

MANUAL DE LEITURA

AH, OS DIAS FELIZES

Ainda há quem olhe para mim. (Um tempo.) Quem se preocupe comigo, ainda. (Um tempo.) É isso que eu acho tão maravilhoso. (Um tempo.) Olhos nos meus olhos. (Um tempo.) Como era aquele verso inesquecível?

SAMUEL
BECKETT

Ah, os dias felizes

E agora?

Ainda e sempre à memória de Paulo Eduardo Carvalho, nosso dedicado companheiro!

Tempo de ousar voltar à luz, para debaixo da luz infernal, luz bendita do teatro necessário. Onde “se volta a falar de tudo. (*Um tempo.*) De tudo o que se pode”. O teatro essencial, à margem da realidade palavrosa. Tempo de voltar a Samuel Beckett com os protagonistas de *Fragmento de Monólogo e Não Eu* – “a boca em chamas”; os mesmos Vânia e Elena de Tchêkhov (suprema ironia...); o Francis Hardy e a Molly Sweeney de Brian Friel; a Dama d’Água de McGuinness; o Gigli de Tom Murphy. Voltar agora às brincadeiras de crianças velhas cheias de memórias – “por enquanto”. Tempo de voltar à intimidade do teatro cerimonial, arte da precisão. Porque somos os que fazemos estas coisas – “são as coisas, Willie” – e assim nos vamos figurando, “neste braseiro cada dia mais feroz”, agora. Arrastamos as memórias físicas, digo, entranhadas, de todas as personagens e situações e relacionamentos extra-ficcionais que fomos experienciando, com o risco dos cegos à beira da ravina pelos trilhos de inenarráveis sobressaltos – os da arte, da existência e da partilha – que podiam ter dado para o torto, porque sempre tão sérios os nossos atrevimentos. Os actores (ao lado dos quais vamos envelhecendo) são cada vez melhores na sua arte – neles se sedimenta o saber, mais que a glória.

“Um par de vultos volta do passado”, protagonistas de uma inexplicada história de amor: “Ah, pobrezinho, já não és o rastejador de outros tempos. (*Um tempo.*) Não, já não és o rastejador que conquistou o meu coração”. Terrenos, enterrados mas resistentes, “únicos seres humanos – perdidos por aqui”. À mercê da campainha, despertador *ex-machina* disparado pelo implacável dramaturgo. Nunca ninguém foi tão certamente construtor da espera. Nunca ninguém escreveu com tanta ternura a condição dos fazedores de teatro. Persistir é a palavra de ordem. Winnie sem pernas, Winnie sem braços nem seios, é visitada pelo noivo rastejador e então, finalmente, canta a sua canção.

E agora?

(Lá fora, uma multidão ululante de praxados chama-me para a realidade real. Lindo dia de sol, mudada a hora...)

Fazer mais um espectáculo como quem vive um dia de cada vez é a nossa sina militante, só possível por um conjunto de sólidas e solidárias colaborações realmente empenhadas, dentro de uma máquina bem oleada e em movimento, como é o TNSJ. “Estou a ouvir gritos. (*Um tempo.*) Canta. (*Um tempo.*) Canta a tua velha canção, Winnie.”

NUNO CARINHAS

Director Artístico do TNSJ

Texto escrito de
acordo com a antiga
ortografia.

Rua das Oliveiras, 27 de Outubro de 2013

Ah, os dias felizes

Oh les beaux jours (1962)

de **Samuel Beckett**

tradução

Alexandra Moreira da Silva

encenação, cenografia e figurinos

Nuno Carinhas

desenho de luz

Nuno Meira

desenho de som

Francisco Leal

preparação vocal e elocução

João Henriques

interpretação

Emília Silvestre *Winnie*

João Cardoso *Willie*

produção

TNSJ

Teatro Nacional São João

24 outubro - 16 novembro 2014

qua-sáb **21:30**

dom **16:00**

estreia **8Nov2013**

Centro Cultural de Belém (Lisboa)

dur. aprox. **1:30**

M/12 anos

coordenação de produção

Maria João Teixeira

assistência de produção

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

direção técnica

Carlos Miguel Chaves

direção de palco

Rui Simão

direção de cena

Pedro Guimarães

anotadora

Inês Lemos

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação);

Teresa Batista (assistência);

Isabel Pereira, Nazaré Fernandes,

Virgínia Pereira (costureiras);

Dora Pereira, Guilherme Monteiro

(aderecistas)

luz **Filipe Pinheiro** (coordenação);

Abílio Vinhas, Nuno Gonçalves,

José Rodrigues, Adão Gonçalves

maquinaria

Filipe Silva (coordenação);

Adélio Pêra

som

João Oliveira

efeitos especiais

António Ribeiro

maquilhagem

Marla Santos

fotografia

João Tuna

APOIOS

ARCO
TÉXTEIS



Castanheira



pedras&pêssegos

APOIOS À DIVULGAÇÃO



PARCEIRO MEDIA



AGRADECIMENTO ESPECIAL

François-Marie Banier

AGRADECIMENTOS

Centro Cultural de Belém

Teatro Nacional de São Carlos

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos - Rui Macedo

EDIÇÃO

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação **Pedro Sobrado**

documentação **Paula Braga**

design gráfico **Joana Monteiro**

fotografia **João Tuna**

impressão **Multitema**

Não é permitido filmar, gravar ou

fotografar durante o espetáculo. O uso

de telemóveis e relógios com sinal sonoro

é incómodo, tanto para os atores como

para os espectadores.

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

ÍNDICE

Colóquio sentimental, PAUL VERLAINE	7
Da Flandres ou da tradução dos ventos ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA	9
O sentido da vida é só cantar Conversa com EMÍLIA SILVESTRE, MANUEL PORTELA, NUNO CARINHAS, RUI LAGE e PEDRO SOBRADO	15
<i>Femina mutabile</i> : as duas canções, EDMUNDO CORDEIRO	33
Ligações (perigosas), ANA CRISTINA LEONARDO	37
Suplementos para os dias felizes, FRANCISCO LUÍS PARREIRA	41
Matriz, FÁTIMA SANSFIELD CABRAL	45
Adúlteros: nunca confessem, CARLOS QUEVEDO	53
<i>Et Dieu sait que c'est difficile!</i> Correspondência de SAMUEL BECKETT/ALAN SCHNEIDER	57
Samuel Beckett: uma cronologia, PAULO EDUARDO CARVALHO	71
Emília Silvestre e João Cardoso: aqui chegados CONSTANÇA CARVALHO HOMEM	83
Notas biográficas	89



Colóquio sentimental

No velho parque algente e desolado
Um par de vultos volta do passado.

Os olhos mortos, as bocas sumidas,
E as palavras a custo entendidas.

No velho parque algente e desolado
Um par de espectros volta ao passado.

– Recordas-te do êxtase vivido?
– E porque acordas tu o adormecido?

– Sou eu quem te desperta o coração?
Ainda co'a minha alma sonhas? – Não.

– Ah, os dias felizes de horas quantas
De unirmos bocas plenas! – Sim, às tantas.

– Como era azul, o céu, e grande, a esperança!
– A esperança ao céu se foi, é só lembrança.

Passavam p'las gramíneas duas vidas,
Com palavras só p'la noite entendidas.

PAUL VERLAINE
Trad. Daniel Jonas.

Da Flandres ou da tradução dos ventos

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

Para acabar, falemos de outra coisa, falemos do “humano”.

Samuel Beckett – *Le Monde et le pantalon*

Tirar tanta vida de tantos escombros...

Bram van Velde (a propósito de Beckett)

Ah, os dias felizes é uma história de amor.

Madeleine Renaud

Samuel Beckett escreve *Happy Days* entre 1960 e 1961. A peça viria a ter estreia quase imediata em Nova Iorque, numa encenação de Alan Schneider, com a atriz Ruth White no papel de Winnie. No mesmo ano (1961), igualmente em Nova Iorque, tem lugar a primeira publicação do texto na Grove Press, e em 1963 será a vez das Éditions de Minuit publicarem a tradução francesa – *Oh les beaux jours* –, realizada, como é sabido, pelo próprio autor. Em Setembro desse mesmo ano, a peça é criada em francês na Bienal de Veneza, transformando-se num enorme sucesso aquando da sua apresentação no Théâtre de l’Odéon, em Paris, na encenação de Roger Blin, com os míticos Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault nos papéis de Winnie e Willie, respectivamente. Beckett terá assistido à quase totalidade dos ensaios. Como refere Roger Blin, “juntos [...] procuravam o ritmo de cada frase e do espectáculo”.

Quando, em 1965, Roger Blin encena *Oh les beaux jours* em Turim, em italiano, com a atriz Laura Adani, depara-se com a impossibilidade de retomar o ritmo encontrado para o espectáculo francês: “Beckett constrói frequentemente frases sem verbo, muito curtas, com uma única palavra seguida de um ponto, depois de uma palavra que contradiz a precedente, ou a confirma, ou acrescenta uma nuance [...]. A língua italiana [...] não permite a supressão dos artigos, dos verbos, a redução das frases até ao osso.”¹ De uma forma simples, Blin coloca aqui uma das questões maiores da tradução – questão que assume uma enorme importância quando se trata de traduzir a obra beckettiana: na verdade, não traduzimos uma língua, mas sim aquilo que o texto faz à língua, o que pressupõe pensarmos em termos de uma teoria geral da linguagem que tem em conta “o sentido do ritmo, o sentido do contínuo corpo-linguagem”.² Ora, para Henri Meschonnic, a oposição entre “obra original” e “tradução” só acontece porque o que valorizamos tradicionalmente e culturalmente é o “descontínuo do signo”. O contínuo corpo-linguagem pressupõe o encadeamento dos vários ritmos, ou seja, a organização do movimento da palavra. Neste sentido, pensar a tradução – e muito particularmente a auto-tradução – significa pensar a partir da

mesma origem, do mesmo gesto: o gesto *texturizante* da escrita. O que importa “é a *textura*”, afirma Adorno nas *Notes sur Beckett*, “a prosa não é unicamente organizada pelo sentido”.³

Da tradução dos ventos

Em *Oh les beaux jours* sopram ventos de outra língua. Beckett explora subtilmente esta estranheza. Quando escreve/traduz em francês, sabe perfeitamente que poderá escapar aos automatismos inerentes ao uso da língua materna. E, contudo, atrever-nos-íamos a dizer que é essa consciência que lhe permite deixar ecos dessa mesma língua na organização do movimento da palavra: “Chanter trop tôt est funeste, je trouve toujours”/“To sing too soon is fatal, I always find” (Acto II). Partimos, pois, do princípio de que *Oh les beaux jours* não é uma tradução de *Happy Days*, mas sim, como refere Jean-Jacques Mayoux, “a história de uma segunda criação”, ou seja, ouvimos uma mesma voz em duas línguas: “Beckett é um escritor de gênio nas duas línguas porque conserva tranquilamente, de uma para a outra, a mesma voz, que lhe é absolutamente própria, os mesmos ritmos e batidas do coração, as mesmas paragens e as mesmas formas de retomar tudo aquilo que manifesta as suas aporias”.⁴

Mas, por outro lado, talvez possamos falar de uma viragem na orientação da sua escrita que estará intimamente associada à mudança de língua. Michael Oustinoff⁵ divide a criação beckettiana em três períodos: o primeiro, de 1929 a 1945 – Beckett escreve em inglês e, em 1939, com a ajuda de Alfred Péron, inicia a tradução de *Murphy*, que só viria a ser publicada em 1947. O segundo período, de 1945 a 1954, corresponde ao momento em que Beckett começa a escrever em francês, língua que lhe oferece o estilo depurado (“sem estilo”) que o autor procurava e que lhe permite criar uma certa distância em relação à própria escrita. *Eleutheria* (1947) é a primeira peça escrita em francês. Mas a primeira obra escrita e publicada originalmente em língua francesa viria a ser *Molloy* (1950). Seguir-se-iam *Malone meurt* (1951) e *En attendant Godot* (1952), cuja estreia em palco (1953) viria a obter um sucesso inesperado, facto que terá levado Beckett a voltar à língua materna, auto-traduzindo a peça para inglês (1954). Num terceiro momento, de 1954 a 1989, verifica-se um intenso regresso à escrita em língua inglesa (é neste período que escreve *Happy Days*), porque, como explica Charles Juliet reproduzindo as palavras do próprio Beckett, “esta língua passou a ser para ele a língua estrangeira”.⁶ Na verdade, nesta última fase, escrita e auto-tradução acontecem nos dois sentidos, o que constitui uma das singularidades da obra beckettiana.

Erika Ostrovsky vai, no entanto, mais longe, considerando que, ao tornar-se uma prática constante, a auto-tradução permite activar, no caso do autor irlandês, uma verdadeira poética de desdobramento, uma “literatura bipolar”, suspenso entre o inglês e o francês: “Estas obras gêmeas, nascidas do mesmo óvulo, diferentes na sua forma [...], expulsas em dois espasmos sucessivos, provam-nos a possibilidade de um parto múltiplo mas seguido de perto, a existência de semelhanças ligeiramente assimétricas, de laços fraternos que as separam e ao mesmo tempo as tornam inseparáveis”.⁷ Neste sentido, considerar o texto original – o primeiro a ter sido escrito, independentemente da língua – como “versão definitiva” e a auto-tradução como “variante” desse mesmo texto parece-nos extremamente redutor, uma vez que permite apenas uma visão incompleta da

poética beckettiana. Subjacente a esta poética parece estar, então, aquilo a que poderíamos chamar, com Bruno Clément, “a multiplicação dos estados do texto” ou a tentativa de criar as condições necessárias para situar a obra em “parte alguma” – algo que viria a juntar-se à tão obsessivamente procurada e desejada “ausência de estilo”, e que não deverá confundir-se com uma qualquer posição “entre”. Trata-se apenas de um “algures” e “cada texto [...] constitui uma espécie de esboço, de encarnação imperfeita de uma obra ideal, que a mínima tentativa de materialização acabaria necessariamente por corromper”.⁸

O que faz, então, o tradutor da obra beckettiana perante o mesmo texto em duas línguas diferentes? Opta por um dos textos, tentando perceber como funciona o outro, identificando pequenos ajustes, variações, oscilações, assimetrias – ventos de outra(s) língua(s), tentando perceber os ritmos, o movimento contínuo da palavra, a sua sempre provável (des)organização – a sua teatralidade. Dito de outra maneira, vai ao encontro da mesma voz em duas línguas diferentes.

Da Flandres

Beckett escreve em inglês e/ou em francês com os olhos postos no Norte. Em 1967, um crítico pergunta ao autor irlandês como deve abordar a sua obra. Hesitante, Beckett sugere como ponto de partida o pensamento de Arnold Geulincx (1624-1669), filósofo flamengo cuja obra o jovem Beckett terá lido com particular interesse e atenção. As notas dessa leitura, disponíveis em livro,⁹ são a prova disso mesmo. Não serão tanto os princípios filosóficos de Geulincx que vamos encontrar na obra do dramaturgo, mas muito mais as imagens que esses princípios convocam. São precisamente esses princípios – que permitem construir um “mundo de marionetas fascinante”¹⁰ – que Beckett transcreve, com ínfimos comentários. Por exemplo, do volume *Questões Quodlibéticas*: “20. Haverá maior aborrecimento para o homem do que viver!”; ou do volume *Metafísica Verdadeira*: “QUINTO SABER. O espaço é um corpo.”; ou ainda do volume *Ética*: “Observação de si. [...] E nós nem sequer fazemos mexer o nosso próprio corpo; com efeito, ignoramos como fazê-lo mexer e, quando sabemos, esse saber em nada contribui para o fazermos mexer. (D) Ainda fazemos mexer menos os outros corpos. (E) Donde se conclui que não produzimos nada no exterior de nós próprios; já que toda a produção no exterior [...] deveria fazer-se através do movimento”. O que mais parece fascinar Beckett no pensamento do filósofo flamengo é a permanente constatação da ignorância e da impotência humana perante “as acrobacias impostas por uma mão invisível”.¹¹ “(L) Estou paralisado, em plena ignorância, não tenho nada para dizer a não ser *não sei*. Não sei através de que processo me encontro nesta condição...” A relação de grande proximidade entre as citações do pensamento filosófico de Arnold Geulincx e os propósitos, atitudes e comportamentos da vasta galeria beckettiana de “espectadores deste mundo” não parece oferecer lugar para dúvidas. A leitura atenta destas notas permitiu-nos clarificar a estrutura e a precisão do texto didascálico em *Oh les beaux jours*, a importância dos movimentos – ou da sua ausência – e sobretudo ajudou-nos a traduzir a ideia fundamental do corpo como espaço presente ao longo de toda a obra.

A construção de imagens na obra do autor irlandês é também fortemente marcada pela pintura, e muito particularmente pelo universo pictórico dos irmãos holandeses Bram e Geer van Velde, a quem Beckett dedica dois textos

curtos: *Le Monde et le pantalon e Peintres de l'empêchement* (1989). Se, como refere Erika Ostrovsky, a obra beckettiana se encontra “suspensa entre duas línguas”, a pintura de Bram van Velde “seria, em primeiro lugar, uma pintura da coisa em suspenso [...], da coisa morta, idealmente morta [...]. É a coisa sozinha, isolada pela necessidade de a vermos, pela necessidade de ver. A coisa imóvel no vazio [...], o objecto puro”.¹² Esta tentativa de definição da pintura de Bram van Velde, proposta pelo próprio Beckett, não deixa de nos fazer pensar nas imagens que o autor vai (re)criando nas suas peças, como acontece, precisamente, em *Oh les beaux jours*:

Winnie enterrada até ao pescoço, o toucado na cabeça, olhos fechados. A cabeça, que já não consegue virar, nem levantar, nem baixar, fica rigosamente imóvel e voltada para a frente durante todo o acto. Só os olhos se movem. [Acto II]

Talvez pudéssemos, então, falar de uma “escrita da coisa em suspenso”. Dir-se-ia que a própria estrutura obsessiva do texto didascálico deixa as imagens e a própria reflexão em suspenso:

WINNIE: Transpirava abundantemente. (*Um tempo.*) Antes. (*Um tempo.*) Agora já não. (*Um tempo.*) Quase nada. (*Um tempo.*) O calor aumentou. (*Um tempo.*) A transpiração diminuiu. (*Um tempo.*) É isso que eu acho absolutamente maravilhoso. (*Um tempo.*) A maneira como o homem se adapta. [Acto I]

Esta suspensão permite também a desconstrução gradual – por vezes, mesmo até à anulação completa – de uma primeira imagem: “Ah, que dia feliz terá sido este, novamente, mais um! (*Um tempo.*) Apesar de tudo. (*Fim da expressão de felicidade.*) Até agora”. [Acto I] Na verdade, tal como o próprio autor terá explicado a Charles Juliet, toda a obra beckettiana tem como objectivo desconstruir a imagem tranquilizadora e gratificante que o homem procura dar de si mesmo ao longo dos últimos quatro séculos, instalando um estado de dúvida para o qual a suspensão e a elipse muito contribuem: “É preciso aguentarmo-nos ali, naquele espaço onde não há pronome, nem solução, nem reacção, nem tomada de posição possíveis... É o que torna o trabalho tão diabolicamente difícil”, afirma Beckett.¹³ Tal como aconteceu com a obra de Arnold Geulincx, a proximidade com os irmãos Van Velde e com uma certa concepção de “arte” e das suas funções na sociedade terá deixado marcas fundamentais no universo beckettiano: “Pintar é aproximar-me do nada, do vazio”, afirma Bram van Velde. “A pintura é o silêncio. [...] Viver é extenuante, não acha? [...] Há sempre dois em cada um de nós. Um vivo e um morto. E estão constantemente em confronto. [...] A minha tela propõe mas nunca afirma. Não procurar convencer. Ou provar o que quer que seja. [...] Só o vazio e o mundo do silêncio são imensos.”¹⁴

A olhar para Norte, portanto. Entre filosofia e pintura, a imagem – elemento essencial na obra beckettiana – parece ser construída a partir da exploração sistemática do “poder profanatório da linguagem como meio puro”,¹⁵ ou seja: ao multiplicar os estados do texto, escrevendo e traduzindo a sua própria escri-

ta, Beckett cria um espaço de emancipação da linguagem relativamente ao seu fim – a comunicação –, tornando-a *inoperacional*, experimentando novos usos possíveis, fazendo novas experiências com a palavra. E talvez seja esta, afinal, a essência da experiência beckettiana da auto-tradução: criar imagens a partir da linguagem sempre e cada vez mais aberta a novos usos, a novas profanações. É precisamente isto que torna tão diabolicamente difícil a tradução dos ventos.

1 BLIN, Roger, *Souvenirs et propos: recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986.

2 MESCHONNIC, Henri, *Étique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 51.

3 ADORNO, *Notes sur Beckett*, Paris, NOUS, 2008, p. 128.

4 MAYOUX, J.-J., “Introduction” in Beckett, Samuel, *Words and Music, Play, Eh Joe*, Paris, Bilingue Aubier Flammarion, 1972, p. 134.

5 OUSTINOFF, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Paris, L'Harmattan, 2001.

6 JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L., 1999, p. 69.

7 OSTROVSKY, Erika, citada por Bruno Clément in *L'Œuvre sans qualités, rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1989, p. 242.

8 CLÉMENT, Bruno, *op. cit.*, pp. 244-245.

9 BECKETT, Samuel, GEULINCX, Arnold, *Notes de Beckett sur Geulincx*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

10 BECKETT, Samuel, *Ibidem*, p. 131.

11 DOMMANGE, Thomas, *Ibidem*, p. 229.

12 BECKETT, Samuel, *Le Monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*, Paris, Éditions de Minuit, p. 30.

13 BECKETT, Samuel, citado por Charles Juliet, *op. cit.*, p. 68.

14 VAN VELDE, Bram, *Rencontres avec Charles Juliet*, Paris, P.O.L., 1998.

15 AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*, Lisboa, Cotovia, 2006, p. 127.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



O sentido da vida é só cantar

Parafraseando Vladimiro e Estragão, vagabundos imóveis de outro baldio, não nos basta encenar, traduzir, representar, ler ou ver o teatro de Samuel Beckett. Como as suas personagens, temos também de falar *nisso*. Convidámos Manuel Portela (professor universitário, poeta e tradutor de Beckett) e Rui Lage (poeta e crítico literário, também tradutor do escritor irlandês) a tagarelarem com Emília Silvestre, Nuno Carinhas e Pedro Sobrado sobre Winnie, Willie e a felicidade destes dias. “Fala-se de tudo. (*Um tempo*.) De tudo o que se pode.” Antes que as palavras nos abandonem.

