

Os sentidos da experiência¹

Paulo Eduardo Carvalho

1.

Muito do teatro de Samuel Beckett não é fácil de programar, sobretudo porque, a partir do conjunto inicial de peças “longas” – *À Espera de Godot*, *Fim de Partida*, *A Última Bobina de Krapp*, *Dias Felizes* e a peça para a rádio *Todos os que Caem* –, a tendência minimalista do escritor, também então amplamente manifestada na sua ficção narrativa, tendeu a criar peças mais ou menos “breves”, cuja apresentação isolada dificilmente se compadece com o formato convencional de um espectáculo de teatro. Assim, a única solução costuma ser a reunião de dois, três ou quatro desses textos, apresentados sob um título comum. Para o ano de 2006, a ASSÉDIO programou um conjunto de peças breves de Samuel Beckett, distribuídas por dois espectáculos. O primeiro desses espectáculos chamou-se [**Sobressaltos**] – assim, com parênteses rectos e tudo, para que não se confundisse com um dos títulos possíveis em português para *Stirrings Still* / *Soubresauts*, um dos últimos textos narrativos do autor e reconhecido motivo inspirador daquela solução – e reuniu, nesta exacta sequência, *Improviso de Ohio*, *Passos e Aquela Vez*, com encenação de João Cardoso, também intérprete juntamente com Jorge Paupério e Rosa Quiroga, naquela que foi a primeira iniciativa local de homenagem ao escritor irlandês no ano do centenário do seu nascimento. Condiçoados pelas limitações impostas pelo próprio espaço de representação, o Estúdio Zero, os criadores optaram, então, por apresentar os três textos de forma ostensivamente isolada, separados por intervalos. Entretanto, e mercê dos esforços conjuntos do FITEI e do Teatro Nacional São João, o público do Porto teve já a oportunidade este ano de ver a mais recente encenação portuguesa de *À Espera de Godot*, pelo Teatro Meridional, com encenação, atenta e delicada, de Miguel Seabra. O interesse do TNSJ em se envolver em mais uma iniciativa em torno da dramaturgia de Samuel Beckett – recordemos que havia já co-produzido *Pioravante Marche*, com a ACE/Teatro do Bolhão, para uma criação de Joana Providência, apresentada no TeCA em Dezembro de 2003 –, aliado à disponibilidade do Ensemble, permitiu o reequacionamento artístico daquela que estava prevista como a segunda incursão da ASSÉDIO em tão fascinante território dramático e cénico. Uma das mais expressivas consequências desta conjugação de esforços foi a possibilidade de contar com Nuno Carinhas na encenação e cenografia do espectáculo, experiência à qual aquele criador certamente emprestará muitos dos seus mais característicos procedimentos cénicos, definidos por uma invulgar capacidade de evocação lírica e transfiguração atmosférica. Confrontado com um conjunto previamente escolhido de quatro peças breves de Samuel Beckett, a ele caberão as principais opções na articulação de um conjunto heteróclito de ficções dramáticas, ligadas por uma evidente recorrência temática, mas claramente autónomas e independentes.

Esclareça-se que Nuno Carinhas, para além da sua histórica ligação a este Teatro Nacional desde 1996, representa um dos mais importantes cruzamentos criativos das duas companhias portuenses que agora co-produzem este espectáculo com o TNSJ. Com o Ensemble, este encenador, cenógrafo e figurinista criou *Molly Sweeney*, de Brian Friel, em 1999, e *Dama d'Água*, de Frank McGuinness, em 2001, duas curiosas variações irlandesas sobre as formas monologadas, a última das quais tinha como personagem uma *baglady* que, em muitas das suas dimensões, parecia recuperar a experiência convocada pela Boca de *Não Eu*. Acrescente-se ainda às colaborações com o Ensemble a criação absoluta de *José Matias*, de Luísa Costa Gomes, em 2002, e, no ano anterior, a produção por aquela companhia de *Uma Casa Contra o Mundo*, o único texto até à data escrito por Nuno Carinhas para a cena. Para a ASSÉDIO, o mesmo criador encenou, em 2000, *O Fantástico Francis Hardy*, *Curandeiro*, também de Brian Friel, numa mais austera composição monologada de “vozes mortas”, e ainda *Tia Dan e Limão*, do norte-americano Wallace Shawn, além de ter assegurado a cenografia de *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, que aquela companhia apresentou, no palco do TNSJ, em 2002. Foi também Nuno Carinhas o encenador da primeira experiência de colaboração entre o Ensemble e a ASSÉDIO na criação de *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, no palco do Teatro Carlos Alberto, no Outono de 2005. Poderiam ainda acrescentar-se diversas experiências de trabalho com alguns dos actores das duas companhias noutros espectáculos produzidos pelo TNSJ. Assim, para lá do “sucesso” ou do acerto maior ou menor de cada uma destas experiências e da consequência artística dos encontros ou, porventura, desencontros de todas estas aventuras, existe um capital artístico de cumplicidades e de expectativas que faz desta imersão conjunta no universo de Samuel Beckett um projecto apaixonante, assim consigam todos os criadores e intérpretes envolvidos deixar-se cativar pelo mistério destes quatro tão raros poemas performativos.

