

**TNSJ**

TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO

**À  
ESPERA  
DE  
GODOT**



**Teatro Nacional São João**  
**9-19 janeiro 2014**

# À ESPERA DE GODOT

*EN ATTENDANT GODOT*  
(1952)/*WAITING FOR*  
*GODOT* (1954)/*WARTEN*  
*AUF GODOT* (1975)  
DE **SAMUEL BECKETT**

DIREÇÃO  
**CARLOS PIMENTA**

tradução e dramaturgia  
**Francisco Luís Parreira**  
cenografia  
**João Mendes Ribeiro**  
figurinos  
**José António Tenente**  
desenho de luz  
**José Álvaro Correia**  
assistência de encenação  
**Vânia Mendes**  
assistência de cenografia  
**Ana Feijão**

interpretação  
**Jorge Pinto** *Vladimir*  
**Ivo Alexandre** *Estragon*  
**António Durães** *Pozzo*  
**António Parra** *Lucky*  
**Leandro Havelda** *Menino*

coprodução  
**Ensemble – Sociedade de Actores**  
**São Luiz Teatro Municipal**  
colaboração  
**TNSJ**

estreia **14Nov2013**  
São Luiz Teatro Municipal (Lisboa)  
dur. aprox. **2:10** com intervalo  
**M/12 anos**

qua-sáb **21:30** dom **16:00**

Instalação  
**Waiting for Godot**  
de **Raija Malka**  
**9-19 janeiro 2014**  
qua-sáb **14:00-20:00**  
dom **14:00-15:00**

Masterclass  
**À Espera de Godot**  
com **Francisco Luís Parreira**  
**18 janeiro 2014**  
sáb **10:30-13:00 + 14:30-16:30**

O TNSJ É MEMBRO DA



SECRETARIA DE ESTADO  
DA CULTURA



deARTES  
INSTITUTO NACIONAL  
DE ARTES

SÃO  
LUIZ  
Teatro Municipal





# As provocações de Beckett, tornadas nossas

ENSEMBLE - SOCIEDADE DE ACTORES

De novo com Samuel Beckett, que bom, que magnífica experiência! Ao nos propormos a responsabilidade de levar à cena *À Espera de Godot*, estamos a mergulhar mais uma vez nas águas mais profundas do que é a nossa paixão: a busca da forma nova, encontrar e interpretar o tempo e o modo mais actuais. A nós, actores, que experimentámos este texto há mais de quatro décadas, quando era só uma peça revolucionária, e que observámos o seu percurso enquanto se ia tornando uma das peças mais importantes de sempre, cumpre-nos perceber nesse percurso o essencial da mudança, como lhe respondeu o público década após década, como foi convivendo com as profundas alterações da comunicação humana do século XX. Não se trata de dar às palavras uma leitura diferente, pretensamente actual, mas de dar ao espectador do nosso tempo uma leitura essencial, substantiva, em que ele é, como quer ser, parte activa, concorrendo com a sua própria visão da vida. A ênfase está sempre nas provocações de Beckett, tornadas nossas. E depois: achar o *acting* mais certo, o sentido verdadeiro em cada detalhe, e comungá-lo com um povo que se reconhece no sebastianismo da espera, nos escombros do sonho europeu.

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

# O hábito tudo silencia

CARLOS PIMENTA

Há obras que, para além da sua memória textual, trazem inquestionavelmente agarrada a si a memória das suas encenações. É esse o caso de *À Espera de Godot*. Essa memória estabelece um outro reportório, que sujeita o texto em palco ao confronto com o movimento dos contextos sociais e históricos que se lhe apresentam. Esta espécie de camada exterior que acompanha a obra original constitui-se como um metatexto, acrescentando – ou subtraindo – ao texto fixado sentidos e significados. Qualquer obra em cena é, assim, o resultado da fusão entre o seu original e a mediação exercida pelo conjunto dos que a recriam e dos que a recebem na sua transposição cénica. A inscrição da obra no “tempo do teatro” desliga-a do “tempo da literatura”, na medida em que a sujeita a uma leitura partilhada por corpos num tempo comum. Neste contexto, podemos dizer que um espectáculo teatral é, para além do texto que lhe estará na origem, o resultado do trabalho, pensamento e experiências de um conjunto de pessoas num determinado tempo das suas vidas. Como nos diz Kosik, “a obra é obra e permanece viva como obra na medida em que *faz apelo* a uma interpretação e *age* através de uma multiplicidade de significações”, ou seja, a *presença* da obra resulta “não da sua existência autónoma, mas sim da interacção dela com a Humanidade”.

