

MANUAL DE LEITURA

À ESPERA DE GODOT

VLADIMIR: Que estás tu a fazer?

ESTRAGON: Esgotado, exangue.

VLADIMIR: Hã?

ESTRAGON: De trepar aos céus e contemplar quem aqui somos.

VLADIMIR: As botas. Que estás tu a fazer com as botas?

ESTRAGON: (*Virando-se para contemplar as botas.*) Vou deixá-las ali. (*Pausa.*) Outro virá, tal como... Tal como... Como eu, mas com os pés mais pequenos, e elas enchê-lo-ão de felicidade.

ESTREIA

A ESPERA DE GODOT

EN ATTENDANT GODOT (1952), WAITING FOR GODOT (1954), WARTEN AUF GODOT (1975)

DE SAMUEL BECKETT A PARTIR DA TRADUÇÃO DE FRANCISCO LUÍS PARREIRA

ENCENAÇÃO

GÁBOR TOMPA

CENOGRAFIA E FIGURINOS

ANDREI BOTH

DESENHO DE LUZ

FILÍPE PINHEIRO

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO

MANUEL TUR

INTERPRETAÇÃO

JOÃO MELO *ESTRAGON*

MARIA LEITE *LUCKY*

MÁRIO SANTOS *VLADIMIR*

RODRIGO SANTOS *POZZO*

VICENTE MELO *MENINO*

PRODUÇÃO

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

DUR. APROX.

2:20 COM INTERVALO

M/14 ANOS

A BANDA SONORA INCLUI
O SEGUINTE TEMA:

SAX INTRO DE *SMALL CHANGE*
(*GOT RAINED ON WITH HIS OWN .38*)
DE TOM WAITS

TRANSMISSÃO EM DIRETO

7 MARÇO 2021

DOM 19:00

REALIZADOR

LUÍS PORTO

DIRETOR DE FOTOGRAFIA

ANTÓNIO MORAIS

OPERADOR DE GRUA

CÉSAR ROCHA

OPERADORES DE CÂMARA

FLÁVIO CRUZ

FRANCISCO LOBO

TÉCNICO DE VÍDEO

LUÍS LAGADOURO



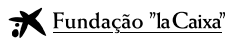
OUTRO MEMBRO



OPERAÇÃO CENTENÁRIO



MECENAS DO CENTENÁRIO





ÍNDICE

- 5 Beckett NUNO CARDOSO
- 9 Gábor Tompa: “A obra de um homem de teatro é prismática”
GEORGES BANU
- 13 Sobre a tradução FRANCISCO LUÍS PARREIRA
- 17 que faria eu sem este mundo sem rosto sem contenda
SAMUEL BECKETT
- 19 O princípio das possibilidades
conversa com GÁBOR TOMPA e ANDREI BOTH
por FÁTIMA CASTRO SILVA
- 27 “O essencial não muda” FÁTIMA CASTRO SILVA
Testemunhos de JOÃO MELO, MARIA LEITE,
MÁRIO SANTOS, RODRIGO SANTOS
- 35 A ocasião do Ocidente (Beckett e a verdade ocidental) TOMÁS MAIA
- 43 “Somos homens” ALAIN BADIOU
- 45 A conjectura *Godot* ANDRÁS VISKY
- 51 Godotologia RICHARD SCHECHNER
- 53 Catástrofes e companheiros ANITA RÁKÓCZY
- 57 sou este curso de areia que flui SAMUEL BECKETT
- 59 Desencalhar a história JOSÉ A. BRAGANÇA DE MIRANDA
- 65 “Todo o teatro é espera” JAMES KNOWLSON
- 71 Samuel Beckett: uma cronologia PAULO EDUARDO CARVALHO
- 81 Notas biográficas

Beckett

Não fora um inverno fácil.

A humidade e o frio tinham sido a companhia constante de dias cinzentos e fechados, com o exato comprimento que leva as pernas da cozinha à sala e da sala ao quarto.

O indivíduo A, que por conveniência trataremos por John, dobrou o jornal que o tinha ocupado toda a manhã, fugiu da loiça do pequeno-almoço, esquecida entre as migalhas do *bread and butter*, e abriu, pela primeira vez em semanas, a porta de casa. O dia tinha nascido com a promessa de primavera e agora, a meio da manhã, a promessa resolvia-se em certeza.

John, como bom irlandês, não perdeu tempo, fechou a porta atrás de si e pôs-se a caminho do *pub*. Após semanas chuvosas, os *pints* não passavam de uma memória distante que lhe arranhava a garganta com desejos de grávida.

A meio do caminho, ao passar por uma casa de portadas fechadas e mais enroscada nas heras que a cobriam do que um gato num cobertor, despertou de pensamentos etílicos e lembrou-se de convidar o seu amigo Beckett para o acompanhar. Beckett era o residente solitário daquela casa encasacada. Bateu à porta, esperou, bateu à porta e esperou, até que por fim Beckett apareceu.

– Que bom ver-te outra vez. Pensei que tinhas partido para sempre. – exclamou John.

– Também eu. – murmurou Beckett.

– Juntos outra vez. Temos de celebrar. Como? Deixa-me abraçar-te. – continuou John, cada vez mais entusiasmado com a aparição do amigo.

– Agora não, agora não. – respondeu Beckett, irritado.

Palavra puxa palavra e John convenceu o amigo a acompanhá-lo no primeiro *pint* do ano. Não foi uma vitória fácil e Beckett, apesar de vencido, reclamou uma certa superioridade moral, pondo-se a caminho quase tão abafado como a casa onde vivia. Chapéu, *gabardine*, cachecol, galochas, luvas e guarda-chuva. Um verdadeiro Horácio Coriáceo no meio da verdejante paisagem irlandesa.

Chegados ao *pub Tree with Lonely Leaf*, sentaram-se ao balcão e pediram os respetivos *pints*.

– Devias ter sido poeta. – disse John, depois de um trago.

– E fui. Não é óbvio? – respondeu Beckett, olhando atentamente o seu copo.

– Tive um sonho. – disse John, a fazer conversa.

– Não me contes. – avisou Beckett.

– Eu tive um sonho. – continuou John.

– NÃO ME CONTES. – interrompeu Beckett.

Passaram-se duas sorumbáticas horas até que John se levantou, pagou a conta e, desanimado, seguiu o amigo que o esperava à soleira da porta.

No regresso a casa, John reparou que a manhã tinha desabrochado numa tarde de primavera gloriosa, com passarinhos, um sol radiante e uma brisa quente daquelas

que só existem em filmes de Walt Disney. A fragrância do dia era contagiante e subitamente, de forma tão inesperada como desastrada, soltou uma gargalhada.

– É em dias assim... É em dias assim... que realmente... que realmente... é bom, é maravilhoso sentirmo-nos VIVOS! DIAS FELIZES! – gritou John, no meio da verdejante paisagem irlandesa.

Beckett, parado, observou o amigo a fazer uma pequena quadrilha de *Riverdance*, muito antes de o seu criador ter nascido, e sorriu. Por um milésimo de segundo, sorriu. Depois, franziu o sobrolho, escondeu o pescoço na couraça de flanela e lã e disse:

– Também não exageremos.

Assim continuaram os dois o seu caminho.

– Não, nada é certo. – sussurrou Beckett.

– Há quanto tempo estamos nisto? – perguntou John.

– Não sei. Cinquenta anos, talvez. – respondeu Beckett, e fechou a porta sem se despedir.

John reparou que tinha começado a chover outra vez e que ainda faltava um pouco até sua casa.

– Tenho frio. – disse, em voz alta, e pensou que jeito lhe dava um cachecol, umas luvas, uma *gabardine*, uns botins e um guarda-chuva.

Encolheu os ombros e começou a caminhar.

Muito e muitos falam de Beckett, da sua obra e importância, do mundo que nos fez ver e que apenas pressentíamos, para o qual não tínhamos inventado a forma das palavras. Poucos, no entanto, o entendem tão bem como Gábor Tompa, que fez de Beckett um *companheiro de viagem* com quem tantas vezes falou ao longo da carreira, dando-nos os meios para com ele falar.

Foi assim natural o convite do Teatro Nacional São João a Gábor Tompa. *Costas com costas*, partilhamos a *beleza do caminho* desta sua nova etapa beckettiana.

Quando ouço, vejo, leio ou penso em Beckett, só me lembro desta história, totalmente inventada, agora mesmo, há muito tempo. Foi esta a história que contei ao Gábor quando Beckett surgiu pela primeira vez nas nossas conversas. Hoje, ao estrearmos *À Espera de Godot* pela mão precisa dele, não posso deixar de me perguntar o que estaria o Gábor a pensar enquanto me ouvia a contá-la.

Nuno Cardoso

Diretor Artístico do Teatro Nacional São João



Gábor Tompa: “A obra de um homem de teatro é prismática”

GEORGES BANU*

A obra de um homem de teatro envolve diversas ações e, nessa medida, é diferente da de um artista que se limita ao seu próprio campo, seja este a escrita, a música ou as artes visuais. A obra de um homem de teatro implica o momento presente do ato artístico, bem como a atenção que dedica aos seus aspetos pedagógicos ou mesmo à sua responsabilidade institucional. Ao considerar esta complexidade, e desejando escrever um ensaio sobre a questão, uma ideia tornou-se-me evidente: a obra de um homem de teatro é prismática. Vilar ou Mnouchkine, Brecht ou Stein confirmam-no... a performance teatral a que se dedicaram implicava uma complementaridade fundamental entre múltiplas vertentes, como a formação do ator, a gestão de um teatro, a construção de uma equipa. Atualmente, Ostermeier cultiva este tipo de flexibilidade, e outro tanto faz Warlikowski. Os espetáculos saem de cartaz, mas os atores sobrevivem-lhes, e se as responsabilidades administrativas podem revelar-se exasperantes, os ensaios compensam plenamente o esforço. O homem de teatro completo assume a pluralidade do seu ofício, atendendo sucessivamente a diferentes prioridades, sem abrir mão de nenhuma delas. Gábor Tompa pertence à família dos artistas que não se confinam ao palco, mas são, simultaneamente, construtores, promotores de pessoas e lugares. Tompa é um encenador prolífico, e nunca abandona a sua vocação por excesso de trabalho exterior à sua missão fundamental, que é o palco. Entre aulas, viagens ou compromissos mediáticos, regressa sempre ao seu principal território de eleição, o qual, para um artista, representa confirmação, reconciliação e redenção. É aí que um encenador se redime e realiza. É aí que se dá o seu verdadeiro encontro consigo mesmo. E é isto que Tompa jamais esquece, preservando ao mesmo tempo a figura icónica do pai, que foi também um encenador e diretor teatral de renome. Tompa segue-lhe o exemplo – como nas antigas *famiglie d'arte*, linhagens de artistas que evoluíam ao longo do tempo.

O presente álbum [*Gábor Tompa: The Workpiece of a Stage Director*] reúne fotografias dos espetáculos de Tompa, antigos e recentes. A fotografia teatral é um duplo incompleto do palco: capta o espaço, mas não o ritmo e a duração; revela o corpo do ator, mas deixa de fora a sua voz... é um trilho enganador, que deve ser cuidadosamente avaliado. Não havia, especialmente na Alemanha, tantos espetáculos “de sucesso” que as imagens fotográficas celebravam, ao mesmo tempo que as salas de teatro perdiam espectadores? A fotografia teatral dá-nos uma verdade meramente parcial, e exige uma leitura direta combinada com um esforço de projeção mental; envolve o olhar e a imaginação. É por isso que contemplamos estas imagens com um misto de circunspeção e emoção. O seu impacto muda quando assumem a condição de meras provas ou documentos, quando atualizam a memória das testemunhas sentadas numa sala às escuras. Aqui estou eu, nesta circunstância subjetiva em que,

* Professor, escritor e crítico de teatro francês, de origem romena. Introdução ao álbum *Gábor Tompa: The Workpiece of a Stage Director – From Three Sisters to The Cherry Orchard*, Instituto Cultural Romeno, Bucareste, 2016.

ao olhar as imagens, posso reviver o meu passado enquanto espectador. Recordo-o vagamente, em fragmentos, mas aí está ele, como um sinal autobiográfico.

Tompa é um encenador que estabelece a teatralidade como prioridade, como a assunção de uma arte que olha com relutância o realismo e o orgânico. Ele prefere, para usar uma expressão de Louis Aragon, “a verdade do artifício”, *le mentir vrai* – uma espécie de “contrafação teatral”, entendida como um guia para o pensamento e a consciência. Como mostram estas fotografias, as suas afinidades com Ionesco e Beckett são inequívocas: o palco torna-se um lugar lúdico, irónico e anti-icónico. É um mundo policromático singular, de perucas e coloridos figurinos, casacos remendados, sapatos gastos e um sufocante sentido de desperdício. Tudo é convenção – estratégia teatral para revelar e transmitir ansiedade existencial. Tompa cultiva a sedução do jogo sem esconder o medo do vazio – o vazio de sentimentos, de palavras, de atos... mas, ao mesmo tempo, um vazio que permite o humor como um modo de redenção. Gábor é primo de Ionesco e sobrinho de Beckett. Riem juntos, todos três, à beira do abismo e no meio da lixeira.

Ao olharmos as fotografias deste álbum, torna-se aparente uma nova linha de complementaridade, que resulta da associação de Tompa com András Visky e as suas obras. É notória a influência de Kantor – chapéus de coco e bengalas –, a linha do sofrimento coletivo retratado a preto e branco, dos campos de concentração e de uma Europa enlutada. *Os Discípulos, Nascidos para Jamais...* podemos sentir o seu beliscão como uma advertência contra o esquecimento, um apelo à preservação da memória, aos hinos comunitários. Há um Gábor Tompa diferente, solene, trágico, que nos convida a conhecer a “escuridão”. Descendente de Kantor e irmão de Josef Nadj – eis a sua segunda família.

Para Tompa, neste “museu vivo” do palco que é o reportório, a atração não reside no autor ou no período histórico, mas na própria obra-prima. Ele sente esse fascínio como uma oportunidade para questionar não apenas um texto célebre, mas também o próprio teatro que se sujeita a esse desafio. A obra-prima como um foco de possibilidades infinitas... de oportunidades, explorações e debate. *Ricardo III, Tartufo, A Morte de Danton, Leôncio e Lena, As Três Irmãs e O Cerejal...* sempre a obra-prima, nunca o diálogo com uma obra menor. É isto que seduz Tompa.

Ao colaborar com Gábor Tompa e ao assistir aos seus espetáculos, impressionou-me a importância que ele dá ao grupo, à equipa de atores que chama ao palco. É talvez nos seus espetáculos, mais do que em quaisquer outros, que a vocação “coral” de Tchekhov assume plena evidência. Isto confirma a insistência de Stanislavski – uma consequência do seu trabalho com textos tchekhovianos – em recusar uma hierarquia de papéis: “Não há papéis maiores ou menores, há apenas atores maiores ou menores.” Com Gábor Tompa, as comunidades reunidas no palco são sempre contrárias à ideia de enaltecer os atores principais. O encenador é avesso a hierarquias. De Shakespeare a Tchekhov, de Büchner a Visky – encontramos sempre o mesmo apreço por grupos envolvidos em aventuras humanas coletivamente partilhadas.

Ao examinar estes poéticos vestígios, estas fotografias, identifico os atores que regressam sempre, e compreendo a importância que Tompa atribui à equipa extraordinária que reúne no seu teatro, em Cluj. Reconheço as surpreendentes

soluções cénicas de Carmencita Brojboiu, e tudo isto confirma a importância da lealdade em teatro: a lealdade como um suporte para a realização do grupo... e como a pedra angular da obra de um encenador. Em cima do palco, o trabalho pessoal é feito em comum – é um esforço simultaneamente individual e coletivo. E é isto que o álbum significa: o encenador não está só.

Trad. **Rui Pires Cabral**.



Sobre a tradução

FRANCISCO LUÍS PARREIRA

A edição inglesa de *Waiting for Godot*, de 1954, não representa uma simples tradução do original francês. Beckett, metido a *traditore* de si mesmo, aproveitou o ensejo dessa edição para acrescentar, reescrever ou rasurar passagens, apurar ou modificar didascálias, vincar intenções e esclarecer ambiguidades que o teste do palco parisiense, dois anos antes, e a inesperada recepção crítica haviam revelado sensíveis. A comparação dos dois textos, porém, torna claro que muitas das modificações foram forçadas pela própria língua inglesa, que se terá mostrado inflexível ou impermeável a unidades de sentido – quero dizer, *trouvailles*, *jeux de mots*, alusões tópicas – que singularizavam o texto francês e que exigiam, na distância das duas línguas, um novo pragmatismo textual. É assim que, no texto inglês, no final do primeiro acto, Estragon, de olhos postos na lua, responde à interpelação de Vladimir com o lacónico

ESTRAGON: Pale for weariness.

VLADIMIR: Eh?

ESTRAGON: Of climbing heaven and gazing on the likes of us.

Três linhas traduzem a fala única do texto francês, em que Estragon diz: “Je fais comme toi, je regarde la blafarde”, criando uma assonância com *regarde* e *blafarde*. Dada a impossibilidade de manter esta solução no inglês, a solução do *traditore* Beckett é enriquecer a passagem com uma alusão à erudição e ao passado poético de Estragon (de resto, conferindo seriedade a um implícito já antes enunciado por Gogo). O Estragon inglês, de facto, não está a responder a Didi, mas a poetizar a relação com a lua, citando, com deliberada incorrecção, o início de *To the Moon*, de Shelley:

Art thou pale of weariness
Of climbing heaven and gazing on the earth
Wandering companionless
Among the stars that have a different birth?

A consulta desta passagem no texto alemão, da responsabilidade do mesmo *traditore*, revela que as dificuldades de transposição meditam também universos de referência. A modificação correspondente surge na forma do trocadilho “Dasselbe wie du, ich gucke in den Mond” (“Faço como tu, contemplo a lua”), que alude ao dito alemão *er kann in den Mond gucken*, com o sentido de “bem podes olhar [esforçar-te] que nada obterás”. Como facilmente se intuirá, exemplos deste género são numerosos. A sua lição conjunta é a seguinte: a redacção do mais célebre texto da dramaturgia do século XX permaneceu inacabada ou em aberto pelo menos por um período de vinte anos após a sua estreia, recolhendo as determinações

(ou irredutibilidades) que se impuseram na sua travessia por três línguas diferentes. Perante este quadro, o tradutor diligente do *Godot* não é livre de se entregar à sua tarefa sem renunciar à ideia de uma língua de partida e sem empenhar-se, de modo mais especulativo do que interpretativo, ao trabalho preliminar de fixar um texto sintético a partir dos três textos originais – para recapitular, o texto francês, de 1952, da Minuit, o texto inglês, de 1954 (ele próprio com variações, segundo se trate da edição da Grove ou da Faber, separadas por dez anos), e o texto alemão, de 1975, da Suhrkamp. Em suma, tem o tradutor diligente de produzir um quarto texto, quero dizer, um simulacro textual ecuménico que torne a língua em que ele pensa e fala (sempre por esta ordem, como o leitor) verdadeira língua de recepção.

Para a determinação deste quarto texto, é essencial pensar o estatuto do texto alemão, que serviu de base à encenação do próprio Beckett, em Berlim, em 1975, a convite do Schiller Theater, e que representa o momento culminante da revisão e reescrita do *Godot*. A primeira tradução alemã do *Godot*, de Elmar Tophoven, de 1953, parte do francês e é anterior à rescrita inglesa. Foi com este mesmo tradutor, e na base desta tradução, que Beckett quis apurar o texto da sua encenação alemã de modo a integrar as modificações entretanto introduzidas na versão inglesa. Mas, uma vez que em alemão se tornava possível recuperar soluções francesas abandonadas na reescrita inglesa, assiste já a esse texto alemão um marco sintético apto a nortear as traduções futuras. Por outro lado, o texto alemão, com cortes por vezes extensos e intervenções correctoras no desenho cénico, é defensavelmente mais maduro ou certo sob o ponto de vista dramatúrgico, o que é atribuível ao facto de o autor, pela primeira vez, se ter confrontado directamente com as exigências práticas da encenação. Por estas razões, reserva-se o texto alemão, na relação com os outros textos originais, virtudes clarificadoras que o constituem como padrão de todas as traduções ideais. Dele podemos recolher, em particular, o critério de superação do bilinguismo original da peça, com vista a decidir, por exemplo, o que é linguisticamente fundamental, o que há a manter como carácter universalista ou particularista da obra ou de que modo devem ser superados obstáculos linguísticos naturais na trasladação a terceiras línguas. Acresce que o trabalho de Beckett em Berlim está documentado por uma série de textos – os cadernos de encenação, as memórias de Tophoven e dos actores envolvidos – que espelham a genealogia da tradução e o pensamento do autor sobre o seu próprio texto.

Esta documentação está reproduzida numa edição da Universidade de Reading que, a partir dela, tenta inferir e fixar o texto inglês *ne varietur* do *Godot*, trasladando à língua inglesa as modificações que Beckett pensou em alemão, as indicações de encenação e o produto textual dessa encenação (por vezes divergente das anotações), cruzando-as com as intervenções ulteriores do autor em encenações que contaram com a sua colaboração e que careciam, até aqui, de consagração em edição impressa. A presente tradução submete às exigências da língua portuguesa o mesmo filtro metodológico. Mas há uma particularidade alemã, tal como há, de resto, uma particularidade francesa, irredutível ao trabalho de Reading e que a presente tradução, considerando-a significativa, se propõe integrar.

Esta tradução foi entregue à equipa artística do presente espectáculo acompanhada da numeração marginal das linhas de texto e de um *corpus* de notas em que se tenta tornar visíveis relações arqueológicas entre os vários originais do *Godot*,

de modo, por um lado, a individualizar e justificar as opções consagradas, por outro, a disponibilizar instrumentos de controlo para a fixação de soluções alternativas. Não obstante, o texto do espectáculo opta por soluções que a lógica da tradução tem de considerar espúrias e que desacertam as decisões que lhe conferem carácter sistemático. Deste modo, deve a nota que aqui termina ser lida na sua ligação ao trabalho de tradução autonomamente considerado.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

que faria eu sem este mundo sem rosto sem contenda
onde ser não dura mais que um instante onde cada instante
se verte no vazio no esquecimento de ter sido
sem esta onda onde por fim
corpo e sombra juntos se consomem
que faria eu sem este silêncio onde murmúrios se despenham
ofegantes fogosos rumo ao amparo rumo ao amor
sem este céu que se eleva
acima da poeira do seu lastro

que faria eu faria como ontem como hoje
quando busco pela minha vigia um outro como eu
vagueio na corrente longe de toda a vida
num espaço viciado
sem voz entre as vozes
fechadas comigo

SAMUEL BECKETT

Poema originalmente escrito em francês, do período entre 1947-49, correspondente à escrita de *À l'Espera de Godot*. In *Selected Poems: 1930-1989*. Faber and Faber, 2009.

Trad. **Fátima Castro Silva**.



O princípio das possibilidades

Segundo **GÁBOR TOMPA**, *À Espera de Godot* tem a complexidade de uma partitura. Para falar da sua relevância perene, da forma maravilhosa – “a forma é o que importa”, diz Beckett –, e do que implica interpretá-la para que a sua música se faça ouvir, convidámos o cenógrafo e figurinista **ANDREI BOTH** a juntar-se ao encenador romeno-húngaro, numa conversa conduzida, editada e traduzida por **FÁTIMA CASTRO SILVA**.

FÁTIMA CASTRO SILVA Já dirigiu *À Espera de Godot* com diversos *ensemble* e em diferentes línguas, mas talvez nunca numa altura como a que vivemos. A crise pandémica encontra um eco imenso na peça. Como é que esta situação mudou, se de facto mudou, a sua visão da peça?