PEDRO SOBRADO Na troca de correspondência entre Beckett e Alan Schneider [ver p. 57-69], ocorre uma coisa curiosa. Fala-se imenso sobre pormenores do texto e aspectos práticos de encenação – o significado de uma palavra, o nome do revólver, os aros dos óculos de Winnie, as movimentações invisíveis de Willie por detrás do montículo, etc. Sobre o significado geral da peça, nada, talvez umas alusões ou comentários muito tangenciais. A dada altura, Schneider mostra-se inquieto por ir dar uma entrevista ao *Sunday Times*: “O que é que eu digo?”, seguido de uma dúzia de pontos de interrogação. Numa carta de várias páginas, onde dedica, por exemplo, quatro ou cinco linhas ao significado do termo “formicação”, Beckett responde a esse apelo um tanto desesperado com a seguinte nota: “No ideas for the *Sunday Times*. Sorry”. Gostaria de começar com este paradoxo: por um lado, a abundância de explicações sobre detalhes; por outro, a penúria no que toca ao significado da peça. Há forma de falar de *Ah, os dias felizes*? Podemos dizer alguma coisa de fundo sobre o sentido da peça?

MANUEL PORTELA A pergunta mais difícil logo no início! [risos] Essa descrição é muito interessante porque mostra um aspeto que caracteriza a obra de Beckett: ele é extremamente meticuloso nessa escala – no trabalho com a palavra, com os objetos cénicos –, mas abstém-se de oferecer uma interpretação global para a montagem de palavras, objetos, gestos e acontecimentos que põe em cena. É uma estratégia de Beckett enquanto artista – não oferecer uma chave para o que escreve. Ele próprio se coíbe de auto-interpretar, ainda que o possa fazer numa escala local e dizer: isto tem de ser assim, estas palavras têm de ser ditas assim, etc. Mas não faz qualquer interpretação numa escala global, e deixa que os materiais interajam e as interrogações que eles têm a suscitar sejam suscitadas livremente. No fundo, as pessoas querem é saber o que isto significa. E isso está contido na própria peça: há uma espécie de meta-representação quando, na descrição de Winnie, vêm aquelas duas personagens perguntar: “O que é que ela está ali a fazer?” Beckett resiste a fornecer uma chave para o que está a fazer. Ele é muito meticuloso na revisão dos manuscritos: revê

o texto oito, nove, dez vezes, e justifica extensamente as decisões que toma, mas só nessa microescala. Não se preocupa em criar uma leitura que feche o poema, a peça, o romance. Quer manter intacta a capacidade simbólica, a capacidade de inquietação que o texto ou a encenação geram. É claro que podemos dizer: é uma obra sobre a morte e a vida – nascer é morrer. Outro aspeto prende-se com a consciência do mundo. O problema que Beckett coloca é este: todo o mundo tem de passar através da nossa consciência, através da nossa percepção. Nascemos, construímos uma percepção do mundo, mas o nosso destino é irremediável – vamos morrer. Em última análise, toda a obra de Beckett poderia ter esta chave. Mas não é suficiente. Isto é: ele diz isto como imagem da condição, mas depois diz muitas outras coisas. No fundo, quer resistir a uma tradução última.

RUI LAGE Acho que o próprio Beckett desconhece o sentido dos *Dias Felizes*.

PS Ele diz a uma atriz: “Eu só sei o que está no papel”.

RL Ele percebe que há sempre alguma coisa que escapa ao controlo do criador. Beckett já não é do tempo daquela conceção sacramental do autor, daquela conceção em que o autor controla toda a obra. Percebe que há significados, nuances, variáveis, franjas de sentido que escapam ao seu controlo. Mas é evidente que a ideia é deixar vários significados em aberto. Talvez por não querer interferir no sentido último da peça é que Beckett se preocupa tanto com os detalhes. *The devil is in the details*. Há várias camadas de significação, nos *Dias Felizes* como noutras obras: umas de superfície, outras em profundidade. Há significações que me parecem imediatas: a radical solidão e individuação do ser humano, mesmo quando está entre aqueles com quem tem relações de afeto, o medo da morte, o medo da ruína, esta questão quase senequiana do “nascemos para a morte”. Depois, há significados mais profundos...

PS Ainda mais profundos? [risos]

RL Beckett presta-se muito a interpretações freudianas, por exemplo, mas não vamos entrar já por aí... [risos]

NUNO CARINHAS Uma das grandes pistas que ele nos dá é a condição – a condição em que estão as personagens, essa arquitetura prévia que ele faz, sendo que Beckett é, de facto, um arquiteto que vai ao ponto de desenhar o puxador da porta, ou coisas ainda mais ínfimas. Realmente, o que ele nos apresenta é uma condição. Depois, no quadro dessa condição, dá-nos a ver um bocado de vida ficcional, mostra-nos personagens confrontadas com coisas medonhas, mas fá-lo de uma forma extraordinariamente comezinha. O que é engraçado é como uma filosofia, imensa e pesada, emerge entre os jeitos e trejeitos da vida quotidiana, emerge com os seres mais definíveis, como é o caso desta Winnie e deste Willie. É um casal pequeno-burguês, não é um casal de camponeses nem de operários. Imagino que ele é engenheiro de minas [risos], por isso é que vive num buraco, e ela sempre foi dona-de-casa...

RL Ou arquiteta paisagista! [risos]

NC Uma dona-de-casa que estimava os clássicos. Tinham uma pequena biblioteca, ouviam música, iam à ópera ver a *Viúva Alegre*. É uma espécie de resumo genial da identificação que pode ocorrer entre quem está na plateia e quem está dentro daquela condição, mas possui traços reconhecíveis. Daí eu pensar que é difícil classificar o teatro de Beckett como “absurdo”, porque não é bem disso que se trata. Quando começamos a trabalhar, é a essa condição que temos de nos entregar – encenadores, cenógrafos, iluminadores, atores... Uma condição que é, em última análise, a nossa condição profissional. Falar disso é como falar da questão da vida e da morte – já é uma coisa muito vasta –, mas, mais uma vez, está

relacionada com o quotidiano: o que é que se faz com um objeto, com uma mesa, em que canto se põe a cama, porque é que não me sinto bem a dormir aqui... É esse constante arrumo que fazemos na experiência do teatro que já está contida nas ficções que Beckett nos apresenta. Por isso, imaginar que esta mulher está confortavelmente instalada num sofá seria outra peça. Porque tudo isto tem implicações diretas em tudo aquilo que depois se venha a dizer, em tudo aquilo que depois se venha a tentar exercer dentro dessa condição.

EMÍLIA SILVESTRE Penso que Beckett contraria sempre aquela nossa necessidade de perceber tudo, de termos explicações para tudo, e muitas vezes perdemos a oportunidade de sentir. A experiência para quem vê objetos cénicos destes, poemas destes em cena – e falo especialmente desta peça e do *Não Eu*, que também fiz [*Todos os que Falam*, 2006] –, é tão extraordinária que as especulações sobre o que significam devem vir depois – ou não vir de todo. [risos] O rigor de Beckett nas didascálias – quando é que a Winnie diz “não”, quando é que sorri ou pára de sorrir, quando é que põe ou tira os óculos – tem que ver com a construção de um quadro que ele quer apresentar. Nós, intérpretes, temos de construir esse quadro. Mas temos de ter muito cuidado para não estarmos sempre a questionar tudo, a querer perceber porque é que ela agora diz isto, porque é que agora diz aquilo... Nas cartas, Alan Schneider acrescenta por vezes às questões que coloca: “a atriz vai querer saber”. [risos] É verdade, é o nosso primeiro impulso. Mas o que acontece é que, quando estamos a fazer aquilo, a dizer aquilo, dentro daquela estrutura, começa tudo a fazer sentido. A nossa esperança é que para o público também faça sentido. É interessante da parte de Beckett proporcionar-nos a experiência de usufruir daquela obra, sejam os dezoito minutos do *Não Eu*, seja a hora e meia de *Ah, os dias felizes*. É uma experiência assistir a uma peça dele, e é uma experiência fazer uma peça dele.

“Infelicidade, chega, já me fizeste rir bastante”

PS Não vou insistir na questão do sentido da peça, embora considere que, se é verdade que Beckett sente aversão pela interpretação alegórica ou simbólica dos seus textos, também é verdade que recusaria para a sua obra o estatuto de inefável, como se fosse uma coisa da ordem do sagrado, que se subtrai ao domínio da explicação racional. Aliás, num texto sobre Kafka e os seus intérpretes, Agamben diz que para o inexplicável ainda não se encontrou uma expressão mais adequada do que a própria explicação e que o silêncio – ou seja, a renúncia a explicar – “agarra o inexplicável com mãos demasiado desajeitadas”. Seja como for, concordo que a peça revela uma atitude algo trocista da parte de Beckett em relação à nossa ansiedade em perceber, ao nosso esforço por encontrar explicações. Vemos isso não apenas na história do casal Piper ou Cooker, mas também no esforço um pouco ridículo que a Winnie despense ao tentar decifrar a inscrição na escova de dentes. Mas, como digo, sem querer insistir na questão do significado para além do que é razoável, queria apenas recuperar o contexto epocal em que a peça é escrita. Faz sentido lê-la à luz dos traumas do pós-guerra, dos campos de extermínio nazis, da era atômica e dos seus terrores, como sucedeu em algumas encenações? Ou, dissipada essa nuvem em forma de cogumelo, a peça está finalmente livre para fazer o seu caminho e ser tomada na sua *aterradora* literalidade?

MP Antes de me referir a isso, queria retomar uma coisa que foi dita pelo Nuno. Há um aspeto interessante em Beckett, que explica em parte a sua estratégia como escritor. Diversamente do que encontramos em grande parte do teatro do século XX, ele trabalha num registo que é, ao mesmo tempo, extraordinariamente concreto e abstrato. Aquela ideia de mostrar o universal no banal faz parte da sua filosofia: a situação mais

trivial contém os dilemas mais profundos. Ao mesmo tempo que faz um esforço de concretização, que nos permite pensar que aquela personagem é real – é a pessoa A ou B –, fá-lo de uma maneira que não admite uma leitura do tipo realista: estamos a falar da classe social A ou B, ou da família A ou B, ou do acontecimento histórico A ou B. Não é possível ancorar completamente o texto num espaço e num tempo, porque se mantém um nível de abstração que confere uma força filosófica e simbólica – eu diria: uma força abstrata – ao seu teatro e à sua escrita. Quanto ao contexto histórico: algumas leituras têm sido feitas à luz desse contexto, de uma época em que se põe a hipótese de um apocalipse nuclear. Parece ser uma cena em que a humanidade já não existe...

PS “Últimos seres humanos perdidos por aqui...”, diz a Winnie, referindo-se ao casal Piper.

MP Numa das versões iniciais do texto, há mesmo uma outra referência que reforça esta hipótese. O espaço que ele cria é um espaço desértico, um céu sem nuvens, uma planície que se prolonga em direção ao céu. Aparentemente, não há seres humanos, a não ser aqueles dois que passaram por ali, por acaso, e que são recordados pela personagem. Essa leitura é possível: há um momento histórico particular que fica marcado na peça. Mas, no fundo, nenhuma leitura permite criar uma chave definitiva para ler o texto. É evidente que está a falar do casal burguês, mas também está a falar de uma relação prolongada no decurso da vida, da condição dos casais, da relação entre os homens e as mulheres. Há uma tipificação daquela rotina do dia-a-dia e de certos comportamentos. Depois, a peça está cheia de alusões sexuais. Aliás, a peça é muito sobre sexo...

RL São interpretações possíveis. Até no contexto dos anos sessenta, em que a instituição do matrimónio e da família detinha um valor que não tem hoje, se

pode olhar para a peça como uma crise no casamento, como uma crise na meia-idade, tal como a ausência de Willie, na maior parte do tempo, e os seus dizeres e aparições bestiais podem ser entendidos como ausência de sexo. Há ali uma espécie de trauma pós-coito.

PS De castração, também. “Suíno macho castrado.”

RL Uma das poucas intervenções inteligíveis de Willie serve justamente para dar essa definição. Mas, apesar da peça estar aberta a todo o tipo de interpretações, acho que cada espectador se encaminha necessariamente para uma, em especial. Talvez por influência do *Mal Visto Mal Dito*, que traduzi [Quasi, 2006], sempre que leio os *Dias Felizes*, tendo a ver na Winnie uma viúva a fazer o seu trabalho de luto. As aparições de Willie são tão instáveis, tão fugazes, tão desconexas, que podem muito bem ser as aparições de um espectro. Em termos freudianos, o luto é um trabalho longo, variável, penoso, contraditório, que faz chocar períodos de dor e choro com períodos de psicose alucinatória, nos quais a memória se atropela a si própria. Talvez isto nos possa dizer alguma coisa sobre a Winnie. Uma vez, ela está com um medo terrível da solidão; outras, está eufórica, numa espécie de felicidade absurda. Há uma série de pistas: o revólver, que nos remete para o suicídio; o dueto da *Viúva Alegre*; o facto de estar permanentemente a perguntar se o Willie a vê ou a dizer que compreende que ele não lhe possa falar ou ver naquele momento. Depois, sempre achei que dos *Dias Felizes* se desprende uma aura sobrenatural. É assim que experimento as obras de Beckett. Dá-me a impressão que aquele cenário é simultaneamente genesíaco e apocalíptico, parece que é percorrido por forças telúricas, por forças geológicas. Penso que a encenação do Nuno Carinhas revela este aspeto, sobretudo ao nível do som. A dada altura, há uns sons que parecem de convulsões tectónicas, telúricas. O que me traz de novo à questão do luto: o luto pressupõe uma

tentativa de religação a novos objetos de afeto, ou seja, há uma espécie de morte do próprio eu para renascer outra vez, para reconstruir a sua vida. O cenário deste espetáculo leva-nos às entranhas da terra: representa uma espécie de parto ontológico. Ao mesmo tempo que consome aquela existência, sugere já que pode estar a produzir uma nova. Ou então é como se a Winnie e o Willie fossem uma espécie de experiência bizarra – falhada, claro – de uma entidade supraterrena, que os lançou num cenário fora do tempo e do espaço, um cenário ainda em formação. Uma vez aí lançados, são-lhes dadas umas regras muito restritas em termos de mobilidade – e depois espera-se para ver o que é que acontece. [risos]

MP Estou a lembrar-me daquilo que a Winnie diz logo após o episódio da formiga: “Haverá melhor maneira de glorificar o Todo-Poderoso do que rirmo-nos com ele das suas pequenas brincadeiras, sobretudo quando não têm muita graça?”

RL Eles são apenas brincadeiras. [risos]

MP Essa experiência é uma alusão à condição humana. Aquela imagem da formiga e aquele momento em que Winnie e Willie se riem e depois discutem se estão a rir-se da mesma coisa, isso evoca a consciência da situação em que estão postos. É uma evocação da ideia de serem uma experiência.

ES É a expressão da consciência de tudo isso. Porque logo a seguir ela diz: “como era aquele verso maravilhoso... não sei quê infelicidade, chega, já me fizeste rir bastante”. [risos] É uma comédia, toda esta infelicidade!

“Oh, alegrias fugazes... oh... não sei quê... lentas desgraças”

PS Vou retomar aquilo que o Rui disse sobre a cenografia, porque há, de facto, várias leituras genesíacas e apocalípticas da peça. Alguns comentadores descreveram *Ah, os dias felizes* como uma paródia ao *Paraíso Perdido* de Milton, referindo-se a Willie e Winnie como uma versão fracassada (ou ainda mais fracassada) de Adão e Eva. Evidentemente, as citações miltonianas contidas no texto ajudam a escorar essa hipótese. Outros comentadores inclinaram-se para uma leitura apocalíptica, centrando-se na questão da abolição do humano, da extinção da espécie, etc. Gostaria que o Nuno falasse sobre o trajeto que fez no que toca à projeção daquele lugar, um trajeto que começou numa reminiscência pictórica – a *Guernica* de Picasso, que nos remete para a experiência da guerra –, mas que depois evoluiu num sentido muito diverso...

NC E ainda bem! A certa altura, veio-me a necessidade de instalar aquele monte de terra dentro de um espaço fechado, como se fosse o resultado de uma invasão. Aí, sim, estaria em jogo uma visão da guerra... A terra já tinha invadido o espaço interior de uma casa, casa que, no fundo, seria a expressão do casal. Lembrei-me da *Guernica* e daquela abertura em estrela no teto. Geralmente, não nos damos conta de que a *Guernica* representa um espaço confinado, dá-nos a sensação de que é uma paisagem aberta, mas não: o que acontece é que, pela sua organização quase de *cinemascope*, perdemos a noção dos limites. Fui assombrado pela ferocidade que está contida dentro daquela casa; pela lâmpada mágica que cai por esse buraco estrelado; pelo simples facto de o quadro ser a preto-e-branco... É um marco incontornável da arte moderna, que tem tudo que ver com a guerra e aquele contexto que o Pedro referiu há pouco. Obviamente, Beckett foi sensível a todos os acontecimentos que marcaram a época em que viveu. Todas as suas

personagens têm a condição de sobreviventes, tanto nos romances como nas peças de teatro. A questão está mesmo em saber como é que se pode sobreviver. Não é inocentemente que faço esta peça agora, porque estamos postos perante uma condição que nos foi ditada violentamente, destruindo o cenário onde vivíamos, para, de uma forma abrupta, nos colocar dentro de um outro. Esta questão beckettiana da sobrevivência é interessante, neste momento. Como é que podemos passar de uma circunstância a outra se não nos socorrermos das poucas referências que temos – e aqui referências também podem ser objetos – e das manias que criámos e que já não fazem grande sentido? Coisas que são indispensáveis para permanecermos e construirmos, quiçá, uma narrativa errada, como agora também se voltou a dizer...

RL Quando pensávamos que esse termo já estava no sótão dos conceitos...

ES Queria mencionar uma coisa um pouco prosaica. Quando li pela primeira vez os *Dias Felizes*, ocorreu-me imediatamente uma imagem que regressou agora, quando fui confrontada com a necessidade de fazer a peça. Não sei se se lembram de um episódio da série *Twilight Zone* que é sobre um homem que vê muito mal e que adora ler, mas a mulher e o chefe do banco onde ele trabalha não lhe permitem essa satisfação. Um dia, quando se fecha no cofre do banco para ler um bocadinho, há uma explosão. Ao sair, dá-se conta que o mundo foi destruído. Nas horas seguintes, percebe que não há mais ninguém, que está sozinho na Terra. Então, ele pensa: finalmente, vou ter tempo para ler à vontade tudo o que quiser! [risos] Mas quando sente essa felicidade toda e pensa que vai poder ler todos os livros que há na biblioteca, baixa-se para apanhar um livro e os óculos caem-lhe da cara e partem-se, e ele não é capaz de ler sem os óculos.

RL Lembro-me desse episódio, é genial.

ES Veio-me de novo à cabeça a imagem desse filme quando comecei os ensaios: a história dos óculos da Winnie, o gesto de limpar os óculos, os clássicos que ela vai lembrando e citando, a situação em que se encontra... É engraçado, porque também me passou pela cabeça que o Willie não existisse, que fosse uma convocação dela. Da mesma maneira que ela se dirige a si própria – “começa, Winnie”, “devagar, Winnie”, “já não falta muito, Winnie” –, da mesma maneira que a Boca fala de si na terceira pessoa, também se dirige a Willie. E isso ocorre numa situação de caos, de destruição, numa situação...

NC ...de perda. Quando ela diz: “o saco... um pouco desfocado”. A realidade começa a ficar toda desfocada, mas as coisas ainda existem, ela sabe que elas ainda lá estão.

PS Insisto na questão do cenário, que o Nuno acabou por não abordar há pouco. Há um contraste entre a natureza evocativa, vaga, quase de lembrança difusa de um dia feliz, que caracteriza o pano de fundo, e o carácter concreto, duro, escuro dos montículos em cortiça, um material que, aliás, já trabalhou anteriormente, por exemplo, na *Antígona* [TNSJ, 2010]. É como se a cenografia retomasse aquela citação de Milton que a Winnie se esforça por reconstituir: “Oh, alegrias fugazes... oh... não sei quê... lentas desgraças”.

NC O pano de fundo foi a última escolha para a cenografia, porque, a dada altura, voltei às didascálias com muita atenção. Há momentos em que ponho os textos de parte e depois, oportunamente, volto a eles. Beckett descreve uma paisagem com sabor *pompier*: qualquer coisa de uma arte falhada, de uma pintura de domingo. Lembrei-me daquela cortina que desenhei há uns anos atrás e que provavelmente se enquadraria bem. E sim, procurei criar um contraste grande entre pintura e, chamemos-lhe assim, escultura, porque aquele objeto é muito tridimensional e texturado. Possui aquela textura orgânica que

a cortiça lhe confere e que recebe a luz de uma forma particular. Depois, sempre achei que o objeto deveria ser informe, isto é, de difícil reconhecimento. Representa uns montes, claro, mas também poderia ser uma parte de um animal, ou de uma massa que está ainda a sedimentar-se – ou não. Daí aquelas bases, que contrariam a verticalidade dos montículos, o que, não tendo sido premeditado, imprime um carácter tumular àquele... monumento. Por outro lado, revejo ali a imagem da *Ilha dos Mortos* [de Arnold Böcklin], pelo facto de estar isolado e ter imenso espaço à volta, de não ser uma paisagem que se prolonga até aos bastidores. É uma coisa *ovniológica*, criada ali para a experiência.

MP E a componente sonora de que se falou há pouco, Nuno?

NC Isso surge-nos, ao Francisco [Leal] e a mim, como inevitabilidades do exercício de saber até onde podemos ir para além das indicações de Beckett. Provavelmente, os mais ortodoxos ficarão horrorizados com a introdução da *Viúva Alegre* no momento em que Willie tira o chapéu. Mas, no domínio das fantasmagorias, é inteiramente legítima. Aquela brutalidade sonora entre o primeiro e o segundo ato parece-me necessária para fazer uma espécie de resumo auditivo do que ficou para trás e anunciar ou preparar o que se vai seguir.

MP Há também aqueles abalos que, em certas alturas, a Winnie escuta...

NC Isso ocorre sempre antes do “e agora?”, que é uma coisa que a Winnie repete de forma cíclica. Pareceu-me que esses “e agora?” constituem momentos de passagem temática ou reinícios que ela impõe a si própria, sempre que as palavras lhe faltam, sempre que a memória começa a ser triturada e ela estanca o discurso. Esses abalos são sobretudo uma coisa interna. Ainda ontem falávamos sobre isso. São muitos os sobressaltos internos da Winnie.

MP Em relação à questão da memória, há um aspeto que noto na obra de Beckett e que tem ainda que ver com aquilo que há pouco estava a dizer sobre a tensão que ele mantém entre a dimensão de concretização e a dimensão de abstração. Ele coloca uma boa parte das suas personagens numa fase avançada da vida.

NC É um teatro adulto.