Este espectáculo – cuja estreia no Teatro Carlos Alberto conseguiu ainda coincidir com o colóquio *Plural Beckett Pluriel*, organizado pelos Institutos de Estudos Ingleses e de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto, que durante os dias 23 e 24 do mês de Novembro reúne no Porto alguns especialistas e interessados na obra vasta e plural do escritor – integra quatro peças breves de Samuel Beckett: **Ir e Vir** (*Come and Go*, 1967 / *Va-et-vient*, 1966), **Um Fragmento de Monólogo** (*A Piece of Monologue*, 1979 / *Solo*, 1982), **Baloço** (*Rockaby*, 1981 / *Berceuse*, 1982) e **Não Eu** (*Not I*, 1973 / *Pas moi*, 1975). A necessidade de um título para designar esta nova operação conduziu-nos, desta vez, a **Todos os que Falam** – variação assumida do título da sua primeira criação para a rádio, *All that Fall* / *Tous ceux qui tombent*, recentemente traduzido por Carlos Machado Acabado para o Teatro da Comuna como *Todos os que Caem* –, que se nos afigurou como a melhor solução para aglutinar com a justiça possível e a sugestão desejável quatro verdadeiros “poemas cénicos”, historicamente responsá-

veis por experiências de fascínio e estremeção, capazes de fundir, por breves instantes – e cada uma destas peças não demora mais do que breves, mas intensos, minutos –, o arrebatamento estético com a perturbação emocional. *Todos os que Falam* pretende também sublinhar uma dimensão muito particular das quatro ficções dramáticas reunidas neste espectáculo, justamente a manifestação, embora precária e muitas vezes desesperada, de uma identidade sobrevivente através do discurso verbal. Há em *À Espera de Godot* um passo de um extremado lirismo, que eu arriscaria caracterizar como premonitório da peculiar condição falante das figuras – é quase problemático chamar-lhes “personagens”, não fosse o reconhecimento da ampliação que esta categoria vem conhecendo no teatro contemporâneo – ou dos quase espectros que habitam estes “dramáticos” de Samuel Beckett, e que não resisto a citar quase na íntegra, na tradução recente de Francisco Luís Parreira:

“Estragon Todas as vozes mortas.
Vladimir Que fazem um ruído de asas.
Estragon De folhas.
Vladimir De areia.
Estragon De folhas.
[Silêncio.]
Vladimir Falam todas ao mesmo tempo.
Estragon Cada uma para si.
Vladimir Ou antes, murmuram.
Estragon Restolham.
Vladimir Sussurram.
Estragon Restolham.
[Silêncio.]
Vladimir Que dizem elas?
Estragon Falam das suas vidas.
Vladimir Ter vivido não lhes basta.
Estragon Têm que falar disso.
Vladimir Estarem mortas não lhes basta.
Estragon Não é suficiente.
[Silêncio.]
Vladimir Fazem um ruído de plumas.
Estragon De folhas.
Vladimir De cinzas.
Estragon De folhas.
[Longo silêncio.]”

2.

Embora tal opinião esteja longe de ser consensual, entre investigadores, críticos, intérpretes e criadores teatrais, partilho da perspectiva daqueles que acham que a contribuição mais radical de Samuel Beckett para o teatro do século XX se deve ao conjunto de “dramáticos” – a expressão original, em francês, é sua – que ele escreveu, aproximadamente, entre os anos de 1964 e 1984, isto é, entre a composição de *Play / Comédie* (na realidade escrita entre 1962-63) e de *Quoi où / What Where*, o seu último texto dramático: trata-se de um conjunto de cerca de onze textos para cena, aos quais ainda poderíamos acrescentar as suas cinco criações para televisão e até os quatro últimos títulos destinados à rádio, caracterizados por um duplo movimento de acentuada depuração e de renovada invenção cénica: “Encarados em conjunto, estes ‘pequenos textos’, de composição admirável, constituem aquilo que é seguramente o mais intenso e perturbador corpo de textos concebidos para o palco de todo o século XX” (Elam 194: 146). Esclareça-se que esta demarcação cronológica não passa de uma grosseira simplificação, na medida em que desde *À Espera de Godot*, estreado no já longínquo mês de Janeiro de 1953, passando por *Fim de Partida*, os dois *Actos sem Palavras* e os outros dois *Fragments de Teatro*, *A Última Bobina de Krapp* e *Dias Felizes*, Beckett vinha explorando formas e procedimentos, tanto especificamente dramaturgicamente como cénicos, que melhor permitem compreender as formas mais ousadas destes seus “dramáticos”.

Esclareça-se ainda – sobretudo por este ser um facto ainda escassamente sublinhado – que, também a partir de *Godot* e das suas primeiras e tímidas colaborações com o encenador Roger Blin, o escritor Samuel Beckett se foi progressivamente transformando, ainda que aparentemente a contragosto, num verdadeiro “homem de teatro”, tal o seu crescente envolvimento directo nas produções das suas peças, antigas e novas, até à assunção plena da responsabilidade pela encenação. Como insistentemente nos recorda um dos mais profundos estudiosos da obra do dramaturgo, S. E. Gontarski, aqui em colaboração com C. J. Ackerley, “a transformação do dramaturgo em artista teatral constitui um desenvolvimento seminal do teatro modernista mais tardio, embora um desenvolvimento minimizado no discurso crítico e histórico que tende a privilegiar o impresso sobre o espectáculo, a aparente estabilidade da literatura sobre as vicissitudes do teatro”

(Ackerley/Gontarski 2004: 141). Para que se torne mais clara a magnitude deste investimento, registre-se que Beckett assinou dezasseis encenações (para além daquelas em que funcionou como “consultor” ou acompanhou de perto o labor de outros encenadores), tendo ainda realizado seis trabalhos para televisão. Na opinião dos mesmos investigadores atrás citados, no decurso dessas experiências de encenação das suas próprias peças, o dramaturgo “tornou-se um importante teórico do teatro” (*Ibidem*: 142), não por ter desenvolvido um qualquer corpo estruturado de reflexão sobre a arte teatral, mas no sentido, talvez mais profundo, de ter transformado a sua criação dramática numa interrogação cada vez mais penetrante dos recursos habitualmente convocados para a arte da representação teatral. O que não pode deixar de constituir um factor de irresistível fascínio para um qualquer mais comum fazedor de teatro dos nossos dias.

