria de os reencontrar aos três, na minha memória, para poder conhecê-los todos.

Barrabás – São maçadoras as memórias.

Rostabal – Por isso, não devemos pensar muito em certas coisas, só naquelas que nos interessam mais. (*Um tempo.*)

Barrabás – Como por exemplo as estrelas.

Rostabal – Naquelas que nos interessam mais ou que nos perturbam mais, Devemos pensar nelas, porque se não pensarmos nelas corremos o risco de as ir reencontrando, sem aviso, na nossa memória.

Barrabás – A pouco e pouco. (*Um tempo.*) Podemos pensar nelas durante uns momentos. (*Um tempo.*) Uns bons momentos, todos os dias e várias vezes por dia, até a lama as cobrir, com uma camada intransponível.

Rostabal – (*Um tempo.*) Até perceber que afinal o numero de degraus não conta para nada.

Barrabás – As coisas são como são! Todos os dias. Sempre a subir e a descer. Como as estrelas.

Rostabal – As coisas não são o que parecem. (*Um tempo.*) São como essas estrelas...parece que estão lá , mas não estão. Será possível, será finalmente possível extinguir-se este negro, nada de sombras impossíveis, (*Um tempo.*) será factível que o infactível acabe e o silêncio se cale. (*Um tempo*)Ou eu! (*Um tempo.*) Como hei-de saber. (*Um tempo.*) Com o meu eu de apenas duas letras. (*Um tempo.*) Tão pequeno, ridiculamente pequeno, alergicamente pequeno, de uma asfixia que torna os sonhos em silêncios. (*Um tempo.*) São sonhos, silêncios, valem o mesmo. Eu, ele, ela os outros, os nossos, e todos os seus, e todos os outros, e todos os outros(*Um tempo.*) Sonhos de quem? (*Um tempo.*) Silêncios de quem? Sempre as mesmas velhas perguntas, ultimas perguntas, como se não haja mais nada para perguntar. Entre sonhos e silêncios, nós nunca fomos. Vai passar a não haver nada no sítio onde nunca houve nada

Barrabás – Também já não se consegue dizer grande coisa. Eles sim... sempre conseguiram dizer tantas coisas. (*Um tempo.*) Coisas em vão, pois claro. Coisas de nada. (*Um tempo.* Deixá-las passar, são as últimas.

Rostabal - O eterno desejo de saber qualquer coisa!

Barrabás– Não há interesse.

Rostabal – Já não existe.

Barrabás – Não há cabeça.

Rostabal – Ninguém sente nada.

Barrabás – Ninguém pergunta nada.

Rostabal – Ninguém procura nada.

Barrabás – Ninguém diz nada.

Rostabal – Ninguém ouve nada.

Barrabás - É o silêncio.

Rostabal – É verdade.

Barrabás – É verdade e não é verdade.

Rostabal – Podemos parar com isto, com isto tudo. Com este ter de ouvir, ter de dizer.

(Um tempo). Tantas vezes que a mentira é uma verdade. Dizem-se tantas coisas que até parecem todas verdades. Estamos sempre a dizer coisas

Barrabás – Diz-se cada coisa que até parecem duas coisas! (Um tempo) estamos sempre a dizer coisas. (*Um tempo.*) Que coisa era aquela das estrelas... de estarem mas não estarem.?

Rostabal – É assim...estão mas não estão.

Barrabás – Quem é que acredita nisso?

Rostabal – Toda a gente. Só se conhece esta versão.

Barrabás – É preciso termos certezas.

Rostabal – Não há certezas, por uma razão ou por outra nunca conseguimos ter certezas. As coisas nunca são o que parecem. De principio parecem belas, á distância, com o seu brilho ao longe. Como uma promessa de qualquer coisa. Mas

quando chegamos mais perto... nunca é bem assim, não há certezas. De repente deixam de lá estar... já não são as mesmas.

Barrabás – As certezas?

Rostabal – Não estúpido, as estrelas.

Barrabás - Do que é que estávamos a falar?

Rostabal – Já não me lembro, é tanta coisa.

Barrabás – O melhor é deixar as coisas como estão. Se nunca temos a certeza...de uma maneira ou de outra.

Rostabal – Da direita para a esquerda. Devíamos ter começado da direita para a esquerda.

Barrabás – Então?

Rostabal – Nada.

Barrabás - Deixa ver.

Rostabal – Não há nada pra ver.

Barrabás – Vou-me embora. (Não se mexe).

Rostabal – O quê?

Barrabás – Queres dizer-me alguma coisa?

Rostabal – Não tenho nada para te dizer.

Barrabás – Estás zangado?

Rostabal – Para com isso.

Barrabás – Conheces a história daquele gajo que se foi embora?

Rostabal – Conheço.

Barrabás – Não queres que eu conte?

Rostabal – Não.

Barrabás – Era aquele gajo mais velho. O Jesus.

Rostabal – Não me lembro.

Barrabás – Aquele que se foi embora. Assim, bonito. Mais alto que as pessoas.. Até se dizia que tinha sido salvo.

Rostabal – Salvo de quê?

Barrabás - Costumava-se dizer. (*Um tempo.*) E que nós também íamos ser salvos.

Rostabal – Salvos de quê ?

Barrabás – Eu isso nunca percebi. (*Um tempo.*) Onde é que eu ia?... Ah, já me lembro outra vez, ia no Jesus. O que é certo é que depois de se ter ido embora dali, nunca mais ninguém soube nada do Jesus durante uns bons tempos. Até que um dia o Jesus voltou. Parecia mais alto, deixou toda a gente de boca aberta. Trazia sapatos calçados. Um casaco branco. A admiração das pessoas era tão grande que o Jesus parecia cada vez mais alto. As pessoas diziam que ele até tinha aprendido a ler. Para nós aquela visão do Jesus com sapatos calçados, era uma espécie de promessa, uma certeza, pela primeira vez em tanto tempo.

Rostabal – Mas ele dizia alguma coisa às pessoas?

Barrabás – Quem?

Rostabal – O Jesus.

Barrabás – Ele não dizia nada. As pessoas é que diziam. As pessoas dizem sempre muitas coisas. Ele limitava-se a aparecer e a sorrir. E toda a gente também sorria. E olhavam-lhe para os sapatos. Eu também comecei a sorrir. As pessoas andavam nas ruas com um sorriso de orelha a orelhas. E sorriam umas para as outras. As pessoas começaram a contar histórias, (diziam que ele tinha viajado) criavam grupos de discussão, falavam umas com as outras. Diziam que era preciso isto e aquilo.

Um dia alguém disse que era preciso saber para onde íamos, era preciso uma direcção, e logo três ou quatro disseram que sim, que o que era preciso era uma direcção e toda a gente começou a dizer também que sim, que era preciso era uma direcção, e de repente as pessoas começaram todas a andar de um lado para o outro, primeiro em grupos, depois aos magotes e todos diziam que havia que ter uma direcção e todos continuavam a andar de um lado para o outro.