MP Têm cinquenta, sessenta anos e estão a recapitular a sua existência. Beckett faz essa recapitulação de maneira a deixá-la ambígua. A memória da personagem é deficiente, ou não é explicitada de modo a podermos dizer o que é que aconteceu. Por exemplo, aquele episódio com a boneca e o rato é muito vago. Por um lado, a existência da personagem, como indivíduo singular, depende da memória; por outro, essa memória é extraordinariamente precária. Trata-se de um elemento recorrente na obra de Beckett. As personagens têm memórias que só nos permitem concretizar o seu passado ou o acontecimento que essas memórias evocam até um certo ponto. Ele não é totalmente recuperável. E isto está de acordo com a lógica geral da peça. No fundo, consigo dizer: esta pessoa tem um nome, pertence a esta classe social, veste-se de determinada maneira. Mas só consigo concretizar até um ponto, porque não sei exatamente o que é que ela fazia e as memórias que me dá são incompletas. Outro aspeto interessante é a compulsão para falar: as personagens de Beckett sofrem dessa compulsão, são dominadas pela linguagem. Falam sempre em redemoinho: repetem e acrescentam qualquer coisa, repetem de novo e acrescentam mais qualquer coisa, e a espiral vai progredindo. No *Não Eu* isso é evidente: é como se a boca falasse sozinha e a personagem não conseguisse ser dona da sua própria boca. Com a Winnie também acontece um pouco disso, aquela repetição dos dias que é evocada, os tais dias felizes. Os dias felizes são, ao mesmo tempo, os dias que estão a acontecer – são o presente a que estamos a assistir –, mas são também os dias já passados, os dias que ela rememora.

PS O título da versão francesa, pela qual o Nuno e a Alexandra Moreira da Silva optaram, tem a interjeição “ah!”, que intenciona esse passado, essa memória.

MP Uma coisa interessante é que podemos ler e ver a peça muitas vezes e não conseguimos decidir se o título é irónico ou não.

RL Nesse caso, é porque é irónico.

MP A meu ver, o título mantém as duas possibilidades. Os dias são legitimamente felizes – há uma felicidade que vemos a personagem experimentar –, mas ao mesmo tempo há uma certa ironia: é uma felicidade condenada, impossível, uma felicidade que não chegou a ser.

NC De alguma maneira, a evocação desses dias, a memória desse passado, é também geradora de felicidade.

RL Mas, ao mesmo tempo, a Winnie está constantemente a pôr a sua memória em causa. Ela desconfia da sua memória, não a dá por adquirida. Depois, há duas questões importantes, quer nos *Dias Felizes* quer em qualquer obra de Beckett: a questão da imobilidade e a questão da invisibilidade. O corpo da Winnie – já nem falo do Willie – está, na sua maior parte, invisível e torna-se ainda mais invisível no segundo ato. Essa progressiva invisibilidade conduz-nos à questão do desaparecimento do corpo – do corpo erótico, do corpo no sentido mais carnal – de uma mulher que está a envelhecer, com todas as dúvidas que isso acarreta. Ao mesmo tempo, esta imobilidade é quase uma imobilidade mineral, como se as personagens fossilizassem, talvez porque as emoções convulsas, os dilemas afetivos se passem a um nível subterrâneo. Daí que, para mim, faça todo o sentido a recorrência sonora daquela vibração sísmica.

“Será que consegue sentir as pernas? Será que ainda têm vida, as pernas dela?”

PS Aquilo que o Manuel estava a dizer há pouco sobre a repetição/variação no discurso das personagens de Beckett e sobre a sua compulsão para falar permite-nos avançar com duas questões: uma sobre a importância da música na escrita de Beckett e as suas implicações na interpretação e na representação (já lá iremos); outra, sobre a função da linguagem. Penso que dificilmente encontraremos no teatro de Beckett a linguagem enquanto meio de comunicação: ela não parece servir já a transmissão de informações. O que a Winnie nos diz é incerto, equívoco e até, em alguns momentos, incompreensível. De resto, ela está permanentemente a interromper-se a si própria. Nos primeiros ensaios, ao ouvir a Emília e o João Cardoso a ler o texto, lembrei-me da tradução que Martin Buber propôs para o célebre primeiro versículo do Evangelho de João: em vez de “No princípio era o Verbo”, ele opta por “No princípio era a Relação”. O que quero dizer com isto é que, mais do que produzir o relato de uma história ou de um passado, a palavra visaria a busca de uma companhia. Qual é o vosso entendimento do papel da linguagem na peça e no teatro de Beckett?

ES No *À Espera de Godot*, o próprio Beckett diz: “Ter vivido não lhes basta. Têm que falar disso”. [risos] Está tudo dito aí. O *Não Eu* torna essa necessidade absoluta, essa necessidade de falar para ocupar o tempo e o espaço.

RL Falar contra a morte.

ES Sim, também. Mas, falando, a Winnie vai criando memória para os dias felizes que hão-de vir. Depois, há uma coisa que tem imenso efeito em mim, como atriz: o som das palavras que se dizem, o som que geram juntas, umas com as outras, e o que isso provoca em nós.

Há todo um mundo por descobrir na escolha das palavras, na relação que uma palavra estabelece com a anterior ou com a que se lhe segue e nega, ou não. A Winnie dedica-se a esse jogo com muita frequência, um jogo que tem que ver com uma memória que já não é muito certa, mas também com o prazer que lhe dá dizer: “Tudo volta. Tudo? Não, tudo não. Não, não. Não completamente”. Esse jogo, das sonoridades, das contradições, é importante. Então no *Não Eu*!... Claro que a Boca está a contar uma história, há uma história que a gente percebe, ainda que de modo fragmentário, mas a gente também percebe que aquele é um dos momentos que ela vomita sem controlo aquelas palavras todas. Essa compulsão de falar, de ocupar espaço, de existir pelas palavras e pelo som das palavras, sente-se especialmente na obra de Beckett.

NC Ele explorou isso até ao silêncio total. Estou a lembrar-me do *Ir e Vir*: os segredos que as personagens sussurram umas às outras contêm provavelmente informação mais abundante do que aquela que é passada para nós. “Como é que a achas?”, “Está na mesma”, “Não mudou muito”, etc. Não mais do que isso, mas entretanto bichanam umas às outras coisas que dão lugar a grandes interjeições, como verdades que se revelam, mas que nós não sabemos quais são. Mais uma vez, estamos completamente no vazio, a imaginar as coisas mais mirabolantes que possam estar a dizer umas sobre as outras. É o poder das palavras – das palavras que nos estão a ser negadas – por dentro da própria ação que estamos a presenciar...

MP No caso da Winnie, mas também de outras personagens, a linguagem é uma espécie de atestado de existência para a própria personagem. A Winnie está sempre a autorreferir-se, vendo-se de fora. A linguagem confere-lhe existência. É um dos aspetos transversais na obra de Beckett: a nossa existência implica que todo o mundo tenha de ser constituído dentro da nossa cabeça e dentro da nossa linguagem.

E essa reconstituição do real através da nossa consciência é um dos elementos que transparecem nessa obsessão de falar, porque, no fundo, a linguagem é a prova da existência que o eu tem para si próprio. Depois, Beckett encena uma incomensurabilidade, um desencontro entre a linguagem e o corpo, entre a linguagem e a existência visceral. A linguagem é qualquer coisa que o sujeito produz para existir, qualquer coisa que controla aquilo que o sujeito é e o faz ser de um certo modo, mas, ao mesmo tempo, também é qualquer coisa que o impede de aceder a... O modo como, em vários textos, Beckett descreve as experiências de amor, como qualquer coisa falhada, tem que ver com essa impossibilidade de acordo entre a nossa existência enquanto seres verbais e enquanto seres biológicos. Há uma contradição profunda entre animalidade e linguagem. Não sei se estou a exagerar...

RL Não, acho que essa leitura faz sentido. É uma leitura quase heideggeriana: a linguagem é a casa do ser. A linguagem é uma espécie de limite material entre o objetivo e o subjetivo. Por isso é que Heidegger também dizia que ela não revela nem representa nada, mas traduz. E, enquanto tradução, é também traição, é algo de imperfeito. Talvez esta imperfeição ou insuficiência se apliquem à questão da linguagem em Beckett. Aristóteles dizia que o homem é o animal político e é o animal que fala. Até se poderia acrescentar: é o animal que interpreta e se auto-interpreta. Nós somos uma interpretação constante de nós próprios, uma versão (ou várias) de nós próprios, veiculada através da linguagem. O facto de a Winnie estar constantemente a desconfiar da sua memória faz sentido. Aquilo que fica para trás já está no domínio da morte, no domínio da inexistência, e, a certa altura, não temos maneira de saber se aconteceu de facto ou se é já uma invenção nossa. Nós somos uma ficção retrospectiva: modificamos o passado, acrescentando, a cada passo, um ponto ao conto da nossa biografia.

MP Uma das coisas que aparecem obsessivamente em Beckett – e a personagem da Winnie é um bom exemplo – é a memória do amor, do primeiro beijo ou de um acontecimento na infância que revela a natureza visceral da nossa existência. Normalmente, as personagens têm três ou quatro momentos de memória, de intensidade emocional, que recorrem, mas depois há uma impossibilidade de recuperar esse sentimento. É como se esse momento anterior não tivesse existido, como se a sua existência fosse incerta... No *Ir e Vir*, no *Não Eu* e em tantas outras peças, as personagens vivem dessa rememoração de três ou quatro momentos, mas ela não chega a ganhar a consistência descritiva necessária para termos uma imagem precisa. Aquilo torna-se uma vaga lembrança, qualquer coisa que parece ter acontecido, mas que a sua própria recordação não consegue recuperar. No *Primeiro Amor*, que é um texto terrível, o amor é uma experiência que está vedada ao ser humano. Parece haver uma contradição profunda entre a natureza do ato sexual e a possibilidade de isso ter outra tradução, outra dimensão.

NC Há uma coisa que fica clara no segundo ato, em que Beckett se aproxima da experiência do *Não Eu*, em que se encaminha para essa experiência final de formalizar tudo no aparelho vocal. Especialmente nesse segundo ato, onde Winnie é tão-só uma cabeça, falar é a única coisa que a distingue de estar viva ou morta. A determinada altura, ela evoca as “cinzas negras” que irá ser. Tem essa consciência e fala do corpo de uma forma muito precisa: “os meus seios”. Na segunda parte, já se questiona: terá havido seios, terá havido braços?

RL Ela não pode ver o próprio corpo.

NC Não pode ver e já não sabe se o sente. Ela própria diz que os outros que a estão a ver perguntam: “Será que consegue sentir as pernas? Será que ainda têm vida, as pernas dela?” É incrível... A única coisa que ainda

lhe é possível é nomear, já não é possível mais nada. Ver – e de uma forma desfocada – e nomear as partes do corpo que ainda, eventualmente, serão visíveis: o nariz, a língua, as bochechas e, talvez, as sobranceiras, “um nadinha de testa”. A caminho do desaparecimento... O facto de estar no interior de um monte de terra não é assim uma metáfora tão insondável: é já a sua tumba. O que persiste são as palavras e esse desígnio tão extraordinário que se insinua desde o início: cantar.

“Um dia a terra acabará por ceder, de tanto esticar, sim, rebenta a toda a volta e deixa-me sair”

PS Esse ofício cantante da Winnie permite-me colocar uma nova questão à Emília. Sabemos que Beckett era um melómano e, ao que consta, um pianista bastante competente. Fala-se muito da importância da música e das suas técnicas compositivas na escrita beckettiana. Numa peça como *Ah, os dias felizes*, o ritmo, o tom, o tempo, a melodia são ainda mais importantes do que o recorte psicológico da personagem e o estudo da sua profundidade emocional?

ES Não se pode separar uma coisa da outra. A maneira como Beckett constrói o texto implica um estado emocional. O problema dos atores está em dar mais peso a uma coisa do que a outra. Há uma fase em que é terrível respeitarmos aquele ritmo, aquelas nuances, aquele tom que estão indicados no texto. Mas, à medida que começamos a ficar à-vontade com aquele material e nos disponibilizamos para a forma como está construído, ele começa a entranhar-se e depois já não se coloca a questão de saber se devemos atribuir mais peso a uma coisa ou a outra: tudo aquilo leva-nos simplesmente para um determinado estado emocional e ficamos sem saber se fomos nós que o criámos. Penso que não, penso que é a própria construção, as próprias palavras naquele ritmo que produzem esse estado. Muitas vezes digo aos meus alunos que só com a respiração, só com uma variação no ritmo respiratório, podemos chegar a um estado emocional. Agora imagine-se o que é esta mulher, que, conforme as indicações de Beckett, desata a falar para o Willie e não pode respirar até chegar a um certo ponto. Obviamente, isso provoca um estado emocional.

PS Colocava esta questão um pouco provocatoriamente, porque Beckett chegou ao ponto de levar um metrônomo para os ensaios

e dizer à actriz: “É isto o que eu quero”. Qual é o papel do encenador e do diretor de atores neste exercício, Nuno?

NC Beckett escreve como quem escreve música e tem de ser interpretado como quem interpreta uma partitura. É evidente que os atores podem ser atores solistas sem maestro, mas tem de haver alguém que zele pela construção. Como a Emília diz, a partir de certa altura, aquela matéria já está de tal maneira interiorizada que já nada sai do sítio. Mas até se atingir esse ponto é preciso alguém que... nos conforte [risos], porque a condição é, de facto, muito dura. Alguém que nos vá apoiando, primeiro a descortinar o labirinto, depois a orientar-nos no seu interior.

ES “Et Dieu sait que c’est difficile!”, como disse Beckett.

NC Há uma grande inteligência no guião das ações. É claro que, através dele, Beckett está a fornecer-nos sinais, indicações para nos aproximarmos daquela personagem, mas, para o ator, todos aqueles desígnios das pequenas coisas o põem no sítio. Depois de passar essa fronteira, tudo lhe será mais fácil. Mesmo que deixe de realizar as ações, já estão inscritos nele todos os ritmos e as não-arbitrariedades sobre a forma de falar. É de uma inteligência brutal.

ES Deixem-me contar o que aconteceu comigo. Quando peguei no guião para começar a decorar o texto, simplesmente não conseguia: havia duas palavras e uma didascália, mais uma ou duas palavras e novamente outra didascália, e assim por diante.

NC Para que é que serve o encenador neste caso? Para dizer: não te preocupes com as acções... [sussurado] para já. [risos]

ES Então, retirei todas as didascálias do meu texto, para o conseguir decorar. Depois de ter o texto decorado, há um dia em que o

Nuno diz: vamos inserir as ações no discurso. Quando incluo as ações, o texto fugiu-me completamente, não era capaz de encadear as coisas. O momento em que se juntam palavras e ações é horrível, porque parece que há dois lados do nosso cérebro que não estão a comunicar. Depois, aos pouquinhos, com paciência, percebes que uma coisa já não consegue viver sem a outra. Só pode mesmo ser assim, como está na peça: só posso dizer “pobre Willie” depois de pousar a escova de dentes, e não antes. Qualquer outra possibilidade deixa de fazer sentido. É impressionante, essa descoberta.

MP A imagem do metrónomo também se aplica, porque os textos dele estão temporizados, mesmo quando não há muitas didascálias. Beckett constrói um ritmo dentro da linguagem do texto – ele mede os silêncios, mede as pausas – e o ator tem de descobrir esse ritmo para o texto poder funcionar. A maior parte dos dramaturgos usa as didascálias de forma muito menos prescritiva e há aspetos que o ator e o encenador descobrem durante o processo, aplicando os seus próprios ritmos. Nos textos de Beckett, essa prescrição é maior. Os ritmos estão pré-definidos. Uma parte do efeito que a peça produz requer a descoberta desse ritmo, porque se não se consegue descobri-lo e se se impõe um ritmo diferente, será outro tipo de coisa...

NC Beckett salvaguardou aquilo que é, evidentemente, apanágio de qualquer autor, mas o acesso de quem se abeira da sua obra nem sempre acontece. A nossa descoberta como leitores é exatamente essa: há livros que não consigo ler porque não sou capaz de entrar no ritmo da escrita, não a descubro. Beckett salvaguardou isso, de uma forma clara.

RL Mas, se calhar, é um ritmo perverso, maniaco. Talvez esse metrónomo faça a contagem decrescente para o Apocalipse. Só que o Apocalipse nunca acontece. É por isso que assistir a uma peça de Beckett é uma experiência tão perturbadora, tão chocante.

Estamos sempre à espera que haja um desenlace catastrófico e ele nunca acontece.

PS Essa é a verdadeira catástrofe, não acontecer nada.

RL Exatamente, é um anticlímax. Mas é um anticlímax implorativo. É como se o texto e os atores implodissem. Estamos sempre à espera que aconteça alguma coisa à Winnie. Mas o que é que vai acontecer a esta mulher? Ela vai explodir!

NC Ela alude a essa possibilidade: “Um dia a terra acabará por ceder, de tanto esticar, sim, rebenta a toda a volta e deixa-me sair”.

RL E a certa altura pergunta se a terra vai perder a atmosfera.

NC Se já a perdeu!

RL O que nos conduz de novo à terra devastada: *the waste land*.

NC O que o Rui está a dizer vai de encontro à noção de teatro de Beckett como um teatro da espera. Não é por acaso que se celebrou universalmente essa expressão – “à espera de Godot” –, já quase tão famosa quanto o “ser ou não ser” de Hamlet. A espera é uma coisa central no seu teatro, um aspeto que se liga àquilo de que falava há pouco, quando disse que é um teatro de adultos. É mesmo: é um teatro para atores adultos, como a Emília e o João, e é um teatro que, não sendo necessariamente apenas para adultos, conduz, pelo menos, ao amadurecimento do público. Leva ao próprio amadurecimento da coisa teatral. Quem assistir a uma peça de Beckett, mesmo que não saiba muito de teatro, avança alguma coisa na perceção da convenção teatral. Esse lado é também o lado mais assustador, porque, sendo o mais adulto, é também aquele que está mais próximo do fim do conhecimento. Digo “fim do conhecimento” no sentido de conhecimento “a mais”, da coisa que já cresceu até ao seu



limite e que agora só pode decair. Mas em Beckett tudo isto está concentrado de uma forma exponencial.

MP Há outro aspeto interessante, que tem que ver com aquela questão da psicologia. Uma das consequências da estratégia de Beckett é que a psicologia da personagem não é preexistente à linguagem e às cenas em que ele a coloca. Não podemos partir para uma personagem, dizendo que é deste ou daquele tipo, porque não nos é dada informação suficiente para lhe atribuímos uma psicologia determinada. Essa psicologia é construída externamente, a partir da ação da personagem e da forma como usa a linguagem e produz a sua coreografia com os objetos. Não há acesso à interioridade da personagem: ela existe exteriorizadamente, no que faz e diz, e não chega a ganhar a concretude do indivíduo que tem a memória X ou a psicologia Y. O teatro de Beckett não é um teatro psicológico. A psicologia é quase accidental.

RL É a questão de um ser humano inacabado, de um trabalho que não foi concluído. Aliás, a Winnie fala como se estivesse a desafiar o ente que a colocou naquela situação. Lembrem-se da campainha. Quando parece que o fluxo discursivo vai esmorecer e que finalmente ela vai adormecer, há uma campainha que a mantém acordada. É como se estivesse a despertar os ratinhos de laboratório, quando já estão cansados de desempenhar a tarefa que lhes foi dada. Depois, há também a questão da condição feminina. Há uma frase de James Joyce que me ficou na cabeça, que é do monólogo da Molly Bloom no *Ulisses*: “With a kiss of ashes hast thou kissed my mouth” [beijaste a minha boca com um beijo de cinzas]. É uma frase terrível. No *Dias Felizes*, dá a impressão que há uma vontade de afirmação do corpo feminino que, ao mesmo tempo, é frustrada. É uma elegia amorosa: a perda do primeiro amor, a mágoa da memória do primeiro beijo...

NC Não sabemos muito bem se é mágoa, e isso é interessante. É mais importante a memória; depois, somos nós que lhe conferimos – ou não – a mágoa.

RL É a ironia que atravessa toda a peça. Aqui, a felicidade é sempre irónica, mas a tristeza e a perda também o são. Há esta fratura entre o que está dentro da cabeça da personagem e aquilo que ela verbaliza. Há alguma coisa que continua lá a funcionar e a que nós não temos acesso. Acho que isso é profundamente irónico.

MP Mas, ao mesmo tempo, a personagem está enterrada e canta...

PS Será uma afirmação da vida na própria morte?

MP É uma afirmação da condição. No fundo, não há outra coisa a fazer.

ES Beckett diz que só uma mulher seria capaz de suportar aquela situação e, ainda assim, cantar. [risos] Mas sinto que a canção é menos uma canção de amor ao Willie do que uma declaração de que agora a podem cobrir por completo...

RL É o canto do cisne.

ES É como se dissesse: estou preparada. Provavelmente, continuará a falar, mesmo soterrada, só que as palavras já não são audíveis.

RL Ela ainda está a falar neste momento. [risos]

ES Dá-se um fenómeno estranho. Ao contrário da Winnie, não sou uma mulher que fale muito. Mas quando faço estas personagens de Beckett, não me calo. [risos]

NC Imagino que acordes a falar. [risos]

RL A falar com a cabeça de fora do cobertor. [risos]

ES Lembro-me perfeitamente de um dia, depois de ter feito o *Não Eu*, estar a Constança Carvalho Homem a olhar para mim, no camarim, enquanto eu falava, falava, falava. A dada altura, ela diz-me: “Já percebi, tu ainda lá estás”. [risos] Embora fazer isto seja tremendo – são conhecidos relatos de várias atrizes sobre a violência destes textos –, há poucos autores que deem coisas desta intensidade aos atores. É uma dádiva.

NC Isto demonstra como um dramaturgo não psicologista consegue fazer com que um actor fique mecanicamente, essencialmente, ligado à personagem.

ES Há peças de que me lembro de bocados, de frases. Mas com Beckett tenho uma experiência diferente. Em 2006, fizemos o *Todos os que Falam*, que incluía o *Não Eu*. Quando, dois ou três anos depois, fomos a Bucareste com o espetáculo, tive de recuperar o texto. E o que aconteceu deixou-me, sinceramente, assustada, porque começou a sair tudo. Bastou começar. Bastou dizer as primeiras palavras.

NC É uma experiência orgânica, o que é extraordinário, porque, ao lermos o texto, não dá essa ideia. Quando lemos, parece não colar ao corpo de ninguém. Mas a verdade é que fica feito. Dentro.

“Que maldição, a mobilidade!”

PS Rimo-nos bastante no decurso desta conversa. Mas quero recordar que, quando a peça se estreou, os primeiros críticos viram nela uma revisitação do *Prometeu Agrilhado*, o que nos colocaria no âmbito da alta tragédia. Sucede que Beckett chegou a ponderar o subtítulo *A Low Comedy*. Podemos rir-nos de Winnie e Willie? E se nos rirmos, estaremos a rir-nos de coisas diferentes?

RL Podemos rir-nos de tudo, a vida é uma tragicomédia. Para falar a sério sobre a condição humana, Beckett tem de se rir, principalmente de si mesmo. O espectador faz precisamente isso. Acho que o registo da peça é sempre irónico. Não é por acaso que a canção que Winnie canta é da *Viúva Alegre*, título que é quase um oxímoro.