O investimento especificamente literário do dramaturgo sofreu, contudo, durante aqueles anos, um estranho processo de desvalorização do sentido da linguagem verbal, traduzido de forma clara na despreocupação com a inteligibilidade racional das suas novas ficções dramáticas e numa concomitante aposta na capacidade de sugestão emotiva das palavras, submetidas a cada vez mais laboriosos e padronizados processos de composição. Mas também por isso, as suas propostas teatrais passaram a assentar em imagens visuais as mais das vezes estáticas, habitadas por criaturas progressivamente desumanizadas, reificadas e de mais amplo valor metonímico, tal a sua condição espectral ou a sua redução a simples partes do corpo humano. O percurso foi, assim, o de uma acentuada simplificação ou depuração lírica, acompanhada, em aparente sentido contrário, por um recorrente recurso aos meios tecnológicos utilizados no teatro. O grande princípio orientador de todas estas experiências dramáticas e cénicas encontra-se exemplarmente explicitado no comentário que o próprio Samuel Beckett acrescentara ao manuscrito de *Aquela Vez*: “Quanto à objecção de que o componente visual é demasiado pequeno, completamente desproporcionado relativamente ao auditivo, responder: fazê-lo ainda mais pequeno, com base no princípio de que menos é mais” (*apud* Knowlson 1996: 533).

A consequência de tal projecto foi, como já se sugeriu, a de uma “des-teatralização do teatro” (Gontarski 1999: xxi). Embora um agudo sentido metateatral fosse já detectável em *Godot* e nas peças escritas até ao início dos anos sessenta, a sua produção dramática a partir da composição de *Play / Comédie* passa a apresentar-se, ao mesmo tempo, como mais acentuadamente poética e visual. A rarefacção muito particular dos seus “dramáticos” extrema um processo simultâneo de interrogação e potenciação dos diversos recursos expressivos do teatro, o que faz, aliás, de toda a sua obra uma parceira legítima daquela de Brecht, enquanto questionadora dos modos de produção de sentido em cena. Cenários, figurinos, maquilhagem, luz, som, voz, movimento, todas estas “linguagens” surgem, nessas peças breves de Beckett, recrutadas para exercícios delicados de orquestração e de uma quase coreográfica interacção, sujeitas a uma pesquisa em profundidade da sua amplitude expressiva.

Central a todo este processo, naturalmente, é o próprio trabalho requerido aos intérpretes e aos seus próprios recursos expressivos. A aparente avareza de recursos a que o dramaturgo condena os intérpretes das suas peças raramente permite entender a exacta medida da generosidade do seu desafio para com os actores. Mas isso é não perceber o potencial extraordinário que, por exemplo, na imobilidade ou no quase desaparecimento físico, é reconhecido a uma voz, obrigada a condensar em breves minutos de exposição cénica uma eternidade de sofrimento, ou, diversamente, a riqueza expressiva do desenho rigoroso dos corpos e dos seus movimentos em cena. Não obstante as acentuadas variações entre os primeiros textos para teatro do escritor e aqueles que escreve a partir da primeira metade dos anos sessenta, existe, de facto, uma “poética da representação” na sua obra, tal como já demonstrou Jonathan Kalb, num fascinante estudo sobre *Beckett in Performance*. E muito embora tais experiências cedo tenham sido rotuladas por muitos como “formalistas”, o facto é que a concretização plena dos seus “poemas cénicos” depende de um investimento mais vasto, global e misterioso, capaz de combinar o virtuosismo técnico com a intuição mais profunda dos dramas humanos neles tão magnificamente evocados, no quadro de uma compreensão global de tudo aquilo que está em jogo em tão delicadas ficções dramáticas.

O que toda a produção dramática de Beckett, e em especial aquela mais tardia, demonstra de uma forma irrefutável é a indispensabilidade de uma “forma” para as ideias, alcançado esse estado prodigioso – como ele chegou a afirmar sobre a obra de Joyce – que é o de escrever de um modo que deixa de ser sobre alguma coisa ou experiência, para se afirmar como a própria experiência, nos seus múltiplos e imprevisíveis sentidos. Por tudo isto, o intérprete das ficções dramáticas beckettianas tem de ser – embora esta seja, afinal, a utopia do actor – um “instrumento informado”, tão sensível à minúcia da partitura como ao drama que cada uma das suas peças sintetiza de um modo quase único e irrepetível, um instrumento mais apto a “ressoar” do que a “interpretar”, num qualquer sentido tradicional do termo.