Até que um dia houve um que parou e disse, que para ter uma direcção é preciso haver um percurso, e logo três ou quatro disseram que sim, que teria que haver um percurso, e houve um outro que disse que para se fazer um percurso o melhor era comprar sapatos como os do Jesus, porque descalços como estavam, ninguém ia a lado nenhum. Então as pessoas desataram a comprar sapatos para ter o percurso que o Jesus tinha tido.

Entretanto havia vozes discordantes, surgiu um grupo que dizia que o percurso não interessava para nada, que a direcção é que era importante, e começou a comprar casacos iguais ao do Jesus. A um dado momento as pessoas andavam todas de casacos iguais, aos magotes, e movimentavam-se de um lado para o outro num ímpeto arrasador. Inexplicavelmente ninguém tinha aprendido a ler.

Rostabal – Ora aí está uma situação cheia de perspectivas animadoras!

Barrabás – De repente as pessoas dividiram-se, uns gritavam que era preciso uma direcção, os outros esbracejavam furiosamente e diziam que o importante era terem um percurso, e desataram a comprar mais sapatos. As pessoas que andavam de um lado para o outro em magotes, foram apanhadas por uma espécie de vertigem e começaram então a comprar tudo.

Eu comecei a sair dali para evitar a confusão e algumas perguntas. Perguntavam-me se eu já tinha uma direcção ou se estava nalgum percurso e eu como não tinha uma coisa nem outra e não estava nada interessado, habituei-me a ir olhar as estrelas.

Um dia, ((*Um tempo.*) chegaram ao pé das pessoas, (*Um tempo.*) e disseram que o Jesus tinha morrido.

Rostabal – Então mas ele não tinha sido salvo? Um gajo promissor.

Barrabás – Não me parece ocasião para me interromperes com os teus pormenores.

Rostabal – Mas tu disseste que ele tinha sido salvo, que nós também íamos ser salvos.

Barrabás – Foram as pessoas... as pessoas é que disseram...as pessoas dizem coisas... ora tinha sido salvo, ora tinha morrido. (*Um tempo.*) Que era uma certeza.

Rostabal – Quem é que disse?

Barrabás – Toda a gente.

Rostabal – As pessoas são mesmo umas ignorantes de merda.

Barrabás – É o procedimento habitual.

Rostabal – É, não é?

Rostabal e Barrabás ficam imobilizados. Passa um tempo. A luz modifica-se. Surge uma ténue intensidade de uma aurora.

Rostabal – Devíamos ter começado em cima.

Barrabás – Lá estás tu outra vez.

Rostabal – Em cima. Devíamos ter começado em cima.

Barrabás – Mas isso muda tudo

Rostabal - –Em cima é uma situação mais vantajosa.

Barrabás – Queres dizer privilegiada.

Rostabal – É uma nova possibilidade. Um enquadramento ascendente.

Barrabás – Ascendente é direitinho ás estrelas.

Rostabal – Para lá delas.

Barrabás – Mas eu gosto de ver as estrelas daqui!

Rostabal – Para lá delas, ver mais longe, ver de cima para baixo. Um novo mundo. Um plano universal convexo, em vez da monotonia de um plano sempre côncavo.

Barrabás – Um prato para baixo e um prato para cima.

Rostabal – É uma nova abordagem. Mais inteligente. Um plano côncavo.

Barrabás – Uma nova atitude. (*Barrabás sobe para o baú*) Já percebi! Embora me pareça uma contradição. Se não fosse proibido quase que desatava a rir.

Rostabal – É apenas uma questão de postura. Tornar tudo mais alto. Mais subjectivo.

Barrabás – Percebo, um certo distanciamento das emoções. Mais racional.

Rostabal - Mais ambicioso. O forte absorve o fraco.

Barrabás – Falar melhor. Os interesses da maioria nem sempre são os interesses da maioria.

Rostabal – Ouvir menos e ter os ombros mais largos.

Barrabás – Deixar a duvida e afirmar apenas. Ser mais estoico.

Rostabal - Adoptar o uso de certas palavras.

Barrabás/Rostabal – (*como se fosse um concurso de adivinhas*) Como...
credibilidade

...responsabilidade...

idoneidade.....

pontualidade...

ancestralidade...

Rostabal – Falar mais alto e consumir mais coisas.

Barrabás – Ocupar sempre dois espaços.

Rostabal – Sentar sempre em duas cadeiras.

Barrabás – Mesmo de pé.

Rostabal – Mesmo de pé...por orgulho.

Barrabás – Por direito. Porque sim!

Rostabal – Por visão abrangente.

Barrabás – Por uma rigidez grotesca.

Rostabal – Para estarmos mais leves, mais abertos á mudança, mais disponíveis, mais adaptáveis, mais estoicos.

Barrabás – Não vejo nada!

Rostabal -- Por egoísmo, porque não! Por velhos credos.

Barrabás – Não vejo nada, é falta de hábito.

Rostabal – Crenças antigas. Por teimosia.

Barrabás –Não vejo nada.

Rostabal – Porque assim como se perde também se ganha. É uma eterna dualidade. Temos de aceitar as perdas. Perder uma certa individualidade. Uma originalidade incomoda.

Barrabás - Perdemos os nossos direitos.

Rostabal – Livrámo-nos deles.

Barrabás – Perdemos.

Rostabal – Já não temos direitos. (*Um tempo*)

Barrabás – Então e nós?

Rostabal – Não percebo.

Barrabás – Eu disse, Então e nós?

Rostabal – Então e nós!

Barrabás – Qual é o nosso papel no meio disto tudo?

Rostabal – O nosso papel?

Rostabal e Barrabás começam a rir, descem da mala de porão e param durante um tempo.

Barrabás – Não tenhas pressa.

Barrabás segura na harmónica e toca uma melodia. Rostabal fica a olhar para o baú.

Acto 2

Maças

Barrabás - Tenho fome (*Um tempo.*) tens reбуçados?

Rostabal – Só tenho maças

Barrabás – Agora comia um reбуçado, daqueles que vêm em cartuxos de papel, todos colados uns aos outros...!!! Às vezes acabamos por meter aos dois e aos três na boca com a desculpa que estavam todos colados. Chegava a amassar o cartucho, assim, (um tempo) disfarçadamente, como se não desse pela coisa, só para ficarem ainda mais colados uns aos outros; Ah distraí-me! E agora estão todos colados uns

aos outros. *(faz o gesto de meter um grande molho de rebuçados na boca)*. *(Um tempo.)* Não tens rebuçados?

Rostabal – Só tenho maçãs.

Barrabás – Agora comia um rebuçado, daqueles que vêm em cartuxos de papel, todos colados uns aos outros...!!! *(Um tempo.)* Por acaso não tens aí um rebuçado?

Rostabal – Só tenho maçãs.

Barrabás – Comia mesmo um rebuçado *(Um tempo.)* Daqueles em forma de comprimido, todos às cores. *(Um tempo.)* Os vermelhos com sabor a morango, os amarelos de ananás...os verdes são de maçã e os laranjas de tangerina.

Rostabal – De tangerina...os cor de laranja não são de tangerina, são de laranja.