Tomemos, como exemplo, duas encenações singulares de *À Espera de Godot*, que ilustram o até agora exposto: a encenação de Susan Sontag em Sarajevo (1993) e a encenação de Paul Chan em Nova Orleães (2007). Sontag parte para Sarajevo, em pleno conflito, com o objectivo não de informar o mundo sobre o que se passava – essa informação era dada pelos diversos *media* –, mas sim com o propósito de dar a sua pequena contribuição como artista, numa cidade que esperava a intervenção do Ocidente para se libertar da agressão sérvia. A escolha da peça foi determinada pelas circunstâncias que Sontag encontrou ao chegar: espera e desalento, patentes no título que foi dado ao espectáculo: *Nista ne moze da se uradi* (*Nada a fazer*). Contudo, Sontag, ao encenar a peça, queria dar um sinal de esperança solidária aos actores que com ela trabalharam e à população da cidade. O seu gesto foi um contributo importante para a resolução do conflito e mereceu o reconhecimento das autoridades bósnias.

No rescaldo da passagem do furacão Katrina por Nova Orleães, Paul Chan decide encenar *Godot* na intersecção de duas das ruas da cidade devastada. Chamava, assim, a atenção para a necessidade de resistência dos bairros mais afectados da cidade ao eventual desaparecimento das características que constituíam a sua particularidade. Como o próprio afirmou, “as grandes personagens não saem de cena. Têm coragem e esperança para continuar à espera”.

Talvez inspirados por estas duas encenações, decidimos situar o nosso *Godot* num contexto urbano, território do homem na cultura, acentuando

a improbabilidade de um seu regresso à natureza. Tal como nas condições que terão determinado a Beckett a escrita da peça – uma Europa devastada pela Segunda Guerra Mundial, em que o Homem se encontrava, também ele, devastado pelo fim das muitas promessas da Razão e do progresso em que tinha acreditado –, vivemos hoje uma situação equivalente: a ruína de pressupostos que não se concretizaram, a espera de qualquer coisa, ou de alguém que está para vir, não se sabendo se esse alguém será um deus ou um *clown*. Enquanto nada acontece, esperamos: mais ligados à terra como Gogo ou mais atraídos pela dimensão simultaneamente racional e cósmica de Didi. Em qualquer dos casos estamos, de certa forma, física e metaforicamente *desterritorializados*. Terá sido esta *desterritorialização* que motivou Beckett a situar a peça num não-lugar? Admitamos, hoje, que o conceito de não-lugar não fará sentido.

Há sempre um lugar, só que de geografia imprecisa, não totalmente identificada segundo os nossos estabilizados padrões de conhecimento. Talvez seja esta a actual ideia de Europa. Tal como as duas personagens principais de *À Espera de Godot* precisam da árvore como marca do seu local de encontro com Godot – a árvore simboliza a esperança mas também a finitude e é através dela que se faz a mediação entre a possibilidade e a impossibilidade, entre a vida e a morte –, também nós precisamos hoje de uma marca que nos assegure que existimos.

Mas a árvore é, também, o tempo: fez-se Primavera durante a noite. Todavia, Beckett fala-nos de um tempo descontínuo – pois não acreditaria na progressividade da História. Nesta encruzilhada de caminhos em que os protagonistas de *À Espera de Godot* se encontram, o que faz com que não se enforcem na árvore é a expectativa de que Godot venha no dia seguinte e possam continuar a sua espera à hora marcada. Não será isto metáfora do Homem contemporâneo? Agimos para preencher o acto de esperar. No entanto, estamos sempre à espera. Nada a fazer!