Estas peças breves de Beckett apresentam idênticos desafios e complexidades à figura do encenador contemporâneo, uma vez que aquilo que faz delas verdadeiros “poemas visuais” é a sua invulgar completude teatral, isto é, o facto de preverem, na abundância e minúcia das suas didascálias, a sua exacta configuração cénica. Para lá da discussão em torno da legitimidade ou ilegitimidade reconhecida ao encenador em “recriar” mais amplamente uma qualquer peça de Beckett, o que importa perceber, sem espaço para quaisquer equívocas contestações, é que nos seus textos dramáticos tardios perde todo o sentido a tradicional hierarquização da réplica, como texto principal, e da didascália, como texto secundário. Claro que é possível e até talvez estimulante arriscar modos de figuração distintos daqueles previstos pelo dramaturgo, mas tal só deverá acontecer por dentro de uma exacta compreensão dos seus textos como verdadeiros guiões para a representação, o mesmo é dizer, como poemas “intermediais”, objectos nos quais a relação formal e expressiva entre todas as linguagens está rigorosamente prevista. Claro que poderão – deverão mesmo – existir sempre variações consideráveis de qualidade vocal,

postura dramática, intensidade emocional e registo interpretativo, até mesmo novas paisagens cénicas, mas qualquer “recriação” deverá sempre atender aos efeitos de sentido produzidos por essa totalidade expressiva prevista pelo seu criador. Uma nota ainda para sublinhar o modo como cada um destes textos se faz, como habitualmente acontece em toda a obra de Beckett, de um hábil e subtil entrecimento de múltiplas referências, literárias, visuais e até autobiográficas, parcialmente responsáveis pela singular densidade das situações encenadas, embora sem que tais processos de reconhecida intertextualidade comprometam a radical originalidade das suas propostas. Outro traço comum a todas estas experiências é o modo como desafiam as categorias tradicionais de drama, narrativa e poesia, colocando cada um destes géneros sob tensão, e daí extraindo raros e encantatórios efeitos performativos. Exemplarmente representativas da já referida estética teatral mais tardia do dramaturgo, estas quatro peças criam, cada qual a seu modo, quadros visuais cuidadosamente previstos, convidando o espectador a mergulhar em imagens cénicas de um refinado lirismo, num misto de fascínio e meditação.

3.

Come and Go foi originalmente escrita em inglês em Janeiro de 1965 e, quase simultaneamente, traduzida para francês, com assinaláveis variações, sob o título *Va-et-vient*. À imagem do que aconteceu com outros textos do escritor para a cena e sobretudo para televisão, a primeira produção da peça foi, contudo, alemã, com o título *Kommen und Gehen*, estreada a 14 de Janeiro de 1966, no Schiller-Theater, em Berlim, com encenação de Deryk Mendel e interpretação de Lieselotte Rau, Charlotte Joeres e Sybille Gilles. De forma atípica, a primeira produção em língua inglesa aconteceria na Irlanda, no Peacock Theatre (a sala mais pequena do Abbey Theatre, em Dublin), a 28 de Fevereiro de 1968, com encenação de Edward Golden e interpretação de Deirdre Purcell, Aideen O’Kelly e Kathleen Barrington. A estreia londrina teve lugar no Royal Festival Hall, a 9 de Dezembro de 1968, com encenação de William Gaskill e interpretação de um trio de “estrelas” da cena britânica, diversamente associadas ao universo do dramaturgo: Joan Plowright, Billie Whitelaw e Peggy Ashcroft. No mais recente projecto *Beckett on Film* – a adaptação ao cinema da totalidade dos textos para a cena do escritor, produzido por Michael Colgan e Alan Maloney em 2001 para a RTÉ, o Channel 4 e o Irish Film Board –, John Crowley assumiu a realização desta peça, interpretada por Paola Dionisotti, Anna Massey e Sian Phillips.

Ir e Vir – já antes traduzida para português com os títulos *Irivir*, *Vai e Vem* e *Vaivém*² – é uma das mais belas e delicadas peças de Samuel Beckett, e também uma das mais verbalmente “económicas” de todas as suas criações para a cena. Prolongando de modo talvez mais sofisticado as experiências dos seus *Actos Sem Palavras*, o dramaturgo cria uma forte e dinâmica imagem quase silenciosa de três mulheres de “idade indeterminada”, com nomes abreviados inspirados em cores e flores – Ru(by), Vi(olet) e Flo(ra) –, cuja semelhança física deve ser reforçada pelos figurinos. Valerá a pena reproduzir uma das notas didascálicas que o autor acrescentou ao seu texto: “Três casacos compridos, abotoados em cima: violeta escuro (RU), vermelho escuro (VI) e amarelo escuro (FLO). Três chapéus com umas abas suficientemente largas para garantir que os rostos permaneçam na sombra. As três personagens o mais possível parecidas, diferenciadas unicamente pela cor dos casacos. Sapatos ligeiros com solas de borracha. As mãos o mais visíveis possível com a ajuda da maquilhagem. Ausência aparente de anéis”. Ainda de acordo com a sugestão do autor, elas devem aparecer as três sentadas sobre um banco, sugerindo para cada uma delas um rígido padrão de movimentos, saídas e entradas de cena. A qualidade de cada uma destas figuras deve ser claramente “espectral”, na medida em que sobre elas se diz ainda que não se deve ouvir o som dos seus passos – em clara oposição ao exercício proposto à protagonista de *Passos* –, do mesmo modo que não deve ser perceptível a sua saída e entrada do palco, e mesmo as suas vozes devem estar “no limite da audibilidade”.