Barrabás – Não são não senhor. São de tangerina.

Rostabál – Mas onde é que tu foste buscar essa ideia que os rebuçados são de tangerina.

Barrabás – Toda a gente sabe.

Rostabál – Tu já viste uma tangerina?

Barrabás – Não, mas sei muito bem ao que sabe... quando chupo um rebuçado cor de laranja sei muitíssimo bem ao que sabe.

Rostabal – E sabe a quê?

Barrabás - Sabe a tangerina.

Rostabal –Cor de laranja significa que o rebuçado sabe a laranja.

Barrabás – As palavras nem sempre dizem as coisas como são. Quem é que nos diz, a mim e a ti, que não andamos todos a chamar cor de laranja à cor de tangerina.(um tempo) Já viste cor de tangerina?

Rostabal – É igual ao cor de laranja.

Barrabás – (*De sorriso escancarado*) Ora aí está. (*Um tempo.*) Que pena não teres rebuçados...Então venha de lá essas maçãs.

Rostabal – Só tenho três maçãs.

Barrabás – Eu fico com a primeira.

Rostabal – Não posso, tenho de guardá-la.

Barrabás – Tens de guardar a maçã!

Rostabal - (*Um tempo.*) Foi a primeira coisa que tive.

Barrabás – Está podre!

Rostabal – Andou sempre comigo...

Barrabás – Dá-me para cá a maçã.

Rostabal - Depois de nunca se ter tido nada, não me parece muito acertado dar-se a primeira coisa que se teve

Barrabás – Então nesse caso podes dar-me a segunda.

Rostabal – Está podre.

Barrabás – Não me interessa, tenho fome. Então e esta.

Rostabal – Esta tenho medo! É a ultima

Barrabás – E eu tenho fome! E também é a ultima.

Rostabal - É mais forte do que eu.

Barrabás – Eu tenho fome. E também é mais forte do que eu.

Rostabal – É um medo maior que a fome .

Barrabás – A minha é uma fome maior que o medo. (*Um tempo.*)

Rostabal – Cada um com a sua.

Barrabás - Não me vais dizer que o teu medo é maior que a minha fome pois não?

Rostabal - Nunca se consegue estar bem.

Barrabás – Pois não.

Rostabal – Pois não. (um tempo)Estás bem?

Barrabás – (*Um tempo.*) Eu, eu estou bem e tu?

Rostabal – Eu, eu também estou muito bem. Ainda bem que estás bem.

Barrabás - MUITÍSSIMO bem. Todos os dias, muito bem, com a fome a crescer aos poucos, mas a fingir que afinal não é nada. E tu?

Rostabal – Ah.. não percebeste

Barrabás – Perdão...Vossa Exa é que não percebeu.

Rostabal – Não...quem não percebeu foi Vossa senhoria .

Barrabás – Eu não percebi!?

Rostabal – Ah bom!

Barrabás – Ah bom! Não percebeste... eu percebi.

Rostabal – Não, não, não...nem percebeste que não se percebeu

Barrabás – E como é que se conseguiste perceber isso tudo.

Rostabal – Não ias perceber. É normal.

Barrabás – Não acho nada normal.

Rostabal –É mais forte do que nós.

Barrabás – Como é que pode haver dois que não percebem. Então definitivamente nada se percebe...estamos aqui a falar para quê.

Rostabal – É mais forte do que nós, é da nossa natureza.(um tempo) As pessoas não falam umas com as outras... as pessoas estão apenas à espera que o outro acabe para serem elas a falar.

Barrabás – Ninguém ouve ninguém.

Rostabal - É uma actividade aos pares.

Barrabás - Um não percebe e o outro também não percebe.

Rostabal – Uma luta sem tréguas.

Barrabás – Uma eterna valsa. Uma dança a dois.

Rostabal - Fingem que percebem. Fazem esse favor.

Barrabás – (*irónico*) Estão a falar de quê? De nada.

Rostabal – De nada. Sorriem e dizem que sim (*Um tempo.*) com a cabeça... enquanto movimentam os dentes... os lábios... os maxilares.

Barrabás - O discurso habitual. Isto só prova que andamos a falar há muito tempo sem ninguém ouvir.

Rostabal – As palavras não são para se ouvirem, o que se ouve é apenas um som. Nem se percebem, as palavras não são para se perceberem. As palavras vestem-se. As palavras trocam-se. As palavras são uma moeda de troca, alimentamo-nos das palavras uns dos outros, trocamos palavras uns com os outros; e as novas, as novas palavras, essas guardamos ciosamente, cuidadosamente, as outras descartamos logo a seguir. Das conversas dos outros pouco fica.

Barrabás – Eu lembro-me de algumas palavras, todos os dias me lembro de palavras, algumas parece que querem fugir, mas eu vou atrás delas e agarro-as mais uma vez, e de cada vez que as apanho sei que tenho mais um tempo para as guardar, para não as perder. Todos os dias me lembro (*Um tempo.*), palavras...chocolate...lembro-me da palavra chocolate, todos os dias...manhã (*Um tempo.*) manhã e noite, lembro-me das duas...manhã e noite, (*Um tempo.*) água, água...também me lembro, leite...leite também, árvores, sono, gente, solidão, eternidade, vida, pessoas, guerra, inteligência, esperança, falência, recomeço, exaustão, amor, impossibilidade, mãe, abraço, pele, dor, sexo, pressa, horas, anos, séculos, milénios, memória, memória, corpo...corpo. (*Um tempo.*) As palavras devolvem-nos o corpo.

Rostabal – Fazem tudo parecer possível, parece impossível.

Barrabás - Falamos!

Rostabal - Para estarmos aqui.

Barrabás – Um esforço inaudito, estoico. (*procuram saídas na arca*)

Rostabal - Seria difícil estar melhor.

Barrabás – Seria difícil.

Rostabal - A falar sozinhos. Mas bem.

Barrabás - Seria difícil estar melhor.

Rostabal –Estamos muito bem. Seria difícil estar melhor. Hora a hora.

Barrabás - Fio a fio.

Rostabal - Grão a grão.

Barrabás - Até ao monte impossível.

Rostabal - Á repetição hedionda

Barrabás – Ao colapso final.

Rostabal – Ao ultimo suspiro

Barrabás – Um deserto. Um deserto com uma luz...ao fundo.

Rostabal - Um deserto plano .

Barrabás – Um deserto plano com uma luz...ao fundo. Nunca se sabe.

Rostabal – É, nunca se sabe. *(largam a arca e sentam-se em lados opostos, simétricos)*

(acaba o amuo)

Barrabás – Tenho fome. Não tens rebuçados?

Rostabal – Só tenho maçãs.

Barrabás - Ainda há uns tempos tinha um saco cheio de rebuçados.

Rostabal – Quando?

Barrabás – Não me lembro. Já foi há tanto tempo.

Rostabal – Tu nunca tiveste um saco cheios de rebuçados.

Barrabás – Invejoso! Tive sim senhor.

Rostabal – Quando?

Barrabás – *(Um tempo.)* Não me lembro.