GÁBOR TOMPA Mudou, de facto. Uma das versões mais densas que fizemos desta partitura foi há quase 30 anos, num pequeno estúdio, num cenário completamente diferente. Fazia lembrar um pouco o mundo de Tarkovski. Não teria proposto novamente o *Godot*, peça que conhecemos bem, se os tempos, mesmo antes desta enorme crise pandémica, não tivessem mudado drasticamente, e de forma global, nos últimos anos. Descobre-se assim um outro lado da peça, que sempre me interessou porque é provavelmente o último texto dramático escrito sobre a salvação. O capitalismo financeiro e a banca exercem um tal domínio que se transforma quase num regime único. Isso ecoa no contexto da desumanização do mundo, onde Deus é de alguma forma substituído pelo lucro. Por outro lado, os *media* manipulam a verdade: a vertente moral do jornalismo desapareceu, já não acreditamos nele. É como se vivêssemos num mundo orwelliano. É por isso que duvido do que me chega da imprensa *mainstream*, e mesmo dos canais oficiais, porque me parece que temos muitos governos-fantoches, de alguma forma manietados por personagens habitualmente fora-de-cena, uma elite global muitas vezes sem rosto. Não se lhe pode chamar uma teoria da conspiração, porque uma teoria só existe se uma prática a antecede. Por

isso tem de haver uma prática da conspiração também. Aristóteles não teria escrito a sua *Poética* se não fossem as peças de Sófocles ou de Ésquilo, não havia esse modelo.

Em *À Espera de Godot*, o desespero, uma das bases do mundo beckettiano, é levado a um tal extremo que se transforma em esperança. O desespero é, de certo modo, uma forma suprema de esperança, e é por isso que a peça se torna tão interessante agora. Tentámos introduzir coisas novas, do ponto de vista cenográfico. É difícil fazer algo novo nessa vertente, em qualquer peça de Beckett, porque ele pensa por imagens. As suas indicações quanto aos adereços são muito precisas e todos têm um significado. As suas peças são muito cerradas e tão musicalmente estruturadas que não é possível negligenciar este aspeto. Beckett é um dramaturgo muito teatral, conhece bem o mundo íntimo do palco. Por isso, é como quando se escreve um soneto: há uma estrutura, uma forma prévia, mas dentro dela, e jogando com essa disciplina, é possível descobrir uma liberdade própria. É uma liberdade íntima, como a de um prisioneiro fechado numa cela, que ainda a encontra na intimidade dos seus pensamentos, impossíveis de controlar, por enquanto.

FCS Quanto à sua atitude face a esta partitura: entrar nela e infiltrar-lhe uma energia própria, é essa a chave para a tornar pessoal?

GT Acho que é uma questão de interpretação. Não é possível exaurir todos os sentidos de uma partitura musical ou de uma obra-prima

de teatro, mas, se estamos conscientes da multiplicidade de camadas existentes no texto, então tentamos explorá-las. Cada situação ou fala em *À Espera de Godot* tem múltiplas camadas: a dimensão clownesca, a camada narrativa e a sagrada, ou bíblica, permanentemente em fundo, uma vez que uma das personagens investiga a verdade por detrás da afirmação de um dos Evangelistas de que um dos dois ladrões crucificados com Cristo foi salvo. E há ainda os motivos ou tópicos que se encontram em todas as peças de Beckett. Em primeiro lugar: a dignidade na morte. Ele coloca sempre esta questão, a do receio de uma repulsiva morte física, como morrer à fome ou queimado no calor do deserto, como em *Ah, os dias felizes*. A “sombriinha” de Winnie inflama-se e ela pergunta-se: será um sinal divino, como a sarça-ardente para Moisés? Nesse caso, eu sou uma das escolhidas, uma daquelas pessoas que sofrem pela humanidade inteira, e então o meu sofrimento faz sentido. Ou será só o calor e vou derreter da forma mais terrível e morrer como um verme? O mesmo se passa em *Fim de Partida*. O homem cego que não consegue mover-se, se é abandonado, morrerá à fome. Será mesmo assim, ou não será ele como Noé, escolhendo um espécime de cada espécie animal para reinventar a humanidade, na hipótese de um renascimento ou de uma renovação? Este é um tempo em que estamos no limiar de uma possibilidade, de um grande desafio para a humanidade inteira: seremos capazes de fazer uma autoanálise e de descobrir como nos renovar a nós próprios e ao mundo, ou precipitar-nos-emos numa espécie de danação?

FCS As personagens vivem uma existência precária, mas têm tanto um sentido de si próprias como de si-no-mundo, sabem que estão dependentes do “outro”.

GT É um motivo eterno em Beckett: a solidariedade e a interdependência das personagens. Trata-se de amizade, de família. Em *À Espera de Godot* não há personagens

femininas e não é por acaso. Beckett coloca estas personagens sob a aura das últimas criaturas na Terra, e onde não há uma mulher não há esperança de recriar a humanidade, essa é a premissa da espécie humana. Vladimir, de certo modo, encarna a esposa, a irmã, a mãe, ao assumir esses papéis na forma como se comporta, como cuida, como pensa e planeia os jogos de sobrevivência que os ajudam a passar o tempo e que são muito divertidos. Acredito que *À Espera de Godot* não é uma peça sombria. Diz-nos que não há soluções fáceis, que a vida é difícil, realmente difícil, mas que há sempre algo mais. Se não acreditamos nisso, se apenas pensamos que a vida passa e depois morremos, se não há nada por detrás ou depois dela, então a vida é absurda. É por isso que digo que é a última peça sobre a salvação, porque coloca a questão central do cristianismo. Se não há ressurreição, então a vida não tem sentido. É o que eles tentam encontrar juntos. Há na peça muitos momentos de crise, que se aprofunda à medida que o final se aproxima, mas quando o dia termina, eles divertiram-se e permanecem juntos.

O amor é importante, mas se tivesse de os escalonar, colocaria a amizade no lugar cimeiro, mesmo numa família ela é importante. O amor não é eterno – perdura no tempo, mas em geral não em todo o tempo de vida de uma pessoa –, é raro que arda com a mesma intensidade do princípio ao fim, enquanto a verdadeira amizade não morre. Mesmo numa família, se a amizade também existe, torna-se mais fácil. E no caso das crianças, não é apenas a relação de pai e filho, de obediência e de respeito; se a amizade se atinge também, é sempre uma chave importante.

“Um sapato é história humana”

FCS Na primeira sessão de ensaios, usou uma expressão que permaneceu em mim: “O pesado peso do amor.” É verdade que às vezes pode ser um fardo, enquanto a amizade talvez seja mais leve.

GT Mas em ambos há esta necessidade de dar de si próprio. Há um elemento de sacrifício envolvido, mas é voluntário, não é imposto.

FCS O lado escatológico da peça, sinto-o materialmente na cenografia. Há uma sensação pós-apocalíptica que dele emana, com aquela cinza branca no chão e aqueles sapatos gastos, todos diferentes, mas também todos iguais, se os vemos como relíquias daquilo que nos une.

ANDREI BOTH É história, portanto, é o que define o humano. Um sapato é história humana, calçámo-lo, ele representa-nos e marca a nossa presença. Em todos os cenários que concebi há uma preocupação: definir o espaço dramático. Beckett fala de um espaço vazio. O que é um espaço vazio? Dando um salto atrás no tempo, até à arte conceptual dos anos 60 e 70, e às ideias de significado e significante, a questão era: podemos expressar o vazio com o vazio? Como se faz isso?

GT É o mais difícil de desenhar, um espaço vazio.

AB E perguntamo-nos então: o que é o vazio? É o vácuo, o vazio cósmico? E descobrimos que o vazio tem de ser expresso por algo que signifique o vazio. Foi assim que a ideia para o cenário evoluiu. Introduzimos depois o lixo digital, tudo o que consumimos e deitamos fora, os telemóveis e os computadores. Se quisermos, os sapatos podem até evocar o Holocausto.

GT É preciso dizer que os sapatos não significam apenas sapatos. Para Estragon, os seus sapatos são o seu destino, a sua vida, a sua cruz. Há muito tempo que se quer ver livre deles e deixa-os ficar. Há um provérbio que diz: não nos conseguimos libertar dos nossos próprios sapatos. Mas ele quer isso, quer pousar a sua cruz a meio caminho, e não é possível. Ao mesmo tempo, apenas aceita calçar os sapatos de novo se se provar que não são os seus. Ele

quer calçar os sapatos de outrem, talvez assim a sua vida possa ser mais fácil e o seu sofrimento mais...

FCS ...repartido?

GT Sim. O mesmo acontece com o chapéu. Vladimir passa a usar o chapéu de Lucky porque pensa que este lhe modificará o temperamento de forma a não pensar tanto, porque o tempo que passa a pensar no mundo e na miséria das suas vidas o deprime. Quando perguntaram a Beckett porque é que o nome de Lucky é Lucky, por que razão é ele “sortudo”, respondeu: porque não consegue pensar.

AB Voltando à ideia de mudar o destino calçando os sapatos de outrem, para mim isso é um desejo de fuga que nunca se consuma, porque no fim da peça eles dizem um ao outro “vamos embora”, mas não se mexem.

Em paralelo, há dois ou três meses, antes de vir para o Porto, vi um documentário na National Geographic. Falava-se de uma gigantesca e emaranhada quantidade de lixo a flutuar no Pacífico, do tamanho de França. E alguém dizia que, na Índia, cada pessoa consome três chás por dia, o que é vital, vivendo eles numa pobreza bíblica. São, pelo menos, três copos de plástico deitados fora e todo esse lixo cresce. Esse lado do desperdício produzido pelo consumismo está no cenário.

E a peça lança-me num outro conjunto de questões a propósito do crescente poder inquisitivo de que o Gábor falava há pouco. Há cinco anos não o sentia tão intensamente. Tenho amigos cujas contas no Facebook foram suspensas e estão impedidos de comunicar porque alguém, algures, não gostou de algo. O que é isto? E falamos de democracia e de liberdade de expressão? Vivemos num mundo vigiado, sob a influência de um cartel digital, o Big Brother espreita-nos. Vivi 32 anos sob o comunismo e a opressão, e esta atmosfera tipo KGB que sinto a crescer assusta-me imenso. Estou a aproximar-me do fim da vida, farei

70 anos em breve e tudo isto me parece um autêntico pesadelo. Para onde fugir?

GT Não há lugar para onde fugir, essa é a diferença agora. É uma afirmação paradoxal: felizmente que se é velho! [Risos.] Foi realmente nos últimos cinco anos que o discurso no mundo se tornou mais extremo e ideológico. Não há diálogo, apenas atitudes extremadas e um discurso do ódio. O ativismo, seja de que tipo for – comunismo, nazismo, feminismo, sexismo –, divide o mundo em seguidores e inimigos, e isso cria ódio. O mundo nunca esteve tão polarizado e parece que já entramos na Terceira Guerra Mundial. É difícil resistir a este tipo de ideologização e de lavagem cerebral que se sente pelo mundo fora e pelas universidades. São investidos milhões nesta contraeducação, neste movimento de cancelamento da cultura, da história e dos valores do passado. Quando se designa de racista a música clássica...

AB ...em que ponto se pode sequer pensar em dialogar? É-se rotulado de inimigo quando se questiona este tipo de discurso, não havendo assim diálogo possível, ninguém escuta ninguém. No tempo da minha vida, nunca presenciei nada assim, mesmo considerando o regime comunista, porque aí havia uma vida dupla. Agora tudo é a sério.

GT E começa na educação. Os jovens são cerceados do seu passado e da sua história. Retira-se Homero dos programas curriculares universitários, alegando que era racista e sexista. Ou Ted Hughes, um dos maiores poetas do século XX, retirado da British Library, porque, há 300 anos, alguém da sua árvore genealógica talvez tenha mantido escravos. Isso significa há 30 gerações! Quando se investigavam os familiares no regime comunista, nos anos 50, ia-se atrás três gerações. Trinta é diabólico!

“Um dia nascemos, um dia havemos de morrer, o mesmo dia, o mesmo segundo”

FCS Ao olhar para os sapatos em palco, lembrei-me também dos migrantes, de todos os que tentam escapar de algo.

AB É a condição humana, são pessoas a lutar pela sobrevivência e a morrer por isso, pessoas a tentar encontrar um sentido para a vida. Eu mesmo vivia de projeto em projeto, como se viajassem num comboio de alta velocidade, sem discernir o que me rodeava. Recentemente parei e, quando olho em volta, não gosto do que vejo. Todas as questões que esta peça coloca me assaltam.

GT Voltando a Beckett: ele era um grande humanista, sobretudo quando dizia que todas as suas personagens eram palhaços, mesmo as dos romances. Não se trata necessariamente dos palhaços circenses, do duo contrastante dos palhaços Augusto e Branco, mas da história muito antiga do palhaço. São personagens eternas, como os bobos de Shakespeare. Têm sempre um conhecimento diferente das questões essenciais – a vida, a morte, a amizade –, porque ele surge da sua necessidade íntima de amor. Não é assim por acaso que os atores preferidos de Beckett fossem Charlie Chaplin e Buster Keaton, o primeiro pelo aspeto, o segundo pelo método de representação, com o seu rosto sempre fechado. Beckett aprendeu a lição dos filmes de Chaplin, onde a tristeza paira no ar, para depois se materializar quando menos se espera, mas sempre de uma forma leve. O mesmo acontece em *À Espera de Godot*. Há muita diversão, falas e situações engraçadas, estúpidas umas, infantis outras, e de repente irrompe, por um momento, uma tristeza ou uma melancolia, ou a consciência de que a vida passou num ápice. A perceção do tempo é muito importante. Para onde foi a nossa vida? Estaremos aptos a partir, a morrer? No fim da peça, nos seus míseros

trapos, as duas personagens preparam-se para morrer com uma certa dignidade, com a dignidade que lhes advém de permanecerem juntas. Como diz Pozzo, tudo acontece ao mesmo tempo, “um dia nascemos, um dia havemos de morrer, o mesmo dia, o mesmo segundo”. Inventámos o tempo, mas no fim de contas apenas as memórias permanecem.

AB E são como fragmentos num mosaico, imagens reorganizadas. Às vezes perde-se a noção do tempo, memórias intensas de há 40 anos parecem ter acontecido há cinco minutos. Há no nosso trabalho conjunto um elemento estético que perseguimos: como é que se entra numa peça, qual a porta de entrada? Pode ser em qualquer lugar, numa palavra, por exemplo. Os meus melhores trabalhos acontecem quando procedo assim, depois durmo sobre o assunto, digerindo-o, e acabo por encontrar uma ideia que não é uma ilustração, mas sim um espaço dramático onde uma certa ambiguidade se instala. É difícil, mas quando resulta a satisfação é imensa.

FCS A propósito de ambiguidade, falemos da personagem do Menino, que aparece não aparecendo realmente, uma vez que surge mediado por uma imagem numa televisão.

AB É como no Skype. [Risos.]

GT Hoje, mais do que nunca, acreditamos na aparência. Mas devemos nós crer na realidade que o *feed* de notícias nos conta, sendo este cada vez mais incontrollável e duvidoso? O jornalismo deixou de querer dizer a verdade para passar a vender as notícias e as versões destas que mais rendem, vendendo-se à lógica cumulativa do *hype* e da sensação. Isto conecta-se com a questão da memória. Se a história é apagada, não nos lembramos do passado, do bom e do mau, das catástrofes e das tragédias. A história humana está repleta de tragédias. Por um lado, a história é a luta pelo poder, mas em paralelo corre

toda a história cultural. Até agora, a cultura tem sobrevivido: as pirâmides, as pinturas, os filmes e os livros permanecem. Mas a tendência atual é apagar da memória a cultura. Quando assim é, não se consegue perdoar, e o ódio perpetua-se, ateadado pela ideologia.

“Encurrala-se Deus a um canto, para que responda, agora”

FCS Há uma frase na peça que me marcou desde a primeira leitura. É uma fala de Vladimir, no final: “O hábito tudo silencia.” Há pouco falava de memória e o hábito tem a ver com repetição e...

GT ...com o habituarmos-nos a alguma coisa.

FCS Sim, e também com a ritualização da linguagem, como quando Lucky debita o seu discurso. Vivemos hoje num *loop* que nos anestesia.

GT E se não nos erguemos e afirmamos que acreditamos no oposto, quando sabemos que não é a verdade que está a ser dita, é aí que nos habituamos e aceitamos o que nos é dito. Este é um momento-chave.

AB Diz-se que a história se repete, quando a memória se perde, obviamente. O que me choca é que vejo a história repetir-se muito depressa, dentro do arco da minha vida. As pessoas passam muito do seu tempo nos *media* digitais, nos seus telemóveis e computadores, objetos que uso e adoro, facilitam o meu dia a dia. Têm, como tudo, um lado positivo. Uma certa disciplina é necessária, mas como aprendê-la quando o consumismo e a manipulação imperam? Se as massas têm medo, e se diariamente se lhes diz para não fazerem isto ou aquilo, a perversão está no facto de que 80 por cento do que é dito é verdade e o resto manipulação. Tenho-o presenciado nos últimos dois ou três anos da minha vida e fico zangado e triste.

GT É possível que aconteça as pessoas fugirem de um regime ou ideologia para o chamado mundo livre, e, uma vez aí, veem-se apanhadas, décadas depois, numa teia similar à de que tinham fugido.

AB Até a linguagem é a mesma.

GT E torna-se cada vez mais absurda.

AB E a linguagem é tão importante! Ouço pessoas na televisão ou leio um texto e o discurso é o mesmo de há 40 anos, similar ao da extrema-esquerda bolchevique, se quisermos. Sou uma pessoa de esquerda; no fundo, sou um liberal. Gostaria de estar do outro lado da barricada, mas não estou.

GT Os extremos estão precisamente a ferir as ideias liberais mais do que as outras. Estes ultraliberais não têm nada a ver com o saudável liberalismo tradicional, aquele que defende a liberdade de expressão e de circulação, a igualdade e a justiça social, valores que um artista deve sempre apoiar.

AB Quando tinha 10 ou 11 anos, na Europa de Leste, uma das luzes originais do liberalismo europeu acendeu-se em mim, e ainda me ilumina, com a frase de Descartes: questiono, logo penso, penso, logo existo. Nestes tempos, se não se faz a pergunta certa, é o fim, é-se marginalizado, com o emprego em perigo ou a carreira destruída. Não são precisos gulags. Conheço muita gente ainda nos seus trinta tão desesperada e psicologicamente arruinada!

GT E como no tempo dos gulags, não há presunção de inocência.

AB A percepção torna-se realidade, ninguém quer saber da verdade, o que conta é a percepção e esta é manipulada.

GT No último par de anos fui muito influenciado por um documentário de

Wim Wenders, *O Sal da Terra*, sobre o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. Impressionou-me que, depois de décadas a fotografar os mais dramáticos locais da nossa história recente, quando reconhece que não consegue mudar o mundo, Salgado regressa ao Brasil, à casa natal, e começa a plantar dois milhões de árvores na terra dos pais para recriar a floresta perdida. Vejo nisso um vislumbre de esperança: há um caminho de volta, não ao passado, isso não é possível, mas para reparar certos crimes, contra a humanidade ou contra a natureza. Este documentário também me diz que a fé só é válida se a provarmos com ações, com a nossa própria vida, essa é a prova suprema. E mesmo coisas simples fazem a diferença.

FCS É essa espécie de despertar o que propõe ao terminar com a peça coral de Fernando Lopes-Graça? [opção não seguida na versão final]

GT Queria expandir um pouco a peça e ter uma canção portuguesa. Talvez esteja errado ou é apenas uma necessidade minha, uma vez que o mundo de Beckett é muito circular. Queria ter algo mais, um milagre, porque as personagens, em todas as peças de Beckett, estão à espera de um milagre, à espera que aconteça, aqui e agora. Encurrala-se Deus a um canto, para que responda, agora. Há tantos milagres a acontecer ao nosso redor e a que não prestamos atenção: uma árvore que reverdece, a forma como a música e a arte tocam as pessoas. As ideologias apenas conseguem torná-las fanáticas ou brutas, sugando-lhes os instintos naturais da vida em comunidade. As crianças são também um milagre. É uma extensão da peça, mas que respeita o seu espírito, algo que acontece para lá da espera.

AB É encorajante olhar para a vida assim, à espera de algo. Ressoa também em Tchékhov, esse *leitmotiv*.

GT Continuar à espera, não desistir dessa espera.



“O essencial não muda”

FÁTIMA CASTRO SILVA

*noite que tanto faz
implorar a aurora
a graça da noite
caia agora **

Em *À Espera de Godot*, Vladimir e Estragon começam e acabam a peça juntos. No início, Estragon entrega-se à tarefa infrutífera de descalçar a sua bota esquerda. Desiste, exausto, descansa e recomeça o jogo. Pede ajuda a Vladimir, que lhe retorquiu: “As botas têm de ser tiradas todos os dias, estou farto de dizer. Porque é que nunca me ouves?”

Vladimir e Estragon sabem-se personagens teatrais num espaço de representação, e a peça é atravessada por vários instantes autorreferenciais (“Guarda-me o lugar”, pede Vladimir). Elas sabem que o teatro não começa nem acaba, faz-se todos os dias, todas as noites: o teatro pede a “graça da noite”.

Aos atores que as encarnam nesta encenação de Gábor Tompa pedimos um testemunho sobre a experiência de levantar este *Godot* neste tempo-charneira da nossa vida em comunidade. Ao falarem de si, JOÃO MELO, MARIA LEITE, MÁRIO SANTOS e RODRIGO SANTOS falam de todos nós e por toda uma equipa.

“O essencial não muda.”

*de onde
a voz que diz
vive*

*de uma outra vida**

* Dois dos 59 pequenos poemas tardios de Beckett (na maioria do período entre 1976-78), a que chamou *mirlitonades*, “escritos espasmodicamente em pedaços de papel”. In *Selected Poems: 1930-1989*. Faber and Faber, 2009.

“Tenho de descalçar esta bota”

JOÃO MELO

A decisão foi tomada. “ON.” Siga. Prosseguimos.

Meio mundo pára e nós prosseguimos. Vamos embora. Não podemos. Porquê? Estamos à espera de Godot.

Esperamos a primavera, esperamos a vacina, esperamos a normalidade, os meus colegas de profissão esperam pelo trabalho, pelos apoios, e nós esperamos por Godot. Caminho pelos corredores silenciosos do São João, consciente de que piso alcatifas, consciente das paredes aquecidas, consciente de que, do lado exterior dessas paredes, almas que se parecem com as personagens a que tentamos dar vida se aninham em busca desse calor. E consciente de que lá fora, a todo o momento, alguém grita desesperado: Vamos embora! E que imediatamente surge a resposta: Não podemos!

Siga! O texto é incrível! Chapéu, Senhor Beckett. Gábor conhece bem o texto. Conhece-o como uma partitura que trauteia incansavelmente. Conhece-lhe as notas, as mudanças de ritmo, de compasso, as subtilezas de cada instrumento e como se devem encaixar. Com o seu cunho pessoal, a sua interpretação, a sua visão, claro. Mas conhece-lhe cada curva, cada buraco, quase cada deixa. Jogamos em português e ele nota quando faltou uma frase, porque conhece bem a música que suporta esta espera. É quase exasperante, enquanto tentamos assimilar, decorar este texto, tê-lo ao lado, capaz de a qualquer momento responder a cada deixa em inglês. Siga. O tempo não nos chega. Saímos do Teatro e é noite, e é durante a noite que memorizamos as palavras de Beckett (Chapéu), que pensamos na música que Gábor nos inspira a sonhar. Nunca chega o tempo. De manhã, estremunhados, encontramos Gábor revigorado, sempre pronto a mergulhar nesta orquestra divinal de palhaços, sempre encantado por nos falar dela, como se a cada curva lhe descobrisse mais uma subtileza. Pressinto que ele não gosta de nos ver falhar, que não tem paciência para a fase operária, de partir pedra, de nos ver a arrastar o texto pelo chão... como se estivéssemos a desarrumar a casa de um velho amigo. Por isso fala, eleva-se, encantado com o texto, na esperança de que intuíamos as notas mágicas que fazem o texto voar.

Siga! O meu corpo está pesado, o fôlego falha, oprimido pelas máscaras. O texto é longo, parece abrir brechas no tempo. Tenho de descalçar esta bota. Tão simples como isso. Siga. A 7 de março, no aniversário do São João, a lua subirá e nós lá estaremos a tentar que esta bola de sabão, imaginada por esse poeta a quem tiro o chapéu, paire. Resta-nos agitar e soprar para que se revolva em todas as cores do mundo, cheia de um vazio tão pesado como esta ausência que vivemos. Siga. Falhar melhor, falhar outra vez, não é assim, Senhor Beckett? (Chapéu.)