As escassas frases trocadas entre si remetem para um longínquo passado comum e para um presente atormentado, de forma deliberadamente ambígua, ora pela doença, ora pela traição, ora ainda pela simples solidão, pungentemente assinalada por uma referência a anéis que não existem. A sua já longa comunhão surge selada por um complicado, mas muito belo, gesto final, em que braços e mãos se entrelaçam de forma surpreendente. O texto inglês encerra variados ecos literários e teatrais, desde “In the room, the women come and go” (algo como “Na sala, as mulheres vão e vêm”), da *Canção de Amor de J. Alfred Prufrock*, de T. S. Eliot, até às bruxas que abrem *Macbeth*, de William Shakespeare, com a frase “When shall we three meet again”, bem próxima da variação temporal introduzida por Beckett na abertura deste seu primeiro “dramaticulo”: “When did we three last meet”, traduzida para este espectáculo como “Quando foi a última vez que nós as três nos juntámos?”. O estudo dos manuscritos preparatórios do autor revelou um primeiro esboço em que as mulheres trocavam confidências sexuais explícitas e liam alto passagens de romances de amor. O resultado tornou-se incomparavelmente mais enigmático e subtil, uma espécie de visão efémera de três mulheres condenadas a um vago “círculo” de repetições, sugerido pelo próprio título da peça.

Originalmente intitulada *Gone, A Piece of Monologue* foi escrita entre 2 de Outubro de 1977 e 28 de Abril de 1979, em resposta a um pedido do actor David Warrilow de um texto sobre a morte. Teve a sua estreia no La Mama Theater, Nova Iorque, a 14 de Dezembro de 1979, com encenação de David Warrilow e Rocky Greenberg e interpretação do próprio Warrilow. Contrariamente à prática habitual de Beckett, a versão francesa, *Solo*, também realizada pelo escritor, é assumidamente uma “adaptação” do texto original inglês. O mesmo David Warrilow representou a peça, em francês, por diversas vezes, nomeadamente, em 1981, no Centre Georges Pompidou, e em 1983, no Théâtre Gérard Philipe. A primeira representação britânica teve lugar a 19 de Agosto de 1984, no âmbito do Festival de Edimburgo. Em *Beckett on Film*, Robin Lefevre realizou e

Stephen Brennan interpretou *A Piece of Monologue*. Naquela que parece ter sido até agora a única representação portuguesa da peça, para o espectáculo *Até que como o quê quase* (1991), Luis Miguel Cintra partiu justamente do título francês, *Solo*. Por esta tradução se realizar assumidamente a partir do original inglês, optámos pelo mais perifrástico, e equívoco, *Um Fragmento de Monólogo*.

Como acontece com a totalidade dos textos para teatro de Samuel Beckett, este exercício monológico está longe de se apresentar como um verdadeiro “fragmento”, tal é o extraordinário trabalho de estruturação discursiva, assente num rigoroso e dinâmico sistema de repetições, ecos e variações, tão mais poderoso quanto todo o discurso é dito pelo actor em contraponto à rigorosa imobilidade sugerida pelo dramaturgo. Repete-se aqui uma ficção de condenação e, neste caso, também de clausura, numa experiência de forçada interioridade, sinalizada pelo figurino, pelo vislumbre de uma cama e pela presença de um candeeiro, cujo globo funcionará como eco visual da cabeça da insone personagem que relata os seus gestos e percursos nocturnos no espaço limitado de um quarto. Um pouco à imagem do que acontece em *Aquela Vez*, Beckett explora aqui a qualidade encantatória das repetições da rotina nocturna e das suas imprevistas variações, bem como a tensão dinâmica resultante do contraste desse discurso com a imobilidade da cabeça e do globo do candeeiro. A peça começa com a enunciação de uma das mais beckettianas das evidências, já presente em *À Espera de Godot* ou noutros textos como *Primeiro Amor*, justamente a caracterização do nascimento como o início da nossa morte, facto que justifica também a sugestão de “fragmento” convocada para o título. Assim, em resposta indirecta ao pedido do actor David Warrilow de uma peça sobre a morte, Beckett criou um dos seus mais líricos lamentos pela brevidade da vida humana. À imagem do exercício proposto para *Aquela Vez*, também nesta peça é a linguagem que adquire o verdadeiro protagonismo e assegura toda a dinâmica dramática indispensável ao sucesso teatral da sua proposta. O texto articula um conjunto extraordinário de imagens, desde as mais banais e quotidianas, como as descrições do acender do candeeiro e das deslocações no quarto, até às mais perturbadoras, como aquelas que se prendem com o cemitério, ousadamente tratadas como se de um filme se tratasse, com o recurso a enquadramentos ostensivamente cinematográficos.

Escrita em 1980, a pedido de Danny Labeille para uma conferência na State University of New York, *Rockaby* estreou-se a 8 de Abril de 1981, no Center for Theater Research, Buffalo, com encenação de Alan Schneider e interpretação de Billie Whitelaw, que acabou por substituir a actriz Irene Worth, originalmente convidada para o papel. A estreia londrina do mesmo espectáculo só teve lugar em Dezembro de 1982, na sala Cottesloe do National Theatre. Com produção e o apoio técnico de Chris Hegedus e D. A. Pennebaker, Alan Schneider realizou um eloquente documentário de 60 minutos sobre a criação do espectáculo. Ainda em 1981, o mesmo Alan Schneider realizou para a BBC uma gravação desta produção. Com o apoio de Robert Hendry, aquela produção original foi reposta a 29 de Janeiro de 1986, nos Riverside Studios, em Londres. Em 1989, Billie Whitelaw repetiria a sua interpretação para uma gravação em estúdio, juntamente com *Footfalls* e *Eh Joe*. A versão francesa, *Berceuse*, teve estreia a 15 de Setembro de 1983, no Petit Rond-Point, com encenação de Pierre Chabert e interpretação de Catherine Sellers. No mais recente projecto *Beckett on Film*, coube à actriz Penelope Wilton o trabalho de interpretação e a Richard Eyre o de realização.