Rostabal – Mentiroso nojento, quando?

Barrabás – Invejoso! *(Um tempo.)* Eu sei que tinha um saco cheio de rebuçados. *(Um tempo.)* Não me lembro, mas sei que tive, tenho a sensação de o ter, não preciso de mais nada...sei. *(Um tempo.)* Nunca irei perder esta sensação, esta lembrança...era impossível continuar a viver se a perdesse.

(Vai cada um para seu lado amuados)

Rostabal – *(manipula as maçãs)* Esta não me recordo de onde veio, tenho medo de a perder ...tenho

Barrabás - Um medo irracional.

Rostabal – O medo de perder alguma coisa que já não me lembro o que é.

Barrabás – O medo que a memória volte. De repente. Sem aviso. Eu tenho medo das memórias, começo logo a andar mais devagar, ou então sento-me e espero que passe. A memória é uma coisa física.

Rostabal - Ficamos sossegados depois de termos tido medo.

Barrabás – Nada melhor que um grande cagaço.

Rostabal - O eterno receio

Barrabás - A eminência/receio de perder alguma coisa.

Rostabal – A mesma coisa, de perder a mesma coisa. O que se perde é a mesma coisa. É sempre a mesma coisa.

Barrabás – Eu nunca perdi nada...também nunca tive nada.

Rostabal - Um dia gostava de te dar uns sapatos.

Barrabás – Um sonho impossível.

Rostabal – Esta podia comê-la agora mesmo.

Barrabás – Ia jurar que ainda tinha um rebuçado.

Rostabal - Como eu gostava de a poder comer agora mesmo...

Barrabás - O melhor é guardar, é a última...

Rostabal - Nunca se sabe o que aí vem.

Barrabás - Nunca se sabe o que nos vai acontecer.

Rostabal - A pior falha humana

Barrabás - O nosso maior medo... não saber o que nos vai acontecer. Eu gosto de finais felizes...

Rostabal - Felizes! (um tempo) Nem quando andávamos de bicicleta.

Barrabás - Eu nunca andei de bicicleta.

Rostabal - "Happily it was downhill. Happily

Happily the wind have blown it away.

No longer alone. Happily, happily"

In my hat Happily... A bicicleta é geradora de momentos de felicidade.

Barrabás - Raros no universo. E era bonita a tua bicicleta.

Rostabal - Era...era verde. Monte abaixo de bicicleta.

Barrabás - E descias depressa...monte abaixo?

Rostabal - Descia devagar, monte abaixo.

Barrabás - Mas era rápida a tua bicicleta, quando não ias monte abaixo.

Rostabal - Não sei... nunca andei nela.

Barrabás – Nunca andaste na bicicleta!

Rostabal – Não.

Barrabás – Nunca pedalaste na bicicleta!

Rostabal – Nunca. Não sei andar de bicicleta, andava com ela ao lado, pela mão, monte abaixo, a fazer gincanas entre as poças de água, a tocar a campainha da bicicleta...

Barrabás – A tocar a campainha da bicicleta monte abaixo...para quê...tu ias parado.

Rostabal – Nunca aprendi. (*Um tempo.*) Aprender não era comigo... e também nunca quis.

Aprender compromete tudo, liga-nos inevitavelmente. Liga-nos às coisas, eu nunca quis estar ligado, percebes? Obriga-nos a pactos com os outros...percebi que era assim, só podia ser assim, só, com a minha bicicleta ao meu lado. Sabia que um dia, a qualquer momento podia subir para cima do selim e pedalar naquela máquina leve e veloz que me levaria para longe.

A simples possibilidade de o poder fazer era já um motivo de plena alegria. Se nunca a pedalasse (*Um tempo.*) se guardasse ferozmente esse momento, podia guardar aquele desejo para sempre... a antecipação desse momento torna-se finalmente alguma coisa para sempre. (*Um tempo.*) como quando somos miúdos...e vemos outros miúdos, miúdos a correr(*Um tempo.*) Pensamos que vai ser sempre assim. Pensamos que vai ser para sempre.

Um dia houve um que correu direito a mim (*Um tempo.*) corria ferozmente, trazia uma... boina enfiada na cabeça. Quando chegou ao pé de mim e da minha bicicleta estacou, corpo rígido, hirto, com os pés afastados no alcatrão da rua... repentinamente, tirou a boina da cabeça rapada e começou a enxugar as lágrimas que lhe caíam pela cara. Não tirava os olhos da minha bicicleta o magano, parecia querer perceber a razão, a razão de um miúdo de cabeça rapada e ranhoso como ele, não poder estar na mesma posição que um miúdo como eu, um miúdo ainda com cabelo.

Eu sabia que ele era um miúdo do reformatório, todos os miúdos do reformatório traziam a cabeça sem um único cabelo, eles rapavam o cabelo dos miúdos. Era uma forma de os perfilar, de os alistar... com o medo a pessoa sossega.

O reformatório do fundo, do fundo da rua, o reformatório dos garotos abandonados, das cabeças rapadas, o reformatório dos suicidas que recusavam aqueles muros e decidiam sair para sempre. Ele era um daqueles miúdos. Mas ele era um dos que saltam. Ele era dos que saltam para cima dum selim numa bicicleta. Sem perceber muito bem porquê emprestei-lha, foi só uma sensação. O Boinas ficou com uma cara como se tivesse visto uma aparição. A força descomunal que ele teve de fazer para não dobrar as sobrancelhas e fingir que era assim, que era assim que se devia passar sempre tudo, que a coisa deve ser tão só o que é. Ninguém disse nada, ele subiu para a bicicleta, e começou a pedalar, passou por mim como uma (brisa)... não olhei para trás (*Um tempo.*) fiquei deliciado a ouvir o zumbido das correntes...o zumbido que as correntes e as rodas fazem quando se pedala uma bicicleta .

Pedala Boinas, pedala essa máquina, vai Boinas, com mais entusiasmo, com mais garra, acredita, olhas boinas agora olha, agora podes ver, vê como é veloz, como é veloz e silenciosa, um imenso material silencioso, deslizante, um poderoso universo de significados...não digas nada Boinas...Boinas não digas nada. (*Um tempo.*) Ninguém disse nada, recordo-me apenas do som, do som que fazem as rodas de uma bicicleta.

Barrabás – As rodas de uma bicicleta. Que bonito ...nunca tinha pensado numa história dessas. Podia ser outra história...outra qualquer. Ou então nenhuma...ninguém dizia nada e pronto. (*Um tempo.*) Eu ficava calado, tu não dizias nada...e era assim...também era bonito. (um tempo) Então e o Boinas, deve ter ficado feliz que nem um rebuçado.

Rostabal – O gajo roubou-me a bicicleta...nunca mais o vi. Roubou-me a bicicleta...o estupor... a-minha bicicleta, roubou-me a minha bicicleta...o estupor do Boinas... a minha bicicleta.

(*Uma longa pausa*)

Barrabás – As bicicletas são como as mulheres, são objecto de desejo.(um tempo)de desejo e de inveja. Uma inveja verde! Como os rebuçados de maçã.