Para Chan ou Sontag, o propósito das suas encenações foi o de trazer, apesar de tudo, alguma esperança. O nosso parece, talvez, mais soturno.

Mas já repararam que a árvore consegue florescer no meio de uma casa arruinada?

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

# Sobre a tradução

FRANCISCO LUÍS PARREIRA

É consabido que a edição inglesa de *Waiting for Godot*, de 1954, não representa uma simples tradução do original francês. O tradutor Samuel Beckett aproveitou o ensejo dessa edição para apurar o conjunto dramaturgico, acrescentando, reescrevendo ou eliminando passagens, introduzindo ou eliminando didascálias, reforçando intenções e esclarecendo ambiguidades que o teste de palco parisiense, dois anos antes, ou a inesperada recepção crítica revelara sensíveis. A comparação dos dois textos torna óbvio, porém, que muitas das modificações foram forçadas pela própria língua inglesa, na medida em que jogos de palavras ou unidades de sentido presentes no francês são irreprodutíveis naquela língua. Assim é que, por exemplo, 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 deixa única do texto francês, em que Estragon diz: “Je fais comme toi, je regarde la blafarde”, criando uma assonância com “regarde” e “blafarde”. Como é impossível manter este jogo no inglês, a solução do tradutor Beckett é enriquecer a passagem com a alusão à erudição e ao passado poético de Estragon (conferindo seriedade a um implícito já antes enunciado por Gogo). De facto, o Estragon inglês não está a responder a Didi, mas a poetizar a relação com a lua, citando 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 tradutor, 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 te podes esforçar/olhar (que nada obterás)”.

Exemplos deste género são numerosos, como facilmente se intuirá. Expressim eles uma interessante contingência: a de que o mais célebre texto da dramaturgia do século XX permaneceu, para o seu autor, inacabado ou aberto a revisão até pelo menos vinte anos após a sua estreia. Mas a contingência torna-se inibidora se considerarmos que tal trabalho não enjeitou as possibilidades, e com elas as irredutibilidades, oferecidas por três línguas diferentes. É perante este quadro que o tradutor diligente do *Godot* é obrigado a renunciar à ideia de uma língua de partida e a entregar-se, com empenho, mais especulativo do que interpretativo, à tarefa 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.

A propósito deste quarto texto, vale a pena demorar-nos um pouco sobre o estatuto do texto alemão, que representa o momento crucial do trabalho de revisão e reescrita do *Godot* e que serviu de base à encenação do próprio Beckett, em Berlim, em 1975, a convite do Schiller Theater. A primeira tradução alemã do *Godot*, de Elmar Tophoven, de 1953, é anterior à versão inglesa do próprio Beckett. Foi com este mesmo tradutor, e na base desta tradução, que Beckett trabalhou o texto da sua encenação alemã no sentido de achar um texto alemão que integrasse as modificações entretanto introduzidas na versão inglesa. Mas, uma vez que em alemão seria possível passar algo do que se havia perdido da versão francesa, representa já esse texto alemão uma síntese das duas versões iniciais. É naturalmente defensável a percepção de que essa reescrita produziu um texto cénica e dramaturgicamente amadurecido, o que seria atribuível ao facto de, pela primeira vez, se ter o autor confrontado directamente com as exigências práticas da encenação. Mas o certo é que o texto alemão assume, na relação com os outros textos originais, uma dimensão clarificadora. Constitui-se ele, em particular, como o padrão de todas as traduções ideais. Dele podemos recolher critérios de superação do bilinguismo original da obra, melhor, de trasladação a outras línguas, com vista a decidir, por exemplo, o que é linguisticamente fundamental, o que há a manter como carácter universalista ou particularista da obra, de que modo devem ser encarados e superados obstáculos linguísticos naturais. Acresce que este trabalho de Beckett em Berlim está documentado por uma série de textos — os próprios cadernos de encenação, as memórias de Tophoven e dos actores envolvidos —, em que se espelham a genealogia da tradução e o pensamento do autor sobre o seu próprio texto.