Em Portugal, o título desta peça de Beckett já foi traduzido por *Balanceada*, *Embalada*, *Cadeira de Baloízo* e *Balanço*, o que reflecte a efectiva dificuldade de recuperar em língua portuguesa os múltiplos sentidos dos títulos inglês e francês, *Rockaby* e *Berceuse*, nos quais se conjugam não só as referências à cadeira de baloízo figurada em cena, mas também às canções de embalar – “Rock-a-bye Baby” é mesmo o título de uma canção – e ao próprio acto de embalar. A actual opção por *Baloízo* apoia-se sobretudo numa vontade de simplificação, ao mesmo tempo que tenta evitar as equívocas sugestões avançadas pelo recurso ao participio passado em dois dos anteriores títulos portugueses.

Baloízo partilha com *Um Fragmento de Monólogo* uma idêntica qualidade de quase trenodia, isto é, de poema lírico de cunho fúnebre, com a diferença substancial de aqui Beckett ter ousado a composição de um verdadeiro poema. Além disso, ao habitual “conflito” entre o discurso, também pré-gravado como em *Aquela Vez*, com a imobilidade cénica, o dramaturgo acrescentou um movimento, o do baloiçar na cadeira, capaz de conferir uma dimensão mais emotiva à voz interior convocada pela personagem com a palavra “mais”. Como convincentemente sugere Enoch Brater, “Beckett escreveu um poema performativo sob a forma de uma peça, um drama lírico no qual a linguagem que escutamos nos oferece não só informação importante sobre a imagem que vemos, mas também a descreve de forma rigorosa e precisa. [...] Uma poderosa metáfora visual materializa-se perante os nossos olhos ao mesmo tempo a que assistimos à materialização (cénica) de um poema” (Brater 1987: 169). Não sendo original, a imagem escolhida por Beckett de uma mulher sentada numa cadeira de baloízo interage imaginativamente não só com a nossa própria experiência de vida – no caso de Beckett, terá tido importância a imagem da sua avó, Annie Rose, em Cooldrinagh –, mas também com a nossa memória pictórica, entre representações tão variadas como aquelas que podemos encontrar em Rembrandt, Whistler ou Van Gogh. A cadeira de baloízo ocorre, aliás, noutras obras importantes do escritor, como *Murphy* e *Film*.

Mais do que interpretar quaisquer (inexistentes) subtilidades psicológicas, aquilo que a intérprete de *Baloízo* tem de conseguir transmitir é o próprio baloiçar da linguagem, em verdadeiro unísono com o movimento do seu corpo em cena – este terá sido o conselho do dramaturgo à primeira intérprete da peça, Billie Whitelaw, que com ele já criara as figuras da Boca em *Não Eu* e de May em *Passos*. Mas a actriz adverte na sua autobiografia: “Tal como acontece com a maior parte das peças breves de Beckett, *Baloízo* parece desarmantemente simples. Não é, claro” (Whitelaw 1995: 178). Bem pelo contrário, esta é

uma ficção dramática complexa, à imagem do que já acontecera com *Passos*, composta cinco anos antes, exactamente pelas mesmas exigências que coloca à articulação do som, da luz e do movimento, na instauração de uma atmosfera fantasmática e daquilo a que a sua primeira intérprete descreve como “um ar que não é bem deste mundo, próximo de um quadro surrealista” (*Ibidem*). Tão poderosa visual como verbalmente, *Baloço* encerra uma profundidade que escapa a um primeiro e rápido contacto com a sua apresentação sobre um palco, convidando a repetidas experiências de sentido(s). Mais uma vez, o dramaturgo não escreveu uma peça sobre a morte, tendo antes criado uma extraordinária representação cénica da aceitação da morte.

Escrita entre Março e Abril de 1972, *Not I* foi estreada a 22 de Novembro desse ano, no âmbito do Festival Samuel Beckett, realizado no Forum Theater do Lincoln Center, Nova Iorque, com encenação de Alan Schneider e interpretação de Jessica Tandy (Boca) e Henderson Forsythe (Auditor). A estreia londrina teve lugar a 16 de Janeiro de 1973, com encenação de Anthony Page, assistido por Samuel Beckett, e interpretação de Billie Whitelaw (Boca) e Brian Miller (Auditor). Em 1976, Anthony Page realizou para a BBC 2 uma gravação daquela produção, que optou por um grande plano da boca, eliminando a figura do Auditor, transmitida a 17 de Abril de 1977. A versão francesa, *Pas moi*, estreou-se a 8 de Abril de 1975, na Sala Pequena do Théâtre d’Orsay, nominalmente encenada por Jean-Marie Serreau, mas supervisionada por Samuel Beckett, com interpretação de Madeleine Renaud e sem a presença da personagem do Auditor, devido a problemas técnicos. O dramaturgo viria a encenar uma nova versão da peça, três anos mais tarde, novamente com Madeleine Renaud, na Sala Grande do mesmo Théâtre d’Orsay, estreada a 11 de Abril de 1978. Mais recentemente, o realizador Neil Jordan e a atriz Julianne Moore combinaram esforços para uma extraordinária adaptação cinematográfica da peça, no âmbito do projecto *Beckett on Film*, optando também por um grande plano da boca e a eliminação da figura do auditor. *Not I*, *Eu Não* e *Não Eu* foram os títulos portugueses que a peça já conheceu entre nós, num número relativamente raro de produções, desde a histórica criação que Graça Lobo fez da personagem em 1983.