MP As peças de Beckett mantêm essa ambiguidade: são tragédias, são comédias? Neste caso, talvez seja mais comédia que tragédia, mas não sei se nos faz rir... Quando aplicamos uma grelha de leitura a Beckett, como se este fosse uma espécie de escritor metafísico que fala da nossa condição mortal, tendemos a interpretar as peças como tendo um registo trágico, mas muitas podem ser lidas num registo que, não sendo necessariamente cómico, não é de todo trágico. Nalguns casos, podem ser lidas num registo burlesco. Não falamos aqui do teatro dentro do teatro, mas há muitas referências a certas formas de teatro, como o *music hall*. Há também alusões ao cinema.

PS Charlot... Chassepot!

RL É engraçado o Manuel estar a falar do cinema, porque Beckett é também um cómico do absurdo.

PS Era a palavra que estávamos a tentar evitar a todo custo! [risos]

RL Mas aquele cenário poderia ser o cenário de um *sketch* dos Monty Python, que exploravam aquele tipo de humor, ao colocar pessoas, sem qualquer contexto, em situações extremas, absurdas, em que até as próprias leis da física são subvertidas. Mas o riso também depende do grau de reconhecimento, depende da ironia do espectador. Se o grau de reconhecimento é elevado, então a sensação que se gera é de perversidade ou de profunda tristeza; se esse reconhecimento não acontece, a reação pende mais para o riso.

NC A própria condição pode levar ao riso, a desgraça pode levar ao riso. O que é dramático em qualquer peça de Beckett é se o ator quiser ter graça. Aí, está tudo estragado. A comédia ou a hilaridade pode ser espoletada pelo cumprimento, da forma mais séria possível, destas tarefas banais, nas circunstâncias mais anormais. É esta conjugação entre uma aparente normalidade e uma, também ela aparente, anormalidade que nos leva a ter que soltar qualquer coisa, inclusive uma gargalhada. As próprias indicações que a Winnie dá ao Willie para ele se arrumar dentro do seu buraco são uma coisa absolutamente extraordinária. A dada altura, ela desabafa: “Que maldição, a mobilidade!” Di-lo também com autoironia: o outro ainda se mexe, mas mexe-se tão mal... “Baixa-me esse rabo!” [risos] Esta narrativa sobre a inépcia dos movimentos de uma personagem que não se vê pode ser altamente hilariante.

MP Penso que a ambiguidade de que há pouco falava também se manifesta no plano dos códigos de género da peça. Não é claro para o espectador se ele deve rir ou chorar. Essa ambiguidade mantém-se em muitos textos de Beckett. Tens de decidir se vais rir ou chorar. A peça permite que faças as duas coisas.

NC O facto de Beckett ter determinado que Willie é careca e que, quando o vemos pela primeira vez (e muita gente pode não dar por isso), ele tem um fiozinho de sangue a escorrer-lhe pela cabeça abaixo, numa altura em que já percebemos que Winnie o acorda com a sombrinha e atira para trás das costas frascos de vidro e lhe cospe em cima, tudo isso é hilariante. Ele aparece com um fio de sangue na nuca e não se está a queixar! [risos] Fala-se inclusivamente do estado comatoso dele. Ela pergunta-lhe: “Voltaste a ficar em coma?” Não nos vamos esquecer que Beckett só fez um filme e, quando o resolveu fazer, foi buscar Buster Keaton [Film, 1964]. O filme não é “de rir”, a não ser que a gente se disponha a isso... Aquele Buster Keaton a correr, acossado, num cenário de pós-guerra, concentra de modo impressionante a essência do teatro de Beckett.

... pode-se sempre perguntar, a título de indicação, porque é que o tempo não passa, não nos deixa, porque vem amontoar-se à nossa volta, instante a instante, de todos os lados, cada vez mais alto, cada vez mais denso, o nosso tempo, o tempo dos outros, o dos velhos mortos e dos mortos ainda por nascer, porque vem enterrar-nos a conta-gotas nem mortos nem vivos, sem memória de nada, sem esperança de nada, sem conhecimento de nada, sem história nem futuro, sepultados debaixo dos segundos, contando seja o que for, com a boca cheia de areia, claro que nada disto tem a ver com a questão, o tempo e eu, já somos dois, mas pode-se perguntar porque não passa o tempo, assim, a título de indicação, só de passagem, para passar o tempo...

SAMUEL BECKETT - *O Inominável*.

Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa:

Assírio & Alvim, 2002. p. 153.



Femina mutabile: as duas canções

EDMUNDO CORDEIRO*

Quantas vezes não disse, nas horas negras, Canta agora, Winnie, canta a tua canção, não há mais a fazer, e não o fazia

pensava que não havia diferença nenhuma entre uma fracção de segundo e a fracção seguinte

Winnie, em Ah, os dias felizes

Em *Ah, os dias felizes* há duas canções: a canção final, a versão do dueto “a valsa da *Viúva Alegre*”, e a canção que toda a peça é, e que prepara a canção final. Com as suas encenações, Beckett foi modificando constantemente o texto desta peça, mas as diferenças entre os primeiros originais inglês e francês – *Happy Days* e *Oh les beaux jours* – são por si importantes, desde logo quanto ao final. Em *Oh les beaux jours*, antes do ruído final da campainha do despertador, é assim que Winnie acaba, a cantar:

*Heure exquisite
Qui nous grise
Lentement,
La caresse,
La promesse
Du moment,
L'ineffable étreinte
De nos désirs fous,
Tout dit, Gardez-moi
Puisque je suis à vous.*

Por que motivo canta Winnie? Para quem canta Winnie?

Winnie canta o “dia feliz que terá sido este”. Quer dizer, Winnie canta para além do presente – o dia que terá sido, tanto já foi efectivamente quanto não foi ainda, porque não se pode saber ainda o que foi. “Ah, que dia feliz terá sido este, novamente. Mais um. Apesar de tudo. Até agora.” E, a seguir, Winnie canta a sua canção. Mas não se pode separar a canção da situação geral. No segundo acto, Winnie está enterrada na terra, apenas com a cabeça de fora, muito mais enterrada ainda que no primeiro acto, aí somente até à cintura. Foram ditas muitas coisas, passou-se muito tempo assim, chegou-se a um termo: Winnie canta a vida que se esgota para dentro da terra. No final da peça, é o abraço limite, inefável, mas doce, com a terra, que é evocado: “l'ineffable étreinte”.

Winnie, tal como Willie, mas menos este, estão agarrados à terra; se não, seriam aspirados, como diz Winnie: “Cada vez mais a impressão... se não estivesse

* Escritor e ensaísta.

presa – desta maneira... era capaz de flutuar lá por cima... em pleno azul". Se a canção está no fim, antes do ponto final sonoro do despertador, não podemos deixar de imaginar que ela marca o momento anterior à entrada para dentro da terra. É um momento indizível e insensível, que só a arte de Beckett pode dizer e fazer sentir. Toda a peça para isto, para esta imagem. Dizer que se trata da inevitabilidade da morte? Também sim. Mas não se pode *saber* o que isso é. Sabe-se – *mas não se pode saber*. Para o que se sabe, mas não se pode saber, há as canções. E a canção de Winnie é aceitação da dissolução do eu em canto, já para além do presente, e já não é por isso Winnie que canta, mas a terra que a absorve.¹

Mas onde está a arte de Beckett, em *Ah, os dias felizes*? Certamente que não está nos temas, nem na suposta construção de um retrato, o de Winnie. Deixemos também o *mot obligé* do "absurdo". Beckett não tem nenhum interesse pelo "absurdo", muito pelo contrário. Beckett quer concentrar coisas, e a sua arte está, evidentemente, na composição. Não é "absurdo" nenhum. Em primeiro lugar, Beckett trabalha a relação entre posição, ocupação e dicção da personagem. A rarefacção da primeira (posição) está em relação com a proliferação rítmica da terceira (dicção). Todos os objectos – a mala, a sombrinha, a escova e a pasta de dentes, o chapéu, o xarope vitamínico, a escova do cabelo, o espelho, a lupa, os óculos, a lima das unhas, o revólver Brownie, a caixa de música, e uma quantidade de pequenas coisas "difíceis de identificar" (nota de encenação) – desencadeiam uma animação (ocupação) paralela à da dicção. A rarefacção da posição não implica o descanso ou o alívio da personagem. Pelo contrário, trata-se, nesta peça, como em outras, aspecto característico da estética de Beckett, de uma posição constrangedora em último grau – toda a posição é um impedimento. À obrigação do espaço vão responder as pequenas ocupações, mas sobretudo vai responder a palavra, resposta que é levada até ao cansaço limite, ao esgotamento. Só aí nasce finalmente a canção: "cantar cedo de mais é um erro grave, acho eu" – e não é uma só vez que Winnie o diz.

Winnie é alguém que se esforça por dizer. E não só implicitamente, com as interrupções e os deslizes linguísticos permanentes – o que a personagem de Winnie considera, quando o considera, é o problema do próprio acto de dizer, de se usar palavras, por um lado, e também o problema da existência da voz que as diz, por outro. Mesmo independentemente de se dizer para alguém, ou de alguém que ouça. Não é fácil dizer, é esse o ponto. É tão difícil dizer quanto deslocar-se. Winnie é isso: a dificuldade em dizer o que se quer dizer, e mesmo assim, não só querer dizer, mas dizer, dizer sabendo que "há tão pouco que se possa dizer" (expressão que surge duas vezes). Dizer é o acto. E o que é que fazemos quando dizemos? Quando dizemos, na pragmática beckettiana, agimos, quer dizer, representamos. Mais do que recordar (passividade) fazemos memória (actividade) – para continuar, para que se possa continuar, quando e enquanto se pode suficientemente, porque... "se por razões obscuras o mais pequeno esforço deixar de ser possível, então só nos resta fechar os olhos e esperar que chegue o dia, o belo dia em que a carne se derrete a tantos graus e a noite de luar dura tantas centenas de horas"...

Dizer para continuar – o tempo contra o espaço. "Les beaux jours"² são os dias bonitos e os dias bons – os dias felizes, também. Mas, mais que isso, "les beaux jours" surge na peça enquanto fórmula temporal, cruzando passado, presente e

futuro, mais as diversas apresentações modais. "Les beaux jours" são os *outros dias*, são os *dias de outrora*, são os *dias que passaram*, são os *dias que se sonharam*, são os *dias que poderiam ter sido*, são os *dias que virão a ser*, os *dias que só depois o terão sido*, e o dia de hoje também, também ele se pode incluir nos "bons dias"... São mesmo "bons" os dias? Aparentemente, não. A posição da personagem nega-o, aliás, completamente. Mas, na verdade, isso não interessa; não interessa se isso é verdade ou mentira, porque isso é a verdade do tempo – trata-se só da verdade do tempo, nada a fazer, da sua potência de fazer *outra coisa*, de fazer um *terá sido* daquilo que *tenha sido*. Evidentemente, há uma clara relação com a perda, como se pode verificar considerando todos os momentos em que a expressão "les beaux jours" – "os dias felizes" –, ou similar, é empregue na peça. Mas, o que é aqui a perda, como se apresenta? Em *Ah, os dias felizes*, a perda é o que fica. Só o que se perde pode ficar – paradoxo do tempo.

Em segundo lugar, a arte de Beckett está na construção de um ritornelo próprio, a intensidade sonora que atravessa toda a peça – é essa a segunda canção, a grande canção. São recorrentes, com pequenas variações, pontuando todo o dizer de Winnie, as expressões:

"les beaux/le beau jour!" – à letra, "os belos/o belo dia!", na versão portuguesa, "os dias felizes/o dia feliz!";

"le vieux style!" – essa escrita ou esse dizer "a moda antiga!" (versão portuguesa);

e "quels sont ces vers?..." – "quais são os versos?...", pergunta-se amiúde Winnie.

"Le vieux style!", em particular, marca muito directamente um contraponto a "les beaux jours", dado que esta última expressão, sendo elegíaca, entra em ricochete com o distanciamento da expressão "le vieux style", que é dotada de uma pequena ironia, enquanto nota de auto-reconhecimento na enunciação – a enunciação de alguém que se vê a dizer, que se esforça por dizer, e que talvez não quisesse dizer *assim*. "Quais são os versos?...", por sua vez, atravessa estas duas posições: coloca tanto o problema da memória quanto o do dizer a partir do que existe já dito, do que *já* resumiu aquilo que se vive, daquilo que *diz* a situação vivida no momento presente. "Quais são os versos?..." marca por isso tanto uma auto-reflexão discursiva quanto uma remissão elegíaca. E também, sem dúvida que a expressão "quais são os versos?..." remete para os muitos pedaços de outros textos que o discurso de Winnie contém. Não se trata, porém, de espalhar pistas. O que é assim visado é a própria poesia enquanto a única que pode dizer o que se passa efectivamente, e que pode magnificar o presente que corre, introduzir uma diferença "entre uma fracção de segundo e a fracção seguinte". Por isso, os "versos" ora são *maravilhosos*, ora são *admiráveis*, ora são *inesquecíveis*, ora são *sublimes*, ora são *imortais*.

"Le vieux style!" – "a moda antiga!" – é o enunciado que mantém a imagem sonora a pairar. Surge onze vezes na peça: quando Winnie comenta o texto da etiqueta do xarope de vitaminas; com a leitura do cabo da escova de dentes; com o seu comentário à leitura; sobre as palavras que emprega para descrever probabilidades quanto à sua própria vida; quando enuncia o modo como dispõe os seus objectos; também sobre o modo como diz uma coisa aparentemente sem

grande significado, como “que não haja um único dia” ou “o dia já vai longo”, ou sobre o modo como se dirige ao revólver: “Aí, a partir de hoje passas a viver aí”; sobre a descrição que faz do comportamento de Willie, ou do seu estado; e sobre a sua entoação, sobre o modo como está a dizer o que diz. “Le vieux style!” – “a moda antiga!” –, nota de uma *scala enigmatica*. Aquém da notação irónica, deve assinalar-se, na composição de Beckett, a pura criação, sem as razões estritas de um meta-comentário interno à peça. Isto é, “a moda antiga” não quer dizer nada: é somente uma intensidade sonora, um dinamismo da sensação ligado ao ritornelo, cujo movimento de ir e vir passa também pela expressão “dia feliz” e por “quais são os versos?..”, expressões adjuvadas por esta outra: “é isso que eu acho tão maravilhoso”, enquanto nota de júbilo. “Le vieux style!” – “a moda antiga!” – é ponto de circulação, quantitativamente o maior. Com a sua força de repetição, é com isso que se instala a pura melodia, puro ponto de passagem, pura passagem que faz do dizer de Winnie uma imagem, quer dizer, qualquer coisa que se mantém verdadeiramente porque é verdadeiramente fugaz. *Femina mutabile translata*. Nada diz esta imagem, nada a pode prender, tão pequena e tão intensa ela é.

Samuel Beckett, por intermédio do relato da actriz Brenda Bruce:

Disse a mim mesmo que a coisa mais terrível que pode acontecer é não mais poder dormir, como se, mesmo no momento em que estivéssemos prestes a adormecer, um grande ‘Drring’ nos obrigasse a ficar acordados; enfiamo-nos vivos para dentro da terra e o interior fervilha, está cheio de formigas, e o sol brilha sem descanso, não há uma árvore... não há um pedaço de sombra, nada a não ser esse barulho que nos acorda a toda a hora, e tudo o que temos é unicamente dois ou três objectos que nos acompanham. [...] Pensei que só uma mulher poderia enfrentar esta situação e sucumbir a cantar.³

1 Com a versão inglesa do dueto que é cantado em *Happy Days*, a interpretação que aqui propomos já não é tão directamente possível, dado que aí parece prevalecer o fantasma de um Willie perdido por Winnie – mas apenas isso, dado que a situação se mantém:

Though I say not/ What I may not/ Let you hear,/ Yet the swaying,/ Dance is saying,/ Love me dear!/ Every touch of fingers/ Tells me what I know,/ Says for you,/ It's true, it's true,/ You love me so!

2 O título da versão francesa pode provir de um verso de Verlaine, que lhe terá fornecido a inspiração para a tradução de *Happy Days* – “Ah! les beaux jours de bonheur indicible”; é isso o que adianta James Knowlson na biografia: *Beckett* [or. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, 1996], Babel, Paris, 1.ª edição, 2007, p. 818.

3 São palavras de Brenda Bruce, dizendo o que Beckett lhe disse, actriz que interpretou o papel de Winnie na primeira representação em Inglaterra, em 1962. Entrevista a James Knowlson, *Beckett*, op. cit., pp. 806-807.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Ligações (perigosas)

ANA CRISTINA LEONARDO*

I. Winnie fala. Fala. Fala. Fala. Uma voz num corpo mutilado. Corpo gasto pelo tempo. Corpo prisioneiro do tempo.

Mais um dia feliz e o corpo que se afunda. Uma cabeça. No fim, apenas uma cabeça.

1.ª Associação Livre: “A um poeta corta-se-lhe/ a cabeça. E uma cabeça/ cortada não dói, mas tem/ uma importância danada”, Rui Knopfli.

Não se deve cantar antes de tempo. Nunca.

Fala Winnie:

Cantar cedo de mais é um erro grave, acho eu.

Cantar cedo de mais é funesto, foi o que sempre achei.

Por outro lado, às vezes é tarde de mais.

Como calcular o momento exacto do canto?

E em contraponto, o silêncio de Willie.

Fala Winnie:

pobre querido Willie

louvado seja!

santo Deus!

enfim

nem pior

nem melhor, nem pior

não há mudanças

nenhuma dor

quase nenhuma

é isso que é maravilhoso

nada como

pura quê?

quê?

pois é

pobre Willie

para nada

gosto nenhum

por nada

nenhum objectivo

na vida

pobre querido Willie

só serve para dormir

dom maravilhoso

nada como

na minha opinião

foi o que eu sempre disse

tomara eu!

* Colaboradora

permanente do jornal

Expresso.

Um homem silencioso. Uma mulher loquaz.
A mulher vê-se ao espelho. Os braços, livres, ainda mexem. Coquete. Optimista.
Fala Winnie:
*Pego neste pequeno espelho, parto-o em cima de uma pedra
atiro-o para longe
e amanhã ele estará de novo aqui, no saco, sem um único arranhão, para me ajudar
a passar o dia.*

A teimosia feminina.

2.^a Associação Livre: “After all tomorrow is another day”, Scarlett O’Hara.

A persistência feminina. A resistência feminina. O parto sem dor é uma falácia?

A biologia, uma condição prévia?

Sinto, logo existo. Não há pensamento exterior ao corpo.

3.^a Associação Livre: “On ne naît pas femme, on le devient” (Simone de Beauvoir), e o seu contraditório: o corpo como bilhete de identidade. Winnie falaria assim se fosse um homem? Winnie cantaria assim se fosse um homem? Bartleby podia ser uma mulher? E todavia Willie trauteia ao som da caixa de música. Mas depois cala-se. A resignação feminina (para baralhar tudo).

Fala Winnie:

Que maldição, a mobilidade!

II. Pessimismo versus humor. Muleta argumentativa tirada de outra peça de Samuel Beckett, *Todos os que Caem*:

“MRS. ROONEY: Cuidado com a galinha! Oh, céus, esborrachou-a. Continue! Continue, não pare! Que maneira de morrer! Num momento a escavar satisfeita, em pleno sol, debicando feliz no esterco, na estrada, permitindo-se ocasionalmente o prazer de um bom mergulho na poeira e, no instante seguinte – zás! –, eis que todos os seus tormentos chegam bruscamente ao fim. Tanto esforço a pôr ovos, a chocá-los... Um breve cacarejo mais sonoro e em seguida – a paz! De qualquer das maneiras acabariam por cortar-lhe o pescoço” (tradução de Carlos Machado Acabado). Winnie enterrada até ao pescoço. A cantar.

4.^a Associação Livre: “O que tem de bom numa galinha assada é que ela não cacareja”, Mário Quintana.

5.^a Associação Livre: “Eles só estavam interessados em puxar-lhes os cabelos. Não queriam fazer-lhe mal. Arrancaram-lhe a cabeça. Com certeza estava mal presa. Não costumam sair assim. Com certeza faltava-lhe qualquer coisa”, Henri Michaux.

6.^a Associação Livre: Uma jovem a rir-se sozinha no quarto. Eu a bater à porta: “De que te ris tanto?” E ela, inocente e kafkiana sem o saber: “Segui o teu conselho e estou a ler *A Metamorfose*”.

III. A linguagem fragmentária como única possibilidade.

Fala Winnie:

Há tão poucas coisas que se podem dizer.

Diz-se tudo.

Tudo o que se pode.

E verdade alguma, seja onde for.

Entra em cena o inevitável Wittgenstein: “Sobre o que não se pode falar, deve-se calar”, mas, se Vila-Matas não vai ao cinema, Beckett não lia filosofia.

Incomunicabilidade?! Uma contradição nos termos em termos de teatro. Uma

contradição, *tout court*. A “partícula de Deus” é um erro de tradução para “the goddamn particle” (a partícula maldita). O mundo começa a fragmentar-se ao primeiro dia da Criação. A linguagem acompanha-o. A pergunta é: “Comment échapper au langage? Comment échapper, ne fût-ce qu’une fois, ne fût-ce qu’au mot COUTEAU?”, J.M.G. Le Clézio.

Winnie sabe que o silêncio é a morte? E que o sono é a sua antecâmara?

Os velhos – é conhecido – dormem cada vez menos embora durem cada vez mais. Uma maçada para as contas!

Fala Winnie:

*Antes pensava – digo, antes pensava – que todas estas coisas – arrumadas no saco – se cedo de mais – arrumadas cedo de mais – podiam ser novamente retiradas – em certas circunstâncias – em caso de necessidade – e assim sucessivamente – indefinidamente – arrumadas – retiradas – até tocar – para dormir.
Mas não.*

IV. A memória.

7.^a Associação Livre: “Minha cabeça estremece com todo o esquecimento./ Eu procuro dizer como tudo é outra coisa./ Falo, penso./ Sonho sobre os tremendos ossos dos pés”, Herberto Helder.

Winnie, velha, agarrada às memórias. Vozes. “A cabeça cheia de gritos.” De coisas. De nomes. De pessoas: a negação do solipsismo. Mas de que nos vale a memória quando os dentes apodrecem?

Fala Winnie:

Não, não, tenho a cabeça cheia de gritos, sempre tive.

Gritos abafados e confusos.

Vêm.

Depois vão-se embora.

Como ao sabor do vento.

É isso que eu acho tão maravilhoso.

Desaparecem.

Ah, sim, muita misericórdia, muita misericórdia.

O esquecimento misericordioso. A passagem consciente do tempo: uma brincadeira de mau-gosto de um Deus dramaturgo? Como “entrar na morte de olhos abertos”? “Só morre quem quer?”

Fala Winnie:

Lembras-te de isto ter acontecido, Willie?

V. E o amor, no meio disto tudo?

Dois velhos. Winnie/Julietta. Willie/Romeu. Canto da morte adiada.