Pensa, porco!

MARIA LEITE

Escrevo do escuro da perna de um ensaio corrido. Estamos a quatro ensaios da estreia. Estou nervosa, cansada e com medo. Dor de cabeça. A cadeira fez saltar outra vez o chapéu, na entrada. Penso: porque é que deixei a escrita deste texto para a semana de estreia? Não estou em condições de produzir pensamento crítico sobre o que estou a experienciar, neste preciso momento. Esperava encontrar um ângulo para este texto à medida que o processo avançava, mas tudo o que posso dizer me parece desadequado.

Pela perna vejo o João e o Mário a darem início ao segundo ato. Desaperto a peruca e enfió o segundo chapéu. A entrada não correu bem, um choque inevitável entre a cadeira e a base do chapéu, que após ensaios teima em desencaixá-lo da minha cabeça. Experimento cair com mais ou menos impacto, mais ou menos balanço, tensão na corda, e fico frustrada perante a minha inabilidade para resolver este detalhe técnico. Essa frustração arrastou-se ao longo do primeiro ato e não há nada pior para o Lucky do que tensão acrescida. Penso: a posição já exige em si tanta rigidez que, se lhe acrescento tensão de frustração, estou tramada.

Apercebo-me de que o cansaço que sinto vem às vezes da frustração de falhar. As falhas aqui são enormes, não há como disfarçar ou ignorar um chapéu que cai fora de sítio, de um objeto que vai parar a outro lugar, de uma deixa esquecida. A marcação cerrada impede a correção subtil de erros e falhas, que são sempre óbvios, tanto para quem vê como para quem faz, porque impedem também o desenrolar rítmico da cadência da cena. É angustiante.

Penso: não estou à altura de uma operação maquinal desta envergadura, a menos que aprenda a lidar com os meus erros sem os carregar como pesos. Penso: o que sinto é feio e não merece ser publicado. Como retirar otimismo deste trabalho trucidante de detalhe? Humildade, menos lamúrias, penso. Quero que quem assista sinta prazer e se possa rir do peso das malas, das quedas, e que não esteja a pensar no coitadinho do ator que está a sofrer. Lembro-me do *making-of* do *Sozinho em Casa*, em que os atores que interpretaram os ladrões falam das lesões que sofreram ao fazer todas as sequências de quedas e acidentes. Penso também no quão divertido é para mim poder trabalhar uma personagem com este tipo de fisicalidade e no prazer que isso me proporciona. Penso em amigos com quem falei e que interpretaram este papel que, como me aconteceu, tiveram de ir às urgências de um hospital por causa de lesões, e penso nos limites do meu próprio corpo e no quão longe estarei disposta a levá-lo para fazer cumprir ilusões como as que este jogo exige. O prazer do jogo habitualmente atenua, mas este texto é seco e não lhe dá muito espaço.

Penso: como encontrar prazer quando muito do que faço em cena é esconder ou evitar a dor? Não falo de um sofrimento atroz, são pequenas mazelas e pesos que, todos acumulados, tornam o caminho doloroso de percorrer, mesmo com joelheiras e muito cuidado. Aqui só se encontra prazer na contracena, fugazmente, antes de estar novamente numa aflição, porque qualquer coisa caiu e não há como

solucionar, a cena perde energia, é uma avalanche desesperante. Vale o cuidado geral de todos em fazer o percurso o menos penoso possível.

Penso no Pedro [Guimarães], que amanhã vai estar ali outra vez para me apanhar a corda na saída e puxar pelo Rodrigo/Pozzo, e no alívio que vou sentir quando deixar de sentir o peso das malas e do nó da corda. Rio-me, à uma da manhã de quarta-feira, a reler o que escrevi ontem, ali no escuro do palco com tanta seriedade. Faltam três ensaios para estrearmos. A capacidade de relativizar fica mais curta com os nervos e penso que gostava de ter tido mais cuidado na escrita deste texto, de ter posto por escrito uma reflexão mais otimista, que fizesse jus a este processo e a todos os que nele estão envolvidos, sem revelar mistérios ou expor demasiado. Nisso, penso que falhei, mas aproveito para deixar aqui o registo das angústias de alguns detalhes técnicos de interpretação desta personagem, na esperança de que possam vir a ser úteis a alguém, nem que seja a futuros Luckies, a quem aproveito para recomendar vivamente o uso de joelheiras.

“Godot é o que nós quisermos”

MÁRIO SANTOS

No princípio, era a dúvida! – Quem é este senhor encenador romeno, de nome Gábor Tompa? – Como é ele, como pessoa e como encenador? – Será que nos vamos compreender e entender (profissionalmente falando, claro)?

Depois veio a conclusão quase inevitável. – É uma pessoa como qualquer um de nós; tem as suas idiossincrasias, como qualquer um de nós. Até aqui tudo *normal*.

Começámos a trabalhar.

Todos os processos são diferentes, pelo facto do objeto a trabalhar ser sempre diferente e de as pessoas envolvidas poderem ser diferentes, ou estarem em momentos sempre diferentes das suas vidas. Mas, no essencial, todos os processos têm os mesmos passos, podem diferir na ordem e/ou na intensidade, mas têm os mesmos passos: analisar o objeto (neste caso, o texto *À Espera de Godot*); experimentar e aplicar as ideias em ações cénicas (ou seja, “decorar o texto e desviar dos móveis”). Até aqui continua tudo normal. Mas...

Mas... logo no início aconteceu algo distinto de todos os outros processos. Foi decretado o segundo confinamento geral no país. A administração do Teatro Nacional São João colocou-nos abertamente, e sem pressão, a questão: Continuamos a ensaiar ou não? – Unanimemente, e apesar de todos os receios mais do que compreensíveis, todos concordaram em continuar o processo.

E aqui começa o *anormal*.

Por um lado, tem sido um privilégio incrível ter um tempo de palco que nunca tivemos. Podemos experimentar no espaço cénico final tudo e mais alguma coisa. Mas, por outro lado, por vezes sentimo-nos um pouco como o Jack Nicholson no filme *The Shining*. Habitamos um espaço quase fantasma, onde nos cruzamos basicamente com as pessoas que pertencem à equipa envolvida neste processo. Vimos as ruas e os transportes públicos reduzirem para menos de metade o número de pessoas que os usam. Vimos os espaços comerciais encerrados, e todos os dias mais uma porta com o letreiro VENDE-SE, ALUGA-SE ou PASSA-SE.

Tal como Vladimir e Estragon, que estão à espera de um tal Godot, que ninguém sabe quem é, também nós – cada um de nós –, neste tempo pandémico, está ou parece estar à espera de um qualquer Godot pessoal: o fim da pandemia; a retoma económica; o fim do confinamento; o milagre das vacinas; um abraço aos que mais ama; ou outra coisa qualquer... Godot é o que nós quisermos. Godot é, talvez, a nossa esperança, seja ela palpável ou totalmente fictícia.

Partitura para a democracia

RODRIGO SANTOS

Um evento comum. Comunitário. Onde diferentes pessoas analisam o mesmo objeto sob várias perspectivas e trabalham em colaboração para construir algo: um bem comum; um constructo que se alicerça no compromisso de todos para ensaiar uma mundivisão, sempre dialogante mas quase nunca consensual: eis o teatro.

Mergulhar na aridez cínica e pragmática de Beckett é ter o privilégio de contactar com as ferramentas da construção cénica em tempo real, sem rede, com artifícios, mas com muita sinceridade e total entendimento do que é o ofício, na sua plenitude. Experimenta-se uma realidade próxima do paranormal, onde sentimos a presença de Beckett em cada armadilha do texto. Como se estivéssemos constantemente a ser observados e corrigidos por um colega invisível, que dialoga connosco a cada tentativa de interpretação gorada ou a cada falhanço de acerto no ritmo das eternas cacofonias e repetições, que nem o diabo conseguiria amassar melhor. Como se o teatro fosse invenção sua! Como se ele soubesse quem é Godot!

Começa tudo logo ali, na liberdade de jogos de palavras pueris, mas ácidos, na dança das famigeradas didascálias – que trazem à vida movimento e adereços –, e sobretudo num jogo musical permanente, onde cada respiração é uma pausa; cada interjeição, uma colcheia; cada afirmação, um compasso; cada cena, um andamento.

A música como Constituição que sustenta toda a ação e informa o pensamento e a sociedade de forma mecânica, física e infalível; como sensibilidade imprescindível para decifrar o Código emocional da ação. Há que ensaiar! Há que estudar a partitura e esquecer o texto! Assombramo-nos a cada falha e tentamos de novo. Falhamos de novo. Esperamos. Por nós, pelos colegas, pela música. Só depois vem o sentido; quando a orquestra consegue ouvir-se.

E, muito naturalmente, o processo apresenta-se-nos como uma gestão de equilíbrios e de sensibilidades que vão muito para além da dramaturgia simples. À necessidade de encenar sobrepõe-se, mais uma vez, a inevitabilidade da espera: e só avançamos quando todos tocarmos a mesma música. E aí, *Godot* resolve-se! Na noção de que não seremos um sem o outro. Na compreensão plena de que só contemplando o ritmo de todos podemos trabalhar para construir algo que, ainda assim!, nunca se revelará na sua plenitude.

À *Espera de Godot* pode muito bem ser a cartilha mais valiosa para sobrevivermos ao confinamento de valores que atravessamos, numa época de cancelamentos e extremos individualistas. É verdadeiramente comovente tentar entender como uma proposta teatral quase ditatorial, de tão rígida e definida na forma, pode abrir caminho para uma incessante busca por uma diversidade infinita de interpretações. Uma partitura política do pós-guerra, que morre na praia se não for entendida como um manual de instruções para sobreviver ao populismo dos nossos tempos.

Uma dramaturgia total. Teatrocracia! Onde diferentes sentidos se encostam às mesmas palavras, multiplicando interpretações, mas colaborando para a angústia da construção tragicômica: a espera – condição inevitável para ensaiar um sentido possível para a vida, sempre entediante mas quase nunca solitário. Eis a democracia, em Beckett.



A ocasião do Ocidente

(Beckett e a verdade ocidental)

TOMÁS MAIA*

Está a cair a noite, a noite da representação.

É assim que a peça começa – e é assim que o Ocidente termina *ou* recomeça.

“Noite da representação” tem então um duplo sentido: uma noite apresentada em cena, e uma noite revelando a verdade inteira do Ocidente enquanto representação. *Ocidente*, com efeito, quer dizer a história de um *ocaso*. E o mais doloroso para nós – nós enquanto humanos e enquanto ocidentais – é aceitar que tratamos historicamente (talvez imemorialmente) uma noite intratável: *infinita*. Não por acaso a última religião do Ocidente – o cristianismo – chamou ao seu Deus o astro “que não tem ocaso” (Cristo é assim cantado no Precónio Pascal).

À *Espera de Godot* é um dos grandes textos ocidentais porque expõe o Ocidente à sua própria verdade: a um ocaso definitivo – o qual, por isso mesmo, pode ser a nossa *ocasião*: a ocasião do Ocidente.

“Ocidente” designa o lugar do sol-posto; é um ponto cardeal. Mas significa também uma civilização cuja trajectória acaba por descrever a queda da figura de Deus: a sua queda na Terra, e a sua falência como fundamento da vida terrena. *Occidens sol* – o sol poente – eis a verdade do Ocidente.

Ser-ocidental seria então o ser que realiza, que perfaz esse destino: aceitar o declínio do astro divino e, ainda assim, manter-se firme na “fria noite dos homens” (como lhe chama Hölderlin, na última carta do seu *Hipérion*). Ser ocidental: comparecer ao encontro do sol-posto, no lugar mesmo do deus-deposto.

Porém, o ocidental ainda não fez jus ao seu nome; o mundo ainda não fez jus à sua realidade, à sua obscuridade, à sua ocidentalidade: à deposição de Deus. E o lugar vazio que este deixou – que nada nem ninguém deveria reocupar – tem ainda de ser evacuado do mundo. Daí a grandeza de Beckett, eliminando até o próprio vazio divino – ou tornando-o uma espécie de amigo íntimo, a própria diferença do humano consigo mesmo, rebaptizada afectivamente: *Godot*. Para Beckett, resta de Deus o diminutivo de um nome: “Godot” é tanto Estragon *para* Vladimir como

Vladimir *para* Estragon (sendo este tratado, ternamente, por “Gogo” pelo seu amigo “Didi”...).

Vladimir e Estragon compareceram ao encontro, não por detrás mas à *frente do sol-posto*. Vladimir:

– Não percamos o nosso tempo com discursos vãos. (*Pausa. Com veemência.*) Façamos algo, enquanto se oferece a ocasião! Não é todos os dias que precisam de nós. Não que precisem verdadeiramente de nós. Outros tratariam igualmente bem do assunto, se não melhor. O apelo que acabámos de ouvir dirige-se

* Artista, filósofo e professor. Entre os livros publicados destacam-se *Assombra: Ensaio Sobre a Origem da Imagem* (Assírio & Alvim, 2009), *Incandescência: Cézanne e a Pintura* (Documenta, 2015), e *O Olho Divino: Beckett e o Cinema* (Documenta, 2016).

antes à humanidade inteira. Mas neste lugar, neste momento, a humanidade somos nós, quer isso nos agrade ou não. Aproveitemos, antes que seja demasiado tarde.

“Façamos algo, enquanto se oferece a ocasião!” À *Espera de Godot* é – simultaneamente – o último acto de quem espera por um novo Messias, e o primeiro acto da consciência de que não haverá nova Presença salvadora. Só a espera que nada espera nos poderá abrir à verdadeira esperança. Beckett põe em acto (em *dois* actos: o último e o primeiro, em posições invertidas) a interrogação do “louco” de *A Gaia Ciência* (aforismo 125 – o passo é sobejamente conhecido, mas começo a pensar que nunca o leremos bastante):

“Quem vos vai dizer o que é feito de Deus sou eu”, gritou! “*Quem o matou fomos todos nós*, vós mesmos e eu! Os seus algozes somos *nós todos*! E como o fizemos? Como conseguimos engolir todo o mar? Quem nos deu a esponja para apagar todo o horizonte? Que fizemos nós, quando soltámos a corrente que ligava esta terra ao seu sol? Para onde se dirige ela agora? Para onde vamos nós? Para longe de todos os sóis? Não estaremos a precipitar-nos para todo o sempre? E a precipitar-nos para trás, para os lados, para a frente, para todos os lados? Será que ainda existe um em cima de um em baixo? Não andaremos errantes através de um nada infinito? Não estaremos a sentir o sopro do espaço vazio? Não estará agora a fazer mais frio? Não estará a ser noite para todo o sempre, e cada vez mais noite? Não teremos de acender lanternas em pleno dia?...”

Sim, podemos responder a Nietzsche, e graças a Beckett: “Temos de acender lanternas em pleno dia.” A arte é uma dessas lanternas: ela é o saber imemorial de que a noite é invencível. A arte é uma luz de presença na noite infinita. “Luz de presença” e não luz *da* Presença (como sempre a projectou, ou imaginou, a metafísica, uma luz capaz de apagar eternamente qualquer sombra). Tal é, pelo menos, o modo como respondo a Nietzsche quando tenta discernir que “nova espécie de luz” virá após a derrocada iminente do “nosso velho mundo” (*id.*, aforismo 343). *Luz de presença*: aquela que faz luz sobre a noite, mas que não a volve em dia eterno; luz que testemunha simplesmente da nossa presença, da nossa passagem pela noite.

A essa luz, dominamos um pouco o medo do escuro evitando que nos dominemos uns aos outros (como faz esse outro par – mas será mesmo outro? –, de Pozzo e Lucky). A arte, ou a amizade (a diferença íntima do homem): Vladimir está intimamente apartado de Estragon e, quando se despedem no final, ambos permanecem imóveis no mesmo sítio. Beckett anota na derradeira didascália: “Não se mexem.” Pode então cair a noite (a noite da representação) sobre todos nós.

À *Espera de Godot* põe em acto – em dois actos – a deposição de Deus. É que o Ocidente só poderia revelar inteiramente a sua verdade se esta fosse *representada*:

apresentada no lugar próprio da representação, isto é, no *teatro*. Beckett encena a consumação da verdade ocidental enquanto declínio do astro que iluminava o género humano.

Se o Ocidente se auto-representou como acesso (ou vontade de acesso) a uma Presença absoluta (anterior e exterior a qualquer representação), e se, *ao mesmo tempo*, a história ocidental é a história da irrealização ou da nulificação progressiva dessa Presença (Heidegger, comentando Nietzsche, dirá lapidariamente que o niilismo constitui a “lógica intrínseca” da história do Ocidente), então faltava *representar* que não há nada *para lá* da representação, que nunca houve um sol *fora* da caverna (filosófica). Faltava inventar um nome propriamente *teatral* para esse “fora” ou esse “além” (da representação), depois de a metafísica esgotar as suas próprias possibilidades de nomeação. Faltava mostrar a *necessidade da representação* quando se assiste à queda do supremo representado.

É o que quer dizer “Godot” (diminutivo afrancesado de *God*): nome teatral do fora-de-cena. Depois do grito que ressoava na Europa desde *A Gaia Ciência*, e enquanto Deus não saísse de cena, tudo continuaria a passar-se como se a humanidade ainda não o tivesse realmente escutado. Foi preciso mostrar em palco a falta de comparência de Deus para que a representação verdadeiramente comesçasse: revelasse que não há a menor diferença entre essência e aparência – que não há tão-pouco “essência” ou “aparência”, mas somente aparecimento e desaparecimento, tudo e nada, batimento do mesmo mistério em dois actos que se enlaçam numa única representação.

God – ou *Godot* para os amigos (Vladimir e Estragon) – designa doravante o limite, o bordo exterior do mundo que se *re-presenta*, quer dizer, em bom rigor, que *se torna presente*. A representação apresenta-se ela própria e tem, como qualquer vida humana, a duração exacta de uma espera. Mas esta espera não é passiva: o título original – *En attendant Godot* – acentua activamente a temporalidade, a provisoriidade do que virá preencher uma demora. A locução adverbial “en attendant” – *enquanto se espera, durante o tempo de espera* – distingue-se, por exemplo, da expressão “dans l’attente de”, que salienta passivamente o objecto esperado, o fim da duração ou da durabilidade. Num certo sentido, Vladimir e Estragon estão literalmente a fazer tempo, se não o tempo.

“Deus”, em suma, designa o *tempo*. O instante que vem sempre fora do tempo – o *extemporâneo* que toma, e que só ele pode tomar, o lugar do vazio divino, porque precisamente já não se trata de “tomar” (seja o que for) mas de *se abrir* ao fora (que é o tempo), assim como já não se trata de um “lugar” mas da *vinda* (do tempo). A criança sabe disso e ensina-o aos adultos:

– O Senhor Godot disse-me para vos dizer que ele não virá esta noite, mas seguramente amanhã.

A mais poderosa representação da história universal como trajectória simultaneamente espiritual e geográfica encontra-se na metafísica de Hegel. O movimento aparente do Sol – de Oriente para Ocidente – ilustra a fenomenologia do Espírito, a passagem da substância espiritual ao sujeito (consciente de si): o Sol desponha

no Extremo Oriente e concede a essência luminosa da religião natural, à qual sucede a figura meridional (a religião estética da Grécia), que se vai declinando até submergir a Europa ocidental no crepúsculo da religião revelada. A lógica da fenomenalização do Espírito é escrita à luz crepuscular de um astro que se apaga (e reacende) no conceito. Toda a história mundial (segundo Hegel) passar-se-ia num só dia – e o dia seguinte ou, melhor, a noite interminável do Espírito deveria ser recolhida (e suplantada) pela filosofia. É por isso que o pensamento filosófico, como saber conceptual que se substitui ao cristianismo, recolheria a lição de trevas legada pela religião cristã e, especialmente, pela “dura palavra” (pronunciada, antes de todos, por Lutero): “O próprio Deus está morto” (*Fenomenologia do Espírito*, VII, C, “A religião manifesta (ou revelada)”). O Ocidente (a filosofia) enunciaria a verdade da história mundial – como Hegel, a seu modo, terá antecipado. Mas a filosofia hegeliana não chega a libertar a Terra do seu Sol: ao invés, o Espírito absorve os últimos raios de luz solar transmutando-os, justamente, em luz espiritual. Hegel pensa o eclipse filosófico do Sol (da religião) – mas não o desaparecimento deste ou o seu ocaso definitivo, como pensará Nietzsche. Não o ocaso que em si contém a “esperança” de uma “nova aurora” (*A Gaia Ciência*, aforismo 343):

Na realidade, nós, filósofos e “espíritos livres”, ao recebermos a notícia de que o “velho Deus morreu” sentimo-nos como que espargidos de luz por uma nova aurora; o nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, esperança – finalmente o horizonte aparece-nos livre de novo...

É na extremidade ocidental desta história que encontramos Vladimir e Estragon. *À Espera de Godot* apresenta a vida humana em dois dias, a necessidade da representação em dois actos – e a verdade do Ocidente numa só noite. A vida em dois dias e uma noite interminável: a noite que *nos espera ao longo da vida*.

A tragédia antiga havia culminado, com Eurípides, na *mēkhanè* divina (a irrupção dos deuses em cena passara a ser inteiramente artificial: *Deus ex machina*); a tragédia moderna, com Beckett, desmonta peça a peça a máquina divina (e é por isso, também, que a sua obra é profundamente cómica): agora é a encenação teatral que evacua Deus. *À Espera de Godot*, ou *Deus ex machina expulsus* (o engenho de expulsar Deus).

Na tragédia grega, o dia que iluminava o herói (acerca do seu erro ou da sua falta) chegava sempre *tarde de mais*. Toda a trama se desenrolava num só dia, no dia tardio do “reconhecimento” (*anagnórisis*). Na tragicomédia de Beckett, esse dia é distendido em dois actos – para dar lugar à noite infinita. Vladimir e Estragon vieram *a tempo*, mesmo a tempo de reconhecer a verdade. Entre a tragédia ática e a de Beckett, há um “louco” que sabiamente dizia: “Cheguei cedo de mais.”

Há assim duas maneiras, pelo menos, de ler *À Espera de Godot*, as quais coincidem com as duas formas de habitar o extremo da nossa história: ou desesperamos

– porque se vai ao encontro de quem nunca virá –, ou aceitamos doravante a pura espera – porque se vai ao encontro do que nunca cessa de vir. Ou soçobramos no *desespero*, ou começamos a acolher a *esperança*. A “esperança”: a espera, não disto ou daquilo que cura, não deste ou daquele que salva, mas do que virá e que importa cuidar como um novo, o mais frágil dos seres.

É que, no dia seguinte, tudo recomeça à mesma hora e no mesmo local – com uma diferença: a árvore reverdece. A árvore (do paraíso terrestre, e não há outro) passou de morta a viva. E de um dia para o outro: do último para o primeiro. Não há pois razão para desesperarmos – porque não há mais espera possível (por uma Presença salvífica). O Ocidente (a “humanidade inteira”) talvez não saiba, mas está *de esperanças*.

VLADIMIR: [...] Sim, nesta imensa confusão, apenas uma coisa é clara: esperamos que Godot venha –

ESTRAGON: É verdade.

VLADIMIR: Ou que a noite caia. (*Pausa.*) Estamos no ponto de encontro, e é tudo. Não somos nenhuns santos, mas estamos no ponto de encontro. Quantas pessoas podem dizer o mesmo?

Nesta “imensa confusão”, neste prolongado lusco-fusco, há quem não distinga o fim da representação metafísico-religiosa e o começo ou o recomeço da representação quando se revela que *tudo é representação (de nada)*.

No final de cada acto, o Sol põe-se definitivamente e a Lua levanta-se. Mas o luar é um reflexo da luz solar. Tudo é representação; não haverá terceiro acto ou Ressurreição; *não haverá Salvação ou Saber Absoluto*. Continuamos à espera de nada ou de tudo: do ser que nos venha dizer “amanhã”, que *venha a ser o amanhã*.