Não Eu é, simultaneamente, uma das mais radicais experiências cénicas de Samuel Beckett e uma das mais inesquecíveis experiências de qualquer espectador que tenha conseguido aproveitar a oportunidade de assistir à representação destes “dramaticulos” do escritor. Para a personagem a quem cabe a articulação de um discurso de extrema, embora só aparente, fragmentação, o dramaturgo imaginou, nos idos de 1972, simplesmente uma boca. À perplexidade expressa pelo já experimentado encenador norte-americano Alan Schneider, sobretudo face à velocidade sugerida para a emissão daquele discurso, Beckett terá respondido que aquela voz deve ser encarada como “uma pura entidade cénica, parte de uma imagem cénica e veículo transmissor de um texto cénico” (*apud* Ackerley/Gontarski 2004: 411). Se, por um lado, esta boca isolada, posta em cena, parecia prolongar algumas das mais produtivas obsessões imagéticas do escritor, já exploradas na sua ficção narrativa, com o desmembramento e consequente reificação de partes do corpo humano, aqui levadas à desmaterialização quase total, por outro, tal gesto cénico, associado a uma compulsão discursiva constantemente negada, criou um efeito inaudito de transformação da própria linguagem em algo de material, num “puro fenómeno bucal”, como Beckett também então sugeriu, de consequências surpreendentemente hipnóticas e alucinatórias.

Para lá do facto de se terem tornado quase lendários os relatos da “tortura” que terá sido decorar este texto e dos efeitos de privação sensorial vividos em cena por Billie Whitelaw – a atriz que estrearia a peça em Londres, e que ficaria definitivamente associada a esta peça –, outras histórias acabariam por se colar a *Não Eu*. Uma das mais discutidas prende-se com a utilização ou não da figura do silencioso Auditor, uma espécie de eco distante do Willie de *Dias Felizes*, que Beckett previra no seu texto, que esteve presente nas duas primeiras produções em língua inglesa, mas que o próprio autor eliminaria na primeira produção francesa, não tanto por concluir da sua dispensabilidade, mas antes por ter avaliado – com um sentido prático da cena que raras vezes lhe é reconhecido – da falta de condições técnicas para a sua adequada figuração cénica. Além disso, como já atrás se adiantou, na realização televisiva do espectáculo com Billie Whitelaw, a opção foi por um grande plano da boca, desse modo eliminando qualquer possibilidade de inclusão da personagem do Auditor. Não obstante o estatuto ambíguo desta figura, a verdade é que, sobre o palco, a sua presença quase imperceptível pode funcionar como um importante elemento de contraste e de triangulação entre a Boca e o espectador, através dos seus discretos movimentos de braços em reacção ao discurso que, como o público, ele também vai ouvindo. Imprevistamente, a passagem da imagem de uma boca quase solitária sobre a cena para o grande plano de um ecrã de televisão (ou de cinema) introduz uma transformação decisiva no potencial sugestivo dos sentidos da imagem imaginada por Beckett. Factos que demonstram, mais uma vez, que, apesar das extraordinárias possibilidades cénicas oferecidas por estes pequenos textos, a sua “fragilidade” manifesta-se a cada tentativa de concretização, exigindo uma ponderada articulação de meios expressivos.

Tanto quanto é possível dizê-lo, Boca conta-nos uma história de abandono, privação e abuso, uma vida marcada pelo silêncio e por súbitos, aparentemente incontroláveis, espasmos discursivos, de que aquele a que assistimos seria exemplo. Embora o autor tivesse invocado uma experiência de “profunda escuta” a que assistira na Tunísia em Outubro de 1969 e a contemplação de *A Degolação de S. João Baptista*, de Caravaggio, na catedral de Valetta, em Malta, como pontos de partida para esta ficção, ele próprio admitiria uma inspiração mais profunda e antiga: “Eu conheci aquela mulher na Irlanda. Eu sabia quem ela era – não ‘ela’ especificamente, uma única mulher, mas havia tantas destas velhas, tropeçando nas bermas das estradas, nas valas, ao lado das cercas. E ouvi-‘a’ dizer aquilo que escrevi em *Não Eu*. Ouvi mesmo” (*apud* Knowlson 1996: 522).