Rostabal – Se calhar é isso... a inveja. *(Um tempo.)*

Barrabás - Se calhar aconteceu ao Boinas o mesmo que ao Jesus.

Rostabal – Morreu?

Barrabás – Não. Foi uma vítima.

Rostabal – Vitima ou não agora anda por aí...todo contente em cima da minha bicicleta, o ranhoso. A dar-se ares de que não teve culpa. A fazer parecer que nunca percebeu bem o que se passou...mas eu sei que ele percebeu, o nojento...ele percebeu.

Barrabás - Não me parece que tenha ficado com ar de culpa. A pedalar no vento... Foi esta a imagem que deste. Se calhar também és tu o culpado ou não?

(Mãos no Baú, confrontação)

Rostabal - Ou vitimas ou culpados. Também não há mais nada para escolher.

Barrabás – Pode-se sempre não fazer nada e ficar quieto. É uma vingança.

Rostabal - Vitimas à nossa imagem ou culpados à imagem dos outros. Não há mais por onde escapar. Não é trágico nem cómico, não dá esperança nem desesperança; tão só é o que é.

Barrabás – Tão só é o que é.

Rostabal – O Jesus o Boinas.

Barrabás - Uns em baixo e o outros em cima. Todos em baixo e todos em cima.

Rostabal - Não há compromissos... É apenas um lugar.

Barrabás - Em baixo ou em cima; e depois não dizer mais nada que nos comprometa.

Rostabal - Começa a ser um hábito. Não passamos disto, acumulamos hábitos... e depois dizemos que aquilo somos nós, somos nós que fazemos.

Barrabás - Ei! Ei! Eu não quero fazer nada ...nunca quis fazer nada. Já basta de culpados.

Barrabás coloca latas em cima umas das outras, tenta subir a pilha, espreita para o exterior.

Rostabal - Então.

Barrabás - Não se vê nada.

Rostabal - Nem um bocadinho...um motivo...uma esperança?

Barrabás - Nada. É como se daqui para ali não haja mais nada. Não vejo nada, não imagino nada, nem consigo pensar em nada.

Rostabal - Podemos desistir.

Barrabás - Mas eu já desisti de tudo.

Rostabal - Não é coisa recente?

Barrabás - Eu não sou recente.

Rostabal – Houve alguma vez alguma coisa.

Barrabás – Vamos acreditando que sim, mas no fundo sabemos que não.

Rostabal – Não achas que estás a ser demasiado afirmativo?

Barrabás – Não. Quando penso sozinho não.

Rostabal – Essa afirmação não é nada do nosso interesse.

Barrabás – Depois aparecem os outros, dizem que não há outra coisa, não sabem dizer outra coisa, que é assim e pronto.

Rostabal – É com essas perspectivas que eles querem fazer-nos ter paciência.

Barrabás – Nós até somos pacientes.

Rostabal – Calmos. Somos calmos. A calma que aqui há. (*Um tempo.*) Olha vou falar da calma que aqui há... e que bem que eu estou.

Barrabás – É um tempo satisfeito.

Rostabal – É um tempo de merda (um tempo).-

Barrabás – Se chove se não chove!

Rostabal - O tempo que resta e até quando. E quem é este idiota que não sabe para onde há-de ir.

Barrabás – Só faltava agora pores-te a nomear. Deixa-me dizer que este idiota aqui, o nomeado, te diz que não se vê nada. Podemos saltar e acabar com isto. (tenta descer)

Rostabal – Deixa ver. (*tenta subir*)

Barrabás – É tudo velho.

Rostabal – (*Espreita para longe*) Como sempre, nada de novo.

Barrabás – Tenta-se sempre.

Rostabal – Falha-se sempre.

(*Rostabal cai da pilha de latas com tudo abaixo arrastando Barrabás com ele.*)

Barrabás – O que é que estás a fazer?

Rostabal – Estou a tentar situar-me, para poder, se for caso disso, ir para outro sitio qualquer.

Barrabás – Se calhar só temos de nos sentar e esperar que nos venham buscar.

Rostabal – É a impressão que eu tenho de tempos a tempos. Depois a impressão passa e vejo que não, não é isso, é outra coisa...

(*Rostabal e Barrabás adormecem sentados no chão, encostados ao baú, cada um para seu lado e com as cabeças apoiadas no topo da tampa.*)

(*Entra a música das bicicletas e muda a luz, Boinas entra numa cadeira movida por duas rodas de bicicleta*)

Acto 3

Boinas

Boinas – Eu vejo o meu corpo, a parte da frente, uma parte da parte da frente. É um corpo impossível o que eu vejo. É nele a minha memória. Uma memória também ela impossível, insuportável.

Este corpo não sou eu, ainda não, ou, agora já não. Está tão claro como é que vou fazer amanhã, com o queixo enfiado no peito, joelhos dobrados, rigidez dos membros inferiores, como se a natureza não me tivesse dado joelhos, como se tivesse escolhido andar sempre de pernas abertas, com um afastamento invulgar dos pés. O corpo em contrapartida está tão mole que me parece um saco de trapos, bamboleia-se de um lado para o outro numa dança imprevisível. Já tentei controlar e corrigir estes defeitos, endireitar o tronco, flectir o joelho e juntar os pés um a seguir ao outro mas o resultado é sempre o mesmo, há coisas que independentemente de fazermos de modo diferente acabam sempre por produzir o mesmo fim, como se assim nos fosse destinado, por isso decidi não resistir. Devemos andar sem pensar no que estamos a fazer, como quando se respira. Acabei por achar que esta maneira de andar me é devida, uma espécie de feitura, de carácter, moldado de certeza durante os meus chamados anos impressionáveis.

Os hábitos acabam por mais tarde ou mais cedo moldar a forma, essa forma que nos lembra todos os dias de como vamos acabar. Acabamos por nos habituar, é apenas uma questão de hábitos.

Para suportar este corpo direi a mim mesmo que é apenas uma questão de hábito (um tempo) farei como ontem... farei o que fiz ontem. E amanhã, farei o mesmo... para suportar o dia, a noite, a madrugada. (*Um tempo.*) E depois de amanhã farei o mesmo(o tempo) o mesmo que fiz ontem. (*Um tempo.*) Os mesmos hábitos, com as mesmas dúvidas, com as mesmas certezas, sem ninguém que não ouça, que me coloque numa posição de absoluto desprezo.

Barrabás - Estás a falar de quê, vamos lá a morrer, morrer depressinha, como na vida, morrer enquanto é tempo, morrer enquanto há vida.

Boinas - Presume-se que eu me habitue. Que diga que sim, que concorde.

Barrabás - Que a vida é isto.

Boinas – Presume-se que são estas as forças que me estavam destinadas, a mim e não a outro, presume-se que me ria da inexistência prevenida e que diga obrigado.

Barrabás – Um comportamento adequado.

Barrabás - O tempo entretanto continua a devorar tudo.

Boinas - Devora tudo. Ou então é na minha cabeça. Merda de palavras para me fazerem acreditar que estou aqui.

Boinas - Mas eu não me deixo enganar.