E a criança vem: o Ocidente está “de esperanças”... A criança vem a dizer e a ser, vem a ser *pelo dizer*, porque ela é o porta-voz do caído, do deposto Deus. Que uma criança possa ser o divino mensageiro (*angelos*), tal não nos deverá surpreender: já sabíamos que todos os anjos são crianças. Mas ficámos a saber com Beckett (se não o compreendêramos já com Hölderlin) que aquilo a que chamamos “Deus” se reduz ao próprio *tempo*: à contínua de-posição e ex-temporaneidade que o tempo é – e que uma criança (ou uma obra) pode incarnar.

Ficámos a saber que Deus é a morte (se não era já essa a lição dada, no limite da religião, pelo cristianismo – pela religião capaz de aceitar que “o próprio Deus morreu”). A *morte* é o nome que o fora-de-cena toma na vida dita “real”.

Mas se Deus foi lá posto – lá: no lugar do mistério –, é porque *não foi ele quem criou o mistério*. O mistério não é um lugar, é antes um batimento, um encontro e um desvanecimento: uma abertura sem fim e sem fundo. Todas as “religiões da criação” podem afirmar que Deus criou o mundo e mesmo o Universo, mas não

podem fundamentar que o mistério proveio de Deus, pela simples razão de que este (o nome “Deus”) é que veio dar corpo, figura e palavra ao mistério. Em última instância, o que o sábio “louco” proclamou é que, se Deus foi *posto* (pelos homens), se *Deus foi a principal tese humana*, esse mesmo Deus pode e deve ser *deposto*. Mesmo que isso represente o “acto mais grandioso” da história humana, mesmo que isso passe pela maior *antítese*, se não da história ocidental, pelo menos do cristianismo (movimento *anti-* que Nietzsche protagonizou e quis protagonizar).

Vladimir e Estragon já não pretendem a grandiosidade e o heroísmo desse acto: eles são apenas dois vagabundos que personificam o comum dos mortais. E tudo fazem, *en attendant*, para preencher a espera – aparentemente não fazendo nada. É a *primeira* palavra que Estragon endereça a Vladimir quando este entra em cena:

– Nada a fazer.

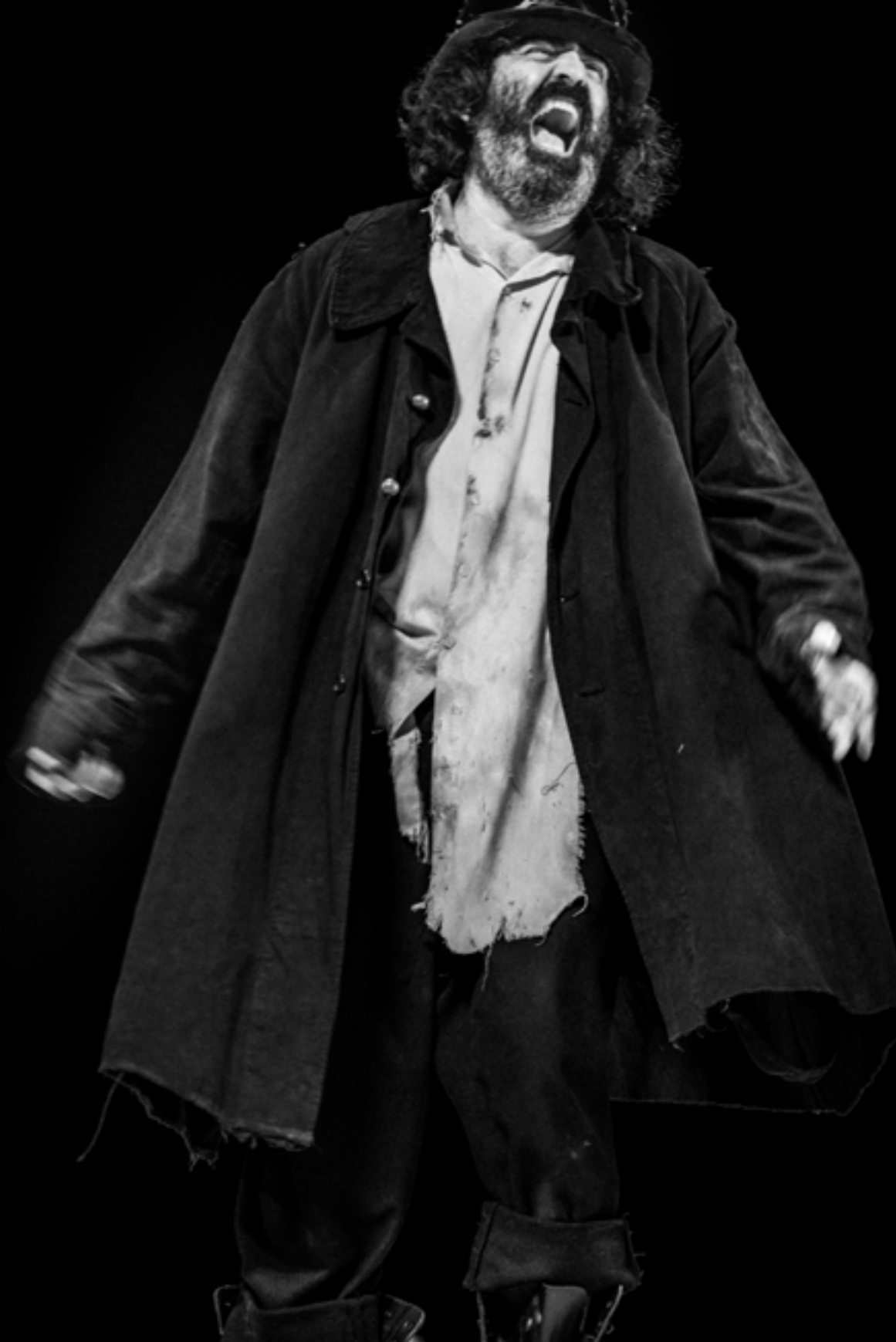
“Nada a fazer” (*rien à faire*) não significa *não* fazer nada (*ne rien faire*), e sobretudo não significa que não haja nada a fazer pela humanidade (o duplo do par Estragon-Vladimir pronuncia-se com os mesmos acentos tónicos, Pozzo-Lucky: é, no fundo, o mesmo par vestido pela servidão milenar). “Nada a fazer” significa que *nada* – o nada (*nihil*) *que é o humano* – tem de ser feito. Que o nada está *por fazer* (*à faire*): por ser criado e recriado. E que essa é a tarefa ou o assunto (*affaire*) humano infinito, a ser cuidado à desmedida da noite infinita: criar (*poien*) a partir do nada que somos. Tal não transforma Beckett num autor niilista (nisso reside um dos maiores contra-sensos sobre a literatura europeia): para lá do niilismo, todo o seu teatro liberta-nos do sentido, do absurdo, dos valores transcendentais (e da ausência destes). Toda a sua arte consiste em fazer algo com nada, praticamente nada, numa poética a que ele próprio sucintamente chamou *lessness* (elevando a preposição “sem” a substantivo).

A única substantivação, a única substanciação que Beckett admite é ironicamente a do *sem*. À *Espera de Godot* é a gargalhada que ressoa em todas as *sumas ateológicas* que a filosofia escreveu depois de Nietzsche (porque é um riso que dessubstancia-liza todo o resto, ruína ou relíquia, da Presença).

A tudo isto, chamo (volto a chamar) *mística*: a abertura ao mistério que permanece depois de a arte se separar da religião. Humana é a relação – absolutamente paradoxal – com o “sem”, porque mesmo não havendo nada no lugar de Deus, o homem, desde a caverna pré-histórica (uma caverna *anterior* à caverna filosófica), surgiu *nessa e como essa relação com o “sem” ou com o mistério*. “Sem” – “nada” – “mistério” – ...eis o que nos resta, mesmo quando a triste ciência julga que tudo é passível de explicação.

Vladimir e Estragon não faltaram ao encontro. No dia seguinte, no interminável segundo dia da vida (que tanto pode dar para o desespero como para a esperança), estou certo de que eles voltarão. Se possível desembaraçados do Senhor Pozzo e do Escravo Lucky, dos seus próprios inquilinos que se deixaram dominar pelo medo maior. Eles regressarão se uma qualquer criança vier ao seu, ao nosso encontro.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



“Somos homens”

ALAIN BADIOU*

A singularidade do teatro de Beckett talvez resida na seguinte formulação: há teatro apenas enquanto há diálogo, discórdia e discussão entre duas personagens, e o seu método ascético restringe o teatro às possibilidades do Par. A apresentação dos recursos ilimitados do casal – mesmo quando é velho, monótono e quase desprezível – e a captura verbal de todas as consequências da dualidade são as operações teatrais basilares de Beckett. Se estes duetistas têm sido frequentemente comparados a palhaços, é precisamente porque no circo se ignoram à partida situações ou intrigas, exposição ou desenlace; o que importa é a produção de um poderoso inventário físico das figuras extremas da dualidade (simbolizadas pela justaposição dos palhaços Augusto e Branco). Esta fisicalidade próxima é muito evidente no teatro de Beckett, em que as didascálias que descrevem as posturas e os gestos das personagens ocupam o mesmo espaço, quando não mais, que o próprio texto. De resto, não esqueçamos que Beckett sempre se sentiu tentado pela mímica, como se pode testemunhar em *Atos Sem Palavras* (1957).

Deste ponto de vista, Beckett é indiscutivelmente o único escritor importante do último século a pertencer a uma grande tradição do teatro cómico: duos contrastantes, figurinos anacrónicos (guarda-roupa falsamente “chique”, chapéus de coco, etc.), sequências de *sketches* em vez do desenvolvimento de uma intriga, trivialidades, insultos e escatologia, paródias de linguagem elevada (em particular a filosófica) indiferentes a qualquer verosimilhança, e, acima de tudo, a inexorabilidade demonstrada pelas personagens em preservar no seu ser, em manter – aconteça o que acontecer – um princípio de desejo, um poder vital que as circunstâncias parecem tornar ilegítimo ou impossível a todo e qualquer momento.

A insuficiência não é uma metáfora patética da condição humana. O teatro cómico está enxameado de sensuais figuras cegas, de impotentes homens velhos implacavelmente perseguindo as suas paixões, de maltratadas mas triunfantes criadas-donzela, de jovens imbecis, com megalomania tolhida... É nesta carnavalesca herança que devemos situar Winnie, enterrada até ao pescoço e entoando loas aos dias felizes; Hamm – cego, paralisado e maldoso –, amargamente representando o seu incerto papel até ao fim sem vacilar; ou o duo Vladimir e Estragon, divertidos e revitalizados por um simples nada, eternamente capazes de cumprir o “encontro”.

Beckett deve ser representado com o mais intenso humor, tirando partido da duradoura variedade dos tipos teatrais herdados. É apenas aí que o verdadeiro destino do cómico emerge: nem um símbolo nem uma metafísica disfarçada, e ainda menos uma derisão, mas antes um poderoso amor pela obstinação humana, pelo infatigável desejo, pela humanidade reduzida à sua teimosia e malícia. As personagens de Beckett são estas figuras anónimas da labuta humana que a comédia torna ao mesmo tempo intermutáveis e insubstituíveis. É esse, na verdade, o sentido desta inflamada tirada de Vladimir:

* Filósofo francês. Excerto de “Theatre”. In *On Beckett*, Clinamen Press, 2003.

Não é todos os dias que precisam de nós. Não que, bem entendido, justamente de nós é que alguém precise. Outros abordariam o problema igualmente bem, senão melhor. Aqueles mesmos gritos de socorro que ainda nos ecoam nos ouvidos foram dirigidos a toda a humanidade. Mas neste local, e neste momento, a humanidade somos nós, queiramos ou não.

Em palco, encarnado nestes casais desempenhando todas as posturas manifestas da humanidade, dois a dois, para gargalhada geral, temos este “aqui e agora” que congrega e autoriza a ideia de que qualquer um é igual a qualquer outro.

É verdade que não chegaremos a saber “quem” é Godot, mas que ele seja o símbolo do desejo obstinado de todos de que algo aconteça é o bastante. No entanto, quando Pozzo pergunta: “Quem sois vós?”, compreende-se facilmente – na linha-gem de Aristófanes e Plauto, de Molière e Goldoni, mas também de Chaplin – a razão por que Vladimir responde do seguinte modo (o que provoca um silêncio, como Beckett aponta nas didascálias): “Somos homens.”

Trad. Fátima Castro Silva.

A conjectura Godot¹

ANDRÁS VISKY*

*A catástrofe não é um estado excepcional.
É excepcional quando não há catástrofe.
Mas mesmo quando não há, duvido que não haja.*
Homenagem a Aurelius Augustinus [Santo Agostinho],
Samuel Beckett e Maximilian Kolbe

AUGUSTINUS: Pode-se saber onde é que Sua Excelência passou a noite?
BECKETT: Num fosso.
AUGUSTINUS: Num fosso? Onde?
BECKETT: *(Sem qualquer gesto.)* Por ali.
AUGUSTINUS: *(Com suspeita.)* Mostra-me a palma da mão.
BECKETT: Qual?
AUGUSTINUS: Ambas.
BECKETT: Estão aqui.
AUGUSTINUS: *(Examina minuciosamente o lugar presumido das chagas.)* Mostra-me o teu lado.
BECKETT: Qual?
AUGUSTINUS: Espera um pouco. *(Imita o corpo crucificado.)* Já sei. *(Com o orgulho dos palhaços.)* O esquerdo.
BECKETT: Está aqui. Podes ver.
AUGUSTINUS: Bom... bom... bom... *(Para fora.)* Não o conhecia deste lado... Pensei que eras tu... Mas não, não.
BECKETT: Felizmente.
AUGUSTINUS: Felizmente. *(BECKETT luta fervorosamente com os sapatos.)* O que é que estás a fazer?
BECKETT: A descalçar a minha bota. *(Frouxamente.)* Ajuda-me.
AUGUSTINUS: Vem, vamos tentar. *(Conseguem tirar os sapatos. Torcendo o nariz, examina minuciosamente o lugar das chagas nos pés.)* Está bem. Está bem. E está bem...
BECKETT: *(Com indignação.)* Está bem? Primeiro indica para si mesmo e depois ao redor, para o mundo. O que é que está bem aqui...?!
AUGUSTINUS: *(Arrependido.)* E não te bateram?
BECKETT: Claro que me bateram... Mas nem tanto...
AUGUSTINUS: Os mesmos de sempre?
BECKETT: Não sei. Fiquei lá mais tempo. Passei lá mais tempo do que era necessário.
AUGUSTINUS: No Crânio?
BECKETT: No Crânio.
AUGUSTINUS: Godot?

* Dramaturgo, poeta e dramaturgista romeno-húngaro, professor universitário de Estudos Teatrais e diretor artístico associado do Teatro Húngaro de Cluj, na Roménia.

BECKETT: Sim, o que tem ele?

AUGUSTINUS: Dizem que estava lá. Não o viste? Estava a seguir os acontecimentos de cima.

BECKETT: (*Com desprezo.*) De cima...

AUGUSTINUS: Falou para ele.

BECKETT: Quem? Para quem? Não te esforces por mim...

AUGUSTINUS: Estava a dirigir-se para ele, dizem. No fim. Mas depois todos se dispersaram, correndo.

BECKETT: (*Orgulhosamente.*) Nem todos.

AUGUSTINUS: Pois é.

BECKETT: Mas é claro que, nestes casos, é difícil dizer quem está com quem. Foi por isso que eu fiquei confuso. Mas depois bateram-me e tudo deu certo. Há que dar valor às pequenas coisas da vida. Não sabe a mão esquerda o que faz a direita.

AUGUSTINUS: Mesmo se for a nossa vez, não está tudo perdido.

BECKETT: É a nossa vez? Isso já é certo? Finalmente.

AUGUSTINUS: Mesmo assim, não está tudo perdido. Um dos ladrões foi salvo.

BECKETT: (*Desistindo.*) Um dos dois.

AUGUSTINUS: (*Encorajando o outro.*) Cinquenta. É uma percentagem razoável. Um, ou seja, 50 por cento. Não está tudo perdido.

BECKETT: Mas morreram os dois na mesma. Quer dizer, os três...

AUGUSTINUS: Vamos examinar os factos, queres?

BECKETT: (*Com pouco entusiasmo.*) Está bem, pode ser.

AUGUSTINUS: Os dois ladrões que foram crucificados ao mesmo tempo que o Salvador.

BECKETT: Quem?

AUGUSTINUS: O Salvador, dois ladrões. Dizem que um foi salvo e que o outro foi... (*Procura o contrário de "salvo".*) Já sei. Condenado.

BECKETT: Foi salvo de quê?

AUGUSTINUS: Do inferno.

BECKETT: Do inferno. Foi salvo do inferno...

AUGUSTINUS: É uma percentagem razoável. No entanto, como é que, dos Quatro Evangelistas, apenas um conta a história assim? Estiveram lá todos – ou pelo menos não andaram muito longe. (*Antes de o outro interromper.*) Eu vi, eu também estive lá, não muito longe. E só um deles é que sabe do ladrão que foi salvo. Só um em quatro. Dos outros três, dois deles nem sequer falam de ladrões e o terceiro diz que os dois o insultaram.

BECKETT: Quem? Não estou a entender nada dessa história.

AUGUSTINUS: O Salvador.

BECKETT: Sim, sim... Porque é que o insultaram?

AUGUSTINUS: Porque ele não os queria salvar.

BECKETT: Do inferno?

AUGUSTINUS: Não, estúpido! Da morte.

BECKETT: Não é o mesmo?

AUGUSTINUS: Pelos vistos, não. Os dois estavam a lutar muito com a morte. Por isso podemos supor que existe alguma diferença.

BECKETT: Então e depois?

AUGUSTINUS: Então devem ter sido os dois condenados.

BECKETT: E então? Foi o que mereceram.

AUGUSTINUS: Mas o Evangelista diz que um dos dois foi salvo.

BECKETT: E depois? Não estão de acordo, paciência. É só isso.

AUGUSTINUS: Mas estiveram lá os quatro. E só um deles é que fala de um ladrão que foi salvo. Porque é que devemos acreditar mais nesse do que nos outros?

BECKETT: Quem é que acredita nesse?

AUGUSTINUS: Toda a gente. Só se conhece essa versão. Todos falam sobre isso.

BECKETT: As pessoas são ignorantes.

AUGUSTINUS: (*Pensativo.*) Será que aconteceu mais alguma coisa depois?

BECKETT: Não acho...

AUGUSTINUS: Algo inesperado, com que ninguém estava a contar. Algo que confundiu até a própria Escritura. Aconteceu alguma coisa, um acontecimento inesperado, de que nem a Escritura, nem os quatro escritores que estiveram lá presentes, estes informadores determinados, simplesmente não conseguiram dar conta. Eles só deram conta do facto de que não conseguiram dar conta. Será que as palavras disponíveis, as frases, que a... a... que a memória ou a língua, sim, sim, ou... (*Não consegue continuar.*)

BECKETT: (*Com interesse.*) Como? O quê?

AUGUSTINUS: Já sei. Que as versões conhecidas, com as suas contradições inerentes, trazem notícias desta confusão imprevista, sem antecedentes e totalmente desconhecida? Espera! (*Está a tentar mais uma vez, tenta desesperadamente explicar.*) Será que, que o Salvador...

BECKETT: O Salvador?

AUGUSTINUS: ...re...?

BECKETT: ...ssus...?

AUGUSTINUS: ...citou...?

(*Chora como um verdadeiro palhaço.*)

BECKETT: Quem...? Estás louco...?

AUGUSTINUS: Mas todos quatro sabem daquilo que se passou depois. Aqueles informadores, sabes... Todos os que estiveram lá presentes, sabes...

BECKETT: O quê?

AUGUSTINUS: (*Continua a chorar.*) Que... Não consigo dizê-lo sozinho... Não consigo dizê-lo sozinho... Por amor de Deus, não consigo... Ajuda-me...!

BECKETT: Re...

AUGUSTINUS: ...ssus...

BECKETT: ...citou? Já chega disso... É uma equação com demasiadas invariáveis, não achas?

AUGUSTINUS: Eu acho que...

(*Chora outra vez.*)

BECKETT: (*Abraça-o para o consolar.*) Deixa, deixa lá isso... 50 por cento é uma percentagem razoável.

AUGUSTINUS: E como é que será?

BECKETT: Quando?

AUGUSTINUS: Quando... tu sabes. Quando chegar a nossa vez.

BECKETT: Achas que a nossa vez chegará...

AUGUSTINUS: Não tenho dúvida nenhuma.

BECKETT: (*A pensar intensamente.*) Espera!

AUGUSTINUS: (*Com atenção tensa.*) Sim?

BECKETT: Nada.

AUGUSTINUS: Improvisa alguma coisa. Um truque. Precisamos de uma boa ideia.

BECKETT: (*Anda de um lado para o outro, baixando os olhos e com as mãos cruzadas atrás das costas. Pára de repente e começa, em voz baixa, uma lengalenga com números.*) Um e um são dois... Brincadeiras para depois... Sim... Sim... Isso...

Dois e dois são quatro. Na escola há teatro. Isso... Sim! (*Triunfante.*) Já sei!

AUGUSTINUS: Diz lá, então!

BECKETT: Quando chegar a nossa vez... Hum, hum... (*Hesita mas recupera o entusiasmo.*) Sim! Isso! Quando dizimarem as pessoas, vamos estar um ao lado do outro na fila, não é?

AUGUSTINUS: Como assim? Nós estamos sempre um ao lado do outro na fila.

BECKETT: Há duas hipóteses: vais ter de dizer tu o número dez, ou vou ter de dizer eu.

AUGUSTINUS: Claro, sim.

BECKETT: Se vais ter de dizer tu, eu saio da linha, e grito em vez de ti: dez. (*Fica orgulhoso com a ideia, como um palhaço.*) É só uma questão de concentração. É um exercício clássico de concentração. Já houve casos em que... O segredo é não errar, para eles não se aperceberem do truque. Em caso afirmativo, estamos feitos, os dois.

AUGUSTINUS: (*Concentrando-se intensamente, repete os pontos mais importantes.*)

Vamos lá ver então! Quem estiver atrás de mim, diz: nove. É a minha vez, mas tu, que em princípio vens depois de mim, saís da linha e dizes em voz alta: dez.

BECKETT: (*Feliz porque o outro conseguiu entender.*) Exatamente!

AUGUSTINUS: (*Continua a não entender muito bem.*) E depois?

BECKETT: Não estás a entender? Assim, ambos estamos salvos, meu amigo. A solução é esta.

(*Sorri triunfante, como um palhaço, anda orgulhosamente de um lado para o outro, dança de felicidade.*)

AUGUSTINUS: (*Representa a cena da contagem para si mesmo, sem dizer uma palavra, pára para pensar até conseguir entender a situação.*) Mas então tu vais ser executado...!

BECKETT: Exatamente. Eu vou morrer, mas nós os dois estamos salvos. Tenho a certeza de que não pensaram nisso... Vamos metê-los num chinelo...!

AUGUSTINUS: (*Ao entender.*) Não! Tu em vez de mim, não pode ser. Meu amigo, achas que é o isco que engana e não o pescador que tem a cana? Eu também vou estar lá e vou sair da linha antes de ti, lá disso podes ter a certeza. Dez!

BECKETT: Olha que não é assim que se faz, irmão... Dez!

AUGUSTINUS: Dez!

BECKETT: Dez!

(*A competição transforma-se numa dança de palhaços, feliz e eufórica, ambiente felliniano, música.*)

AMBOS: (*Gritam.*) Estamos salvos...! Estamos salvos...! Estamos salvos...!