Memórias. Um corpo preso na terra. Um corpo que rasteja na terra. Canto da morte anunciada.

8.^a Associação Livre: “No se puede vivir sin amar”, Malcolm Lowry.

Winnie a recusar até ao fim a condenação ao/do absurdo. Winnie que insiste em celebrar o amor. Willie a render-se ao canto de Winnie.

Ah, os dias felizes: um poema comovente contra o pessimismo.

9.^a e última Associação Livre: “Sim, é disso, da felicidade dos campos de concentração, que eu lhes falarei da próxima vez, quando me perguntarem. Se me perguntarem. E se eu próprio não me esqueci”, Imre Kertész.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Suplementos para os dias felizes

FRANCISCO LUÍS PARREIRA*

I. O *phaos agnon* (ó luz divina)! Ao proferir esta invocação, na tragédia epónima de Sófocles, Electra interpela directamente o disco solar, cujo curso regia o tempo da representação cénica nas amenas primaveras trágicas de Atenas. Invocações deste género não eram infrequentes nas tragédias, em particular na primeira fala; seriam até um legítimo argumento em favor da convencionalidade do género e foi por isso que o espírito da comédia as expôs à apóstrofe mordaz, como o ilustra a primeira linha de *As Mulheres no Parlamento*. É no mesmo espírito de Praxágora, a heroína de Aristófanes, que a invocação reaparece no início do segundo acto de *Ah, os dias felizes*; porém, Winnie dirige-se decerto ao projector de cena, que substitui a luz divina no confinamento do cubo cénico e, no caso, a transforma na luz infernal debaixo da qual o gradual desaparecimento da protagonista no solo abrasado tem de ser contado no número das “tender mercies” que, no texto inglês, lhe povoam a memória. O facto poderia talvez prestar-se a uma glosa de segundo nível, de resto já expendida, que anotaria de que modo a tecnologia de cena se presta no teatro beckettiano a servir de metonímia do sagrado. Porém, não é para aí que aponta o projector, se assim me posso exprimir: o sagrado não tem lugar no teatro de Beckett. O que aí por vezes tem lugar é a teologia, aquilo em que há implicação, não da presença, mas do enunciado. É precisamente a inflação do teológico, em vez do sagrado, que remete o teatro beckettiano ao campo da farsa; de modo que atribuir a luz divina a um projector de cena de modo nenhum se inscreve na velha estratégia shakespeariana de restituição dos processos teatrais à sua auto-consciência. Trata-se aí de outro tipo de alusão: qualquer coisa parecida à tragédia habita ainda entre nós, mas é já incapaz de se apresentar na sua forma adequada. Quando muito, socorre-se da citação.

II. A citação é a consolação principal de Winnie. Que a sua memória dos “clássicos” se torne cada vez menos firme é, em consequência, motivo da sua mais legítima preocupação. Apercebendo-se de que o seu poder de citação se deteriorou sensivelmente, ela faz a seguinte pergunta auto-contraditória: “Como era aquele verso inesquecível?” Tudo se passa como se a sua erudição, tal como o seu corpo, estivesse a ser absorvida pela terra. No entanto, num processo caracteristicamente beckettiano, que sempre inverte os termos de uma equação para reempossá-los da sua literalidade, não é porque a sua situação se tenha agravado que a memória menos lhe assiste; precisamente, é porque a memória é cada vez mais infiel que a situação se agrava. É na medida em que a citação não comparece e o novo dia bendito se projecta num tempo imperturbado pelo inesquecível que o corpo de Winnie se torna menos refractário à absorção terrena: torna-se, numa palavra, menos leve. De facto, a poesia – o objecto das citações – sempre foi aquilo que permitiu ao homem histórico a manutenção à superfície da terra

* Professor, dramaturgo.

e uma relação apaziguada com as leis da gravitação que prevenisse, nomeadamente, a precipitação nas profundezas. Por comparação com as artes plásticas, fundadas na lógica da distinção e da divisão, enquanto abstracção do espaço terrestre e político, a poesia sempre foi uma máquina de suspensão gravitacional e de vitória sobre a invencível atracção do chão terrestre. Foi por meio dessa vitória da poesia, enquanto ela vigorou, que os homens puderam retirar-se do representável (quer dizer, da vida do animal que mede o chão e para o qual a condenação à morte é já e desde sempre o dado primordial) e entregar-se ao evocável. Nessa forma particular de falência da memória, está talvez significada uma súbita inactualidade da tolerância da terra e a igualmente súbita disposição humana para a queda a prumo no coração indisponível da sua morada.

III. No teatro grego e na inevitável invocação inicial podia-se entender o justo endereço do processo teatral ao domínio de que ele era a crise: o cosmológico. Tratava-se de um endereço na inteira consciência do seu significado. Nenhum tragediógrafo ignorava que em toda a primeira palavra está contido o princípio de uma crise, de uma vacilação poética do cosmos. A invocação, na verdade, alertava o deus para o facto de a intriga humana e a intriga divina estarem prestes a revelar-se na sua separação, precisamente ali, no local nascido para essa revelação: a Cena. A técnica teatral, o rompimento da harmonia mimética pelo uso da palavra audível (até nos céus), a máscara e a teatralidade de voz e gesto, constituíam, não tanto o enigma dessa separação, mas o enigma em que essa separação aparecia como tal. O endereço era a marca de identificação do processo teatral como instituição da escala humana. Mas, no teatro de Beckett, se há retenção da escala humana, é geralmente para esvaziá-la do seu conteúdo afirmativo. No percalço de Winnie, por exemplo, isto torna-se visível enquanto, digamos, recurso latente do estilo: o tom impassivo e até banalizante que parece ignorar o grau de grotesco da situação e do cenário descrito como “pompier”. Quer dizer que entre o que a cabeça diz e o montículo que a engole não se produz já aquela coalescência que reúne as partes da situação teatral à sua forma unitária. À semelhança da luz que tudo queima e invade, como um sol demasiado próximo, também a campainha que acorda Winnie, na sua omissão de localidade e de escala, significa a intolerável revogação, por parte de um cosmos vingativo, da separação original de que o humano pôde sobreviver. A prova disso é que a permanência residual do humano, no teatro de Beckett, só assume visibilidade com apoio numa fenomenologia da repetição. E embora belas palavras de Goethe nos garantam que a alegria da vida está fundada no retorno regular das coisas, a rotina ou hipnose diária de Winnie mostra que o retorno das coisas é apenas maquinação do real e a repetição humana o comportamento adequado ao esquecimento da separação. Ela apenas tem como função mostrar que o tempo não cessou ainda. Trata-se, nesse caso, de um anúncio, pois o que se mostra é o momento já puramente inercial que antecipa a imobilidade final: a da linguagem, a do corpo, a do vivente. No momento em que este processo é captado, o corpo humano e a linguagem que ele ainda emite, no raso da erva queimada, é já um suplemento incompreensível do ser.

IV. No conjunto da obra beckettiana, só *Ah, os dias felizes* está cheia de luz. Exibe um local tornado inabitável pelo excesso e a qualidade destruidora dessa luz, avessa ao retraimento das coisas e, *a fortiori*, ao *optimum* de sombra representado por uma sombrinha aparentemente subtraída (tal como a bolsa inesgotável) aos haveres de Mary Poppins. Todos os outros textos de Beckett projectam ou afirmam uma neutralidade que não é luz nem escuridão. Por isso, as vozes, como assinalou Badiou, acabam sempre por pôr a questão da sua localização, do lugar de que falam e em que indeciframente permanecem. É essa questão que as constitui como vozes; e por isso se ocupam elas em reiterar sempre uma mesma condição: a supressão de toda a particularidade descritiva. Emergem elas, assim, de um fundo de existência em que a particularidade não chegou ainda a formar-se, ou já não está disponível para o cálculo da linguagem ou, simplesmente, cessou. Falar a partir dessa indistinção torna a linguagem incompreensível, não no que porventura dirá, mas no facto de haver. Se à voz que fala foram retiradas todas as possibilidades discursivas, na medida em que foi privada da possibilidade de operar distinções, ela não pode fazer mais do que, por assim dizer, virar-se, ora para a identificação das possibilidades meramente formais da linguagem que a faz falar, ora para o facto mesmo de a linguagem continuar. É nesse sentido que falar, citar ou recordar se torna indiscernível de não o fazer; é nesse sentido também que falar e recordar não mantém qualquer relação, por exemplo, com a verdade ou o sentido. Não significa isto que quem fala minta ou falseie (como é costume dizer-se para justificar a “ansiedade” de Winnie), posto que mentir ou falsear já supõem uma relação à verdade. As palavras de Beckett (ou de Winnie) manifestam antes uma absoluta indiferença, até destrutiva, em relação à verdade; e nessa indiferença vivem – se é que são palavras de vivos –, retiradas de qualquer relação à verdade. Do teatro beckettiano e dos dias felizes não há assim propriamente conhecimento senão disto mesmo: que eles só se deixam recolher nessa indiferença. Não há também, em consequência, qualquer pretensão ao niilismo: e se alguma intervenção tem este conceito no teatro de Beckett é precisamente para se deixar articular numa máxima cuja formulação seria: estamos inclusivamente na indiferença dessa possibilidade, a de sermos niilistas.

V. É por esta razão que a Beckett é totalmente estranha a tese da linguisticidade como garantia ontológica, segundo a qual – e já que falamos de luz – o estar ou não estar encoberto do existente estaria somente na dependência de uma estrutura do Dizer (melhor, do Dito), a tese, por conseguinte, de que a linguagem é uma estrutura de compreensão ontologicamente enraizada. A paráfrase heideggeriana diria, na defesa desta tese, que à linguagem cabe garantir a presença, na medida em que nela algo aparece como existente. É em face dessa garantia que o *Ser ganha casa na linguagem*, de tal modo que o que existe só é exaurido, por assim dizer, se, escrutinando-a, andarmos de um lado para o outro nessa casa. Essa andança ou deambulação seria também o presentificar-se do Ser enquanto aquilo que, por nosso intermédio, percorre o seu recinto. A deambulação *pela* linguagem constituir-se-ia então como o *movimento primordial da presença*; e é assim que “quando vamos ao poço ou deambulamos pela floresta, já estamos sempre a percorrer a palavra ‘poço’ e a palavra ‘floresta’, ainda que não pronunciemos essas palavras” (Heidegger, *Holzwege*, cito de memória). Porém, em Beckett, percorrer a palavra “floresta” significaria antes de mais que, de súbito, não se tem a palavra “floresta”; o que quer dizer, de modo mais geral, que no seio da

linguagem se está essencialmente sem palavras e que isto é, forçosamente, não estar no Ser. Entre a linguagem e a andança ou movimento na presença há uma relação de repulsão, porque a linguagem está já ao serviço somente de uma impossibilidade de *percurso*. A única tensão no seio do existente, uma vez que nada mais resta senão precipitarmo-nos, a única possibilidade de sentido, é atestada por essa substituição do movimento pela linguagem, ou seja, pelo diferencial da palavra que ainda ecoa e que, embora extenuada das suas possibilidades, não pode cessar, sob pena de se abater, na falta de alternativa, a imobilidade final. Nisso que não cessa, reencontramos precisamente aquela derivação inautêntica que podemos apelidar de “chorrilho”. O chorrilho de Winnie não é mais do que o colapso da exigência pré-linguística da linguagem, colapso em virtude do qual só as palavras, só o propriamente linguístico, na consciência de si mesmo, absorve ou silencia todo o espaço da significação. É só nessa tensão mínima da linguagem que se retarda o encontro com o limite, quer dizer, o ser engolido pela terra.

VI. Mas a necessidade de mostrar que o tempo não cessou ainda é apenas um requisito necessário à boa condução da farsa. Nessa exigência se valida uma lealdade profunda do testemunho beckettiano, com a época, em primeiro lugar, mas também com o destino da Cena na época para a qual ela está em questão. Quanto a esta última, refere-se ela, na sua história moderna e contemporânea, ao momento genético representado na questão famosamente posta pelo príncipe da Dinamarca: a de ser ou não ser. A morte, ponderava Hamlet, comporta todos os benefícios da supressão total – a menos... A menos que sonhos a preencham. E o príncipe abismava-se perante a terrível imagem de uma morte, de uma total impotência em que, sem poder acordar, ainda lhe fosse dado desejar (sonhar). Por fim, entre cumprir ou não cumprir o desejo, o príncipe opta pela vida, quer dizer, opta por não *cumprir*, mas reservando essa possibilidade. As vozes de Beckett não fizeram a mesma opção: representam a entrega total àquela imagem. Desejam, mas não estão acordadas. Duplicam os atributos da morte na sua vida rarefeita e não pertencem exactamente nem a uma nem a outra. Constituem, como o tempo de que são sintomas, um estado de excepção existencial que se conhece como eternidade da agonia. Dão a ver, assim, a situação que caracteriza o homem do fim da modernidade (quer dizer, o homem que sucede a Hamlet). Na sua agonia, como na desse homem, todo o mundo tradicional da ficção é preservado, como se o tempo dialéctico, o amor, a servidão ou qualquer laço humano ainda existissem – mas nenhuma expectativa de finalização já fosse possível. E, em plena agonia, vão rememorando essas imagens da História, reduzidas à sua dimensão puramente esquemática ou formal, e exauridas numa recapitulação inane e já sem vida genuína a que sirvam de expressão. Como elas, contempla o homem de que são exemplo nenhum promontório, a não ser aquele de onde se avista a replicação infinita da própria agonia, acompanhada de todas as ilusões características, nomeadamente a de que as coisas ainda se movem devidamente legitimadas por alguma espécie de sentido. Mas as desoladas excitações desta época de *acontecimentos* são apenas o modo que as coisas têm de se mexer para que, na verdade, nada aconteça. Ao toque da campainha, testemunha ele, assim, a inconcebível dilatação de um tempo de penúria ou isenção de significado que, embora repartido em peripécias a que ainda chama *históricas*, não perde por isso as qualidades unas e indivisíveis de todo o estertor final.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Matriz

FÁTIMA SANSFIELD CABRAL*

A minha primeira leitura de *Ah, os dias felizes* foi uma experiência de um sentimento de terrível impotência e de angustiante vazio, semelhante àquele que, numa consulta terapêutica, um paciente projecta em nós, psicanalistas, enquanto fala sem o menor afecto da tragédia da sua vida, procurando com essa clivagem fugir a uma dor intolerável, despejando-a em nós – para que possamos compreender, conter, pensar e mitigar o seu sofrimento. Tal como Winnie, lembro-me de uma mulher muito rica que perdeu tudo o que tinha e o país onde vivia, e que apenas se queixava da tesoura que tinha lá ficado e de como ela lhe fazia falta, agarrando-se a algo de menor importância – a um objecto/coisa – para aguentar o sofrimento, para se defender duma realidade terrível.

Também Winnie se agarra às suas coisinhas, às futilidades, para se aguentar, para entreter a tragédia em que se encontra e para passar o tempo; tempo pontuado pelo som estridente do despertador que não a deixa dormir e a acorda para mais um “dia feliz”, sabendo/não sabendo/desejando que a realidade da morte/separação a espera inexoravelmente. Winnie parece jogar um jogo entre fantasia e realidade, lembrando os bons velhos tempos (“quando ainda não estava presa e tinha pernas e o uso das minhas pernas, e podia procurar um lugar à sombra [...] quando estava farta do sol, ou um lugar ao sol quando estava farta da sombra [...], e tudo isto são palavras vazias”) e defendendo-se pela negação da realidade do envelhecimento, da não comunicação, da separação, do estar só e progressivamente mais enterrada, com Willie metido no buraco – de onde pode sair –, indiferente a ela (“Haverá sempre o saco. Sim, imagino. Mesmo quando já cá não estiveres, Willie”)... Mas esse jogo – misto de saber e não saber – é um jogo repetitivo, sem saída, parecendo buscar uma réstia de esperança nas “orações não completamente inúteis, talvez”, na certeza de que “ainda há quem olhe para mim”, esperança imediatamente cortada por uma gélida ironia:

[...] então só nos resta fechar os olhos – (*fecha os olhos*) – e esperar que chegue o dia – (*abre os olhos*) – o belo dia em que a carne se derrete a tantos graus e a noite de luar dura tantas centenas de horas. (*Um tempo*.) É isso que eu acho tão reconfortante quando fico sem coragem e começo a invejar os animais que vão para o abate.

Numa segunda leitura, impôs-se-me a urgência e a dificuldade de comunicar com um outro, com Willie, a terrível solidão em que sobrevive, a absoluta necessidade de ver e de ser vista para existir (“Pergunto-me, pergunto-me sempre se me consegues ver daí”), de haver alguém que a ouça (“Ah, pois, assim pudesse eu suportar a solidão, isto é, ficar para aqui a falar sozinha sem ninguém para me ouvir. Não é que eu tenha ilusões, tu não ouves grande coisa, Willie, Deus me livre. Há dias, talvez, em que tu não ouves nada. Mas há outros em que tu respondes. [...] É isso que me permite continuar, continuar a falar, entenda-se”),

* Psicanalista (Núcleo Português de Psicanálise).

a ausência progressiva do corpo, a proliferação das palavras e o medo que também elas a abandonem, perdendo, assim, a razão (“O que é que podemos fazer, então, até que elas voltem? Pentearmo-nos [...], arranjar as unhas”), e a tentativa de se consolar com os “tesouros”, as “coisas reconfortantes” do fundo do saco – sendo uma delas um revólver –, mas prevenindo-se contra essa dependência (“Nada de exageros com o saco, Winnie, aproveita-o bem, claro, serve-te dele para andares... para a frente, quando te sentires presa, claro, mas sê previdente [...], pensa no momento em que as palavras te vão abandonar”). E as palavras, a voz, a valsa da opereta *Viúva Alegre* da caixa de música parecem ser o que resta: o primeiro continente/envelope sonoro – a voz da mãe no útero – que a embala enquanto desaparece.

Uma “conjectura imaginativa”

Com a leitura da biografia de Samuel Beckett (Bair, 1978) e de algumas considerações que ele próprio fez (Mahon, 1999), surgiu-me uma “conjectura imaginativa” (pegando nas palavras de Bion) a propósito de *Ah, os dias felizes*. Talvez possamos ver nesta obra – como noutras – um sonho/pesadelo exprimindo o seu “teatro interno”, aludindo à difícil relação com a sua mãe, às suas/dela depressões, aos seus males psicossomáticos, à sensação de não ter nascido completamente e à sua curta experiência psicanalítica. Beckett não estaria, assim, preparado para a separação – da mãe, do psicanalista, vivendo permanentemente o conflito ambivalente e paradoxal de precisar de ser contido e imediatamente se sentir preso, sufocado. Podemos imaginar como lhe seriam difíceis as sessões de análise, com o tempo pontuado no princípio e no fim pela voz/campainha do analista; pela dúvida de ser escutado e “visto”; sessões também aliciantes pelo fascínio dos conteúdos inconscientes, pela descoberta do mundo interno pleno de recordações, fragmentos, repetições, impulsos, aparentemente sem sentido e esperando uma “resposta” do outro lado do espelho.

Aos 27 anos, Beckett, depois da morte do pai, e depois de ter cuidado dele durante todo o tempo da doença e apoiado a mãe nos primeiros dias do luto, cai novamente com diversos sintomas psicossomáticos. À medida que a mãe, viúva, retoma as forças, Beckett perde as suas. As doenças sucedem-se: dores de cabeça, noites mal dormidas, sensação de pânico que acelera os batimentos cardíacos. Com medo de sonhar, evita dormir. Só consegue relaxar se o irmão dormir com ele na mesma cama, segurando-o durante os seus pesadelos. Inicia então, em 1934, um tratamento psicanalítico com o jovem Wilfred Bion – com uma idade próxima da do irmão –, tendo melhoras muito rápidas e uma sensação de bem-estar nunca antes experimentada.

A análise é interrompida prematuramente em 1935 – pela evolução da transferência fraterna positiva numa transferência materna negativa e também por exigência da mãe – e Beckett volta para junto desta, não conseguindo ambos separar-se um do outro nem viver bem juntos. A mãe era uma mulher protestante, alta, magra, de olhar agudo, fria, extremamente controladora, de humor instável, sendo frequentemente acometida por cefaleias, depressões e acessos de cólera, fechando-se muitas vezes no seu quarto, numa espécie de silêncio hostil e castigador. Tendo-se iniciado muito cedo, a luta entre mãe e filho – chegando ela asová-lo violentamente – durou por quase toda a existência daquela, sob a forma de crises de furor e de depressão. Se a mãe não aceitava, de modo

algum, que o filho se afastasse de si e ocultasse as suas emoções de medo ou de afecto, Beckett, por sua vez, foi ficando cada vez mais decidido a defender-se da ingerência materna. De tal modo que, aos 31 anos, o escritor adopta Paris como sua cidade. Nessa altura, conhece aquela que se tornará sua esposa (em 1961, data da publicação de *Ah, os dias felizes*), a pianista Suzanne Dumesnil, sete anos mais velha, e que servirá de esteio à sua sobrevivência material, psíquica e profissional. Começa a escrever em francês, abandonando a língua materna, mas não sem consequências: padece frequentemente de antraz (furúnculos), gripes e insónias, sintomas psicossomáticos acompanhados de estados graves de depressão. Nestas ocasiões, permanecia deitado em posição fetal, com o rosto voltado para a parede e a cabeça coberta, e a sua angústia tomava a forma física de sufocação, temendo morrer assim.

Quando interrompe a análise, Beckett assiste a uma conferência de Jung. Entusiasma-se com a sua teoria da criação artística como regressão quase alucinatória, o que lhe aparece então como alternativa à doença mental. Fica impressionado com a descrição de uma paciente “que nunca nasceu totalmente”. Também ele sente o mesmo, rememorando o nascimento como doloroso e dando-se conta da sua fixação ao ventre materno, da sua dificuldade de ligação/separação da mãe. Quando nasceu, era um bebé magro e comprido, pálido, adoentado, que chorava sem parar durante as primeiras semanas de vida, deixando os pais sob grande tensão. Diz ele: “Sempre tive a sensação de que em mim havia um ser assassinado. Assassinado antes de nascer. Eu tinha de reencontrar esse ser assassinado, voltar a dar-lhe vida”. Beckett escreverá sobre a sua análise:

Costumava deitar-me no divã e procurava voltar ao passado. Penso que isto, talvez, me tenha ajudado a controlar o pânico. Chegava, certamente, a algumas memórias da vida no útero. Lembro-me de me sentir enjaulado, aprisionado e incapaz de escapar, gritando para sair, mas ninguém ouvia, ninguém escutava. Lembro-me de sofrer, mas de ser incapaz de fazer qualquer coisa. (Cf. Mahon, 1999)

Em 1946, Beckett volta a Dublin. Numa noite de tempestade, depois de ter bebido razoavelmente, e no ponto extremo de um ancoradouro do porto, depois “de um ano de tristeza e indigência profundas”, tem uma visão, que jamais esquecerá, onde subitamente “compreende tudo” (Bair, 1978). Dá-se conta de que tudo aquilo que escrever, a partir desse momento, jorrará do fundo de si mesmo, das suas recordações e dos seus sonhos, por mais horríveis e desagradáveis que sejam. De facto, as experiências corporais das suas personagens parecem situar-se entre as experiências corporais reais do escritor e aquelas por ele imaginadas. As obras de Beckett são incontestavelmente trespassadas por elementos autobiográficos. Beckett parece abominar a sua existência mas, finalmente, transforma o seu sofrimento na matéria-prima dos seus escritos tão lúcidos pelo acesso que tem ao seu mundo interno. Com o apoio daquela que virá a ser sua mulher, escrevendo compulsivamente de noite e dormindo de dia, Beckett vai criar a sua obra, arrancando de dentro de si o que escreve no papel, prosseguindo assim a sua cura. Quando não consegue mais escrever, procura alívio, como fazia nos momentos de crise: gira pelas ruas desertas em busca de um café aberto, onde possa engolir uma enorme quantidade de álcool. Consegue tomar

consciência do quanto odeia a mãe, e de como os seus comportamentos disruptivos e o alcoolismo não eram mais do que tentativas de aplacar o sentimento de culpa inconsciente, reflexo da incapacidade de lidar com sentimentos contraditórios, ambivalentes.