Boinas - Neste momento eu não estou aqui, e melhor, ainda nem estou noutra sitio.

Barrabás - Nem aqui nem noutra sitio.

Boinas - Nem como cabeça nem como corpo...nem como testículo.

Barrabás - Mas isso é pena, é pena que não estejas em sitio nenhum como testículo.

Boinas – É pena que não esteja em sitio nenhum como testículo, (um tempo) ou mesmo como um pintelho, uma coisa dessas, (*Um tempo.*) ou como um piolho.

Barrabás - Um piolho vê coisas espantosas lá do alto. (*Um tempo.*) Eu posso dizer estas palavras porque não são minhas. Por isso posso dizer... que estou velho, também não são palavras minhas, já cá estavam...

Boinas - Estou velho... foi rápido. Apenas isto, sem especificar.

Barrabás – Sim, sem estimular a pena ou a crueldade. Dar apenas o vislumbre da coisa. O vislumbre da verdade antes da palavra.

Boinas - É preciso não especificar. A especificação... a especialidade de especificar é uma habilidade cruel. É uma habilidade cruel a especificidade.

Barrabás - É uma forma de crueldade, especificar é ser cruel.

Boinas - É destruir convicções, sonhos.

Barrabás - Mentiras, mentiras vestidas de verdades .Nada de sonhos, apenas factos Especialistas de uma verdade contabilística. Apenas factos. Eis o coro dos contabilistas, os contabilistas, opinam, como um só homem, com uma só conta, com uma só contabilidade.

Boinas - É uma contabilidade de biliões (*Um tempo.*) e ainda não acabou, (um tempo) nem todos os povos bastariam.

Barrabás - Biliões em cima de biliões. Todos em fila, contabilisticamente em fila... ,

Boinas - (*Um tempo.*) e no fim teria de haver um Deus. Uma testemunha da contabilidade.

Barrabás - Um testemunho.

Boinas - Que fácil que seria tudo, tudo explicado, tudo explicado ao pormenor, como um grande livro, um livro de deve e haver.

Barrabás - Prefiro a mentira. Prefiro dizer ; Não houve nada que tivesse começado, nunca houve nada a não ser nunca e nada. Resta a poesia. (*dizem em simultâneo*)

Boinas - Que grande mentira, (*Um tempo.*) mas também que grande felicidade. Nada para sempre a não ser palavras mortas.

Barrabás - Nada para sempre a não ser palavras mortas. Vazio, em queda, em pausa. O nunca e o nada.

Barrabás volta para o baú e deixa Boinas a rodar na cadeira, Boinas começa a falar com uma respiração de pausa depois da cadeira parar.

Boinas -A queda não foi grave se a nomearmos apenas assim, uma queda, quando recebi o impacto do chão lembro-me vagamente que estava preocupado em ouvir as grades do portão a abrir, não ouvi nada, o que me reconfortou no momento mais crucial da minha queda. O impacto com o chão. Se tivessem aberto o portão queria dizer que vinham atrás de mim, até á rua, para me arriarem violentamente umas bastonadas, diante de toda a gente, teriam então deixado o portão aberto, para os outros verem o castigo, e extrair dele uma lição. Antes de me firmar na valeta ainda tive tempo para concluir este raciocínio. Com o portão fechado, nada me obrigava a levantar logo a seguir. Mas a dor desperta-nos, alerta os sentidos. Firmei os cotovelos no passeio e por momentos passou pela minha cabeça um vislumbre desta minha nova liberdade. Fui arrancado a este devaneio pelo barulho da minha boina que rodopiando aterrou com estrondo ao meu lado. Curiosa recordação esta da boina ter ficado para trás, eles podiam ter ficado com ela. Agarrei-a e enfiei-a na cabeça. O momento esfumou-se e devolveu a urgência, levantei-me e comecei a correr em desespero, já não sei que idade tinha. O que me acabava de acontecer deixa-nos sem idade, atravessei a rua aterrorizado. Ainda me voltei para trás para ver o muro de onde tinha acabado de fugir. Que grande que era. A toda a velocidade tentei chegar ao fundo da rua, à saída que isso significava. (um tempo)

Não há saída, é apenas uma questão de espaço e de tempo, mas adiamos e adiamos , vamos dilatando o tempo, vamos tentando ganhar ao espaço(ri) mas o tempo e o espaço somos nós ... fazemos parte dele e ele também.

Percebi tudo isso imediatamente, assim que parei, rígido, no meio da rua, com vontade de me mijar pelas pernas abaixo, quando a dor lancinante me disse que no impacto da queda tinha partido os dois tornozelos e os ossos da bacia, só a mentira desta nova liberdade me tinha permitido começar a correr, sem sentir. A liberdade tira-nos as dores, o desejo de liberdade é um analgésico forte.

Foi então que vi o miúdo da bicicleta.

Ninguém disse nada, ele estendeu-me a bicicleta, eu montei e comecei a pedalar, já não olhei para trás, ninguém disse nada, um imenso material silencioso, um

poderoso universo de significados...que somos nós (um tempo) recordo-me apenas do som, do som que fazem as rodas de uma bicicleta.

(Boinas rodopia a cadeira de rodas em direcção à saída , estagna ao lado do baú e abre a tampa, espreita para o fundo. Retoma a marcha e sai)

Barrabás – Acorda, nem imaginas o que eu estava a sonhar.

(Rostabal e Barrabás reparam no baú aberto. Rostabal enfrenta Barrabás com esgares de desconfiança)

Rostabal – Quem é que fez isto?

Barrabás – Não sei.

Rostabal – Eu não fui...portanto!

Barrabás - Não vais começar com aquela treta da teoria do peido. Ah...só estamos aqui os dois, portanto se não fui eu só podes ter sido tu.

Rostabal - Antes estava fechada.

Barrabás - Se estava fechada é porque em tempos esteve aberta. Nunca me perguntaste quem é que a fechou, não percebo agora esse interesse todo para saber quem é que a abriu

Rostabal – Queres arriscar a pergunta ao contrário. Quem é que a fechou?

Barrabás – Qual deles, a Terra ou o Sol, gira em torno um do outro ?

Rostabal – É-me profundamente indiferente. Nunca vi ninguém morrer pelo argumento ontológico. Hoje em dia a verdade não vale uma fogueira

Barrabás – Será isto o fim?

Rostabal – Se isto é o fim, eu pergunto-me quem o terá trazido para aqui.

Barrabás – Achas que isto pode ser alguma espécie de final encomendado?

Rostabal – Mais tarde ou mais cedo tudo isto acaba. Sempre esteve escrito. Pode ser que aconteça exactamente num momento em que estamos menos preparados. Num dia qualquer, e chega o grande estrondo.

Barrabás – Sim mas não se ouve grande coisa.

Rostabal – Quando procuras ouves.

Barrabás – Pois ouves.

Rostabal – Isso impede-te de pensar. Queres ouvir, ouves... e isso impede-te de pensar.

Barrabás – Devíamos voltar-nos com determinação para a Natureza.