¹ Na matemática, denominamos conjectura uma afirmação que formalmente não é confirmada pelos métodos da lógica matemática, porém tem alto grau de probabilidade. A suspeita de *À Espera de Godot* – “Um dos ladrões foi salvo. (*Pausa.*) É uma percentagem razoável” – é formulada por Beckett numa entrevista através de uma frase de Augustinus: “Não desespere: um dos ladrões foi salvo. Não presumas: um dos ladrões foi condenado.” No *corpus* augustiniano não se encontra qualquer traço da citação. Beckett provavelmente encontrou-o nos textos de Robert Greene, contemporâneo de Shakespeare, e acredita nele quando diz que essa “máxima de ouro” é de Augustinus – “To this doth that golden sentence of St. Augustine allude which he speaketh of the thief hanging on the cross: There was (saith he) one thief saved and no more, therefore presume not, and there was one saved, and therefore despair not.” (*The Repentance of Robert Greene, Master of Arts*, 1592). “É uma frase com uma estrutura maravilhosa. O que importa é a forma”, diz Beckett laconicamente, tentando relembrar em latim o ensinamento inexistente de Augustinus. Palavras extáticas, como se não fossem de Beckett. Como se, no *Godot*, Aurelius Augustinus fosse Vladimir, que tenta encorajar Estragon, amargo e depressivo, ou seja, o próprio Beckett, para ir até ao fim no caminho da amizade, indicado para eles. Os horrores realizados com entusiasmo durante a Segunda Guerra Mundial esvaziaram e privaram a cultura ocidental das suas próprias possibilidades estéticas e éticas, mas estes 50 por cento, que definitiva e radicalmente os separam, talvez possam ser dissolvidos. A conjectura *Godot* foi comprovada *ex ante* pelo exemplo de Maximilian Kolbe, em Auschwitz. A solução reside na união incondicional com o Outro e na primazia da ação.

Trad. (do húngaro) **Bálint Urbán.**



Godotologia

RICHARD SCHECHNER*

Algumas palavras sobre o Tempo. Se a ação da peça é esperar, o Tempo é a sua personagem. Godot não é o Tempo, mas está a si associado – é ele quem marca mas não cumpre os encontros. (Um pensamento travesso irrompe: talvez Godot passe o tempo com Gogo/Didi da mesma forma que eles o passam com ele. Nesta máquina, Godot não tem nada para fazer [como o Menino diz a Didi no segundo ato] e usa *toda a peça* como uma diversão no seu dia. Assim, o “grande jogo” é uma estreita analogia dos muitos “pequenos jogos” que a constituem.) O ritmo essencial da peça é o hábito interrompido pela memória, a memória obliterada por jogos. Porque é que Gogo/Didi jogam? Para silenciarem a consciência da espera. A espera é uma “espera *de*” e é precisamente isso que eles querem esquecer. Pode dizer-se que “esperar” é o contexto maior dentro do qual “passar o tempo” é um subsistema, protegendo-os da consciência de que estão à espera. Eles confrontam o Tempo (i.e., tornam-se conscientes de Godot) apenas quando há uma pausa nesses jogos e eles “sabem” e “sentem” que estão à espera.

No drama convencional, todos os detalhes convergem para o centro da ação. Pode designar-se este tipo de estrutura como centrípeta. Em *Godot*, a ação é centrífuga. Gogo/Didi esforçam-se por se escudarem da consciência direta de que estão no lugar combinado à hora prescrita. Se o centro da peça é o Tempo, múltiplas atividades e brincadeiras lançam Gogo/Didi para longe desse centro. Mas os acontecimentos na periferia forçam-nos a regressar ao interior: por muito que tentem, não conseguem esquecer. [...]

Conduzidos ao centro por “lembretes”, Gogo/Didi não têm literalmente escape possível deste artilheiro severo. A equivalência cênica é a do segmento de tempo “crepúsculo-trevas” – aquela parte do dia em que eles devem estar no lugar combinado. Mas mesmo quando a noite cai, e eles ficam libertos do compromisso, no nosso último vislumbre deles em cada ato diz-se:

ESTRAGON: Bem, vamos embora?

VLADIMIR: Vamos.

(*Longo silêncio. Imóveis.*)

* Editor da *Tulane Drama Review*, professor de Teatro na Universidade de Tulane (Nova Orleães, Estados Unidos da América). Excerto de “Godotologia: There’s Lots of Time in *Godot*”, University of Toronto Press Journals, dezembro 1966, vol. 9, n.º 3.

Como que para sublinhar a natureza duetista deste final, Beckett inverte a atribuição das falas no segundo ato.

O que daqui emerge é uma estranha solidão, já pressagiada por Beckett no seu [ensaio] “Proust”. “A tendência artística não é expansiva, mas uma contração. E a arte é a apoteose da solidão.” Ao voltearem para fora do centro, Gogo/Didi não vão a lado nenhum, ficam “imóveis”. E contudo, os seus melhores momentos teatrais privilegiam um ininterrupto movimento, uma confusão corredia, um pânico. Apenas no fim de cada ato, quando para cada dia tudo termina, é que eles se aquietam. A imóvel força motriz é o Tempo,

essa inerte identidade do instante e da eternidade. Por uma vez, para Didi e Pozzo, tudo é contraído àquela sensação do Tempo onde a consciência é possível, mas nada mais. Esperar e não saber *como* esperar é vivenciar o Tempo. Ser-se libertado da espera (como Gogo/Didi o são no final de cada ato) é anuir a que a lua ascenda mais depressa do que lhe é natural (como acontece no palco de *À Espera de Godot*), quase como se a natureza celebrasse ilegalmente a sua libertação do seu próprio relógio. Liberta do Tempo, a noite surge de repente. Depois do intervalo, o dia seguinte – e amanhã, outra performance.

Há dois ritmos em *Godot*, o da peça e o do palco. Do ponto de vista teatral, a saída do Menino e a noite súbita são fortes deixas para o fim do ato (e da peça). Nós, o público, sentimos alívio – está quase a terminar, para nós. Eles, os atores, permanecem imóveis – mesmo quando o jogo-Godot acaba, o jogo-teatro gruda-os ao seu lugar: amanhã têm de voltar para representar idênticos números. Subjacente à peça (a toda ela, não apenas à cena final de cada ato) está o teatro, e é exatamente isso que a dramaturgia insinua – um encontro noturno representado para pessoas que as personagens nunca vão encontrar. *À Espera de Godot* investe poderosamente a mecânica do teatro nos mistérios da peça.

Trad. **Fátima Castro Silva.**

Catástrofes e companheiros

ANITA RÁKÓCZY*

Todos os dramas de Beckett são jogos de sobrevivência. E todos nós os jogamos. Pois se a cada momento estivéssemos conscientes de que vamos morrer, a vida tornar-se-ia insuportável.

Gábor Tompa¹

Não seria difícil defender o argumento de que a pandemia de covid-19 tornou as peças de Samuel Beckett mais próximas de nós. Naturalmente, devido à nossa experiência com o vírus, ainda em curso, o mundo mudou, não apenas à nossa volta como também dentro de nós: o mais provável é que o nosso sentido de segurança e de confiança nas autoridades tenha sofrido um profundo abalo. Além das suas consequências mais diretas – casos de doença grave e milhões de mortes em todo o mundo –, a pandemia causou desemprego, bancarrota, fome, depressão e luto, e os seus efeitos económicos e psicológicos de longo prazo são ainda impossíveis de estimar. A ação de “esperar” adquiriu recentemente toda uma série de novos níveis de significado: por exemplo, podemos estar à espera de recuperar da infeção, ou da chegada da vacina, ou da reabertura dos nossos cafés preferidos, ou de poder abraçar os amigos sem máscara, ou de notícias sobre familiares internados nos serviços de cuidados intensivos, ou de retomar a vida tal como ela era anteriormente, com todos os seus atributos. Perante tudo isto, enquanto enfrentamos a primeira pandemia do século – e certamente a primeira na vida da maioria da população –, não nos custa aceitar que as personagens de Beckett já não sejam fórmulas abstratas para a maioria dos leitores ou espectadores, mas figuras de carne e osso com as quais facilmente nos podemos identificar. Durante os próximos tempos, os estudantes deixarão de perguntar por que motivo Vladimir e Estragon de *À Espera de Godot* insistem em esperar indefinidamente, junto a uma árvore na berma de uma estrada

rural, em vez de decidirem partir – pois *lembrar-se-ão* de que esperar foi precisamente o que eles fizeram também: viveram em quarentena, à espera de que as nuvens se dissipassem, enquanto assistiam a aulas, celebravam aniversários e namoravam através da internet, partindo do princípio de que eram suficientemente afortunados para terem um computador e uma casa. Contudo, afirmar que a pandemia tornou as peças de Beckett mais atuais ou mais fáceis é, na minha opinião, falhar o ponto essencial: nomeadamente, o facto de toda a nossa existência ter sido marcada, a cada momento da história, por guerras, doenças incuráveis, genocídios e diversos outros traumas. “A catástrofe não é um estado excepcional. É excepcional quando não há catástrofe.”²

As primeiras obras dramáticas de Beckett são entretecidas com tragédias pessoais, memórias de guerra, sentimentos de perda e, no rescaldo

* Professora na Universidade Károli Gáspár, Hungria, dramaturgista e crítica de teatro. Tem artigos publicados nas revistas *Samuel Beckett Today* / *Aujourd'hui e Journal of Beckett Studies*. Coorganizadora do IFTR Samuel Beckett Working Group Meeting de 2017, em Budapeste, e coeditora de *Influencing Beckett – Beckett Influencing*, 2020.

dos bombardeamentos atômicos de Hiroxima e Nagasáqui, de medo da – e pela – humanidade. Se bem que, no seu processo criativo de escrita e encenação, Beckett procurasse evitar quaisquer referências pessoais, *À Espera de Godot* é fortemente marcada pelas suas experiências durante a Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra. Como escreve James Knowlson, amigo e biógrafo oficial do dramaturgo, as dificuldades que Beckett e a sua companheira, Suzanne, suportaram durante esses anos em Paris não deixam de se refletir em *Godot*. Entre os difíceis desafios enfrentados pelo casal contavam-se, por exemplo, a escassez de alimentos e as tentativas de combater o frio durante o duríssimo inverno de 1940-41:

Para ele [Beckett] e Suzanne [...], obter comida suficiente para subsistir era uma preocupação constante. As rações tinham sido novamente reduzidas [...]. As conversas sobre comida – que antecipavam e inspirariam os diálogos sobre cenouras, rabanetes e nabos entre Estragon e Vladimir na peça *À Espera de Godot*, escrita depois da guerra – tornaram-se bastante comuns entre Suzanne e ele [...]. O segundo principal problema era manterem-se quentes. Devido à falta de combustível, o apartamento deles não tinha aquecimento. Assim, Beckett decidiu instalar uma tenda de lona dentro do estúdio de tetos altos, e era aí que eles se refugiavam, a ler ou a escrever, envergando diversas camadas de roupa.³

Beckett juntou-se à Resistência Francesa em 1 de setembro de 1941, poucos dias depois de Paul Léon, amigo e secretário não remunerado de James Joyce, ter sido preso e deportado para um campo de concentração.⁴ Quando a célula a que pertenciam (Gloria SMH) foi traída, Beckett e Suzanne viram-se forçados a deixar o apartamento e subsequentemente a fugir de Paris. *À Espera de Godot* contém traços da sua longa e atribulada viagem (por vezes sob risco de vida) até à aldeia de Roussillon, bem como dos anos que aí passaram, finalmente a salvo da Gestapo. A fome de que Estragon constantemente se queixa, o frio de Vladimir, a atitude de quem se esconde, o medo, os compromissos falhados, a necessidade de ocupar o tempo, a realidade da espera – todos estes elementos têm uma forte ligação com as memórias de Beckett desse período. “Naquela altura, ele dificilmente teria escrito sobre botas que apertam os pés, ou sobre dormir numa vala, mas ansiando por um palheiro seco onde passar a noite, ou sobre a angústia de não ter o que comer no dia seguinte – um rosado rabanete ou uma cenoura eram, de facto, iguarias – [...] se não tivesse recorrido às suas próprias experiências.”⁵

Pouco antes de Beckett ter começado a escrever *Godot*, veio a público uma série de provas terríveis (filmes, testemunhos e livros) sobre diversos campos de concentração, incluindo os de Dachau, Bergen-Belsen e Auschwitz. Beckett ficou destroçado ao saber que um amigo próximo, Alfred Perón, também tinha perecido, dias depois de ter sido libertado do campo de Mauthausen. Tinham pertencido todos à mesma célula da resistência: se Beckett e Suzanne não tivessem deixado o apartamento imediatamente após o telegrama de aviso de Mania Perón, teriam provavelmente conhecido o mesmo destino (a Gestapo foi procurá-los pouco depois da fuga deles, aguardando o seu regresso junto à porta do apartamento).⁶ Se bem que raramente de modo aberto, mas antes como uma espécie de corrente subterrânea,

À *Espera de Godot* reflete os horrores dos campos de concentração: Estragon, que é repetidamente espancado por dez desconhecidos, talvez todas as noites, foi inicialmente batizado com o nome judeu de Lévy. O modo como Lucky é tratado por Pozzo – por um lado, com brutalidade e a golpes de chicote; por outro, pedindo-lhe que dance e que tenha pensamentos elevados – faz eco das experiências de Perón, forçado a suportar a duplicidade do seu célebre *capo*, Otto, “que depois de o ter espancado e ameaçado com o crematório, veio humildemente, na noite de aniversário deste assassino, pedir-lhe que recitasse *Wo ist der Dichter, der Franzose?*”⁷ Estes traumas e cataclismos estão presentes na peça, junto às raízes da árvore esquelética de Vladimir e Estragon, mas são deliberadamente desconstruídos pelo dramaturgo; assim, perdem o seu valor de referência autobiográfica, e são depois reorganizados e integrados num novo sistema, um sistema suficientemente amplo para abranger muitas das catástrofes que marcam os nossos tempos, causadas não apenas por forças externas, mas também internas.

Embora Beckett não proponha qualquer solução ou remédio imediato, À *Espera de Godot* – assim como muitas das suas outras peças – sugere que a amizade e o companheirismo podem ser bons aliados na luta da existência. Na peça, ambos os pares de personagens são inseparáveis. No segundo ato, quando Pozzo, inesperadamente, perde a visão e se torna uma criatura indefesa, poderíamos esperar que o maltratado, humilhado, mal alimentado e cruelmente agredido Lucky decidisse abandonar de vez o amo, já que tem liberdade física para o fazer, mas tal expectativa depressa se revela inteiramente vã. É o próprio Lucky quem coloca o chicote e a corda nas mãos de Pozzo, quando este se mostra disposto a continuar a viagem. Por qualquer razão que não vem ao caso, Lucky e Pozzo decidem permanecer juntos e continuar a ajudar-se e a torturar-se mutuamente ao longo do caminho. A situação de Vladimir e Estragon é a mesma, tirando algumas diferenças de importância secundária.

Quando Beckett encenou À *Espera de Godot* pela primeira vez (*Warten auf Godot*, Teatro Schiller, Berlim, 1975), introduziu uma série de modificações no texto da peça, que já tinha publicado. Uma das mais significativas ocorre logo no início. Em vez de termos Estragon sozinho no palco, “sentado num montículo de terra”, “a tentar descalçar uma bota”,⁸ Beckett decide abrir a peça com as duas personagens em cena, juntas desde o início. Estragon “está sentado, imóvel, numa pedra, à esquerda, de cabeça baixa, com Vladimir de pé na semiobscuridade, junto à árvore, do lado direito do palco”.⁹ A mesma mudança ocorre no início do segundo ato. Vladimir não se encontra sozinho enquanto canta a canção do cão – Estragon está igualmente presente, “de pé, a meio do lado esquerdo do palco, na orla da sombra, curvado”.¹⁰ Com estas alterações, Beckett sublinha, de modo teatral, que Vladimir e Estragon são um par; estão ali para assistir aos momentos de maior solidão um do outro.

Além disso, no caderno de notas da encenação do Teatro Schiller, há uma secção, na página 89, que Beckett intitula “AJUDA”. Aqui, o autor anota todos os momentos em que uma das quatro personagens pede ajuda a outra. Beckett regista: “21 vezes ao todo”; 14 desses pedidos são ignorados, 4 são atendidos, 1 suscita uma tentativa de ajuda, 1 é indeterminável e 1 obtém uma resposta condicional.¹¹ Àqueles que considerem o número de pedidos ignorados relativamente elevado, valerá a pena

lembrar que mesmo as respostas positivas a esses apelos não proporcionam à personagem carente de ajuda qualquer apoio ou alívio tangíveis. “No entanto, apesar das frequentes rejeições e dos pedidos de ajuda ou conforto que ficam por atender, a ‘gente’ dele [de Beckett] parece sentir-se compelida a procurar um certo grau de consolo no Outro, uma vez que a solidão do indivíduo é ainda mais insuportável do que as frequentes frustrações e exasperações da inter-relação.”¹²

É possível que nestes tempos de confinamento imposto pela covid-19, depois de diversos meses em isolamento obrigatório ou voluntário, muitas pessoas tenham experimentado uma solidão mais profunda do que em qualquer outro momento das suas vidas. Nos dias que correm, ninguém se surpreenderá que W, a mulher prematuramente envelhecida da peça *Baloiço*, passe os seus dias – a sua vida inteira – sentada numa cadeira de baloiço, na mais completa solidão, a fitar, da sua única janela, as janelas vizinhas, na esperança de ver vivalma, “outra igual a ela”.¹³ Contudo, a solidão é mais antiga do que a covid-19. W viveu sozinha, e sozinha se embalou suavemente até à morte, muito antes de esta pandemia se ter anunciado.

Vladimir, Estragon, Lucky e Pozzo, bem como todas as outras personagens de Beckett, continuam a falar-nos hoje tanto quanto nos falaram ontem e nos falarão amanhã – enquanto tivermos ouvidos para as escutar, e enquanto pudermos *lembrar* o nosso passado.

1 Florica Ichim, *Tompa Gábor: Beszélgetések hat felvonásban* [Gábor Tompa: *Conversas em Seis Atos*], citado em Anita Rákóczy et al. (eds.), *Influencing Beckett – Beckett Influencing* (Budapeste-Paris: L’Harmattan, 2020): 94. Devo uma palavra de agradecimento especial a Bernard Adams pela revisão do texto.

2 András Visky, “A conjectura *Godot*”. Publicado neste Manual de Leitura.

3 James Knowlson, *Damned To Fame: The Life Of Samuel Beckett* (Nova Iorque: Simon and Schuster, 1996): 278.

4 *Ibid.*, 279.

5 *Ibid.*, 344.

6 *Ibid.*, 288.

7 Georges Loustaunau-Lacau, *Mémoires d’un Français rebelle: 1914-48* (Paris: Robert Laffont, 1948): 313, citado em J. Knowlson, *Damned to Fame*, 344.

8 Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works* (Londres: Faber and Faber, 1990): 11.

9 Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Waiting for Godot*. Volume 1 (Nova Iorque: Grove Press, 1993): xiii.

10 *Ibid.*, 50.

11 *Ibid.*, 355.

12 *Ibid.*, xxii.

13 *Ibid.*, 437.

Trad. Rui Pires Cabral.

sou este curso de areia que flui
entre seixo e duna
chuva de verão chove na minha vida
em mim vida que me foge me aflige
no seu início o seu fim

caro instante vejo-te
nessa cortina de neblina que recua
onde não mais trilharia estes longos limiares moventes
e viveria o tempo de uma porta
que se abre e se fecha

SAMUEL BECKETT

Poema originalmente escrito em francês, do período entre 1947-49, correspondente à escrita de *À Espera de Godot*. In *Selected Poems: 1930-1989*. Faber and Faber, 2009.

Trad. **Fátima Castro Silva**.



Desencalhar a história

JOSÉ A. BRAGANÇA DE MIRANDA*

*Século meu, besta minha, quem poderá
mergulhar os olhos em tuas pupilas
e colar com seu sangue
as vértebras de duas épocas?*
Ossip Mandelstam

1. Nietzsche disse algures que o século XX seria o século de crimes inauditos. O nosso caracteriza-se mais por crimes subtis e inapercebidos. Em *À Espera de Godot*, Beckett faz de 1900 uma data de viragem, a data antes da qual as coisas ainda teriam sentido e depois da qual o melhor seria lançar-se da Torre Eiffel, como referem Estragon e Vladimir. Mas as personagens de Beckett estão cansadas, terivelmente cansadas. Cansaram-se de esperar, de querer viver, de falar. Boa parte delas são idosas. Terão entre 60 e 70 anos. O mais certo é 70, se já tinham idade de se suicidar em 1900. Na versão inglesa, diz-se que têm mil anos. A idade não conta, no Ocidente nasce-se cansado. Beckett sabe-o, como o Buster Keaton de *Film*, outro velho, que se dedica a uma operação radical de apagamento dos traços da sua biografia, que o condena à morte e a ter vivido. De facto, só depois de apagados todos os traços se pode viver. Não começar a viver – viver, vai-se vivendo –, mas viver sem ilusões.

Mas essas ilusões não resultavam de um erro subjectivo, ou de uma necessidade de auto-engano *à la Nietzsche* – são antes o efeito de uma necessidade histórica. A peça regressa e com ela uma nova viragem – um outro século dealbou. *À Espera de Godot* dividiu o século passado ao meio, propicia um olhar duplo, para o século que se iniciou, e que foi palco de terrores inauditos, e para o século em que entrámos, já sem grande *pathos*. É evidente que esta peça só poderia ter sido escrita no contexto das duas Guerras Mundiais, da revelação da Shoah, da explosão de Hiroxima. De passagem, fala-se nela de fossos e de milhares de mortos, mas também do restolhar das “folhas” e das “almas”, e de alguns homens perdidos no fim da história. As catástrofes marcam toda a obra de Beckett, desde logo nos títulos: *O Fim*, *Catástrofe*, *Endgame*, etc.

Insistiu-se muito no carácter paródico de *À Espera de Godot*, onde o banal e o grotesco dominam. Nunca se falou tanto de morte e de inutilidade com um humor tão desabrido. Mesmo as palavras sublimes fazem rir, como o apelo à humanidade por Pozzo. Vale a pena citar Roberto Calasso sobre a pós-história: “O carácter teatral da pós-história, o facto de estar esvaziado de substância e necessitar constantemente de ser absorvido numa fantasmagoria que satisfaz a sua necessidade imparável por novos fetiches, explica o retorno ao palco abandonado de todas as imagens do passado histórico.” Falhada a ocasião, ainda pensável em 1900, e ela foi falhada duplamente – pela história da redenção e pela história da

* Ensaísta.

revolução –, verifica-se que os “fins” ficaram para trás e que retornam como fragmentos de uma dialéctica que se baseia no seu automatismo perfeito, tal como no segundo acto as personagens não caem porque suportadas mutuamente.

Samuel Beckett faz deste palco de recirculação permanente um espaço de combate... pela vida. À primeira vista, a peça teria coisas a dizer sobre a vida e a morte, a melancolia da espera, a inutilidade do sentido, o vazio e a falta dos deuses. Outros sublinharam a amarga ironia com as teses de Kojève acerca da dialéctica do senhor e do escravo, que tão bem se parece aplicar à relação entre Pozzo e Lucky. Mas nem filosofia da “vida” nem encalhamento da história: apenas olhar de frente, cruel e desapiedadamente, fazendo do palco uma máquina de fazer ver para além da fantasmagoria da época.

2. Antes de mais, será preciso definir a paisagem onde tudo decorre. No quadro do grosseiro materialismo beckettiano, temos o palco, sempre presente na peça, como sustentação da acção e fazendo parte dela. Ao mesmo tempo, o fosso e o abismo, o além e os bastidores, o público e a “humanidade” – o teatro é um espaço plástico que permite criar outros espaços. Pelo menos desde *Eleutheria*, peça imediatamente anterior e estreada postumamente, que Beckett procura pensar a justaposição de espaços – naquele caso referido como “um espaço dualista” (*sic*) –, que se sobrepõem ou prolongam. Em *A Espera de Godot*, trata-se de um espaço estratificado. O teatro como meta-espaço, como sendo todos os espaços possíveis e que procura criar uma máquina de afectar o público, em muitos aspectos sugerindo Brecht, mas onde, mais do que instaurar “distanciamento”, se penetra no mais íntimo do espectador, para instilar nele um vazio de que depende o movimento, e que é disparado com a palavra “cortina”. No teatro, existe princípio e fim.

As personagens e os objectos são os verdadeiros agenciadores deste espaço de sobreposições, que tem o seu estado originário e articula os demais na eliminação de tudo o que não seja a luz, uma pedra e uma árvore. Estes são os únicos elementos que atravessam toda a acção. É a partir deste espaço que se vão delimitando outros espaços, outras paisagens, outras histórias encalhadas.