Win/Will

Voltando à peça: as personagens podem ser vistas como figuras do mundo interno de Beckett – sendo, portanto, várias facetas/identificações dele próprio em interação, revelando as suas dificuldades, os seus desejos, conflitos e frustrações, como ele escreve, próprios da “natureza humana”. E aparecem sobretudo as relações mais significativas: a mãe/ele próprio, o psicanalista/mãe/pai/irmão... É difícil não associar certas passagens da peça às dificuldades que sentiu na análise, certamente repetindo as falhas da relação mãe/filho:

[...] não volto a incomodar-te a não ser que me veja obrigada a isso, quero dizer a não ser que esgote os meus próprios recursos o que é pouco provável, simplesmente saber-te aí capaz de me ouvires ainda que na realidade não o faças é tudo o que preciso, simplesmente sentir-te aí ao alcance da minha voz e quem sabe pronto a intervir é tudo o que peço, não dizer nada que possa ferir os teus ouvidos ou que seja suscetível de te magoar, não estar para aqui a falar por falar, por assim dizer, sem saber e esta coisa a consumir-me. (*Um tempo. Retoma o fôlego.*) A dúvida. (*Pousa o indicador e o dedo médio no peito, procura o coração, encontra-o.*) Aqui. (*Move ligeiramente os dedos.*) Mais ou menos. (*Tira a mão.*) Ah vai seguramente chegar um tempo em que não poderei acrescentar uma palavra sem estar certa de teres ouvido a anterior e depois outro seguramente outro tempo em que terei de aprender a falar sozinha um deserto assim nunca pude suportar.

E mais adiante:

Levanta os olhos para mim, Willie, e diz-me se me consegues ver, faz isso por mim [...]. Ah, imagino muito bem o que estás para aí a ruminar, esta agora, já não bastava ter de a ouvir, ainda por cima tenho de olhar para ela. Pois bem, é perfeitamente compreensível. Não há nada mais compreensível. Parece que não se está a pedir muito, há mesmo alturas em que parece impossível pedir menos... a um semelhante... é o menos que se pode dizer... quando na realidade... se se pensar bem... vê-se no seu coração... vê-se o outro... aquilo de que ele precisa... a paz... que o deixem em paz... então, talvez a lua... estivemos este tempo todo... a mendigar a lua.

Win(nie) e Will(ie), os nomes das personagens, sugerem, em inglês, vencer e desejar – a luta entre o desejo de viver e o de morrer, de descansar em paz, entre a necessidade absoluta do outro e a de se libertar dele, conflito que possivelmente levou Beckett a abandonar a análise tão precocemente e, paradoxalmente, a voltar para a mãe/terra, fundindo-se nela como o Édipo do *Édipo em Colono*, cumprindo o seu destino. No Acto II, Winnie, enterrada até ao pescoço e apenas podendo mover os olhos:

E agora, Willie? [Wil-fred Bion?] Há a minha história, claro, quando falta tudo o resto. Uma vida. Uma longa vida. A começar na matriz, como noutros tempos, a Mildred recorda-se, há-de recordar-se, da matriz, antes de morrer, a matriz materna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzieu, Didier 1983: “Un soi disjoint, une voix liante. L’écriture narrative de Samuel Beckett”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n.º 28, automne 1983.
- Anzieu, Didier 1989: “Beckett et Bion”, *Revue Française de Psychanalyse*, n.º 5, T. LIII.
- Bair, Deirdre 1978: *Samuel Beckett*. New York/London, Harcourt Brace (tr. fr., 1979, Paris, Fayard).
- Mahon, Eugene 1999: “Yesterday’s Silence: An Irreverent Invocation of Beckett’s Analysis with Bion”, *Journal of American Psychoanalytic Association (JAPA)*, vol. 47, n.º 4.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

A questão de saber o que é que Willie “pretende” – Winnie ou o revólver – é como a questão em *All That Fall*: terá ou não Mr. Rooney lançado a rapariguinha para fora do comboio? E, em ambos os casos, a resposta é a mesma: não sabemos (eu, pelo menos, não sei). A meu ver, o que mais importa, tecnicamente e não só, é transmitir – na medida exata – a ambiguidade do motivo, claramente estabelecida, espero eu, pela própria Winnie – “É a mim que procuras, Willie, ou é outra coisa? É um beijo que procuras, Willie, ou é outra coisa?” – e pelo destaque dado ao revólver, tal como indicado na didascália do início do Ato II. Explorar esta incerteza era, em termos dramáticos, uma oportunidade que eu não quis perder nem desperdiçar com uma tentativa de resolução. Em todo o caso, foi o que senti. Eu sei que, supostamente, as personagens não têm segredos para os seus criadores, mas receio bem que, no meu caso, elas pouco mais tenham do que isso.

SAMUEL BECKETT

Citado por James Knowlson – *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*.
London: Bloomsbury, 1996. p. 485.



Adúlteros: nunca confessem

CARLOS QUEVEDO*

É verdade. Samuel Beckett não é fácil. Não é fácil de ler, não é fácil de interpretar e não é fácil de encenar. A vasta quantidade de comentadores, exegetas e estudiosos de Beckett são prova disso. A bibliografia que inspirou iguala ou supera aquela que James Joyce provocou e profetizou.

Também não é fácil estar na plateia. Que ninguém se envergonhe por isso. Beckett transcende a simples experiência de sermos, por exemplo, público. Em resposta a uma pergunta inesperada que lhe fizeram numa livraria, disse: “Não quero nem instruir, nem melhorar, nem proteger o público do tédio. Quero trazer poesia ao drama”. O que confirma que não estava nos planos de Beckett ajudar muito.

Aparentemente, Beckett também limita a criatividade dos encenadores e muitos actores sentem que não há diferença entre interpretar as suas personagens e vestir uma camisa-de-forças, e têm alguma razão, mas só alguma. A autoridade adquirida por Beckett não se deve só ao seu talento literário nem à sua reinvenção do teatro. Preencheu um espaço em branco no discurso e na percepção do que é ser humano, insignificante tanto na sua maldade como na sua bondade e, porém, egocêntrico. Escolheu ou foi escolhido pelo caminho mais directo, mais simples e o mais difícil. Não dizer mais do que se tem de dizer. Qualquer excesso seria penalizado pela divagação, a distração, a inutilidade. Um pouco como aqueles solistas virtuosos, que, na sua onipotência técnica e exibicionista, atafulham a perfeição da partitura tornando-a apenas uma desculpa para uma exibição circense do seu virtuosismo.

Nada em Beckett está a mais e, para dor dos insatisfeitos ou dos preguiçosos, nada também está a menos. Julgo que ler as peças de teatro ajuda a perceber a sua obra inteira. Não porque nos explique ou diga alguma coisa que não encontramos na prosa ou na poesia, mas dá-nos uma perspectiva diferente. Falo do seu rigor visual, da sua ideia do tempo, e de um espaço único que, obviamente, Beckett criou. É como se nos abrisse uma porta proibida e ao mesmo tempo infantil, onde encontramos informação confidencial.

As chamadas indicações cénicas não são indicações técnicas ou exigências maníacas. A intensidade da luz, os movimentos, os silêncios, o tom e o volume da voz, a cenografia, tudo faz parte da obra final. Beckett determina o espaço, o tempo e até o sexo das suas personagens. Não há cá *A Casa de Bernarda Alba* interpretada por homens. Não há cá Ricardo III como CEO de uma multinacional. Quando fazemos Beckett não estamos a fazer outra coisa qualquer. Não temos de provar que há “outras leituras”.

Tomemos o exemplo de *Comédie (Play)*, de 1963. Foi a primeira peça encenada pelo próprio Samuel Beckett na Alemanha. Poucos meses depois, estreia a versão inglesa em Nova Iorque, dirigida por Alan Schneider, e em Londres, encenada por George Devine, quase em simultâneo com a versão francesa dirigida por Jean-Marie Serrault (que a abandonaria a meio dos ensaios e que seria acabada pelo próprio Beckett).

* Jornalista.

Comédie é uma história de adultério e é conhecida pelas urnas onde os três actores (um homem e duas mulheres) estão enfiados. Só vemos as suas cabeças. O adultério é um tema que se tornou dramático a partir do século XIX. Antes, desde Plauto, era um tema cheio de possibilidades cómicas, recuperado no teatro de *boulevard*, onde se tornou praticamente indispensável. Na peça de Beckett, encontramos tiradas hilariantes. Contudo, a peça começa com os actores a falar ao mesmo tempo em voz alta e, pior ainda, num quase sussurro. As personagens falam enquanto um (só um) projector as ilumina, e por vezes são interrompidas pela obscuridade. O tom de interpretação deve ser neutro e os volumes acompanham a velocidade do débito de voz. Na versão inicial, Beckett indica três velocidades, mas nas notas da sua encenação, reportada por Ruby Cohn, escreveu que seis velocidades era mais correcto.

Nos anos oitenta, encenei esta peça no Teatro Nacional D. Maria II, interpretada por Eunice Muñoz, Jacinto Ramos e Graça Lobo, numa tradução de Miguel Esteves Cardoso. Escolhi a versão das seis velocidades, que nunca tinha sido experimentada. *Comédie* dura aproximadamente quarenta minutos, e inclui a repetição do texto, que, por sua vez, pode dividir-se em quatro partes. Não tinha presente que quanto maior a velocidade, maior também a tendência para levantar a voz, nem da dificuldade de manter três actores, dois dos quais não gostavam nada de estar a fazer Beckett, de acordo quanto às acelerações. Contratei um músico da Gulbenkian, o contrabaixista Alejandro Erlich Oliva, para fazer de controlador imparcial para o volume e a velocidade nas seis variações. Para tornar tudo ainda mais imparcial e policiado, gravava todas as passagens de texto para acusar com provas irrefutáveis aquele que acelerava ou travava fora do tempo. Mantive a ideia cruel da gravação durante todas as representações, evitando assim discussões após o espectáculo.

Quando Beckett indica que deve haver apenas um projector que se move de personagem a personagem percebe-se imediatamente que essa luz não é só iluminação, mas um quarto interveniente que dá a palavra e a tira, sem nunca sabermos exactamente a que lógica ou método obedece nem se reprime ou liberta. O que não sabíamos, depois de perceber esta ideia extraordinária, é que o operador do projector tem de saber o texto, não se pode perder nos tempos e tem de acompanhar à velocidade correcta. (Encontrar uma pessoa assim está no domínio da sorte e eu tive muita. Infelizmente, passados trinta anos, não me lembro do seu nome.)¹

Conto esta minha primeira experiência (encenei mais seis peças de Beckett) não por melancolia ou algum orgulho (embora o sinta), mas com absoluto paternalismo com todos os que alguma vez encenem, interpretem ou presenciem o teatro de Beckett.

A partir de *Comédie*, Beckett estabelece exigências objectivas para ceder os direitos e autorizar as representações das suas obras. Malevolamente, podemos inferir que, tendo experimentado pela primeira vez a responsabilidade de encenador, Beckett queria controlar tudo. Mas não foi assim. Na verdade, pouco antes da estreia de *Happy Days*, viu uma versão de *Waiting for Godot* feita pela BBC, que achou miserável, e sentiu-se obrigado a pôr um filtro para evitar abusos e desleixos. Foi também a partir desta peça que o teatro de Beckett se tornou ainda mais concentrado no texto e terminante nas indicações cénicas e cenográficas (*Come and Go* e *Not I* foram as peças seminais desta mudança).

Fazer Beckett como Beckett não é só amá-lo. É dar a outros a oportunidade de percebê-lo. A única maneira é deixar o prazer para o público e dar-mo-nos ao trabalho de fazer com obstinação intransigente o que Beckett imaginou ou fez. A imortalidade está na poesia, não no poeta. Ao público recomendo que o leiam antes ou depois de ver as peças. Nunca o coração e a cabeça juntos sentiram tanta beleza.

¹ Trata-se de José Carlos Nascimento, desenhador de luz de múltiplas produções do Teatro Nacional D. Maria II e da Companhia de Teatro de Almada. (Nota do editor.)

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Et Dieu sait que c'est difficile!

Nos meses que precedem a estreia absoluta de *Happy Days* (17 de setembro de 1961, Cherry Lane Theatre, Nova Iorque), Samuel Beckett e Alan Schneider trocam intensa correspondência sobre a peça e a encenação, os seus avanços e recuos. “As coisas começam a tornar-se mais claras – depois voltam a enevoar-se – depois clarificam-se uma vez mais”, escreve Schneider, a dez dias da estreia. A conversação epistolar do dramaturgo irlandês e do encenador norte-americano sobre *Happy Days* começara antes e será retomada ciclicamente nos anos seguintes, na pródiga correspondência trocada entre ambos, iniciada em 1955 e interrompida em 1984, com a morte de Alan Schneider – atropelado quando atravessava a rua para colocar no correio mais uma carta endereçada a Beckett.

Excertos de cartas de Samuel Beckett a Alan Schneider.

Ussy, 4 de agosto de 1960

Ainda não pude debruçar-me, se é que vale a pena, sobre a tal peça de que falámos. Conto começar a explorar a ideia em breve. Gostaria de saber ao certo o que é que ele tem – ou tinha – dentro dos bolsos.

Paris, 9 de dezembro de 1960

A nova peça está totalmente encravada a cerca de meia hora, e ainda não consegui perceber se a coisa é possível ou não. Tem de ter uma hora e meia, excluindo o intervalo. Dois atos, sendo o segundo consideravelmente mais curto do que o primeiro. O mesmo cenário para ambos. O primeiro problema era pô-la a falar sozinha no palco, sem dar a ideia de que estava a falar consigo mesma ou para

o público. Julgo que consegui resolvê-lo. No primeiro ato, não há movimento possível, exceto da parte superior do corpo; no segundo ato, a impossibilidade de movimento é total. Uma vez estabelecida a situação, não há ajuda possível, tirando a do saco (ou dos bolsos, se a personagem tivesse sido um homem, como inicialmente pensei). O saco é obviamente uma melhor opção, em termos dramáticos, e de conteúdo mais útil. No primeiro ato, ela está enterrada no montículo até à cintura; no segundo, até ao pescoço. Planície vazia, sol abrasador (ela pergunta-se vagamente se a terra terá perdido a atmosfera). Cenário ampliado ao máximo pelo fundo pintado em *trompe-l'oeil*, tão *pompier* quanto possível. Isto apenas para te dar uma ideia. É demasiado difícil e deprimente para descrever. No segundo [ato], o saco não proporciona ajuda senão visualmente, já que ela deixou de lhe ter acesso, mas a memória dessa ajuda é, em si mesma, muito útil, espero; de facto, o segundo

vai assentar grandemente na memória do primeiro, o que é uma maneira estúpida de pôr a questão – quero dizer, ao longo de todo o segundo [ato] há uma espécie de imagem física a posteriori do primeiro. Uma loura opulenta, na casa dos cinquenta, de ombros lustrosos e decote generoso. Chega por agora, *Gott hilfe mir, amen*. [Deus, ajuda-me, âmen.]

Paris, 20 de maio de 1960

Tenho estado a trabalhar na nova peça desde o início de maio e espero começar a datilografar o texto definitivo na próxima semana e enviá-lo por volta do fim do mês. Este tipo de trabalho podia continuar eternamente, mas chega uma altura – e julgo que é o caso – em que temos de o dar por terminado. Não vais notar grande diferença em relação ao guião que já leste – entusiasmei-me um pouco em ambos os atos, e creio que a canção vai ser o Duetto da Valsa (*I love you so*), da *Viúva Alegre*.

Ussy, 13 de julho de 1961

É a primeira vez que não posso colaborar na primeira produção de uma peça minha, o que, naturalmente, lamento. Infelizmente, uma ida a Nova Iorque está fora de questão. Pelos vistos, vais ser o primeiro a fazer a peça. No Festival de Berlim, a estreia está marcada para 30 de setembro – embora a tradução alemã ainda não esteja pronta! Em Londres (é agora certo: no Royal Court, com encenação de [Donald] McWhinnie), tanto quanto me é dado ver, os ensaios não poderão começar antes de meados de outubro, na melhor das hipóteses. Devíamos tentar conseguir a [Joan] Plowright (apesar do parto iminente). Seja como for, não te precipites – sem a atriz certa, a peça não terá a mínima hipótese. [...] Incluí alguns esboços que talvez te ajudem, se bem que as proporções estejam erradas, claro. Penso que, no Ato I, ela deve estar sentada num banco alto (de pé sobre o banco ficaria demasiado alta, a não ser que fosse uma mulher extremamente baixa), e, no Ato II, num banco baixo. Se o montículo for adequadamente construído, não vejo que possa haver dificuldades em esconder a presença de Willie. Este não deve mover-se,

exceto 1) quando se soergue para mostrar a cabeça e as mãos e 2) quando aparece no final da peça. Se for necessário, a “vertente a pique” pode projetar-se em pala, como se vê no esboço (perspetiva lateral).



Obviamente, se ele permanecer invisível, não haverá problemas com o buraco – o seu “movimento” em direção ao mesmo será simplesmente indicado pelo texto e pelos gestos de Winnie. E se ele não puder ficar completamente escondido, também não há problema – só terá de rastejar, fora de cena, para o buraco.

Gostaria que pudéssemos encontrar-nos para discutir tudo isto em pormenor. Uma vez que tal não é possível, teremos de tentar fazer o melhor que pudermos por carta. Este é, até ao momento, o trabalho mais difícil que te entreguei – em equilíbrio sobre o fio da navalha, sem uma pausa para respirar.

Ussy, 25 de julho de 1961

Não podemos fazer muita coisa por carta, mas sempre podemos ir fazendo alguma, por isso não te coíbas de me transmitir as tuas dúvidas, grandes e pequenas. Talvez valesse a pena mandares-me algumas fotografias do cenário. Sinceramente, não tenho a mínima vontade de ir a Nova Iorque, e também não creio que a minha presença seja indispensável. Mas, com o avançar do trabalho, se sentires que precisas absolutamente de mim e puderes arranjar maneira de me protegeres dos chacais, então talvez consiga obrigar-me a ir. São certas coisas como o tom e o *timing* que não podem ser tratadas à distância, mas talvez esteja errado ao atribuir-lhes uma particular dificuldade ou importância. Seja como for, não deixes que o meu nervosismo te enerve – se a coisa não funcionar, eu sei que a culpa não será tua, mas da própria peça. Por isso, avança com os planos para a produção em setembro

e eu tentarei dar-te por carta toda a ajuda que me for possível. Confio inteiramente em ti, caro Alan.

Paris, 12 de setembro de 1961

Sinto-me muito grato pelo grande esforço de todos vós. Não, não estou nervoso, apenas curioso em relação à viabilidade da peça. Ao voltar a relê-la, apercebi-me de que o Ato I é mais frágil do que o II. Na altura da escrita, também eu julguei que fosse ao contrário. Melhor assim, creio. Parabéns em relação à caixa de música, à estola, à sombrinha em chamas, ao cenário, etc. Tenta acentuar os olhos no II. É um papel tremendo para uma atriz. Por favor, transmite a R[uth] W[hite] toda a minha solidariedade e admiração pela sua coragem. Recebi uma carta do Herbert Myron, que assistiu a um dos ensaios e se sentiu muito comovido.

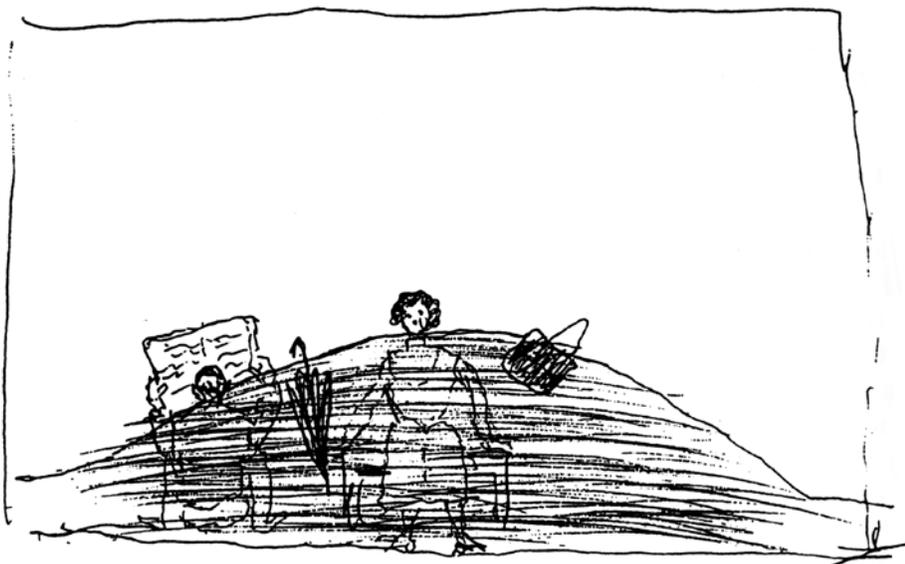
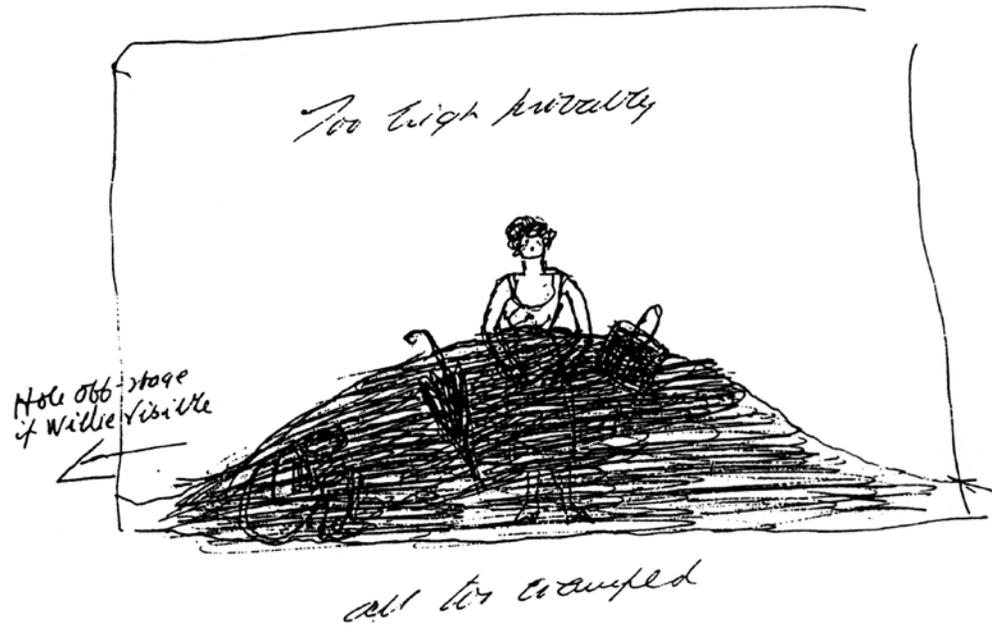
Paris, 15 de setembro de 1961

Estou naturalmente muito feliz por tudo o que me dizes e agradeço-te imenso teres arranjado tempo para me escreveres num período de tanta azáfama e ansiedade para ti. Na minha opinião, a hipótese de um sucesso comercial é altamente improvável e não espero grande benevolência por parte dos críticos. Por isso, estou interessado na reação do “meio”, na medida em que esta me poderá ajudar a decidir se isto é realmente um texto dramático ou uma completa aberração, e se vale a pena tentar levar mais longe este tipo de teatro. A duração da peça surpreende-me. Provavelmente tornei o [Ato] I um tanto longo de mais. Estou solidário com a Ruth White, a peça é certamente uma enorme provação para ela. Obrigado a todos vós, uma vez mais, pela vossa dedicação. Não sei ao certo o dia da estreia, por isso não posso enviar-vos um

telegrama. Quando a altura chegar, pensa em mim como se estivesse aí convosco – e pouco importa como correrem as coisas.