Esta documentação está reproduzida na edição da Universidade de Reading, que a partir dela tenta inferir e fixar o texto inglês definitivo do *Godot*, incorporando na língua inglesa, de modo coerente, as modificações que Beckett pensou em alemão, as indicações que estipulou como encenador e o produto textual dessa encenação (por vezes divergente das anotações), cruzando-as com as intervenções do autor em encenações (posteriores ou anteriores) que contaram com a sua colaboração. A presente tradução submete às exigências da língua portuguesa o mesmo processo, considerando também significativas as particularidades da versão francesa e integrando-as onde achou justificado. Esta tradução foi entregue ao encenador e aos actores acompanhada da numeração marginal das linhas de texto e de um sistema sinalético com remissão para 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 controle para a fixação de soluções alternativas.

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*



# 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, terrivelmente cansadas. Cansaram-se de esperar, de querer viver, de falar. Boa parte delas são idosas. Terão entre sessenta e setenta anos. O mais certo é setenta, se já tinham idade de se suicidar em 1900. Na versão inglesa,

---

\* Ensaísta.

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 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 encalhanço 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 referida como “um espaço dualista” (sic) –, que se sobrepõem ou prolongam. Em *À 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 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 encailhadas.

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 teodiceia 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 noutra lugar ou noutra 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...

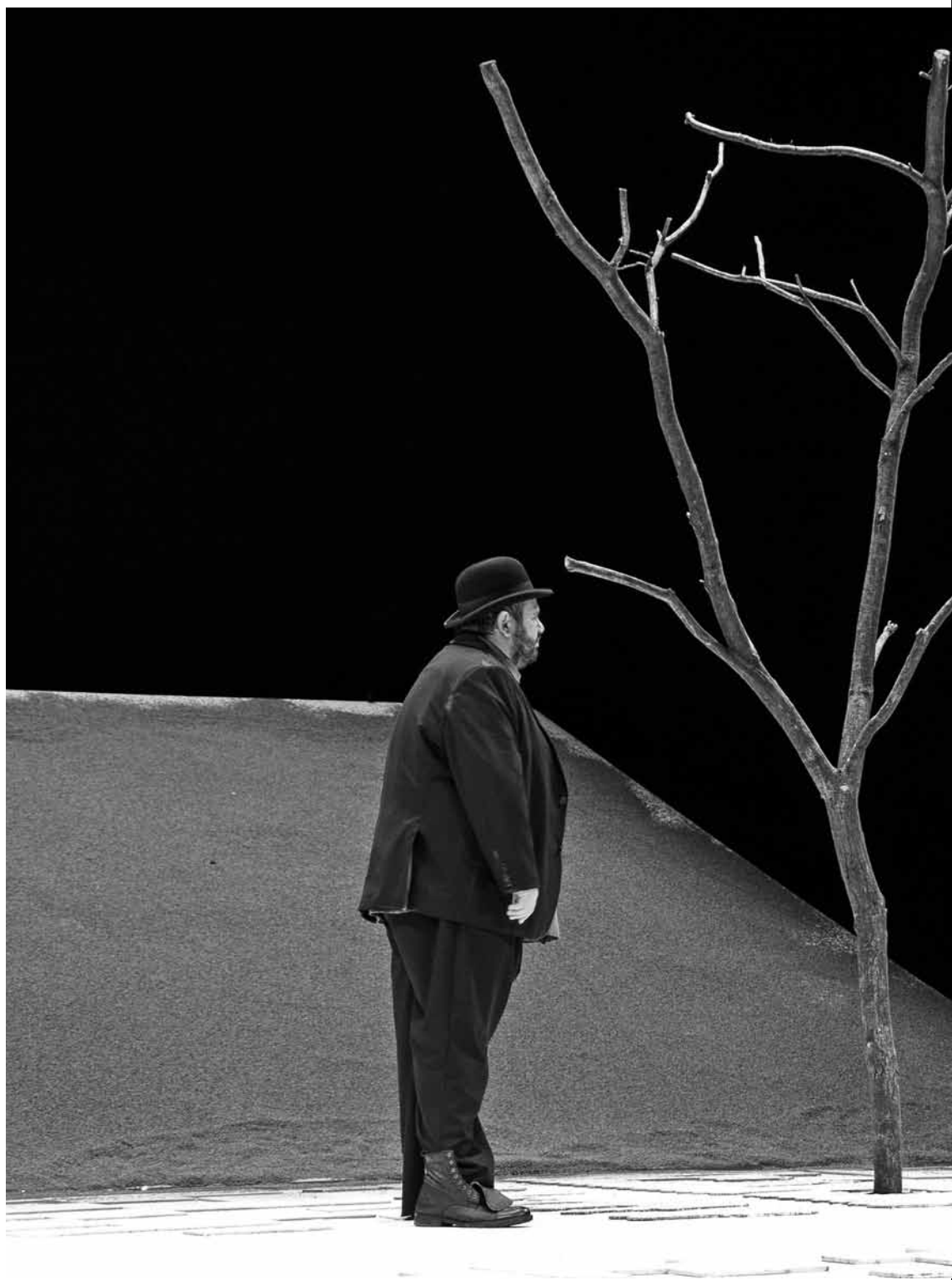
Trata-se de um espaço sobreposto, o da dialéctica do senhor e do escravo, que nunca existe sozinho, mas cruzado com Didi e Gogo, que têm um espaço próprio onde falam ou imitam o outro par. Cedo se deu conta de que a peça fazia uma paródia cruel da famosa dialéctica do senhor e do escravo de Kojève,