O conflito enunciado pela personagem entre a incapacidade de falar e a incapacidade de estar calada recupera um dos mais

recorrentes motivos da ficção narrativa do escritor, aqui ampliada à própria recusa da assunção de uma qualquer identidade por via discursiva, traduzida na recorrente utilização da terceira pessoa e na negação sugerida pelo título e repetidas vezes enunciada pela personagem. Como se sugeria atrás, a sucessão ininterrupta e veloz – 18 minutos terá sido a duração recomendada pelo próprio Beckett para a versão inglesa – de fragmentos discursivos, de frases curtas e muitas vezes contraditórias ou incongruentes, de qualificações, cancelamentos e correcções, produz uma impressão de confusão verbal, que esconde uma delicada estruturação. Dito de forma talvez mais sugestiva, o efeito de quase “diarreia verbal” ou de descarga de excrementos, reforçado por algumas das fugazes imagens do texto, apoia-se numa sintaxe requintada, embora habilmente dissimulada. Contudo, aquilo que o dramaturgo – mais do que o escritor – parece promover é não tanto uma apreensão racional do sentido daquele relato, mas muito mais uma experiência de sentidos: de angústia, de desespero, de exasperação ou de desprezo. E, neste sentido, aquilo que Beckett propunha no já recuado ano de 1972 era uma forma nova de relacionamento com a ficção dramática. Numa das cartas a Alan Schneider, o autor esclarecia, de um modo que permite convocar a utopia artaudiana de um teatro em que a metafísica fosse absorvida pela pele: “Ouço [a Boca] ofegante, insistente, febril, rítmica, sozinha a arfar, sem uma grande preocupação com a inteligibilidade. Dirigida menos à compreensão do que aos nervos do público que deve, num certo sentido, partilhar a sua perturbação” (*apud* Cohn 2001: 316).

Não Eu esclarece, igualmente, e de forma exemplar, os desafios perceptivos colocados pelo labor dramaturgico de Samuel Beckett a partir de *Play*, em 1963, e que caracterizam a totalidade das experiências cénicas reunidas neste espectáculo. Como já atrás se sugeriu, são, a partir daquela data, cada vez mais ambiciosos os exercícios sobre as modalidades e as possibilidades da percepção dramática, na articulação entre o horizonte visual e os suportes auditivos, transformando os seus textos em autênticos guiões multidimensionais, de uma integridade aparentemente intocável. Nas palavras de Enoch Brater, “no teatro, Beckett torna-nos desesperadamente conscientes das nossas agonizantes limitações de ver, escutar e falar” (Brater 1987: 35) – o que parece ser o ponto de partida indispensável, torturado, sem dúvida, para qualquer criador cénico face às matérias complexas com que labora, ou para qualquer espectador apaixonado que ainda vislumbra no teatro uma qualquer fonte de enriquecimento da sua existência, por muito “agonizantes” que se possam revelar as suas experiências... Uma última e breve nota para acrescentar que, para o tradutor destes textos, o duplo desafio foi o de recuperar o minucioso jogo de ecos em que assenta a sua coerência e o de tentar garantir a qualidade sensual, por vezes quase mântica, da sua própria dimensão significante. São, aliás, estas as características que fazem das suas peças verdadeiros poemas em forma dramática, delicadas partituras musicais, em que diversos materiais, como frases, palavras e ritmos, são recorrentemente recuperados e reutilizados, ora sob a mesma forma exacta, ora com ligeiras variações. Esclareça-se que estas traduções tomaram como base de trabalho os originais em língua inglesa, com o pontual recurso às traduções francesas realizadas pelo escritor bilingue, não só para a elucidação de alguns passos, mas também para a validação de algumas alternativas, sem que isso compromettesse a manutenção da já referida coerência textual. Tratou-se de um trabalho realizado com a consciência de que, para Beckett, e como ele próprio chegou a declarar, a sua obra “é uma questão de sons fundamentais realizados tão completamente quanto possível” (*apud* Kalb 1989: 93), e de que estes seus textos são exercícios delicados de uma escrita que joga com a matéria verbal, com o espaço, o tempo e a consequência da cena, em vista à criação de elaborados poemas performativos, tão profundos e teatralmente eficazes como os “fazedores de teatro” por eles atraídos forem efectivamente capazes de os revelar sobre a cena.

Resta-me acrescentar a expressão do meu reconhecimento pela colaboração cúmplice e atenta de Nuno Carinhas, no apuro de algumas das soluções tradutórias, bem como pelo labor empenhado de todos os intérpretes.

¹ Este texto recupera algumas das considerações já esboçadas em “Sons e Imagens Fundamentais, em Sobressalto”, publicado no programa de *[Sobressaltos]*, Porto, ASSÉDIO, 2006, s/p.

² Para mais informações sobre as produções portuguesas das peças de Samuel Beckett, recomenda-se a consulta da CETbase do Centro de Estudos de Teatro (<http://www.fl.ul.pt/CETbase>), bem como do eloquente conjunto de fotografias de alguns desses espectáculos reunidos num portefólio publicado no n.º 5 da revista *Sinais de Cena*.

Referências bibliográficas

- ACKERLEY, C. J. / GONTARSKI, S. E. (2004), *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York, Grove Press.
BRATER, Enoch (1987), *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theatre*, New York / Oxford, O.U.P.
COHN, Ruby (2001), *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
ELAM, Keir (1994), “Dead Heads: Damnation-Narration in the ‘Dramaticules’”, in John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge, C.U.P., pp. 145-166.
GONTARSKI, S. E. (1999), “De-theatricalizing Theatre: The Post-Play Plays”, in *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol. IV: *The Shorter Plays*, London, Faber & Faber / New York, The Grove Press, pp. xv-xxix.
KALB, Jonathan (1989), *Beckett in Performance*, Cambridge, C.U.P.
KNOWLSON, James / PILLING, John (1979), *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London, John Calder.
– – (1996), *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster.
WHITELAW, Billie (1995), *Who He?: An Autobiography*, New York, St. Martin's Press.

Publicado em:

Todos os que Falam: [Programa]. Porto: Teatro Nacional São João, 2006.