Rostabal - - Não percebes...é a entropia... Não se ouve nada. Aqui não há vento, nem nenhuma espécie de ondulação.

Barrabás - A entropia. (um tempo) ...a entropia é uma panela vazia...a entropia é uma conversa que se adia...a entropia é uma coisa que não há mas que também não havia...a entropia é o nosso dia a dia...a entropia é soprar num balão enquanto ele se esvazia (tempo).

Rostabal - Vaza! Começamos finalmente a falar, a falar de coisas que existem e que não existem, ou que existem noutra sítio qualquer, o que vai dar precisamente ao mesmo, se assim se quiser, se é que existir é isso mesmo, É assim todos os dias (um tempo). Pois é, mas não estamos a falar de existir noutra sítio qualquer. Estamos a falar de existir aqui... se eu disser que isto aqui não existe, isto aqui não existe...

Barrabás - Isto aqui está vazio. Vazio...Eu falo com as palavras que me ensinaram. Se não querem dizer nada então o melhor é deixarem-me em paz. E não me chatearem com os progressos da cultura.

Rostabal - (*Entra na arca*) O homem em síntese apesar dos progressos que fez na alimentação e nos progressos na Cultura ainda é visto a defecar na rua e a diminuir e a definhar , a diminuir e a definhar, concomitantemente e por razões desconhecidas que não interessam porque o que interessa são factos, e apesar dos progressos da actividade física e de avanços em todas as áreas da chamada inteligência superior o homem ainda é visto a urinar na rua e a diminuir e a definhar. A diminuir e a definhar.

Barrabás – (*Entra na arca*) Foi só um aparte. Nunca ouviste falar num aparte. (tempo) Isto aqui está vazio. Pronto, já disse. Nem um sopro.

Rostabal - Nem uma poeira. Sair daqui para outro sítio é já alguma coisa... sem termos de dizer nada.

Barrabás – É o que eu estava a dizer. Podíamos começar por aí.

Rostabal - Por onde o tempo passa e onde os átomos se agregam.

Barrabás – (*sonhador*) Para onde os átomos se agregam(un tempo)Pelo menos durante uns instantes.

Rostabal – Podemos começar a partir do que quer que seja.

Barrabás –O começo é que é difícil.

Rostabal – Nada mal esta convergência de opiniões.

Barrabás – Pois não mas agora temos de arranjar outra coisa qualquer. O que é que eu estava a dizer?

Rostabal – O que é que estavas a dizer quando?

Barrabás - Mesmo ao principio.

Rostabal – Ao principio do quê?

Barrabás - – É isso mesmo vamos contradizer-nos.

Rostabal – É impossível Barrabás – É impossível. (*sentam-se nas laterais, de frente um para o outro, primeiro de braços caídos, depois com os cotovelos nas pernas*)

Rostabal – Então e se dessemos graças à nossa felicidade.

Barrabás – Achas que éramos absolvidos?

Rostabal - Ou então à nossa imagem.

Barrabás – À nossa imagem...éramos absolvidos À nossa imagem (*repete várias vezes*)... começa a não fazer sentido...

Rostabal – (*levanta-se*) Dizer e não fazer, fazer e não dizer, eis o problema.

Barrabás – (*levanta-se*) É um problema filosófico.

Barrabás – (*senta-se de frente*) Eu preciso que me digas se é para ir ou não é para ir.

Rostabal – (*senta-se de frente*) Um assunto ao mesmo tempo tão humilde e tão patético.

Barrabás – Gostava imenso que parasses com as analogias e me desses o braço.

Rostabal – Promete que um dia vais ao meu funeral.

Barrabás – Dava tudo para ter um rebuçado neste preciso momento.

Rostabal – Neste preciso momento?

Barrabás – Já foi...olha e outro ...também já foi.

Rostabal – Mais um preciso momento que já foi...dá-me a mão.

Barrabás – Não me deixes...neste preciso momento...e mais um...já era.

Rostabal – Já não volta... nunca mais.

Barrabás – Um escoamento, um desperdício gigantesco. Mais um.

Rostabal – Uma trombose do tempo. Olha pra isto e foi outro.

Barrabás – Isto avança.

Rostabal – Tens a certeza

Barrabás – Não.

Rostabal – Se eu por acaso cair não comeses aos gritos.

Barrabás – Desde quando é que eu comecei aos gritos. Não me largues.

Rostabal – É agora. Achas que é agora.

Barrabás – Um dia teria que ser.

Rostabal – Era inevitável.

Barrabás – A eterna contradição humana. (começam a baixar-se)

Rostabal – Quer mas não quer.

Barrabás – Sabe mas não sabe. Ama mas não ama. (*olham-se*) foi só um aparte.
Nunca ouviste falar num aparte.

Rostabal – É mas não é. Em baixo , mas em cima .

Barrabás – Em cima mas em baixo. Dava-me tanto jeito um rebuçado. Não me largues.

Rostabal – Não te largo.

Barrabás - Vamos?

Rostabal – Vamos.

(*A luz extingue-se lentamente. Rostabal e Barrabás vão fechando a tampa do baú por cima das suas cabeças... E vão*).

Blackout

FIM

8. ANEXOS

8.1. *Em Baixo e Em Cima*: Capa da edição pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC)

EM BAIXO E EM CIMA

A PROPÓSITO DE BECKETT

JORGE GOMES RIBEIRO

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
Avenida Marquês de Pombal, 22-B 2700-571 Amadora
Tel.: 21 498 94 00 | Fax.: 21 498 94 01 | Endereço electrónico: biblioteca@estc.lp.pt
Internet: www.estc.lp.pt



BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
SIBENTAS | COLEÇÃO DE MANUSCRITOS PORTUGUESES CONTEMPORÂNEOS

8.2. Folha de sala

ço que ocupamos e que nos coloca no centro do nosso destino, da acção sobre o espaço e o tempo. Na razão logocêntrica da nossa coexistência.

Em Baixo e Em Cima contraria por contraponto de perspectiva uma dimensão da acção que fundamente a experiência humana, o espaço é indistinto e estéril e o tempo confuso ou indeterminado.

Também em Beckett a natureza é indiferente, hereditariedade e meio não contribuem para uma causa efeito. As circunstâncias materiais são irrelevantes para a condição humana.

Deus está ausente ou desconhecido. A vida não tem significado transcendental.

Estamos sós e morremos sós.

A irracionalidade da experiência humana, independentemente dos seus postulados filosóficos e existencialistas, veio precipitar uma série de acontecimentos de dimensão universal que coloca em causa o sentido da nossa existência e prova o seu absurdo.

É nesse paradoxo que reside a componente trágica do indivíduo. Um paradoxo que tem a sua origem no fosso que existe entre as suas expectativas e aspirações racionalistas e ordenadoras do cosmos e o comportamento arbitrário, irracional e caótico da natureza e do mundo em que nascemos.

Em Baixo e Em Cima traduz esse paradoxo, essa componente trágica através de duas figuras que jogam as suas expectativas e comportamento arbitrário na possibilidade ou impossibilidade da abertura de uma mala.