Paris, 23 de setembro de 1961

Foi um período extenuante e emocionalmente desgastante para ti e espero que possas descansar bem antes do próximo trabalho. Gostei de ouvir a tua voz no domingo de manhã. A Judith [Schmidt] enviou-me uma série de recortes de jornal. Suponho que devia sentir-me grato, mas, sejam elas boas, más ou indiferentes, as críticas deprimem-me – pergunto-me o que levará essa gente a escrever sobre teatro. Agrada-me imenso o aspeto de Winnie – bem como do cenário. O [John C.] Becher também me parece muito bem. Recebi um telegrama do Harold Pinter a congratular-me pela peça e pela “soberba produção & interpretação”, *et Dieu sait que c’est difficile*. Recebi também uma nota muito comovida da Kay Boyle – e uma reação calorosa do George Reavey. O Barney chegará em breve para me contar tudo em pormenor.guardo com expectativa as tuas fotografias e gostaria muito de te ver em pessoa num futuro próximo. Não tenho qualquer ideia para novas peças, enterrado como estou, de cabeça para baixo, em traduções, só com um pé de fora e, desconfio, com uma vespa nele pousada. Tudo o que sei é que, se houver outra peça, será completamente diferente. É o que se costuma dizer. Obrigado por todo o vosso trabalho e abraços, uma vez mais, a todos vós. Sinto-me o autor mais bem servido de todos os tempos.



Alan Schneider pergunta. Samuel Beckett responde.

13/17 agosto 1961

ALAN SCHNEIDER O montículo vai ser exatamente como o desenhaste, a mesma escala e altura, dependendo das dimensões do palco e da inclinação do soalho do auditório. [...] Tens objeções a um declive curvo, pintado tal como indicaste, mas que desse a impressão de continuar, de ambos os lados, até ao infinito? Tens preferência quanto à cor do pano de fundo? Do montículo? E quanto à textura do montículo?

SAMUEL BECKETT Montículo: imagino-o estendido em torno do buraco, e descendo em declive até uns meros centímetros acima do palco, de ambos os lados. Ou seja, menos lomba do que ondulação. Textura: talvez uma espécie de lona castanha, com algo a sugerir erva queimada – mas de superfície regular, isto é, sem paus espetados, ou coisas do género, nada que quebre a monotonia da simetria. O que deverá caracterizar todo o cenário, o céu e a terra, é um realismo pateticamente falhado, o género de aparato que se vê num musical ou numa pantomima de terceira categoria, essa qualidade *pompier* de má imitação risivelmente óbvia. Um declive curvo parece-me bem. Cor: a que melhor transmitir uma ideia de calor e aridez. Mas será mais uma questão de luz do que de pintura. Um céu azul abrasador (se é que o azul pode ser abrasador, do que duvido) e a terra de um amarelo chamuscado.

AS Estamos a tentar que a sombrinha arda realmente, se possível, durante uns momentos. Tens preferência quanto à cor?

SB Sugiro uma sombrinha às riscas, que faz eco da fita listrada do chapéu de palha de Willie – digamos, azul e amarelo, uma vez mais.

AS Disseste também que o saco de Winnie deve ser uma espécie de saco de compras, em

vez de uma bolsa de mão. Mas esta última não seria mais lógica, atendendo àquilo que contém? Ou queres realmente um saco de compras???? Quanto à melodia da caixa de música, vamos conseguir arranjar-la, bem como a campainha certa.

SB O saco *tem* de ser um saco de compras. Imagino-o semelhante ao grande, preto e espaçoso *cabas* francês. A campainha deve ser tão estridente e incomodativa quanto possível. Caso ainda não te tenha dado referências quanto à caixa de música, há uma gravação americana de uma Regina (caixa grande) a tocar esta melodia: Old Music Box Melodies, RCD4; para informações: Bonard Music Box Co, 139 Fourth Avenue, Pelham, N.I. Se esta caixa for grande de mais para o saco, ou se não for “de corda”, pode ser tocada fora de cena enquanto Winnie utiliza um modelo do tipo necessário.

AS Suponho que não queres que Willie seja inteiramente visível antes do final da peça; até esse ponto, vemos apenas um braço, uma mão, o jornal, a nuca, etc. Assim, seguiremos a primeira das tuas sugestões alternativas: partindo da sua posição sentada normal, ele rastejará até ao buraco sem que a audiência o veja, um movimento apenas indicado pelo movimento da cabeça de Winnie – em vez de o pormos a rastejar para fora do palco, já que desse modo seria forçosamente visto. (Na verdade, o ator vai mover-se muito pouco, ou mesmo nada, até ao final do segundo ato.)

SB Quando invisível, Willie não precisa de se mover de todo, exceto para se sentar, etc., até ao final da peça. Só se não conseguir permanecer totalmente oculto deverá rastejar para fora do palco.

AS A propósito, não significa isto que, durante todo o início, a audiência se limita a *pressentir* que Winnie está a falar com alguém, ou para alguém que se encontra algures, talvez por detrás dela, alguém que se mantém invisível e silencioso até ao momento em que surge, de cabeça a sangrar???????????? (Isto tem de ser cuidadosamente sugerido ao longo das três



Esboços de Samuel
Beckett, carta de 13
de julho de 1961.

primeiras páginas – o facto de que alguém se encontra PRESENTE, mas fora de vista.)
SB Creio que deve ser óbvio desde o início (“Uhu!... Pobre Willie”) que há alguém atrás do montículo. Ela inclina-se totalmente para trás e para baixo, sobre o lado esquerdo, e interpela-o; depois, quando volta a endireitar-se, faz um comentário sobre o facto de ele dormir muito. A propósito, todos estes movimentos do tronco e dos braços no Ato I devem ser tão amplos e graciosos (*memoráveis*) quanto possível, de modo a que a ausência dos mesmos no Ato II tenha o máximo efeito. Espero que a atriz seja sedutoramente roliça. No Ato II, a audiência deverá sentir a falta desse encanto, dessa opulência física – que terá desaparecido.

AS Queres acrescentar alguma coisa em especial sobre a sequência de falas a partir de “luz bendita” até “fornalha de luz infernal”? Relativamente ao tom pretendido, ao contraste implícito, à atitude, seja o que for...
SB Não, as falas devem ser simplesmente ditas, sempre no mesmo tom, mecanicamente, sem emoção em “fornalha de luz infernal”. Que tom? Este é, claro está, o problema. Não me ocorre melhor adjetivo do que “moderado”. Será este o tom fundamental ao longo de toda a peça, exceto quando indicado de outro modo (voz trémula, murmúrio, grito). Em suma, o que peço é monotonia vocal e observância dos ritmos do discurso e dos complexos discurso-gesto, olhares, sorrisos, etc., os quais, para funcionarem em pleno, requerem por seu turno tranquilidade e transparência vocal.

AS Não sei bem como interpretar “Estandarte pálido” em relação com “Bandeira vermelha”. É uma ironia?????
SB “Bandeira vermelha... estandarte pálido”, os lábios de Julieta, Ato III, julgo, dou-te a referência exata quando regressar a Paris, e as referências das outras citações. Não há ironia. Tom neutro, moderado.¹

AS Queres acrescentar alguma coisa sobre... “o belo dia em que a carne se derrete a tantos

graus e a noite de luar dura tantas centenas de horas”. Ou será melhor não interpretar a passagem? (A atriz vai perguntar.)
SB Se tiveres de explicar essa passagem, podes descrever a “lógica” de Winnie da seguinte forma: quando não é possível ir mais longe (na busca de informação), uma pessoa deve simplesmente parar e esperar, e o conhecimento perdido voltará então a acudir ao espírito, sendo os exemplos apresentados (a duração da noite de luar e a temperatura à qual a carne derrete) obviamente inspirados pelas circunstâncias da personagem.

AS Será que não falta uma palavra, a cerca de dois terços da página???? “...tereis de aprender a falar sozinha coisa que nunca pude suportar [n]um tal deserto” [“...when I must learn to talk to myself a thing I could never bear to do (in) such wilderness.”]. Só para ter a certeza.
SB Acima de tudo, não incluir “em” [“in”]. “Coisa que nunca pude suportar um tal deserto”, assim mesmo, em tom impassível, um exemplo de normalidade vocal/anormalidade de discurso.

AS Brownie refere-se a Browning? Ou ao revólver? Ou a ambos? (É um trocadilho?)
SB Ninguém vai entender esta referência, *tant pis*. É um verso de Browning: “Direi confusamente o que mais importa”. [“I’ll say confusedly what comes uppermost.”]²

AS Qual a atitude de Willie quando diz “Sugado”? A ideia intriga-o, surpreende-o, fascina-o? É o teu sublinhado que me faz perguntar.
SB Willie sente-se “fucked up” [“fodido”] e não “sucked up” [“sugado”]. A surpresa dele é motivada pelo “s”.

AS Porque é que Winnie não pousa a sombrinha e avança para outra coisa? (A atriz vai perguntar.)
SB Ela simplesmente não consegue mover-se, é só isso. Há certas alturas em que não consegue falar e outras em que não consegue mover-se. O problema dela é subsistir, “dia

a dia”, e gerir a economia dessas duas ordens de recursos, o corpo e o discurso – os dois candeeiros. Um ato de Deus está implícito quando ambos se fundem em simultâneo.

AS Como queres que se pronuncie Shower? Shau-er ou Shou-er?
SB Shau-er. Shower e looker derivam do alemão *schauen* e *kuchen* (olhar). Representam aqueles que olham (os espectadores) e querem saber o significado das coisas. É por isso que ela pára de limar as unhas, levanta a cabeça e enfrenta-os (“E tu, diz ela...”).³

AS Página 17. Estou correto ao assumir o que Willie está a comer?
SB Ranho do nariz.

AS A expressão deve ser “coisas estranhas” ou “coisa estranha”?
SB O correto é “coisa”, ou seja, o episódio Shower-Looker.

AS A expressão “verdes faias” [“beechen green”] é apenas uma referência ao passado????
SB “Verdes faias” – citação de Keats: “verdes faias e incontáveis sombras” [“beechen green and shadows numberless”], e é também uma referência, claro está, à “faia” [“horse-beech”] sob a qual ela se sentou nos joelhos de Charlie Hunter.⁴

AS O que significa “bumper”?⁵
SB Um copo a transbordar. Bebe um copo cheio, despeja-o até ao fim. É o brinde dos “dias felizes”.

25 agosto/3 setembro 1961

AS Parto do princípio de que Willie deva estar completamente nu no Ato I (excetuando o chapéu).
SB Willie está nu no Ato I.

AS Queres que ela use óculos de aros de metal? Como os teus? Ou de aros de tartaruga?
SB Aros de aço ou ouro preferíveis a aros de tartaruga.

AS Para nós, uma sombrinha dobrável é o tipo de sombrinha cujo cabo se dobra mais ou menos a meio. Está bem assim?????
SB Sombrinha: sistema telescópico. O cabo é, todo ele, retráctil, de modo a que a sombrinha possa ser transportada num saco. Quando fechada, só se vê a ponta do cabo. Vi uma assim, de fabrico suíço.

AS Não queres fazer um esboço do chapéu de Winnie? Estamos a tratar de arranjar um que obedeça à tua descrição e outro que fique bem a Ruth [White] – mas um dos teus desenhos talvez seja mais útil.
SB Não tenho uma ideia do chapéu suficientemente clara para poder desenhá-lo. Uma espécie de touca enfeitada com uma longa pluma (aquilo a que os franceses chamam *couteau*). Justo, sem aba, sem projetar sombra sobre o rosto. Peço desculpa por ser tão vago.

AS Provavelmente imaginas o Willie completamente calvo, ou quase, já que referes o bigode grisalho, mas não falas do cabelo. O problema de uma calva postiça, num teatro pequeno como o nosso, não é fácil de resolver. Importas-te que ele tenha uma madeixa de cabelo grisalho (da mesma cor que o bigode)? (Isto ajuda-nos a esconder a bainha do postiço.)
SB OK para a madeixa de cabelo branco. Julgo que o cabelo de [John C.] Becher é já ralo o bastante para dispensar um *faux crâne*.

AS Na próxima semana vão entrevistar-me para o *Sunday Times*, uma vez que não podem

falar contigo. Agora já sei por que razão não queres vir... O que é que eu digo??????????
SB Nenhuma ideia para o *Sunday Times*.
Lamento.

AS Continuo com dúvidas em relação à atitude de Winnie na passagem “luz bendita”, etc. Percebo o que dizes sobre o tom, mas o que é que ela está a pensar? Porque é que diz aquilo? Compreender isto seria muito útil para mim, bem como para a atriz. Por favor, desculpa a insistência. Até essa passagem, está tudo OK. Podes dizer-nos mais alguma coisa????
SB Se ela fosse cega, não haveria mais luz, infernal ou bendita, nem mais objetos (“Que faria eu sem eles?”). Ou seja, Winnie chega a estas palavras a partir das últimas linhas da p. 2. Luz bendita e saudosa na medida em que é uma condição da visão (que a ajuda ao longo do dia), infernal e não saudosa porque é uma emanção do “sol infernal” que a queima. “Mergulho nas trevas” – a escuridão do sono, estilhaçada pela campainha.

AS Suponho que o sorriso em “moda antiga” é motivado, em todos os casos, por uma grata recordação do passado.
SB “A moda antiga” e o sorriso são sempre motivados pela palavra “dia” e derivadas ou similares. Já não existe dia na antiga aceção da palavra, porque já não existe noite, isto é, nada exceto dia. De certa forma, o sorriso é um pedido de desculpa pela referência obsoleta. “Moda antiga” sugere também, claro está, o antigo calendário, antes da revisão. A piada da “delicada moda antiga” [“sweet old style”] é uma referência ao “dolce stile nuovo”, de Dante. [SB sublinha a palavra “nuovo”.]

AS Winnie já tinha reparado alguma vez na inscrição da escova de dentes? É algo que faz sempre? Porque se mostra tão interessada? (Tenho algumas ideias sobre o assunto, mas preferia ouvir as tuas.)
SB Não há qualquer sentido profundo por detrás da inscrição no cabo da escova de dentes. É apenas uma ocupação para a ajudar a passar o “dia” – “para falar à moda antiga”.

Ela fê-lo certamente muitas vezes antes – e esqueceu-o –, ou sempre em vão até ao momento presente. Fiquei curioso em relação às tuas ideias sobre o assunto.

AS Willie agarra o postal por ouvir a expressão “cerda de cevado”?????????
SB O postal obsceno nada tem que ver com “cerda de cevado”.

AS Partimos todos do princípio de que a “velha anedota” é a própria Winnie...?⁶
SB A “velha anedota” não é Winnie, mas antes a piada do Ser, que, segundo dizem, matou Demócrito de riso. E pode também estar relacionada, se quiseres, com “nada é mais cómico do que a infelicidade, etc.” de Nell [personagem de *Endgame*]. A mesma ideia em *Watt* (os três sorrisos).

AS Há um grande problema no que toca à localização precisa do buraco de Willie. Se ele rastejar para a “esquerda”, como indicado, é impossível que a audiência não o veja, já que, nas extremidades, o montículo não é suficientemente alto para o esconder. A solução que temos de momento – sujeita à tua opinião – é situar o buraco ao centro do fundo do palco. Assim, ele desaparece (para a direita do palco – esquerda do público) e ela estica-se para seguir esse movimento, que os espectadores não conseguem ver. O ator que interpreta Willie pode distorcer a voz de modo a que soe um tanto afastada – e temos o buraco... Achas bem? Fui claro????????
SB Questão muito pertinente. A vossa solução parece-me ótima – que ele rasteje a direito pelo fundo do palco, com Winnie inclinando-se o mais possível para a direita e para trás.

AS [Quando diz “Deus!”], ela está a dizer: “Deus deve ter estado metido nisso”, ou “Lá está Deus outra vez com uma das suas piadas”, ou “Teria sido Deus?”, ou “Bela piada às custas de Deus”, ou ?????????????????????? As duas coisas diferentes: ela ri-se da “pequena brincadeira”, e Willie ri-se do trocadilho que fez, ou da ideia de “formicação”...?

SB “Deus” (*moderado*) significa simplesmente “meu Deus!”, quando ela se apercebe das implicações de um ataque de formigas. É também, no caso, mais uma das “pequenas brincadeiras” de Deus e ambos se mostram devidamente divertidos. Quanto às “duas coisas diferentes”, não tenho bem a certeza do que quererá ela dizer; talvez que Willie não esteja a ver a piada do mesmo ângulo que ela, isto é, ele ri-se da ideia das formigas a devorarem Winnie, e ela da ideia das formigas a devorarem-na a si mesma. Uma nuance?

AS A propósito, o que está [Willie] a tentar dizer-lhe ao certo – relativamente aos ovos e à formicação?
SB “Formigar” significa enxamear, afluir em massa, ou ter uma sensação de formigueiro na pele. Os ovos contêm a promessa de um ataque de formigas (devoradoras). Isto deve ser lembrado no Ato II, quando ela já não tem braços para se defender.

AS Continuamos com dúvidas em relação a Browning, o poeta, e Browning, o revólver. O trocadilho é realmente intencional, *n’est-ce pas*? O Brownie dela refere apenas o revólver, ou será que começa por referir em primeiro lugar o poeta e depois o revólver?
SB O revólver é chamado “Browning – Brownie” não porque exista uma arma com esse nome, mas por ser sempre “o que mais importa”. Se o verso fosse de outro poeta, o revólver seria chamado pelo nome desse outro poeta.⁷

AS Willie está a rastejar sobre a barriga? É por isso que ela insiste nos “joelhos”?????
SB Sim, possivelmente a arrastar-se sobre a barriga, daí a insistência dela nos joelhos.

AS O “irreconhecível” [Winnie] está relacionado com o “reconhecível” [Willie]. Mas não me sinto inteiramente seguro quanto ao que ela quer dizer no segundo caso.⁸
SB Sim, é um eco, mas sem ênfase. Se Willie continua a ser reconhecível, é talvez porque Winnie o vê diariamente, ao passo que ele

nunca olha para ela, ou assim parece. Portanto, no final da peça, é possível que ele esteja a olhar para ela pela primeira vez em muitos, muitos dias – (*sorriso*) – “para falar à moda antiga”.

AS Suponho que Winnie não ouviu exactamente o que Willie está a dizer [“Suíno macho castrado.”], limitando-se a reagir ao facto de ele estar a reagir????
SB Winnie está feliz porque Willie respondeu. Não lhe interessa o que ele diz, desde que fale com ela.

AS “Mendigar a lua”, etc. Parto do princípio de que não é um termo em calão americano, é antes uma referência à noite de luar, anteriormente mencionada.
SB Não conheço a expressão em calão que referes. “Mendigar a lua” significa exigir o impossível. E faz eco, claro, da “noite de luar”. Sob o sol infernal, a *lua* significa frescura e refrigério.

6/10 setembro 1961

AS Porque é que ela não assume o “tom de narrador” logo desde o início da sua história? Pretendes que isto seja realmente uma espécie de prólogo???? Ou há outra razão?⁹

SB Tom de narrador apenas para o episódio desse dia particular. “Tem agora quatro ou cinco anos, etc.” deve ser entendido como uma sinopse dos episódios anteriores. Tudo isto foi já dito em tom de narrador ao longo dos incontáveis dias precedentes.

AS [Na história do casal Shower/Cooker], “Mas não/Não, não” de Winnie relaciona-se com o “rebenta”? Na cena inteira? Isto não é inteiramente claro.

SB Refere-se apenas a “Deixa-me [...] Rebenta!” Ao invés, eles continuam de mãos dadas.

AS Porque é que Willie só aparece neste momento? Esteve à espera da oportunidade certa? Só agora se sentiu pronto? É uma coincidência? (Sei que precisas disso para o final do ato, mas pergunto do ponto de vista da interpretação.)

SB O comportamento de Willie nunca está em consonância com o de Winnie. Ele não está a reagir a ela. Nunca chegamos a saber ao certo se ele realmente a ouve. Portanto, é uma coincidência.

NOTAS DO EDITOR

1 “... a bandeira da beleza/ Está vermelha nos teus lábios e no teu rosto,/ E o estandarte pálido da morte não vence ainda.” (W. Shakespeare – *Romeu e Julieta*. Trad. Fernando Villas-Boas. Cruz Quebrada: Oficina do Livro, 2007. p 210.) Esta alusão a *Romeu e Julieta* figura apenas na versão inglesa da peça. Na versão francesa – aquela que é usada na presente montagem – essa citação é substituída pela alusão aos seguintes versos do renascentista francês Pierre de Ronsard: “Depois da tua derradeira travessia,/ Não terás lá em baixo, descarnada,/ Mais do que uma boquinha pálida”.