3. Poderíamos delimitar três espaços de acordo com as personagens e os objectos que trazem, definindo-os. O primeiro é o da dialéctica da salvação, a teodicéia cristã que ocupou toda a cena da história ocidental e que parece dar sentido à peça: a espera da salvação. A árvore transfigura-se agora na abandonada árvore do Paraíso, ou na cruz de Cristo sem folhas, e todo o processo é tecido por Estragon e Vladimir, palhaços, vagabundos, os “pobres” cheios de futuro no cristianismo, que num outro espaço são os proletários sem atributos, onde Gogo e Lucky comunicam apenas pelo olhar.

Trata-se de um espaço da queda, da desolação da queda, onde a pobreza da pedra é o único elemento confiável. Podemos defini-lo como desenvolvendo os estertores de uma dialéctica da amizade e do amor, altamente ambivalente. De facto, a amizade e o amor servem apenas para forçar uma ligação que permite manter a vida em suspenso, sem a desenlaçar. Trata-se de uma verdadeira dialéctica – uma máquina para produzir um resultado –, puramente repetitiva, anulando todas as diferenças, que emergem como pequenas ruínas, como o mapa azul do Mar Morto ou o

casamento de Gogo. Todo o particular é anulado. Daí a incapacidade de Gogo para se lembrar, a suspeita de que tudo é sonho ou que poderia ter sido noutro lugar ou noutro tempo, sendo sempre os mesmos. Mas trata-se apenas da prisão a uma escatologia? A espera do fim perfeito? De alguma maneira, a amizade é decisiva, permite viver a não-vida, mas, quando se funda no desespero do fim, acaba por ser aprisionadora. Gogo quer mesmo partir e rompê-la, mesmo se não consegue. Sabe que tem de cortar a relação com Didi, a que o une uma vaga memória da salvação. As sugestões bíblicas são demasiado evidentes, desde logo no título, mas Beckett precisava delas por constituírem o paradigma da espera do fim perfeito, da resolução final.

É interessante verificar que, de modo similar ao de Walter Benjamin, Didi e Gogo formam Godot à imagem do Capital, ou do proprietário com contabilidade, os seus cálculos, dinheiro, etc. Mas o que conta é a dialéctica abstracta que o dissemina por todo o lado. No segundo espaço, vigora apenas o puro domínio, a relação do senhor e do escravo, que se revelará esgotado nas suas formas históricas. Este espaço cruza-se com o anterior, originando-se nas idas e vindas de Pozzo e Lucky, indiferentes à pedra e à árvore, mas com os seus objectos próprios – acima de tudo, a corda e o chicote –, que Didi e Gogo reproduzem no segundo acto, numa *mimesis* caricatural...

Trata-se de um espaço sobreposto, o da dialéctica do senhor e do escravo, que nunca existe sozinho, mas cruzado com Didi e Gogo, que têm um espaço próprio onde falam ou imitam o outro par. Cedo se deu conta de que a peça fazia uma paródia cruel da famosa dialéctica do senhor e do escravo de Kojève, cujas lições, nos anos 30, foram escutadas por Lacan, Klossowski, Bataille, Sartre, Queneau e muitos outros. A leitura de Hegel operada por Kojève serve de cripto-texto a esta peça. Com efeito, a dialéctica da servidão correspondia a duas formações – a terrena e a teológica ou mítica –, sendo que a primeira assentava na dependência de um mestre terreno e a segunda no encadeamento a um senhor celeste. A partilha kojéviana coloca a prioridade na dialéctica terrena, em que o senhor arriscou a vida por puro prestígio e o escravo pediu mercê, e cuja vida é uma morte em suspenso. A dependência do senhor celeste seria, muito nietzscheanamente, o resultado de uma invenção dos escravos como sublimação do seu medo da morte, desferida ou natural. Deixando de lado o mal fundado desta visão, pois a dialéctica religiosa não tem funções menos terrestres do que a primeira, como o revela toda a lógica sacrificial, a peça vai opor-se-lhe radicalmente.

Não diríamos que Beckett considera absurda esta dupla dialéctica, ou que ache excessivamente grave a sua intelectualização a torto e a direito, desde Fanon até Sartre-Beauvoir, passando por Bataille. Está mais em causa a incapacidade desta dialéctica se libertar da escatologia dos fins e dos fins perfeitos, agora a revolução. Antes de 1900, seria aceitável, mas depois das Guerras Mundiais, da Shoah e do estalinismo, como não ver que se tornou um obstáculo ao que afirma querer resolver: a servidão? Se tal dialéctica é o segredo da história, o seu inconsciente, chegada ao consciente, nomeadamente por Marx, e falhada a ocasião, faz parte das coisas do mundo, e dissimula o teor das coisas, projectando uma coerência absurda. Não tendo vindo o fim, mas subsistindo enquanto afecção apocalíptica, tal dialéctica perverte-se e degrada-se. A corda aumenta e encurta à medida que Pozzo conduz e,

depois, é conduzido, o chicote cansa-se e deixa de funcionar, etc. A certo momento, não se sabe bem quem é o senhor ou o escravo, um pouco à semelhança do navio de *Benito Cereno* de Melville.

Referimos um terceiro espaço, difícil de apreender, mas que é o efeito da degradação encenada e real dos outros dois. Trata-se de um espaço híbrido formado por todas as palavras – umas banais, outras sublimes – que perpassam pelas personagens, mas que tem o seu centro na “conferência” de Lucky. Neste espaço, Beckett faz um ataque sistemático ao existencialismo da época, de facto a toda a filosofia. O problema é enunciado cedo, numa carta de 1937 a Axel Kaun:

Na verdade, tornou-se-me cada vez mais difícil, mesmo insensato, escrever num inglês normal. E cada vez mais a minha linguagem me aparece como um véu que tem de ser arrancado para se aceder às coisas (ou ao Nada) por detrás dele. Gramática e estilo. A mim parece-me que se tornaram tão irrelevantes como um fato de banho vitoriano ou a imperturbabilidade de um verdadeiro cavaleiro. Uma máscara. Tenhamos a esperança de que virá o tempo, que graças a Deus já chegou em alguns círculos, em que a linguagem é mais eficientemente usada quando mal usada. [...] Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por detrás – seja isso alguma coisa ou nada – comece a emergir. Não consigo imaginar hoje um objectivo mais elevado para um escritor.

Com este programa de voltar as palavras contra as palavras, era inevitável a deslocação de Beckett para o teatro ou para o cinema, onde o visual permite intensificar o ataque. O que é visado é o véu que elas constituem e que tem de ser esgaçado. Uma estratégia possível passa por lançar as palavras vulgares, mas também os sons vulgares, como a incontinença de Didi ou o arrote de Pozzo, contra as palavras sublimes.

É na maneira como elas reciclam afectivamente as duas dialécticas referidas que a coisa se torna mais clara. O véu é criado pela “teia” de ligações gramaticais, lógicas e sintácticas, criando narrativas aparentemente coerentes, como as da salvação e da revolução. Por contaminação, usando o grotesco e a abjecção, Beckett vai destruí-las, mostrando ao mesmo tempo o seu funcionamento inexorável, caso não sejam interrompidas. Mas fá-lo sobre uma “dialéctica” de que tem clara repugnância, a do “intelectual”, que combina palavras e conceitos sem necessidade, arbitrariamente, misturando tudo numa aparente “originalidade”. (Sartre ou Heidegger, dir-se-ia.) Se as outras duas perderam a sua necessidade histórica, a dialéctica das palavras travestidas de “conceitos”, i.e., o facto de cada intelectual ter uma teoria portátil é sinal de pura degradação do pensar.

À época em que as grandes palavras tinham peso, e em que apenas o bobo da corte podia falar livremente, numa inversão carnavalesca da história, segue-se no século XX o intelectual, que mistura num sistema impossível todas as palavras proferidas na peça. Lucky é, deste ponto de vista, o centro da peça, permitindo cruzar as três dialécticas. É difícil encontrar no teatro contemporâneo uma personagem tão inquietante. Sabemos que é perigoso, todos têm medo dele, apesar de alguma cumplicidade com o proletário quase-absoluto, Gogo, não por acaso

um ex-poeta, ou um poeta sem poesia. Antes de ser um carregador, Lucky foi um *knouk* e Pozzo informa que foi com ele que aprendeu as belas palavras, as palavras sublimes – “a beleza, a graça, a verdade”, sem as quais saberia apenas as coisas baixas e vulgares. Perguntado sobre o que é tal ente, afirma: “O que é um *knouk*? Não sois daqui, sereis ao menos do século? Outrora tinham-se bobos, agora têm-se *knouks*.” Claramente, o *knouk* é o bobo do século XX, que o senhor ouve tão distraidamente como outrora, correspondendo agora ao intelectual que faz a mistura das ruínas dos sistemas passados – o teológico e o metafísico.

Nesta dialéctica produzida incessantemente é-se incapaz de ver o nada em que se fundam os véus. Esta é a forma do niilismo demasiado sabedor da morte de Deus ou da fuga dos deuses, disseminada por aqueles que, como disse alguns Gottfried Benn, assentaram as suas tendas no deserto do niilismo, vivendo dele e alimentando-o. O discurso de Lucky revela bem que o que fica é uma casca vazia, com as ligações lógicas, as palavras certas, deuses, natureza, história, ciência, sem nada que ligue que não seja a vontade do nome.

A vontade de todos pararem o fluxo contínuo de Lucky é sintomática, como se os deixasse no vazio. Tiveram de pará-lo e foi pena. Ele finalmente estava a chegar ao ponto em que tudo isso aluía, mas que seria incompreensível para esses seres possuídos por fantasmas que os movem e deles se alimentam. Lucky não está possuído, forceja com as palavras ligadas e com os modos da ligação para operar uma desagregação do pensar controlado. Na última frase, diz: “Ténis... As pedras... Tão calmo... Cornão... Inacabados...” E as palavras surgem puras como pedras, acção sem verbos nem gramática, como no ténis está o jogo, a relação, o facto desta se manter pelo jogo, etc. Percebe-se o temor suscitado por Lucky, que faz parte e excede as personagens da peça. Desse perigo deixou-nos Beckett uma indicação, em conversa com Colin Duckworth, que lhe perguntava se Lucky era feliz por ter encontrado em Pozzo o seu Godot: “Suponho que é feliz porque já não espera nada.”

4. As dialécticas que perderam força e se mantêm fantasmaticamente funcionam apenas se alimentadas pela afecção e pela carne daqueles que por elas foram possuídos. Essa afecção é puramente apocalíptica, mas sem apocalipse. Todas as figuras do fim se revelam como má forma de continuar. Se o apocalíptico sempre desvalorizou a vida, era para melhor a gerir e controlar. Perdida a força histórica que o originou, descontrola tudo, e deixa cada um e todos num isolamento feroz, onde a amizade e o amor estão destinados a falhar.

Percebe-se que Beckett tenha dedicado uma peça ao fim do jogo, *Endgame*. Podemos entendê-la como a necessidade de acabar o jogo do fim e dos fins. De deixar de viver no fim, presos da mística da morte, como em Heidegger ou Kojève, mas também dos fins automáticos da história, seja ela a da salvação ou a da revolução. Tiveram sentido, mas já não têm. *Endgame* é, de certo modo, o epílogo de *À Espera de Godot*. É preciso pôr fim ao jogo do fim. A catástrofe do século XX é sinal de cesura absoluta e serve de eixo a toda a peça. Beckett mostra bem o carácter desolador de viver na forma das ruínas do fim. Fim da redenção cristã, fim do comunismo, fim do fim, inevitável a partir dos nazis e do que se seguiu.

Quando se chega ao fim do fim, tudo fica em fragmentos, unidos por ligações quase invisíveis que parecem abrir todas as possibilidades. Trata-se de agir aqui e

agora, com tudo o que se tem. O exemplo é o Robinson Crusoe, que do pouco que resta do naufrágio constrói um mundo, também ele semelhante ao anterior, mas com diferenças. As ruínas não desaparecem, ficam apenas libertas da afecção apocalíptica e ganham nova inocência, surgem sobre a aparência confiável dos objectos. De entre essas ruínas ainda sobrevivem imagens e sonhos e desejos, tal como de um espelho quebrado os fragmentos ainda reflectem. No fundo, as ruínas nunca existiram, a pedra continua e a árvore reverdece sem porquê...

Texto originalmente publicado no programa de sala de *À Espera de Godot*, encenação de Carlos Pimenta (TNSJ, 2014). Escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Todo o teatro é espera”

JAMES KNOWLSON*

À Espera de Godot foi escrito entre outubro de 1948 e janeiro de 1949. A situação dramática é simples: dois homens esperam, em duas ocasiões distintas, junto a uma árvore esquelética, por alguém chamado Godot, que, segundo contam eles, virá salvá-los. Dois outros homens aparecem, e ficam por ali algum tempo. Mas aquele por quem eles esperam nunca chega.

A conceção visual da nova peça foi inspirada, segundo o próprio Beckett, por um quadro de Caspar David Friedrich. Esta inspiração é mais evidente nas duas cenas de luar que fecham cada ato, quando as silhuetas de Estragon e Vladimir, junto à árvore, a observar o nascer da lua, aparecem recortadas contra um céu noturno.¹ Mas talvez esta fonte seja ainda mais concreta. Ruby Cohn, investigadora de teatro americana e amiga de Beckett, relatou que, em 1975, encontrando-se em Berlim para os ensaios de *À Espera de Godot*, viu ela própria, na companhia de Beckett, os quadros de Friedrich reunidos em Berlim, na famosa coleção de Românticos alemães.² Enquanto contemplavam *Mann und Frau den Mond betrachtend* (“Homem e Mulher a Observarem a Lua”, 1824), Beckett anunciou inequivocamente: “Esta foi a fonte de *À Espera de Godot*, sabe?”³

Beckett pode bem ter confundido duas pinturas. Noutras ocasiões, chamou a atenção dos amigos para *Zwei Männer betrachten den Mond* (“Dois Homens a Contemplarem a Lua”, 1819), quadro em que dois homens, cobertos com capas e vistos de trás, observam a lua cheia, enquadrada pelos ramos pretos de uma grande árvore despida. Embora Beckett não tivesse voltado a ver este quadro desde a sua visita à Gemäldegalerie Neue Meister de Dresden, em 1937, ele foi bastante divulgado através de reproduções em livros sobre Caspar David Friedrich. De qualquer forma, o quadro de Berlim é tão semelhante na sua composição ao de Dresden, que o comentário de Beckett poderia aplicar-se a qualquer um dos dois.⁴

Mas raramente há uma fonte de inspiração direta e única para a criação literária, e o autor não está necessariamente consciente de todas essas fontes. Mesmo do ponto de vista visual, os vagabundos que de mãos dadas olham para um mundo estranho invocam duas outras imagens poderosas de Jack B. Yeats: *Two Travellers* (“Dois Viajantes”), pintado em 1942, exposto na Galeria Tate, em Londres – e que Beckett provavelmente viu ainda no estúdio do artista, aquando do seu retorno à Irlanda em 1945 –, e *Men of the Plain* (“Homens da Planície”), que o escritor poderá ter visto em 1947 ou 1948.⁵ Sugeriram-se, aliás, muitas outras fontes possíveis para a peça. Uma frase de Santo Agostinho – “Não desesperéis, um dos ladrões foi salvo; não presumais, um dos ladrões foi condenado.” – inspirou a preocupação com as meias-oportunidades de salvação que atravessam a peça. A respeito das origens de *À Espera de Godot*, Beckett apontou a um crítico *Murphy* (talvez o seu dualismo mente-corpo) e esse crítico acabou por estudar o modo como a peça teria evoluído a partir de *Mercier e Camier*, o romance de Beckett nessa altura ainda inédito.⁶

As expectativas simplistas quanto a elementos biográficos em *À Espera de Godot* levaram a perguntas simplistas: serão Estragon e Vladimir os próprios Sam e Suzanne, a caminho do Sul, a contradizerem-se apenas para ocuparem o tempo? Serão antes Beckett e Henri Hayden na mesma situação, nos seus encontros habituais para jogar xadrez? O senso comum sugere que fragmentos de diálogo surgiram de pequenas “lamúrias” semelhantes – particularmente de conversas entre o autor e a sua companheira. Beckett reconheceu isto mesmo a amigos, em privado. (Suzanne era muito perspicaz e espirituosa nos seus comentários e não desarmava nas respostas.) Mas onde ocorrem na peça essas passagens, ou quão significativas serão, é sempre difícil determinar. E quaisquer que sejam as fontes da vida real que possam refletir, os diálogos da peça devem provavelmente muito mais à forma e ao ritmo tomados do *music-hall* (réplica de revista, monólogos recitados, canções e um solilóquio) e a fontes filosóficas (como Descartes, Geulincx, Kant, Schopenhauer e Heidegger) do que a conversas da vida real.

À Espera de Godot também surge do contexto irlandês de Beckett, e não somente no sentido em que a tradução inglesa contém frases ou estruturas irlandesas. Estragon, Vladimir, Pozzo e Lucky têm nomes cosmopolitas. Mas o mundo que habitam – dormem em valas, esperam na beira da estrada, aproveitam restos de galinha –, a linhagem dos vagabundos e todo o indefinível (mesmo em francês) “modo de ser” das personagens são inconfundivelmente irlandeses. Como tantas vezes acontece com Beckett, a sua inspiração é literária: o universo dos vendedores ambulantes e dos mendigos de John Millington Synge. Beckett admitiu ter uma grande dívida para com Synge.

A situação elementar da peça também deve muito ao entendimento que o próprio Beckett tinha do teatro e, porventura, à sua própria vida. A espera pela chegada de alguém, ou de algo, que modifique o curso dos acontecimentos tem sido frequentemente uma característica-chave do drama: *O Sonho*, de Strindberg, *O Poço do Falcão*, de W.B. Yeats, e *Os Cegos*, de Maeterlinck são exemplos de três peças que Beckett conhecia. Geralmente, no final, alguém aparece ou alguma coisa muda o estado de coisas, embora muitas vezes não seja o que as personagens julgam ou esperam que seja. Nas próprias palavras do escritor, “todo o teatro é espera”, e Beckett serviu-se desta ideia fundamental para criar uma situação central na qual o tédio e a fuga ao tédio são elementos-chave na preservação de uma espécie invulgar de tensão dramática.

A originalidade de *À Espera de Godot* reside na realidade concreta de um silêncio que, de alguma forma, tem de ser preenchido. É para “manter o terrível silêncio à distância” que os palhaços vagabundos precisam de conversar, trocar chapéus, comer cenouras ou jogar jogos. A inspiração para esse uso do silêncio pode ter vindo de uma reação instintiva ao teatro de Strindberg ou de Tchékhov, ou de uma meditação filosófica sobre como poderia ser expresso no teatro o “nada é mais real do que o nada” de Demócrito. Beckett já tinha imaginado, em *Eleutheria*, uma personagem que não aspirava a nada. Nada melhor, na sua peça seguinte, do que fazer com que a figura ausente do Sr. Godot dê continuidade a esta característica, deixando-o disponível para assumir qualquer dos atributos que as personagens desejem atribuir-lhe. Afinal, o que as personagens mais sentem é a sua incontornável ausência, enquanto esperam e expulsam as incursões ameaçadoras do silêncio.

Os anos da guerra tinham deixado à vista a realidade concreta da espera, quando Beckett e Suzanne passaram o tempo em Roussillon. A guerra também lhes revelou a importância de preencher o tempo, enquanto esperavam o que deve ter parecido uma pausa dramática dolorosamente longa, até que o pesadelo terminasse e as suas “vidas reais” pudessem recomeçar. Não é de surpreender que tantos reclusos tenham simpatizado com a situação dos vagabundos de Beckett, ansiando pela libertação ou pela liberdade condicional, além de entenderem sem dificuldade o penoso esforço de ocupar o tempo com recursos muito limitados.

A atmosfera claustrofóbica, os mensageiros pouco fiáveis e os encontros combinados e não mantidos podem ter tido origem, como já foi sugerido,⁷ no trabalho de Beckett para a Resistência e nas peripécias dessa época. Dificilmente ele poderia ter escrito sobre botas apertadas, sobre dormir numa vala desejando um estábulo com feno seco para passar a noite, sobre perguntar-se de onde viria a próxima refeição – qualquer rabanete ou cenoura seriam um petisco – ou sobre encontros que nunca aconteciam sem recorrer à sua própria experiência. Beckett foi ao ponto de incluir referências ao Vaucluse, à vinha de Monsieur Bonnelly, em Roussillon, e ao solo vermelho, ainda que isto tenha sido fugaz e ele depois rasurasse as alusões mais explícitas. Por estarem tão próximas do pós-guerra, estas referências tornaram-se inescapáveis.

Um dos vagabundos começou por receber o nome judaico de Lévy. E o tratamento de Pozzo a Lucky lembrou, a alguns dos primeiros críticos, o *capo* de um campo de concentração, espancando a sua vítima com o chicote. Nos anos anteriores à escrita da peça, assistiu-se a revelações inimagináveis e a registos filmados horríveis sobre os campos de concentração de Belsen, Dachau e Auschwitz. Georges Loustaunau-Lacau, sobrevivente do campo de Mauthausen, escreveu dois livros notáveis, descrevendo a vida no campo em que Alfred Péron, o bom amigo de Beckett, tinha estado preso.⁸ Um deles foi publicado pouco antes de Beckett escrever *Godot*.⁹ Mania Péron conheceu bem esses livros, uma vez que continham relatos lamentáveis da terrível situação do marido, e ela própria provavelmente tê-los-á emprestado a Beckett.

A história é comovente. Péron conhecia de cor muito Baudelaire e algum Verlaine, e ao fim de um dia a apanhar carvão com as mãos porque, malnutrido, já não tinha forças para segurar a pá, recitava os poemas de Baudelaire e Verlaine ou os seus próprios sonetos de amor, no meio de cenas inimagináveis de fome, doença e violência. Péron chegou ao ponto de despertar entusiasmo no mais brutal dos *capos*, Otto (“que, depois de despejar pancada sobre ele, e assediá-lo com ameaças de o mandar para o crematório, foi ter com ele humildemente, na noite do próprio aniversário deste assassino, para implorar que Péron recitasse ‘Wo ist der Dichter, der Franzose?’ [‘Onde está o poeta, o francês?’]”).¹⁰ Os outros, incluindo Polo, um antigo e duro *mec du milieu*, protegiam o mais delicado Péron (“Orfeu no inferno, um cordeiro perdido numa gaiola de lobos”),¹¹ mantendo-o vivo por muitos mais meses do que ele jamais teria conseguido sem a solidariedade de indivíduos tão diferentes de si.

Beckett terá lido estes relatos com uma mistura de compulsão e horror. Ele sabia que, uma vez preso, teria passado por aquele mesmo campo, teria sido submetido à mesma brutalidade diária. E sabia que nunca teria sobrevivido a tal provação. São

estas as questões humanas que balizam as diferentes relações entre as personagens da peça: um a proteger outro fraternalmente, embora irritado ou enfurecido com ele; outro a tratar um ser humano como algo pior que um animal, a berrar ordens ou a fazer estalar o chicote, exigindo total obediência, mas mesmo assim encantado por ouvi-lo recitar. Até Lucky, a vítima, pontapeia Estragon, quando chega a sua vez. E, nos interstícios da peça, a violência é um dado adquirido, quando Estragon responde à pergunta de Vladimir: “Sovar? É claro que me sovaram.”¹²

A violência desta peça emerge das circunstâncias da sua própria época. No entanto, é claro, o relacionamento Pozzo-Lucky não se limita apenas à desumanidade do homem para com o homem. Na dupla mestre-escravo, existe uma dependência mútua que leva este relacionamento além da mera exploração ou vitimização. Raízes biográficas muito diferentes estão profundamente entranhadas na matéria desta peça, mas foram transcendidas de tal maneira, que os domínios pessoal, local e particular se transformaram e se afastaram, quase desaparecendo de vista.