cujas lições, nos anos trinta, 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 cavalheiro. 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 incontinência de Didi ou o arrotado 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 algures 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 escrito de acordo com a antiga ortografia.*

# A vida sem explicação

CARLOS QUEVEDO\*

Foi em 1969 que vi uma encenação de Beckett pela primeira vez e foi nada menos do que *À Espera de Godot*. Era um adolescente que começara a ver teatro. Lembro-me que foi ao ar livre, nuns terrenos vazios em Buenos Aires que não chegavam a ser nem jardim nem baldio. Anos antes tinham sido ocupados por uma prisão que parecia um castelo em Palermo, uma zona central e residencial de Buenos Aires. Nada sabia de Beckett, mas isso de estar “à espera de Godot” já me soava familiar. O espectáculo decorria num anfiteatro provisório que aproveitava a inclinação do terreno. Mas por mais protegido que tentava ser o improvisado teatro, era impossível não ouvir os carros que subiam a Avenida Coronel Díaz a acelerar ou as travagens bruscas dos autocarros na Avenida Las Heras. Apesar disso, nada me impediu de, pela primeira vez, ficar vidrado no que para mim era a maior descoberta da minha ainda curta vida.

Em 1999, *À Espera de Godot* foi declarada a peça de teatro mais importante do século XX em língua inglesa. O peculiar desta decisão é ter sido escrita originalmente em francês em três meses, começada em Outubro de 1948 e dada por terminada em Janeiro de 1949. Só se estreou em Janeiro de 1953, no Théâtre de Babylone em Paris.

Samuel Beckett vivia definitivamente em Paris desde 1938, embora já tivesse morado naquela cidade nos finais dos anos vinte, altura em que trabalhou com James Joyce como assistente ou secretário, ou simplesmente como membro activo da sua *entourage*. Mas o que interessa agora é que terminada a guerra, na qual Beckett participara activamente, na resistência, e depois de ter escrito *Mercier et Camier*, a sua primeira obra escrita directamente em francês, decidiu empenhar-se a escrever nessa língua. Os anos entre 1947 e 1950 foram os que James Knowlson, autor de *Damned to Fame*, a biografia mais completa de Samuel Beckett, chamou frenéticos. Foi quando Beckett escreveu os romances *Molloy*, *Malone meurt* [*Malone está a morrer*] e *L’Innomable* [*O Inominável*] e, claro, a peça de teatro *À Espera de Godot*.