AGRADECIMENTOS:

Prof. Doutora Maria Helena Seródio
Centro de Estudos de Teatro da FLUL
Rita Fernandes
Prof. David Antunes
Teatro A Barraca
Paulo Campos dos Reis
Prof. Doutor José Pedro Serra
Margarida Fernandes
Sandra Nunes
Marta Silva
Companhia Da Esquina

Gabinete de Produção
Pedro Azevedo
Conceição Alves Costa
Rute Reis

MESTRADO EM TEATRO
ENCENAÇÃO



8.3. Cartaz



MESTRADO EM TEATRO
ENCENAÇÃO

EM BAIXO E EM CIMA

a propósito de Beckett



EXERCÍCIO DE ENCENAÇÃO DE JORGE GOMES RIBEIRO
COM SÉRGIO MORAS, SÉRGIO MOURA AFONSO E TIAGO MENDONÇA
ORIENTAÇÃO PROF. CARLOS J. PESSOA

9 JUL. 19H

ESTÚDIO DE TEATRO JOÃO MOTA

2013

INSCRIÇÃO OBRIGATÓRIA NO GABINETE DE PRODUÇÃO DO DEPARTAMENTO DE TEATRO

8.4. Imagens

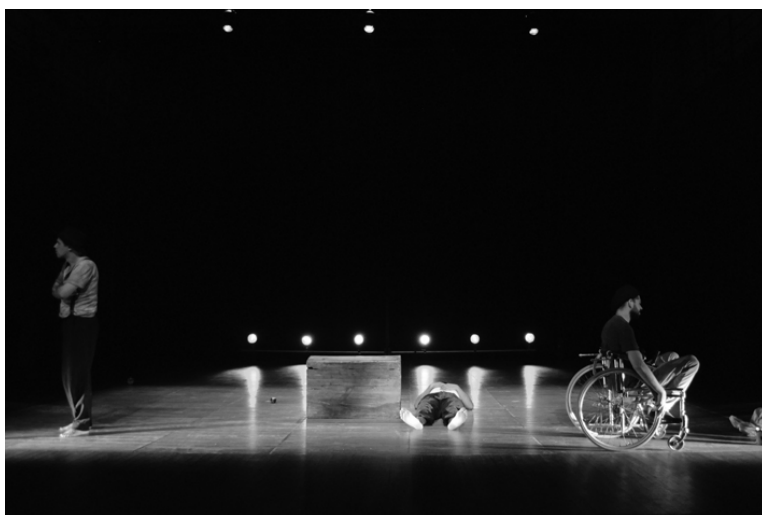
Fotos de Rita Fernandes



8.4.1. Sérgio Moura Afonso e Sérgio Moras



8.4.2. Sérgio Moura Afonso e Sérgio Moras



8.4.3. Sérgio Moras, Sérgio Moura Afonso e Tiago Mendonça

8. 5. TEXTO (Prefácio) DE CARLOS PESSOA

Every man fights his own war

Não sei se a legenda do filme *Thin Red Line (A Barreira Invisível)* , de Terrence Malick se adequa à jornada de Jorge Gomes Ribeiro (JGM). O autor argumenta de forma disseminada na obra *Em Baixo e Em Cima das Estrelas* que as palavras nunca dizem tudo, só baralham, complicam e até cansam. Mas porque o cansaço ajuda ao pensamento, porque um bom argumento se entretetece e espalha como as hifas subterrâneas do micélio de um cogumelo, o fino recorte da escrita irrompe da terra devastada como uma chuva benigna, vestindo a paisagem da desolação humana de uma amabilidade inusitada, quase doce. Entre a escrita teatral de JGM e um vestido de Paul Poiret, há talvez uma mesma intuição de engenho e utilidade: os vestidos de Poiret eram pérolas de inventividade que podiam ser, e eram, usados no dia-a-dia, as palavras de JGR, são literatura teatral com a urgência de serem ditas, noite após noite, num palco.

Aquele que tive a honra de servir como professor no ano lectivo de 2012-2013 nos seminários de Encenação, no âmbito do Mestrado em Teatro, trava uma batalha constante com as palavras. Todavia não se julgue que se trata de um malabarista, de um virtuoso da tropelia verbal. Há uma noção clara de como a vida é breve no seu rosto tímido, existem traços vincados de incontida amargura na sua necessidade de vestir a nudez humana.

O homem nu não é o único homem válido mas é aquele que mais hipóteses tem de se tornar um homem bom. Sendo que a cegueira habita a verborreia do discurso quotidiano, da comunicação cada vez mais fechada sobre si própria, cada vez menos comunicante, esplendente palha bamboleando no desfile em linha recta, resta ao Jorge e aos seus companheiros de jornada uma espécie de jogo pueril, de teatro revestido de militância, numa etérea alusão cavalheiresca de um amor antigo para sempre glosado: o amor pela alegria reencontrada.

Na arca deste teatro entram todos. Cabem todos no teatro de JGR! Essa ingenuidade deve-se menos à bondade que ao cinismo; que a uma recusa teimosa do fácil, da frase feita, da sedução demagógica. O almejo é sempre outro, chame-se veneração a Samuel

Beckett ou simplesmente veneração, veneração pela vida. Por isso as frases, o texto, nunca está acabado; o texto é um universo em expansão, e contracção, como um corpo indefinido, como matéria transcendente em singular contrato de infinito.

É preciso polir uma e outra vez a sequência das palavras; é preciso polir o teclado de marfim do piano, pianíssimo, forte, largo. E depois, e depois santo Deus das pobres almas eleitas que labutam nas tábuas, falta a música!

O dizer vem, o dizer vem dito e redito, batalhado na cena, sílaba a sílaba, letra a letra, som a som, como a génese de uma escarpa com milhões de anos. Um milhão de anos na fracção de segundo em que olhaste e sentiste que era assim.

As palavras ditas estão, por fim, soltas, libertas do autor, no ar como borboletas, pousando sensações, ideias, com toques finíssimos e poderosos das suas antenas nos poros do corpo e na agenda atrapalhada do espírito. Os actores tornam-se palavras e as palavras mostram os actores dando a ver a humanidade polidamente vestida, erecta, lúcida, odorada e capaz.

Os textos de JGR são tristíssimos e fazem sorrir. Isso talvez indicie que o paradoxo está mais perto da verdade. Que nos devemos doar à incerteza sem recear o balanço do humor dos dias, já que a vida, a espaços, adquire sentido. Saibamos calcorrear os caminhos.

Acredito no teu trabalho Jorge. Digo-te pela enésima vez, para que te esqueças que to disse e simplesmente acredites.

Não vai ser fácil, nunca é fácil, continuar. Quanto a parar... parar, para quê?...

Cala bem o teu segredo, ele faz parte do teu mistério, da barreira invisível do teu sofrimento.

Não te deixes vencer pela má sorte, faz da boa sorte a tua sina, porque mereces, porque tens de ser capaz, porque merecemos, porque temos de ser capazes, porque precisamos de ti, porque precisamos, todos, uns dos outros para sermos homens e mulheres livres.

2013-08-06