1 Num caderno preparado por Beckett para a sua própria montagem da peça em Berlim, em 1975, ele aludiu especificamente a “K.D. Friedrich”, ou seja, ao pintor romântico alemão Caspar David Friedrich. Reproduzido em: *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I, *Waiting for Godot*, ed. Dougal McMillan e James Knowlson, Faber and Faber, Londres; Grove Press, Nova Iorque, 1994, p. 236.

2 Estes quadros estavam expostos, à época, na Neue Nationalgalerie, de Mies van der Rohe. Foram transferidos no outono de 1986 para a ala Knobelsdorff do Palácio de Charlottenburg.

3 Ruby Cohn a James Knowlson, confirmado a 9 de agosto de 1994.

4 No entanto, no quarto caderno de manuscritos de *Watt*, escrito em Roussillon, em 1943 (a primeira página intitula-se precisamente “Roussillon, 4 de outubro de 1943” [Texas]), há uma referência, num conjunto de “imagens de imagens”, a “Homens e Lua de Kaspar David Friedrich”. Como Beckett não regressara a Berlim antes de escrever *À Espera de Godot*, muito provavelmente teria em mente, quando escreveu a peça, a pintura de Dresden representando os dois homens a observarem a lua. (Cf. Samuel Beckett, *Malone Dies*, em *Molloy Malone Dies The Unnamable*.) Agradeço a Mary Bryden pela referência do caderno de *Watt*.

5 Isto foi sugerido anteriormente, em: Marilyn Gaddis Rose, *Jack B. Yeats, Painter and Poet*, Berna e Frankfurt, 1972, p. 45.

6 Colin Duckworth, “Introduction”, em: *En attendant Godot*, Harrap, Londres, 1966, p. xiv-xxv.

7 Hugh Kenner, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Thames and Hudson, Londres, 1973, p. 30-1.

8 O primeiro foi *Chiens Maudits: Souvenirs d'un rescapé des bagnes hitlériens*, Éditions du Réseau Alliance, Paris, 1945. Secção sobre Alfred Péron, p. 89-95.

9 Georges Loustaunau-Lacau, *Mémoires d'un Français rebelle: 1914-48*, Robert Laffont, Paris, 1948, p. 313-14.

10 *Idem*, p. 314.

11 *Idem*, p. 313.

12 Samuel Beckett, *À Espera de Godot*.

* In *Falhar Melhor – A Vida de Samuel Beckett*. Trad. Fernando Villas-Boas. Porto; V.N. Famalicão: Teatro Nacional São João; Húmus, 2021. (Empilhadora; n.º 4)



Samuel Beckett

Uma cronologia

PAULO EDUARDO CARVALHO*

E talvez eu esteja a confundir diversas ocasiões diferentes e momentos diferentes, lá no fundo, e lá no fundo é onde habito, oh, não mesmo lá no fundo, algures entre a lama e a espuma.

Samuel Beckett – *Molloy*

1902 Mary Roe “May” Beckett (1871-1950) dá à luz o seu primeiro filho, Frank Edward Beckett, em Cooldrinagh, a 26 de julho, cerca de dois meses após a família se ter mudado para a sua nova casa em Foxrock, a sul de Dublin.

1906 May dá à luz o seu segundo filho, Samuel Barclay Beckett (SB), também na casa de Cooldrinagh, a 13 de abril, uma Sexta-Feira Santa. A certidão de nascimento regista, contudo, o dia 13 de maio como a data de nascimento, um erro que confundirá alguns dos primeiros biógrafos do escritor.

1911-15 SB frequenta um pequeno jardim infantil, privado, dirigido por duas irmãs alemãs, Ida e Pauline Elsner, em Leopardstown, uma experiência que surgirá evocada no romance *Molloy*. Pouco tempo depois, os irmãos Beckett deixam a “academia” das irmãs Elsner para frequentar uma escola muito maior, a Earlsfort House, em Dublin, não muito longe da estação de comboios de Harcourt Street.

1916 Entre 24 e 29 de abril, tem lugar a Insurreição da Páscoa, em Dublin, uma tentativa abortada (embora de amplas consequências) de estabelecimento de um Governo Provisório da República Irlandesa, conduzida pelos Voluntários Irlandeses e pelo Exército de Cidadãos Irlandeses. A família Beckett atravessa os

acontecimentos protegida de qualquer violência, na aldeia relativamente abastada e protestante de Foxrock, mas os “Problemas” continuarão com a Guerra Anglo-Irlandesa (1919-21), seguida quase imediatamente da Guerra Civil Irlandesa (1922-23). O pai de SB leva os seus filhos até ao topo de uma colina de onde podiam avistar os incêndios na vizinha Dublin. A imagem ficará na memória de SB durante toda a sua vida.

1920 SB entra para a Portora Royal School, frequentada algumas décadas antes por Oscar Wilde, em Enniskillen, no condado de Fermanagh, no norte da Irlanda. SB entrega-se entusiasmadamente à vida escolar, distinguindo-se no críquete e dando já mostras de um considerável potencial académico. Durante o ano letivo de 1921, apercebe-se de que frequenta uma escola num país estrangeiro, a Irlanda do Norte, então já parte integrante do Reino Unido, em resultado da chamada “Partição”.

1923 Em outubro, SB entra para o Trinity College, em Dublin (TCD), para tirar um curso de Línguas Modernas. Cedo trava conhecimento com o professor Thomas Rudmose-Brown, o qual exercerá uma profunda influência no jovem aluno, particularmente por ter contribuído para o desenvolvimento do seu interesse pela literatura francesa contemporânea e por o ter encorajado a escrever. SB viria a satirizar

o seu mentor como Urso Polar no seu primeiro escrito ficcional longo, *Dream of Fair to Middling Women*, um romance composto com alguma dificuldade entre 1931-32, que ele viria a mostrar sem sucesso a alguns editores, tendo-o suprimido até à sua morte. (O romance acabaria por ser publicado só em 1995.) Um segundo professor importante foi Bianca Esposito, que (juntamente com Walter Starkie) lhe ensina italiano e inaugura a sua profunda e duradoura paixão por Dante. A “Signorina Esposito” também assegurará algumas aulas particulares ao jovem SB. Essas aulas, no n.º 21 de Ely Place, aparecerão retratadas de forma caricatural no conto “Dante and the Lobster”. A demorada admiração de SB por Dante encontra expressão eloquente no facto de o seu exemplar de *A Divina Comédia* dos tempos de estudante ter sido encontrado ao lado da sua cama, quando morreu em 1989. Pouco depois de chegar ao TCD, SB apaixona-se pela primeira vez, por Ethna MacCarthy, uma jovem encantadora, mas também experiente e madura, que lhe inspira dois dos seus poemas, “Alba” e “Yoke of Liberty”, aparecendo ainda, como uma referência passageira, em “Sanies I” e, de modo mais desenvolvido, na personagem de Alba em *Dream of Fair to Middling Women*. O investimento afetivo parece ter sido só num sentido, e ela acabaria por desposar o melhor amigo de SB, A.J. “Con” Leventhal. A sua morte em 1959 intensificaria os laços já muito fortes entre SB e Leventhal.

1925-26 Assiste às versões de W.B. Yeats de *Rei Édipo* e *Édipo em Colono*, de Sófocles, no Abbey Theatre. Nos finais de 1926, começa a ser atingido por insónias, suores noturnos e sensações de pânico. Em agosto de 1926, visita a França pela primeira vez, fazendo um passeio de bicicleta pelos castelos do vale do Loire, para melhorar o seu francês. De regresso à Irlanda, muda-se para novas instalações no n.º 39 de New Square, no

TCD. No final do ano de 1926, Alfred Péron chega de Paris como novo “leitor” de francês. A amizade entre SB e Péron prolongar-se-á durante toda a década de 30, atingindo a sua maior expressão durante a Segunda Guerra Mundial.

1927 Com um amigo americano, Charles Clarke, viaja por Florença e Veneza para melhorar o seu italiano. Durante essa estadia, visita museus e galerias, estudando algumas das obras-primas que voltariam a aparecer em muitos dos seus escritos subsequentes. No TCD, realiza os seus exames finais, fica em primeiro lugar da sua turma, e recebe o Bacharelato em Línguas Modernas (Francês e Italiano).

1928 Conquista um prémio de investigação (no valor de 50 ou 100 libras) do TCD pelo seu ensaio sobre “Unanimisme”. Através dos esforços do seu mentor Rudmose-Brown, consegue um lugar de professor de Francês e Inglês no Campbell College, em Belfast, uma *public school* com internato, nos meses que antecederam a sua partida para o lugar de “leitor” de Inglês na École Normale Supérieure, em Paris. Dá aulas durante dois períodos em Belfast, mas não gosta da experiência, achando difícil ensinar a um nível tão básico, bem como levantar-se a horas para a primeira aula da manhã. Regressa a Dublin durante o verão e conhece a sua prima, Peggy Sinclair, que reaparecerá como Smeraldina-Rima em *Dream of Fair to Middling Women*, embora objeto de um tratamento ficcional, no mínimo, pouco simpático. Em outubro, apesar da oposição dos seus pais, visita Peggy em Kassel, na Alemanha. Abandona Kassel no final de outubro e chega a Paris no último dia do mês para assumir o seu lugar na École Normale Supérieure. Encontra o seu antecessor Thomas MacGreevy, que se tornará um confidente para toda a vida e através do qual conhece alguns dos mais importantes

escritores e editores então residentes em Paris, como James Joyce, Eugene Jolas, Sylvia Beach, entre outros. Embora não se sinta entusiasmado com a perspectiva de uma carreira académica, o seu contacto com o círculo literário parisiense exerce sobre ele um profundo efeito artístico. Regressa a Kassel para o feriado do Natal, uma estadia que encontrará também ecos paródicos em *Dream of Fair to Middling Women*.

1929 Conhece Suzanne Dechevaux-Dumesnil num clube privado de ténis; acabará por se casar com ela em 1961. SB publica o seu primeiro ensaio, “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, na revista *transition*, juntamente com o seu primeiro texto ficcional, “Assumption”. Durante o ano, faz diversas viagens até Kassel para visitar Peggy (e a sua família).

1930 Publica a sua primeira obra separada, o poema longo *Whoroscope*, que escreve em poucas horas a 15 de junho, para um concurso sobre o tema do Tempo, patrocinado por Richard Aldington e Nancy Cunard, cujo prémio acaba por conquistar. Começa a traduzir “Anna Livia Plurabelle”, uma secção do *Work in Progress* de Joyce (aquilo que seria mais tarde *Finnegans Wake*), com Alfred Péron. Através de uma encomenda arranjada por Thomas MacGreevy, começa a escrever o ensaio “Proust”, profundamente apoiado nas suas leituras de Schopenhauer; na sua viagem de regresso a Dublin, via Londres, em finais de setembro, entrega o manuscrito completo do estudo na editora inglesa Chatto and Windus. Encontra pela primeira vez Jack B. Yeats (em novembro), um artista que exercerá uma influência considerável no seu percurso criativo. Compra um quadro intitulado *Morning*, que terá pendurado em frente à sua secretária em Paris durante quase toda a vida. Traduz *Le Bateau ivre*, de Rimbaud.

1931 Embora relutante, interpreta uma personagem nas três representações de *Le Kid* (uma paródia de *Le Cid*, de Corneille, escrita em colaboração com o seu amigo Georges Pelorson), no Peacock Theatre, em Dublin, entre 19 e 21 de fevereiro, o único trabalho conhecido de SB como ator. Tem uma violenta discussão com a mãe e sente-se cada vez mais insatisfeito com a sua experiência docente no TCD. Visita França com o seu irmão Frank. Traduz numerosos textos para o número surrealista da revista *This Quarter*. No final do outono, escreve “Enueg I”. Em setembro, envolve-se na tradução francesa da *Odisseia* realizada por Victor Bérard. Visita com regularidade a National Gallery of Ireland. Decide demitir-se do seu lugar no TCD, embora a concretização desta decisão só surja no ano seguinte numa carta enviada de Kassel.

1932 Muda-se para Paris, retoma a amizade com Joyce logo nas primeiras semanas e conclui o seu primeiro romance, *Dream of Fair to Middling Women*. Escreve “Serena I”, depois de regressar a Dublin no final de agosto.

1933 É informado de que Peggy Sinclair morrerá de tuberculose a 3 de maio. O seu pai morre a 26 de junho com um ataque de coração, uma morte devastadora para SB e que o continuará a assombrar. Fica a saber, a 25 de setembro, que Charles Prentice aceitara a sua coleção de contos (muitos dos quais eram novas versões de episódios de *Dream of Fair to Middling Women*), chamada *More Pricks than Kicks*. Escreve “Echo’s Bones” como texto final para a coleção de contos, mas a Chatto and Windus rejeita o texto, que permanecerá inédito. Inicia um programa intenso de psicoterapia em Londres, na Tavistock Clinic, a seguir ao Natal, para controlar a sua cada vez mais acentuada depressão. Traduz inúmeros

- textos para a *Negro Anthology*, organizada por Nancy Cunard e publicada em 1934.
- 1934** Publica “A Case in a Thousand” na revista *Bookman*, em agosto, texto que reflete a sua imersão na psicoterapia. *More Pricks than Kicks* é publicado em Londres, a 24 de maio. Escreve o poema longo “Gnome” e uma recensão entusiástica de um livro de poemas de MacGreevy, para a *Dublin Magazine*.
- 1935** Assiste à terceira conferência de Carl G. Jung na Tavistock Clinic, com o seu analista Wilfred Bion, em outubro, uma experiência que reaparecerá mais abertamente em *All That Fall* (escrita 21 anos mais tarde) e *Footfalls* (escrita mais de 40 anos depois). Começa a escrever *Murphy*, a 20 de agosto, uma obra na qual fará um uso alargado do seu conhecimento pormenorizado da geografia londrina. Publica uma recolha de 13 poemas, *Echo's Bones and Other Precipitates*. Dá por concluída a sua psicoterapia.
- 1936** Regressa a Londres para completar *Murphy*. Considera muito brevemente viajar até Moscovo, para visitar o Instituto Estadual de Cinematografia, escrevendo a Eisenstein sobre a possibilidade de se tornar seu aluno, tentativa que acaba por não ter quaisquer resultados. Escreve o poema “Cascando” em julho. Abandona a casa da família, em Cooldrinagh, a 28 de setembro, e viaja pela Alemanha, mantendo um diário pormenorizado dos seus passeios. Regressa a Cooldrinagh. “Boss” Sinclair morre a 4 de maio. O irmão de SB casa a 24 de agosto. Deixa Dublin em meados de outubro, rumo a Paris, cidade que se tornará a sua casa durante os próximos 53 anos.
- 1937** Primeira tentativa merecedora de registo de escrever uma peça, baseada nos últimos anos da vida do Dr. Samuel Johnson, intitulada *Human Wishes*. Regressa a Dublin para prestar testemunho num julgamento contra o livro de Oliver St. John Gogarty, *As I Was Going Down Sackville Street*, numa acção interposta por Harry “Boss” Sinclair, antes da sua morte, por acusações de calúnia. Na sequência do seu testemunho, durante o qual é completamente humilhado – o *Irish Times* falará do “dissoluto e blasfemo vindo de Paris” –, regressa à capital francesa.
- 1938** Após ter jantado com uns amigos a 7 de janeiro, SB é esfaqueado por um vagabundo e proxeneta chamado Prudent. Recupera no Hospital Broussais, onde corrige as provas de *Murphy* e é visitado por Suzanne, que pouco tempo depois começará a viver com o escritor. Após 42 rejeições, *Murphy* é finalmente publicado, em março. SB começa a escrever poesia em francês, o que lhe permite purgar a sua escrita de elementos desnecessários e supérfluos.
- 1939** Hitler invade a Polónia a 1 de setembro; dois dias depois, Chamberlain, o Primeiro-Ministro britânico, anuncia que a Grã-Bretanha está em guerra com a Alemanha (tal como também a França por esta altura). SB é apanhado em Dublin de visita à sua mãe, mas regressa imediatamente a Paris, declarando a sua preferência pela França em guerra à Irlanda em paz. *Finnegans Wake*, de Joyce, é publicado.
- 1940** A França cede face à invasão nazi em junho.
- 1941** Em fevereiro, ainda em Paris, SB começa a escrever *Watt*. A 1 de setembro, junta-se a uma célula da Resistência, chamada “Gloria SMH”, primariamente uma rede de informação, um projeto claramente perigoso – não obstante a subsequente atitude displicente de SB sobre aquela experiência. Joyce morre em Zurique, em janeiro.

- 1942** Alfred Péron é preso. SB e Suzanne escapam de um encontro perigoso com a Gestapo e refugiam-se, a 6 de outubro, em Roussillon, uma pequena aldeia no sul de França.
- 1943** A 1 de março, retoma a escrita de *Watt*, sobretudo para se “afastar da guerra e da ocupação”.
- 1944** Conclui o manuscrito de *Watt* a 28 de dezembro.
- 1945** SB e Suzanne abandonam Roussillon e partem para Paris no início do ano. O escritor regressa imediatamente a Dublin para visitar a sua mãe, ficando a saber que ela sofre da doença de Parkinson. SB junta-se à Cruz Vermelha Irlandesa na qualidade de tradutor e de contramestre, de modo a poder regressar a França, sendo colocado em Saint-Lô, na Normandia. Péron morre a 1 de maio. SB regressa a Paris no final do ano, quando o seu contrato acaba. Recebe a Cruz de Guerra pelo seu papel na Resistência.
- 1946** Já em Paris, escreve um conto intitulado “Suite”, mais tarde alterado para “La Fin”, o seu primeiro trabalho ficcional mais alargado em francês. A 5 de julho, começa a escrever o seu primeiro romance em francês, *Mercier et Camier*, completado a 3 de outubro. Nos últimos meses de 1946, escreve mais três textos em francês: *L'Expulsé*, *Premier amour* e *Le Calmant*.
- 1947** Escreve a sua primeira peça longa, em francês, *Eleutheria*. Inicia a composição de *Molloy* a 2 de maio, em New Place, Foxrock. Entre esta data e janeiro de 1950, completa *Molloy*, *Malone meurt* (começado a 27 de novembro) e *L'Innommable* (começado a 29 de março de 1949), que corresponde ao período mais fértil da carreira de SB.
- 1948-49** Escreve *En attendant Godot* entre outubro de 1948 e janeiro de 1949, numa pausa entre a conclusão de *Malone meurt* e o início de *L'Innommable*, de modo a ultrapassar um impasse artístico.
- 1950** May Beckett morre a 25 de agosto e é enterrada ao lado do seu marido no cemitério protestante de Redford. SB assina um contrato exclusivo com Les Éditions de Minuit, que será a editora do escritor até ao fim da sua vida. O editor Jérôme Lindon tornar-se-á seu amigo. Traduz *Zone*, de Apollinaire.
- 1951** *Molloy* é publicado em março; *Malone meurt*, em outubro. O manuscrito de *Textes pour rien* é concluído em dezembro.
- 1952** Constrói uma casa, com dinheiro que a sua mãe lhe deixou, perto da aldeia de Ussy-sur-Marne, um espaço de refúgio e de solidão que facilita a energia criativa de SB e que se tornará o seu lugar preferido para escrever. *Godot* é publicada em outubro. *Eleutheria* surge anunciada para publicação, mas é depois cancelada.
- 1953** Roger Blin dirige a primeira produção de *Godot*, estreada em janeiro no Théâtre de Babylone, em Montparnasse, Paris. O espetáculo recebe críticas muito variadas, mas em geral positivas. *Watt* é finalmente publicado em inglês, mas em Paris. A jovem e inexperiente editora norte-americana Grove Press torna-se a editora exclusiva de SB nos Estados Unidos, e Barney Rosset, o seu editor, um grande amigo de SB. O escritor começa a traduzir *Godot* para inglês. A sua reputação internacional conhece uma melhoria significativa devido ao facto de o seu editor norte-americano se mostrar empenhado em promover um escritor aparentemente tão pouco comercial.

- 1954** Fica a saber que Frank sofre de um cancro terminal nos pulmões. SB, devastado, apressa-se em sua ajuda, para Killiney. Frank morre a 13 de setembro. SB escreve o primeiro rascunho daquilo que será *Fin de partie*, nesta primeira versão ainda só com duas personagens.
- 1955** Em março, é publicada a edição em língua inglesa de *Molloy*, pela Grove Press. *Waiting for Godot* estreia-se em Londres e Dublin. Conclui a primeira versão de *Fin de partie*, durante o verão. *Nouvelles et textes pour rien* é publicado em novembro. É padrinho no casamento do filho de Joyce.
- 1956** A produção norte-americana de *Godot* estreia-se a 3 de janeiro na Coconut Grove Playhouse, em Miami, sob a direção de Alan Schneider. O espetáculo é muito mal recebido. Durante o verão, SB escreve *All That Fall*, a pedido da BBC; esta peça radiofónica surge claramente recheada de memórias da sua infância e adolescência em Foxrock.
- 1957** *All That Fall* é transmitida pela BBC Third Programme a 13 de janeiro; a transmissão encanta SB, ocupado em Paris com os ensaios de *Fin de partie*. Jack B. Yeats morre em março. *Fin de partie*, em francês, estreia-se a 3 de abril no Royal Court Theatre, Londres. SB traduz *Fin de partie* para inglês entre maio e agosto.
- 1958** Em fevereiro, começa a escrever *Krapp's Last Tape*, uma peça profundamente pessoal. Também em janeiro, dá início à tarefa laboriosa de traduzir *L'Innommable* para inglês, publicado como *The Unnamable* pela Grove Press. A 8 de julho, SB e Suzanne partem para três semanas de férias na Jugoslávia. Em dezembro, começa a escrever *Comment c'est*.
- 1959** Envia *Embers* para a BBC, em fevereiro. Ethna MacCarthy morre a 25 de março. Recebe um doutoramento *honoris causa* pelo TCD a 2 de julho, que aceita com muita relutância.
- 1960** Conclui a composição de *Comment c'est* durante o verão. A 8 de outubro, começa a escrever aquilo que virá a ser *Happy Days*, cuja composição lhe ocupará os três meses seguintes. No inverno, muda-se para um apartamento no Boulevard Saint-Jacques, em Montparnasse, a sua residência parisiense até ao resto dos seus dias.
- 1961** Casa com Suzanne a 25 de março, numa cerimónia simples e privada, em Folkestone, Kent, na Inglaterra. Regressa a casa após o casamento para rever *Happy Days*. Começa a traduzir *Happy Days* para francês e *Comment c'est* para inglês, texto que será publicado pela Grove Press, sob o título *How It Is*, em 1964. A produção televisiva de *Godot* realizada por Donald McWhinnie, que não é do agrado de SB, é emitida a 26 de junho. No outono, o escritor faz amizade com o académico Lawrence Harvey, de visita a Paris, com uma bolsa Guggenheim, para escrever sobre a poesia e a obra crítica de SB. O resultado, publicado sob o título *Samuel Beckett: Poet and Critic*, é o único importante estudo desenvolvido sobre esta dupla faceta da obra de SB. *Words and Music* é escrito entre novembro e dezembro, e *Cascando* (a sua primeira peça radiofónica em francês), em dezembro. Partilha o Prémio Internacional dos Editores com Jorge Luis Borges.
- 1962** Começa a escrever *Play* em julho e acaba de traduzir *Happy Days* para francês, com o título *Oh les beaux jours*, em novembro.
- 1963** Conclui a composição de *Film* e de *Play*, e acompanha de perto a primeira produção alemã desta última peça, dando assim início a um envolvimento continuado com a encenação das suas próprias peças. Encontra Billie Whitelaw pela primeira vez, por ocasião da produção inglesa de *Play*, e sente-se

cativado pela personalidade da atriz, com a qual iniciará uma demorada relação de trabalho e de amizade.

1964 Viaja até Nova Iorque, trabalhando intensamente durante um verão invulgarmente quente no apoio à produção de *Film*, protagonizado pelo lendário ator de cinema Buster Keaton (cujo trabalho SB admirava profundamente); esta será a única visita de SB aos Estados Unidos.

1965 Escreve *Imagination morte imaginez* e *Eh Joe* (a sua primeira peça para televisão), durante a primavera. Escreve *Assez* e dá início à composição de *Le Dépeupleur*, durante o outono.