O menos que se pode afirmar sobre a atitude de Beckett em relação aos editores é que não fazia nada para se impor nem para convencê-los a publicar os seus livros. Meses depois da morte da mulher, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, Beckett contou que era ela quem ia falar com os editores enquanto ele ficava à espera num café. Com *À Espera de Godot* foi a mesma coisa. Foi Suzanne que falou com Roger Blin, actor e encenador da estreia mundial, e suscitou o seu interesse para encenar e produzir a peça no seu teatro.

Esta aparente indiferença não era produto de qualquer fobia social, snobismo ou preguiça. Julgo que faz parte de um conceito muito mais complexo, de uma convicção desenganada de toda a pretensão ou sedução. Tem que ver com o fardo ou a maldição de ser artista. Beckett vivia, talvez apesar dele, aquilo que

---

\* Jornalista.



uma vez disse nas suas conversas sobre arte com George Duthuit, mais tarde publicadas com o título *Três Diálogos*, respondendo à pergunta sobre o que nos leva à arte: “A expressão que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do qual o expressar, nenhum poder de expressar, nenhum desejo de expressar e, no entanto, a obrigação de expressar”. Ser percebido não mitiga o destino inevitável que é o fracasso. Esperar, lembrar, esquecer, adaptar e, no entanto, como diria em *Worstward Ho* [*Pioravante Marche*], tentar novamente e fracassar melhor, eis a ironia da vida e a sua beckettiana sabedoria.

Pode parecer um exagero da minha parte explicar Beckett a partir de uma afirmação numa conversa sobre pintura, mas nunca me pareceu que estivesse a falar só sobre arte. Porém, é impossível dissociar a estética e a ética em Beckett. Desde a sua irreduzível oposição à exposição pública até às normas restritas de realização e publicação das suas obras, tudo nos reafirma a sua singularidade num mundo que se iniciava na perversão mediática do artista.

Samuel Beckett, acreditem, pertenceu a uma raça em que a pureza moral é idêntica à pureza estética, igual à estilística, igual à sua vida. Isto faz de Beckett um santo? Não. Apenas honesto e incorruptível na sua própria genialidade.

Mas voltemos ao que nos reúne hoje.

Depois do compromisso assumido por Roger Blin de encenar *À Espera de Godot*, passaram-se dois anos até chegar o dia da estreia. Os problemas eternos da produção teatral: datas irreconciliáveis, compromissos anteriormente assumidos por Roger Blin, subsídios adiados, patrocínios de particulares. A estreia foi um êxito, mas os dias seguintes tiveram uma média medíocre de assistência. Quase um mês depois da primeira representação, um grupo de espectadores decidiu manifestar o seu desgosto provocando um tumulto em que se confrontaram fisicamente os apoiantes e os indignados de *À Espera de Godot*. Pouco tempo depois, os espectáculos esgotaram. Este episódio espalhou-se rapidamente, não só em França como no estrangeiro, e os pedidos doutros países para a aquisição dos direitos de representação de *À Espera de Godot* não tardaram.

E foi assim que o mundo descobriu Samuel Beckett. Graças ao seu êxito teatral, as edições Minuit, que entretanto tinham adquirido os direitos de autor de Samuel Beckett a uma editora pouco entusiasta do seu próprio autor, a Bordas, publicaram o trabalho que concluía até então, além de se comprometerem a publicar tudo o que viesse a escrever. A parceria de Samuel Beckett com Jérôme Lindon faria história. A lealdade de um com o outro seria indestrutível, mesmo depois da morte do escritor.

O primeiro dos muitos episódios deste relacionamento foi, claro está, as consequências óbvias do sucesso de *À Espera de Godot*. Primeiro, foram os inúmeros pedidos de entrevistas, de informações, de convites e de contactos a Samuel Beckett. Para qualquer editor, Lindon incluído, com a sua recente editora, este acontecimento significava e significa, além do imenso prestígio, um encaixe de dinheiro tão considerável como inesperado e promoção internacional. Beckett recusava todas as propostas e qualquer contacto pessoal. Jérôme Lindon respeitou estas condições anti-comerciais e nunca houve ninguém mais cioso de defender os desejos e a privacidade do autor do que o seu editor.