1966 Traduz *Textes pour rien* para inglês e colabora na tradução de *Watt* para francês.

1967 É-lhe diagnosticado um glaucoma. Thomas MacGreevy, um dos seus mais antigos amigos, morre, facto que perturba profundamente o escritor. Dá início a uma carreira de encenador em Berlim, no Schiller-Theater Werkstatt, com a encenação de *Endspiel*, que se estreia a 26 de setembro.

1969 Escreve *Sans*, que traduz para inglês sob o título *Lessness*. A 23 de outubro, recebe a notícia da atribuição do Prémio Nobel da Literatura, batendo, nesse ano, o favorito Norman Mailer. Encontra-se, na altura, na Tunísia, com Suzanne, de onde se escapará algumas semanas mais tarde, em meados de dezembro, para as mais “remotas” paragens de Cascais, nos arredores de Lisboa, onde o casal passa cerca de um mês. Em lugar de recusar a distinção da Academia sueca, como havia feito Jean-Paul Sartre, SB envia o seu editor francês Jérôme Lindon para receber o prémio na sua ausência, acabando por rapidamente distribuir o dinheiro pelos seus amigos mais necessitados.

1970 Autoriza finalmente a muito adiada publicação de *Mercier et Camier* e *Premier amour*, ambos escritos em 1946. É submetido a uma primeira e bem sucedida operação às cataratas – a segunda terá lugar em fevereiro de 1971.

1972 Escreve *Not I* durante a primavera, após uma viagem a Marrocos, e traduz *Premier amour* para inglês, entre abril e maio. No verão, SB é invadido por amigos, familiares e outros visitantes, entre os quais Deirdre Bair, então a escrever a primeira biografia do escritor. SB dir-lhe-á, numa formulação que ficaria famosa, que não a ajudaria na sua tarefa, mas que também não contrariaria os seus esforços.

1973 Ultrapassando um período de ensaios emocionalmente desgastantes, Billie Whitelaw assegura uma representação muito bem sucedida de *Not I* em Londres, desse modo reforçando o respeito de SB pelo seu talento. Escreve *As the Story Was Told*, em agosto.

1974 Vive uma nova explosão criativa e a 8 de junho, em Paris, sente-se inspirado a dar início à composição de *That Time*, uma peça próxima de *Not I*. Estas duas peças altamente experimentais, como o próprio SB reconhece, desafiam os limites daquilo que é possível realizar em teatro.

1975 Encena *Godot* na Alemanha, em Berlim, em março, e começa a escrever *Footfalls*. Em Paris, encena ainda a versão francesa de *Not I* (*Pas moi*), em abril, e escreve *Pour finir encore*, em dezembro.

1976 No outono, começa a escrever a peça para televisão *...but the clouds...*. As peças *Footfalls* e *That Time* estreiam-se no Royal Court Theatre, Londres, a 20 de maio, integradas nas celebrações do 70.º aniversário do escritor. O próprio SB

- assegura a direção de Billie Whitelaw em *Footfalls*.
- 1977** Começa a escrever *Company*, um texto profundamente pessoal, recheado de memórias da sua infância. A versão filmada de *Not I* é transmitida pela BBC 2, em abril. Encena *Krapp's Last Tape*, em Berlim.
- 1979** O mais antigo amigo de SB, A.J. "Con" Leventhal morre a 3 de outubro. Começa a escrever *Mal vu mal dit (Ill Seen Ill Said)*.
- 1980** A 7 de maio, SB viaja para Londres para encenar *Endgame* com Rick Cluchey e a San Quentin Drama Workshop. Durante esses ensaios, S.E. Gontarski pede a SB uma nova peça para um simpósio planeado para maio de 1981, em Columbus, Ohio, por ocasião do seu 75.º aniversário. Escreve aquilo que virá a ser *Ohio Impromptu*, estreado justamente em Ohio, encenado por Alan Schneider, a 9 de maio de 1981. Ainda em 1980, escreve *Rockaby*, instigado por Danielle Labeille, para uma outra conferência em sua homenagem, também por ocasião do seu 75.º aniversário, na State University of New York.
- 1982** Escreve e traduz *Catastrophe*. Escreve e realiza *Nacht und Träume*. A realização televisiva de SB de *Quad* é transmitida na Alemanha pela Süddeutscher Rundfunk, enquanto *Catastrophe* é representada no Festival de Avignon.
- 1984** Roger Blin morre a 20 de janeiro. Visita Londres para supervisionar a produção de *Godot* pela San Quentin Drama Workshop, preparada por Walter Asmus.
- 1986** A saúde de SB dá os primeiros sinais de preocupação com a manifestação de um enfisema.
- 1988** Escreve "Fragment for Barney Rosset", uma primeira versão daquilo que se tornará *Stirrings Still*, publicada numa edição de luxo com desenhos de Louis le Brocquy.
- 1989** Suzanne morre a 17 de julho. A 11 de dezembro, SB entra em coma, vindo a falecer às 13:00 do dia 22 de dezembro. É enterrado ao lado de Suzanne no Cemitério de Montparnasse.
- 1992** *Dream of Fair to Middling Women* é publicado postumamente.
- 1995** *Eleutheria* é publicada postumamente.

Esta cronologia toma como base aquela preparada pelo investigador norte-americano S.E. Gontarski (publicada em C.J. Ackerley e S.E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 2004, pp. xix-xxvii), embora tenha sido pontualmente enriquecida com algumas outras informações.

Texto originalmente publicado no programa de sala do espetáculo *Todos os Que Falam*, encenação de Nuno Carinhas (TNSJ, 2010).

* Tradutor, crítico e investigador teatral (1965-2010).



FRANCISCO LUÍS PARREIRA**Tradução**

Professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa. Doutorado em Ciências da Comunicação, na especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias. Licenciado em Filosofia. As suas áreas de ensino, produção, comunicação e publicação académica têm sido a teoria teatral, a teoria política, a estética, as artes contemporâneas e as artes performativas orientais. Como autor dramático, tem colaborado com diversas companhias e instituições artísticas nacionais. Publicou poesia e teatro. Tem atividade como guionista, artista plástico e crítico literário. Traduziu, para a cena ou para edição, entre outros, Beckett, Büchner, Yeats, Bernhard e Pinter. É autor da edição crítica em língua portuguesa da epopeia babilónica de Gilgameš.

GÁBOR TOMPA**Encenação**

Encenador, cineasta, poeta, ensaísta e professor romeno-húngaro. Formado na Academia I. L. Caragiale de Arte e Cinema, em Bucareste, foi aluno dos maiores nomes da chamada escola romena, como Liviu Ciulei. Desde 1981, encena no Teatro Húngaro de Cluj, na Roménia, tendo assumido a sua direção artística em 1987 e em 1990 também a sua administração, após a Revolução Romena. É fundador e diretor artístico do Festival Internacional de Teatro Interferences, organizado bianualmente pelo teatro que dirige, e presidente da União dos Teatros da Europa desde 2018. Encenou mais de 100 peças e produziu outras tantas, em vários países europeus (Reino Unido, França, Alemanha, Espanha, Áustria, Sérvia, República Checa), nos Estados Unidos da América, Canadá e Coreia do Sul, e em várias línguas. Sempre privilegiou o diálogo com obras maiores de grandes autores, destacando-se desde logo Beckett, com *Ah, os dias felizes* (1979), que revisitou com *Play* (2003) e *Fim de Partida* (2016), na Roménia, e *À Espera de Godot*, em encenações na Hungria (1992 e 2003), Alemanha (1995),

Irlanda do Norte (1999), Canadá (2001) e Roménia (2005). Estas encenações do *Godot* sinalizam duas versões cénicas da peça: a primeira correspondendo às apresentações dos anos 1990, e a segunda à viragem do milénio e dos anos 2000, sendo a presente encenação portuguesa a terceira versão. Destaque também para as abordagens cénicas de obras de Ionesco (*A Cantora Careca*, *O Rinoceronte*, *O Novo Inquilino*), Shakespeare (*Hamlet*, *Como Queiram*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Troilo e Crésida*, *Rei Lear*, *Ricardo III*, *A Tempestade*, *Ricardo II*, *O Mercador de Veneza*), Molière (*Tartufo*, *O Misanтроpo*), Büchner (*Woyzeck*, *Leôncio e Lena*, *A Morte de Danton*), Tchêkhov (*As Três Irmãs*, *O Cerejal*) e Camus (*O Mal-Entendido*). Merecem igualmente relevo as suas encenações de obras de András Visky (*Julieta*, *Discípulos*, *Nascidos para Jamais*), dramaturgo e poeta romeno-húngaro, diretor artístico associado do Teatro Húngaro de Cluj. Das óperas que dirigiu, realce para *Don Giovanni* e *A Flauta Mágica*, de Mozart, e *Dido e Eneias*, de Henry Purcell. Realizou duas curtas-metragens e um filme, *Kínai Védelem* (título internacional: *Chinese Defense*, 1999), galardoado com o prémio de Melhor Primeira Obra no Festival Internacional de Cinema de Salerno, Itália. Multipremiado pelo seu trabalho em teatro – diversas distinções internacionais e vários prémios UNITER (União Romena de Teatro) de Melhor Encenador e Melhor Espetáculo do ano e um prémio de Excelência –, tem obra publicada no domínio do ensaio e da poesia.

ANDREI BOTH**Cenografia e figurinos**

Diplomado pelo Instituto de Belas Artes de Bucareste, a sua carreira de mais de 30 anos estende-se ao teatro e ao cinema, dividindo-se entre a Europa e a América do Norte. Começou por destacar-se com os trabalhos desenvolvidos no Teatrul Mic, um epicentro de excelência teatral no início dos anos 80, na Roménia, tendo recebido dois prémios nacionais de Melhor Cenografia pelos espetáculos *Vestir os Nus*, de Luigi Pirandello,

e *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov. *A Festa de Aniversário*, de Harold Pinter, marcou o seu *début* americano, em 1987, no Guthrie Theatre, Mineápolis. Concebeu espaços cénicos para inúmeros espetáculos internacionais, de que se destacam: dois anteriores *Godot*, no Lyric Theatre, em Belfast (Irlanda do Norte, 1999), e no Manitoba Theatre Centre, em Winnipeg (Canadá, 2001); *Júlio César*, de William Shakespeare, em Seattle; *A Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, e *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, na Roménia; *O Misanthropo*, de Molière, em Israel; *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, na Coreia do Sul. A cenografia concebida para *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, valeu-lhe o Prémio UNITER (União Romana de Teatro) para Melhor Cenografia, em 2005, tendo em 2010 recebido o mesmo prémio, desta vez consagrando a sua carreira até essa data. Tem dedicado grande parte da sua vida profissional ao ensino, tendo lecionado na Roménia natal, em Israel, na Noruega, e sobretudo nos Estados Unidos, onde há duas décadas ensina o seu ofício na Universidade da Califórnia, em San Diego. Em 2011, recebeu o Prémio de Artista Emérito, atribuído pelo governo da Hungria.

FILIPE PINHEIRO

Desenho de luz

Vila das Aves, 1976. Formou-se na Suíça, na área da eletricidade. Ingressou no Teatro Nacional São João em 1999, como técnico de iluminação, sendo, desde 2008, coordenador do departamento de Luz. Assinou o desenho de luz de espetáculos dirigidos por encenadores como Ricardo Pais, Nuno Carinhas, João Cardoso, António Durães, Cláudio Oshman, Marta Freitas, Amândio Pinheiro ou Laura Nardi. Trabalhou também com as coreógrafas Anabela Lisboa e Cláudia Fernandes, e com Manuel Passos. É sócio-fundador da Causa Associação Cultural, assegurando a direção técnica dos espetáculos da companhia. Assumiu o desenho de luz de *O Balcão*, de Jean Genet (2020), enc. Nuno Cardoso.

JOÃO OLIVEIRA

Sonoplastia

Porto, 1979. Frequentou a Academia Contemporânea do Espetáculo, entre 2003 e 2006, no curso de Realização Técnica. Entre 2006 e 2008, trabalhou com várias companhias, entre as quais As Boas Raparigas..., ASSÉDIO e Ensemble – Sociedade de Actores. Desde 2008, integra o departamento de Som do Teatro Nacional São João, recebendo diversas companhias e assegurando a montagem e operação de várias produções próprias. No TNSJ, fez o desenho de som do espetáculo *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

FERNANDO COSTA

Vídeo

Vila Nova de Gaia, 1979. Estudou *marketing*, publicidade e audiovisuais. Em 2000, ingressa no Teatro Nacional São João como técnico de maquinaria, tendo passado, em 2002, a ser responsável pelo departamento de Vídeo. Tem feito o registo videográfico de todos os espetáculos do TNSJ e colaborado nas filmagens da maioria dos DVD editados. Fez a adaptação do *video mapping* nacional e internacional de *Sombras*, enc. Ricardo Pais, e em 2018, em colaboração com Filipe Pinheiro e Alexandre Vieira, o *video mapping* de *Em fio breve o coração*, espetáculo de celebração do Dia Mundial da Música, com direção musical de Miguel Amaral e direção cénica de Nuno Carinhas. É responsável pela operação vídeo dos espetáculos que o integram em cena, como, por exemplo, *Castro* e *um Hamlet a mais*, ambos encenados por Ricardo Pais. Concebeu vídeos de cena para os seguintes espetáculos: *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, enc. João Lourenço, *A Morte do Palhaço*, enc. João Brites, *Fassbinder-Café*, enc. Nuno M Cardoso, *Espectros*,

enc. João Mota, *Uma Noite no Futuro*, enc. Nuno Carinhas, *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, enc. João Cardoso, *A Morte de Danton*, *Castro e O Balcão*, encenações de Nuno Cardoso.

MANUEL TUR

Assistência de encenação

Porto, 1985. Estudou na ACE e é licenciado pela ESMAE. Trabalha regularmente como ator, diretor de atores, assistente de encenação e de realização, professor e dobrador de séries de animação e de imagem real. Encenou *Tu Acreditas no Que Quiseres*, a partir de *Loucos por Amor*, de Sam Shepard; *Os que Sucodem*, de Luís Mestre; *O Amor é um Franco-Atirador*, de Lola Arias; *Longe da Vista – Um Projeto Sobre a Despedida*; *Uma Bailarina Espe(ta)cular*, de Regina Guimarães; *Mulheres-Tráfico* (a partir de relatos de mulheres traficadas); *Retrato de Família – O Pelicano*, de August Strindberg, e *Tatuagem*, de Dea Lohér; *SOLO*, com o bailarino Deeogo Oliveira; *Livro de Horas*, de Rui Manuel Amaral; *Pátria*, de Bernardo Carvalho, e mais recentemente *Airbnb & Nuvens: uma rádio novela*, de Luísa Costa Gomes.

JOÃO MELO

Estragon

O seu percurso como ator começa em 1994 na ODIT – A Oficina, em Guimarães. Natural do Porto, completa em 2002 o curso de Estudos Teatrais – Interpretação da ESMAE. Em 2005, participa no projeto Thierry Salmon. Tem trabalhado com diferentes estruturas e companhias, das quais se destacam: Panmixia, Companhia de Teatro de Braga, Seiva Trupe, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Experimental do Porto, MetaMortemFase, Teatro Só, Teatro Meridional, Circolando, Musgo, Narrativensaio, Teatro do Bolhão e Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez, Rogério de Carvalho, Peta Lily, António Lago, Miguel Seabra, Carlo Cechi, Jean-Pierre Sarrazac, Luísa Pinto, Rui Madeira, Américo Rodrigues, Kuniaki Ida, Julio Castronuovo, Gonçalo

Amorim, Nuno M Cardoso, entre outros. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

MARIA LEITE

Lucky

Portimão, 1989. Licenciada em Ciências da Comunicação, nas variantes Comunicação, Cultura e Artes e Televisão e Cinema, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Frequentou, entre 2012 e 2014, a licenciatura de Teatro, na área de Interpretação, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou em regime de *freelancer* como revisora e editora de texto e como intérprete de teatro, cinema e televisão. De 2009 a 2011, foi editora de vídeo e produtora de conteúdos no Centro de Investigação para Tecnologias Interativas (FCSH/UNL). Começou a fazer teatro em 2007, no Grupo de Teatro da Nova. Em 2008, integra o elenco da curta-metragem *Inferno*, de Carlos Conceição, e em 2010, da longa-metragem *Guerra Civil*, de Pedro Caldas, vencedor da Competição Nacional do IndieLisboa em 2010. Trabalhou como produtora executiva no projeto Largo Residências, entre 2011 e 2012. Em 2013, integrou o elenco da companhia Teatro da Garagem, onde trabalhou como intérprete, videasta e coorientadora do Clube de Teatro Infantil. Fez parte do elenco fixo das telenovelas *A Única Mulher* e *A Impostora*, entre 2015 e 2016. Cocriou com Eduardo Breda o espetáculo *A Vila*, em 2017. Tem vindo a colaborar como intérprete com diversas estruturas e criadores: Colectivo 84, em *Sócrates tem de Morrer* e *A Vida de John Smith* (2018), *A Constituição* (2016) e *Uma das Minhas Maiores Confissões* (2016); Ao Cabo Teatro, em *Pulmões* (2017) e *Bella Figura* (2018); Teatro da Terra, em *A Menina do Mar* (2015). Integrou os elencos de *Madre Paula* (série para a RTP realizada por Rita Nunes e Tiago Santos), *Diamantino* (longa-metragem de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt,

galardoada com o Grande Prémio da Semana da Crítica do Festival de Cannes), *Mar Infinito* (longa-metragem de Carlos Amaral), e dos filmes *Les Traducteurs* e *Mutant Blast*, de Régis Roinsard e Fernando Alle, respetivamente. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

MÁRIO SANTOS

Vladimir

Gabela, Angola, 1973. Completou a sua formação de ator na Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, em 1995. Nesse mesmo ano, torna-se membro fundador da companhia Teatro Bruto, onde permanece até ao final de 2007, tendo trabalhado como *freelancer* desde então. Ao longo da sua carreira teatral, colaborou com várias estruturas de produção e inúmeros encenadores. Na área do audiovisual, foi ator assistente no programa *Praça da Alegria*, entre 1995 e 1999 (RTP); participou ainda como ator nas novelas *A Lenda da Garça* (RTP) e *Coração d'Ouro* (SIC), e nas séries *Os Andrades*, *Garrett* e *Ora Viva*, todas da RTP. É ator de dobragens desde 1998, tendo trabalhado nesse domínio para vários canais de televisão e outras estruturas de produção desta área. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

RODRIGO SANTOS

Pozzo

Começa a fazer teatro em 1996, ligado à fundação do Teatro Ação, sob a direção de Carlos Frazão. Até 1998, participa nas oficinas do Teatro Art'Imagem, no Festival Cómico da Maia, e nas oficinas do C.A.I.R.Te, com William Gavião e Valdemar Santos. Em 2001, sai da Faculdade de Direito da Universidade do Porto e ingressa na ESMAE,

licenciando-se em 2010. Ainda em 2001, funda, com Ricardo Alves e Ivo Bastos, o Teatro da Palmilha Dentada. Trabalhou com Carlos J. Pessoa, Nikolaus Holz, António Durães, Pablo Rodriguez, Inês Vicente, Lee Beagley, Lúcia Ramos, João Henriques, Richard Tomes, Marina e Natalia Pikoul, Cândido Pazó, John Britton, João Pedro Vaz, Vera Santos, Peter Michael Dietz, Paulo Calatré, Romulus Neagu, João Brites, Kuniaki Ida, João Cardoso, José Carretas, Marco António Rodrigues, Jorge Fraga, Ana Luena, Nuno Cardoso, entre outros. Paralelamente, desenvolve trabalho de criação e direção musical para teatro e dança. Em cinema e televisão, trabalhou com realizadores como Rodrigo Areias, Paulo Abreu, Henrique Oliveira ou Francisco Manso. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

VICENTE MELO

Menino

Porto, 2006. Frequenta o Ensino Artístico Especializado de Dança, em regime articulado, encontrando-se na fase final do curso básico. Tem formação de dança clássica e contemporânea. Em setembro de 2019, integrou o elenco de *Segredo Secreto*, uma produção da Companhia Instável, com coreografia de Ana Figueira (Theatro Circo, Braga). Em dezembro de 2019, foi selecionado para participar em *Drama*, de Victor Hugo Pontes (Teatro Rivoli, Porto), tendo integrado, no início de 2020, o elenco de *Margem*, do mesmo criador, apresentado no Teatro Carlos Alberto e em Amesterdão, no Internationaal Theater Amsterdam. No final de 2020, volta a integrar *Drama*, com apresentações em Aveiro, Alcobaça e Torres Novas.



SAMUEL BECKETT, PARIS, 1989, POR FRANÇOIS-MARIE BANIER.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Pedro Sobrado (*Presidente*)

Susana Marques

Sandra Martins

ASSISTENTE

Paula Almeida

MOTORISTA

António Ferreira

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Nuno Cardoso

ASSESSOR

Nuno M Cardoso

ATORES

Afonso Santos

Joana Carvalho

João Melo

Maria Leite

Mário Santos

Rodrigo Santos

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

Inês Sousa

CENOGRAFIA

Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Ana Fernandes

SOM

Francisco Leal

António Bica

Joel Azevedo

João Oliveira

LUZ

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

Nuno Guedes

VÍDEO

Fernando Costa

DIREÇÃO DE COMUNICAÇÃO,

RELAÇÕES EXTERNAS

E MEDIAÇÃO CULTURAL

Pedro Sobrado

ASSISTENTE

João Duarte Oliveira

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Patrícia Carneiro Oliveira

Joana Guimarães

EDIÇÕES

João Luís Pereira

Ana Almeida

Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

LEGENDAGEM

Cristina Carvalho

FOTOGRAFIA

João Tuna

CENTRO EDUCATIVO

Luísa Corte-Real

Teresa Batista

Carla Medina

RELAÇÕES PÚBLICAS

Rosalina Babo

Ana Dias

FRENTE DE CASA

Fernando Camecelha

BILHETEIRAS E

ATENDIMENTO PÚBLICO

Sónia Silva (TNSJ)

Patrícia Oliveira (TeCa)

Manuela Albuquerque

Sérgio Silva

Telmo Martins

Patrícia Teixeira

BAR

Júlia Batista

DIREÇÃO DE

CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Sandra Martins

Susana Cruz

DIREÇÃO DE EDIFÍCIOS

E MANUTENÇÃO

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

MANUTENÇÃO

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Nuno Ferreira

Ernesto Lopes

LIMPEZA

Béliza Batista

DIREÇÃO DE CONTABILIDADE

E CONTROLO DE GESTÃO

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Fernando Neves

Goretti Sampaio

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto

Paulo Veiga

Susana de Brito

DIREÇÃO DE

RECURSOS HUMANOS

Sandra Martins

Helena Carvalho

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Inês Sousa

Mónica Rocha

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO

Filipe Silva

DIREÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães

CENOGRAFIA

Teresa Grácio (coordenação)

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Marcelo Ribeiro

Nuno Gonçalves

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Jorge Silva

Joel Santos

Lídio Pontes

Nuno Guedes

Paulo Ferreira

SOM

António Bica

João Oliveira

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão (coordenação)

MESTRA-COSTUREIRA

Nazaré Fernandes

COSTUREIRA

Virgínia Pereira

ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA

Isabel Pereira

ADERECISTAS

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

VÍDEO

Fernando Costa

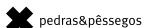
MAQUILHAGEM/CARACTERIZAÇÃO

Marla Santos

PARCEIROS CENTENÁRIO



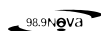
APOIOS



APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Cruz Vermelha – Delegação do

Porto

Manuel Correia Ribeiro, Lda.

Alice Tavares

Paulo Freixinho

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

EDIÇÃO

Departamento de Edições do TNSJ

COORDENAÇÃO

Fátima Castro Silva

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

MODELO GRÁFICO

Joana Monteiro

CAPA E PAGINAÇÃO

Sal Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

ESTRAGON: Acabamos sempre por encontrar qualquer coisa que nos dê a impressão de existirmos, hem, Didi?

VLADIMIR: (*Impaciente.*) Sim, sim, somos mágicos. Mas persistamos na nossa resolução, não se dê o caso de a esquecermos.

0 hábito tudo silencia.

Samuel Beckett