Para quem não conhecia a obra anterior de Beckett, o universo apresentado no palco exigia uma interpretação. A partir da sua estreia até aos dias de hoje, a procura de uma significação foi incessante: a procura de símbolos, explicações

de metáforas, interpretações políticas, psicanalíticas, religiosas, filosóficas e até leituras homo-eróticas. Algumas tinham que ver com o tempo da sua estreia. Por exemplo, as figuras do exuberante Pozzo e do seu servidor Lucky apelavam à descoberta recente das atrocidades nazis nos campos de concentração. O facto de “esperar” num contexto da incipiente mas muito presente Guerra Fria podia suscitar paralelismos em ambos os lados dos contendentes. As referências ao Antigo e Novo Testamentos excitavam a religiosidade num continente onde o ateísmo renascia impudicamente. Tudo podia ser incluído num texto em que nada se apresentava como definitivo a não ser a incerteza da espera. Beckett nunca aceitou nenhuma interpretação. “Não sei mais do que elas [as personagens] sabem”.

Os diferentes teatros de vanguarda, como os surrealistas, dadaístas ou os explicitamente políticos, podiam querer alguma coisa como chocar, escandalizar, confundir, provocar ou passar uma mensagem revolucionária. Beckett não queria nada nem nunca quis.

Porém, rapidamente os franceses incluíram, com leviandade, o autor irlandês no grupo de autores carimbados como criadores do “teatro do absurdo”. Bem tinha alertado Jorge Luis Borges que os franceses têm a mania de inventar movimentos literários. Com efeito, que têm que ver Jean Genet, Arthur Adamov ou Ionesco com Samuel Beckett? E já agora, como se relacionam entre eles? Apenas uma coincidência cronológica e geográfica. Como se diz nas histórias policiais, são só provas circunstanciais.

O importante é o que cada um dos leitores e o público de Samuel Beckett sentem e compreendem individualmente nos textos e peças de teatro. Como escreveu Ruby Cohn na introdução de *A Beckett Cannon* (The University of Michigan Press, 2001), referindo-se às suas próprias interpretações: “A minha tarefa é intimidadora, porque Beckett é prolífico, difícil e autocrítico. É intimidadora acima de tudo porque a obra de Beckett é um bem precioso tão pessoal para os seus leitores que as minhas palavras serão inevitavelmente uma usurpação desse bem”.

Pela minha parte só espero que este pequeno texto confirme a convicção daqueles que já conhecem a obra de Samuel Beckett. Para quem ainda não a conheça, que sirva como prova da minha inveja. Esperam-vos momentos insuperáveis.

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

#### FICHA TÉCNICA ENSEMBLE

execução cenográfica

**Américo Castanheira/Tudo Faço**

#### FICHA TÉCNICA TNSJ

coordenação de produção **Maria João Teixeira**

assistência de produção **Maria do Céu Soares,**

**Mónica Rocha**

direção de palco **Rui Simão**

direção de cena **Pedro Guimarães**

luz **Filipe Pinheiro** (coordenação), **Abílio Vinhas,**

**Nuno Gonçalves, José Rodrigues, Adão Gonçalves**

maquinaria **Joaquim Marques**

#### APOIOS TNSJ



O Ensemble - Sociedade de Actores

é uma estrutura financiada pelo



#### APOIOS À DIVULGAÇÃO



#### AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

#### AGRADECIMENTOS ENSEMBLE

CACE | IEFP (Dr. José Castro)

ASSÉDIO - Associação de Ideias Obscuras

Doroteia Luís

#### Ensemble - Sociedade de Actores

Rua Carlos Manuel de Amorim Gomes, n.º 25

4475-088 Avioso (St.ª Maria)

T 22 982 63 18 | TM 96 513 55 58

www.ensembledeactores.com

ensemble@sapo.pt

#### 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 **Pedro Sobrado**

modelo gráfico **Joana Monteiro**

paginação **João Guedes**

fotografia **Doroteia Luís**

impressão **Multitema**

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.