2 Ao contrário do que sucede na versão original inglesa, o nome Browning nunca é mencionado, exceto através do diminutivo Brownie. Na versão francesa, Beckett traduz “ever uppermost” por “toujours en tête” [“sempre por cima”].

3 Na versão inglesa definitiva, os nomes adotados são Shower e Cooker. Na versão francesa, mantém-se o nome Cooker, mas Shower é substituído por Piper. A aceção permanece, contudo, inalterada: trata-se de observadores, espectadores, pois Piper soa ao inglês Peeper (pessoa que espreita).

4 Na versão francesa, Beckett traduz “Beechen green” por “ombre verte” [“sombra verde”] e Charlie Hunter passa a Charlot Chassepot.

5 Na versão francesa, “rasade”, termo com significado equivalente. A expressão ocorre quando Winnie refere o “champanhe rosado” e as “taças de champanhe”.

6 A versão francesa apresenta uma formulação distinta: “umas breves... gargalhadas quando, às vezes, achasse graça à situação” [“un bref... chapelet de rires, des fois que l’aventure je la trouverais encore bonne”].

7 Ver nota 2.

8 “Irreconhecível” ocorre no final do Ato I: “Sabes com o que sonho, às vezes? [...] Que vens viver para este lado para que eu te possa ver. Seria uma outra mulher. Irreconhecível”. “Reconhecível” surge no Ato II, referindo-se a Willie: “Tu ainda vais estando reconhecível, de certa maneira. Estás a pensar vir viver para este lado, agora... durante algum tempo, talvez?”

9 Alan Schneider refere-se à história de Mildred e do rato. Só a partir de um dado momento Winnie adota o “tom de narrador”, conforme indicação cénica do texto.

Seleção e montagem de excertos de cartas de Alan Schneider e Samuel Beckett (agosto-setembro 1961). In *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*. Ed. Maurice Harmon. Cambridge; London: Harvard University Press, 1999. p. 92-108.

Trad. Rui Pires Cabral.

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 lectivo 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”.

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

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 apaixonou-se pela primeira vez, por Ethna MacCarthy, uma jovem encantadora, mas também experiente e amadurecida, 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 afectivo 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 nocturnos 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 objecto 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 e 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 sua 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 actor. 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 morreu 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 aceitou a sua coleção de contos (muitos das 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” no *Bookman*, em Agosto, texto que reflecte 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 treze 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 cinquenta e três 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 projecto 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 chega ao fim. 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 espectáculo 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 direcção de Alan Schneider. O espectáculo 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 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 actriz, 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 actor 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 direcção 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 espectáculo *Todos os que Falam* (TNSJ, 2010).

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Emília Silvestre e João Cardoso: aqui chegados

CONSTANÇA CARVALHO HOMEM*

São dois dos actores portuenses mais reconhecidos da sua geração. A carreira que construíram, que responde com inquietação própria aos obstáculos da periferia, fez coincidir as práticas locais com um desejo de originalidade e inscrição nacional. Persistência de vocação que pede agora uma persistência de memória: quem recorda hoje esse Porto em que o ensino artístico oficial só em plenos anos noventa começou a dar frutos? Quem recorda essa cidade em que as crises de financiamento e a inexistência de uma política cultural de longo prazo rasuraram os esforços de companhias como o Teatro Estúdio de Arte Realista ou Os Comediantes, abalando também a trajectória das estruturas previamente implantadas? Se falamos de persistência, falamos igualmente de um percurso tangencial, aparentado em algumas das suas etapas mais relevantes: a passagem por companhias que preenchiam a lacuna formativa e promoviam uma aprendizagem em oficina, como o Teatro Universitário do Porto e o Teatro Experimental do Porto, na década de setenta; a descoberta de criadores cuja tutela foi uma via para a profissionalização; e, finalmente, um ou mais ciclos de fundação de estruturas próprias. No Ensemble e na ASSÉDIO, Emília Silvestre e João Cardoso acabaram de firmar uma presença de palco indelével e multiplicadora, exponenciada pela continuidade dos núcleos criativos respectivos e pela incidência em dramaturgias e formatos da sua eleição. E é também dentro dessa lógica de pertença, ou como prova da sua eficácia, que o TNSJ volta a reuni-los com Nuno Carinhos e Samuel Beckett, num encontro que se apresenta exacto, natural.

EMÍLIA

Emília Silvestre nasce no Porto, em 1960, e estreia-se com apenas treze anos, numa encenação de Correia Alves. A ligação paterna ao TEP explica em certa medida a sua entrada precoce na companhia. Entre 1974 e 1986, manteve-se exclusivamente no TEP, onde viria a contactar com encenadores como Xosé Blanco-Gil, Eduardo Freitas, Roberto Merino, Rogério Paulo e Moncho Rodríguez, entre outros. No final da década de oitenta, já como *freelancer*, colabora com Os Comediantes em *A Noite da Senhora Luciana*, de Copi, com encenação de Fernanda Lapa, e integra duas produções do TEAR, com encenação de Rogério de Carvalho: *O Paraíso Não Está à Vista*, de Fassbinder, e *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov. No mesmo período, completa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto a licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas.

Momentaneamente afastada, regressa ao palco em meados dos anos noventa, num contexto de esperança restituída perante o novíssimo Ministério da Cultura. É assim que, em 1996, com Jorge Pinto, João Paulo Costa e António Capelo, funda o Ensemble – Sociedade de Actores. O historial da companhia exhibe desde cedo a confluência das mais variadas dramaturgias, de Sinisterra a Wesker, de Frank McGuinness a Luísa Costa Gomes, num espectro que não excluiu outras

* Investigadora
teatral.

fontes, principalmente a poesia, e onde figuram nomes como Eugénio de Andrade, David Mourão-Ferreira, Herberto Helder, Hölderlin, Kafka ou Umberto Eco. Mais do que uma linha programática rígida, o Ensemble pareceu dar espaço a uma criação de matriz literária, mas nem por isso atribuiu ao texto uma absoluta precedência; havia nesse gesto fundador um princípio de autoria extensiva ao actor, condicente com a procura de formatos menos estáveis e de espectáculos desde a génese implicados numa investigação ao lugar, logo potencialmente compósitos, que originou o ciclo a que a companhia chamou *Atmosferas*. Destes primeiros anos de actividade, refiram-se, por exemplo, *Atmosfera 2 – Lorca*, que juntou em cena Emília Silvestre e o músico Pedro Cardoso, e *Cais Oeste*, de Koltès, que Rogério de Carvalho encenou em 1999, no edifício a que ainda chamamos “o futuro Teatro do Bolhão”.

Paralelamente, inicia uma colaboração regular com o TNSJ, integrando até hoje sucessivas criações de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Em retrospectiva, é um dos pilares dessa companhia informal que a instituição foi reclamando e que os espectadores associam a uma época de arrojo e optimismo dentro daquela casa. E se é inevitável recordar o registo a um tempo despojado e hierático com que serviu o Coro em *Castro*, foi possível entrever nas *Beiras* o nervo cómico de raiz popular que entretanto Molière mais que confirmou. Uma amostra não exaustiva das suas aparições no TNSJ comprova quanto baste a diversidade das propostas que foi acolhendo: marca presença em espectáculos de Nuno Carinhas como *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996), *O Belo Indiferente*, de Jean Cocteau (1997), *A Ilusão Cómica*, de Corneille (1999), *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007), *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012); outros prenúncios, mais nítidos, à triangulação de afectos contida nestes *Ah, os dias felizes*: foi sob a direcção de Nuno Carinhas que o Ensemble primeiro abordou a dramaturgia irlandesa, com a produção de *Molly Sweeney*, de Brian Friel, e *Dama d'Água*, de Frank McGuinness, e que, em co-produção com o TNSJ, se associou à ASSÉDIO, apresentando *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005), e *Todos os que Falam*, quatro dramáticos de Beckett (2006). Sob a direcção de Ricardo Pais, refiram-se, a título de exemplo, *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996), *Linha Curva, Linha Turva – Os Actores Cantam!* (1999), *Hamlet*, de Shakespeare (2002), e *Castro*, de António Ferreira (2003); com os mais recentes *Turismo Infinito*, a partir de Fernando Pessoa (2007), e *Sombras* (2010), Emília Silvestre mereceu forte aplauso dentro e fora de portas. O município do Porto atribuiu-lhe, em 2001, a Medalha de Mérito Cultural – grau Ouro. Em 2007, é vez de a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro a distinguir com uma Menção Especial pelo conjunto da carreira, assinalando as composições fulgurantes que fez para a “Carta da Corcunda ao Serralheiro”, contida em *Turismo Infinito*, e para a *Boca de Não Eu*, incluída em *Todos os que Falam*.

O trabalho de Emília Silvestre respira método e pormenor. Em parte, é fruto de uma escuta pessoal, do conhecimento a toda a extensão de uma voz musculada na cena, mas também em dobragem, ficção televisiva e prática pedagógica; por outro lado, manifesta um entendimento da interpretação que não prescinde de sentidos prévios, de um idioma mais imediato e universal do que as palavras, íntimo e operativo, contido no seu modo de realização. Os recortes e timbres que tão bem a distinguem estão, porventura, na base da estreita relação que vem

mantendo com os encenadores já nomeados, bem como com Carlos Pimenta e Rogério de Carvalho. Coube-lhe, em anos recentes, uma galeria de personagens plena de contrastes e que despista, de forma grata, qualquer ideia de *type casting*: deu corpo às heroínas amargas de *Dueto Para Um* e *A Voz Humana*, que Carlos Pimenta dirigiu em 2010 e 2011; serviu com presteza e engenho as urdiadeiras de Molière, em *O Avaro* e *O Doente Imaginário* que Rogério de Carvalho encenou em 2009 e 2012, respectivamente; e encontrou ainda o alheamento profético do cego Tirésias, na *Antígona* que Nuno Carinhas assinou em 2010.

JOÃO

Nascido no Porto, em 1956, João Cardoso inicia-se no TUP, em 1975. Em pleno rescaldo de Abril, essa experiência formativa e o encontro com o encenador galego Moncho Rodriguez terão sido fundamentais. A passagem ao circuito profissional ocorre em 1981, momento em que integra o Teatro Experimental do Porto a convite do já director artístico Moncho Rodriguez. Participa então em espectáculos como *A Boda dos Pequenos Burgueses*, de Brecht, e *Viver como Porcos*, de John Arden. Foi sócio-fundador d’Os Comediantes, em 1983, companhia que reuniu nomes como os de Rosa Quiroga, Isabel Alves e João Paulo Costa, entre outros, mas não deixou de marcar presença em espectáculos da Seiva Trupe, do TEP, do TEAR ou dos Artistas Unidos. Nas décadas de oitenta e noventa, acumula uma experiência de palco estética e programaticamente muito diversa, de que são exemplo espectáculos como *O Pássaro Verde*, de Carlo Gozzi, com encenação de João Paulo Costa; *O Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare, com encenação de Isabel Alves; *A Tempestade*, de Shakespeare, numa encenação de Silviu Purcarete para o TNSJ; *Mauser*, de Heiner Müller, com encenação de Paulo Castro; e *A Tragédia de Coriolano*, estreia absoluta com encenação de Jorge Silva Melo, numa co-produção dos Artistas Unidos e Ensemble.

É no TEP que assina as primeiras encenações: *No Reino da Bicharada*, de Manuel António Pina (1996), e *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn (1997). Porém, só após a fundação da ASSÉDIO – Associação de Ideias Obscuras, em 1998, virá a assumir de modo sistemático essa função. É na ASSÉDIO que, de facto, afirma todas as suas valências e o exercício efectivo de direcção artística. O núcleo original da companhia contava com João Pedro Vaz, Paulo Eduardo Carvalho e Rosa Quiroga; o rumo traçado privilegiaria as dramaturgias contemporâneas, quer sob a forma de encomenda a autores portugueses, quer através da produção e publicação de textos inéditos e por estrear, em larga maioria provenientes das ilhas britânicas. A raridade destas coordenadas fez da ASSÉDIO um co-produtor frequente do TNSJ e levou as suas criações a outras latitudes. Em quinze anos de actividade, a companhia trabalhou de modo muito característico autores como Caryl Churchill, Martin Crimp, Harold Pinter, ou os irlandeses Brian Friel e Mark O’Rowe, mas o seu historial inclui também criações a partir de Abel Neves, Maria Gabriela Llansol, Ana Luísa Amaral e Ruy Belo.

Enquanto encenador principal, João Cardoso tem feito a mediação entre o texto e a cena com uma equipa criativa progressivamente mais constante: com Sissa Afonso na cenografia, Nuno Meira no desenho de luz e Francisco Leal na sonoplastia, consolidou um estilo depurado, com diminuta obrigação de verosimilhança e maior cuidado à criação de um perímetro tão limpo quanto evocativo. Este cuidado surge a par de uma programação que não raras vezes contempla (ou contém)



longas sequências monológicas. Poder-se-ia, talvez, dizer que globalmente a forma tem oferecido um território mais empolgante do que a intriga. Os mecanismos actuantes da memória e da imaginação, bem como o esbatimento das zonas limítrofes da expressão verbal, integram decisivamente o trabalho da companhia e foram solicitando um apuramento contínuo e bem distribuído. De um conjunto de encenações já extenso, devem referir-se *Distante*, de Caryl Churchill (2002), *Contra a Parede + Menos Emergências*, de Martin Crimp (2004), *Sobressaltos*, três peças curtas de Beckett (2006), *Terminus*, de Mark O'Rowe (2008), *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2009), e *O Dia de Todos os Pescadores*, de Francisco Luís Parreira (2010).

Enquanto intérprete, o percurso de João Cardoso é sólido. Conta participações em séries como *A Viúva do Enforcado*, *Os Andrades* e, mais recentemente, *Conta-me como foi* ou *Depois do Adeus*. No cinema, é possível encontrá-lo em várias curtas-metragens, bem como em filmes de Paulo Rocha, Fernando Lopes e Margarida Cardoso. Actor marcadamente pulsional, em palco tem interpretado personagens loquazes, implicantes, inquisitivas, inventivas, com uma agilidade de fôlego e argumentação características. Mas também lhe pertencem alguns retratos verdadeiramente pungentes de tipo silencioso e melancólico, em que os olhos líquidos, a qualidade e tensão dos movimentos, deixam transparecer uma ignição funda e permanente. E há ainda os trabalhos em que equilibra perfeitamente os dois pólos, o discurso torrencial e a necessidade de calar, criando fricções vivas e significantes. Merece uma referência inequívoca o seu desempenho em espectáculos como *Um Número*, de Caryl Churchill, que João Pedro Vaz encenou em 2002; *Produto*, de Mark Ravenhill, cuja encenação repartiu com Rosa Quiroga em 2007; *O Concerto de Gigli*, de Tom Murphy, com encenação de Nuno Carinhas, em 2008; *A Morte do Dia de Hoje*, de Howard Barker, cuja interpretação e direcção dividiu com Fernando Mora Ramos; e *Vozes Familiares*, de Harold Pinter, com encenação sua em 2011. A já longa colaboração com Nuno Carinhas também merece uma menção especial. Para além das referidas co-produções do Ensemble e ASSÉDIO, acrescentem-se *O Fantástico Francis Hardy*, *Curandeiro*, de Brian Friel (2000), *Tia Dan e Limão*, de Wallace Shawn (2001), *O Olhar Diagonal das Coisas*, a partir de poemas de Ana Luísa Amaral (2008), e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), uma produção do TNSJ. Ainda no São João, refira-se, por fim, a sua participação em *Castro*, de António Ferreira, e *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, espectáculos que Ricardo Pais assinou em 2003 e 2004, respectivamente.

Texto escrito de
acordo com a antiga
ortografia.



1. ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

Tradução

Professora no Instituto de Estudos de Teatro da Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e do Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain (Sorbonne Nouvelle). Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, doutorou-se em 2007 com a tese *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*. Traduziu para português peças de autores clássicos e contemporâneos (Adel Hakim, Jean-Luc Lagarce, Molière, Dominique Pitoiset, Jean-Pierre Sarrazac, Karin Serres, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Samuel Beckett, Rafael Spregelburd) e os ensaios *L'Avenir du drame e Critique du théâtre* de Jean-Pierre Sarrazac. Para francês, traduziu peças do brasileiro Camilo Pellegrini e dos portugueses Miguel Castro Caldas, Pedro Eiras e Abel Neves. É membro dos comités de leitura da Maison Antoine Vitez e do festival de dramaturgias contemporâneas La Mousson d'été, e da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT). Entre 2009 e 2013, integrou o Júri do Prémio da Crítica da APCT. Tem artigos publicados sobre tradução de textos de teatro, sobre práticas cénicas e dramaturgia moderna e contemporânea. Em 2012, foi distinguida com o título de Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques pelo Ministério da Educação Nacional francês, por serviços prestados à Cultura Francesa.

2. NUNO CARINHAS

Encenação, cenografia e figurinos

Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves e Jorge Listopad, os coreógrafos Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz e Paulo

Ribeiro, e o realizador Joaquim Leitão, entre outros. Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se os seguintes: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996); *A Ilusão Cômica*, de Corneille (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005); *Todos os que Falam*, quatro dramáticos de Samuel Beckett (2006); *Beiras*, três autos de Gil Vicente (2007); *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); (com Cristina Carvalho) *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros (2011); *Alma*, de Gil Vicente; e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com adaptação de Luísa Costa Gomes (2012). Em 2013, ano em que estreou no TNSJ *Ah, os dias felizes*, encenou na Casa da Música *Quartett*, ópera de Luca Francesconi, adaptação do texto de Heiner Müller. Já em 2014, concebeu o cenário e os figurinos de *Orfeu e Eurídice*, coreografia de Olga Roriz para a Companhia Nacional de Bailado. Encenou ainda textos de dramaturgos como Federico García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Jean Cocteau, António José da Silva, Luísa Costa Gomes, entre muitos outros. É, desde março de 2009, Diretor Artístico do TNSJ.

3. NUNO MEIRA

Desenho de luz

Nasceu em 1967. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, João Cardoso, Nuno Carinhas, Diogo Infante, Ana Luísa Guimarães, Beatriz Batarda, João Pedro Vaz, Marco Martins, Tiago Guedes, Nuno M Cardoso, Gonçalo Amorim, Manuel Sardinha e António Lago. Foi cofundador do

Teatro Só e integrou a equipa de Luz do TNSJ. É colaborador regular da Companhia Paulo Ribeiro, da ASSÉDIO e do Arena Ensemble, assegurando o desenho de luz de quase todas as suas produções. Destaquem-se trabalhos realizados já em 2014: *Como Queiram*, de Shakespeare, enc. Beatriz Batarda (Arena Ensemble/São Luiz Teatro Municipal/Centro Cultural Vila Flor/TNSJ) e *al mada nada*, espetáculo de Ricardo Pais a partir de textos de Almada Negreiros (TNSJ/Companhia de Teatro de Almada). Colabora desde 2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se *Alma*, de Gil Vicente; *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa; e *Ah, os dias felizes*, encenações de Nuno Carinhas. Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

4. FRANCISCO LEAL

Desenho de som

Nasceu em Lisboa, em 1965. Estudou música clássica e jazz na Academia de Amadores de Música e na escola de jazz do Hot Clube de Portugal, e Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia no IFICT. No Angel Studio, trabalhou com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. É responsável pelo departamento de Som do TNSJ. Ao longo de 25 anos, tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em espetáculos de teatro, dança e música, em desfiles de moda e exposições. Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, encontramos os encenadores Ricardo Pais, Luis Miguel Cintra, Rogério de Carvalho, Nuno Carinhas, Carlos J. Pessoa, Fernando Mora Ramos, José Wallenstein, João Cardoso, Carlos Pimenta, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Bernardo Sasseti, Pedro Burmester, Rui Massena, e ainda o estilista Nuno Baltazar. Tem colaborado na gravação e pós-produção de som para as edições em vídeo de espetáculos de teatro e de música, bem como de

documentários, e na gravação de diversos CD de música e poesia. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela sua “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”.

5. JOÃO HENRIQUES

Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política - Relações Internacionais. Tem o curso superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa, a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres) e o mestrado em Ensino da Música - especialidade em Ensino do Canto, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. É doutorando em Artes Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É professor de Voz na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Trabalha regularmente no TNSJ desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções e dirigindo oficinas de técnica vocal. Assistente de encenação em vários espetáculos de Ricardo Pais, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a direção cénica de *Maria de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Assinou, desde 2003, vários trabalhos de encenação para a Casa da Música: destaquem-se *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, dir. musical Christoph König (2007). Mais recentemente, encenou *Cidade Domingo*, de Jacinto Lucas Pires (Teatro Oficina, 2012), e *Diálogos do Medo*, a partir da ópera *Dialogues des Carmelites*, de Francis Poulenc, na ESMMAE (2013).

Podéria parecer
estranho – sim, sem
dúvida – o que... como
dizer? – o que acabo de
dizer – sim, sem dúvida
– estranho – se não fosse
– se não fosse – tudo
parecer tão estranho.
Muito estranho. Sempre
tudo na mesma. E cada
vez mais estranho.

SAMUEL BECKETT – *Ah, os dias felizes*

**TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO,
E.P.E.**

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Francisca Carneiro Fernandes (*Presidente*), **Salvador Santos**, **José Matos Silva** *Assessora da Administração* Sandra Martins *Assistente da Administração* Paula Almeida *Motoristas* António Ferreira, Carlos Sousa *Economato* Ana Dias

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Nuno Carinhas *Assessor* Nuno M Cardoso *Assistente* Paula Almeida

PELOURO DA PRODUÇÃO

Salvador Santos *Coordenação de Produção* **Maria João Teixeira** *Assistentes* Eunice Basto, Maria do Céu Soares, Mónica Rocha

DIREÇÃO TÉCNICA

Carlos Miguel Chaves *Assistente* Liliana Oliveira *Departamento de Cenografia* **Teresa Grácio** *Departamento de Guarda-roupa e Adereços* **Elisabete Leão** *Assistente* Teresa Batista *Guarda-roupa* Isabel Pereira, Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira *Adereços* Guilherme Monteiro, Dora Pereira, Nuno Ferreira *Manutenção* **Joaquim Ribeiro**, Júlio Cunha, Abílio Barbosa, Carlos Coelho, Manuel Vieira, Paulo Rodrigues, Nuno Ferreira *Técnicas de Limpeza* Beliza Batista, Bernardina Costa, Delfina Cerqueira

DIREÇÃO DE PALCO

Rui Simão *Adjunto do Diretor de Palco* Emanuel Pina *Assistente* Diná Gonçalves *Departamento de Cena* **Pedro Guimarães**, Cátia Esteves, Ana Fernandes *Departamento de Som* **Francisco Leal**, António Bica, Joel Azevedo, João Oliveira *Departamento de Luz* **Filipe Pinheiro**, Abílio Vinhas, Adão Gonçalves, José Rodrigues, Nuno Gonçalves *Departamento de Maquinaria* **Filipe Silva**, António Quaresma, Adélio Pêra, Carlos Barbosa, Joaquim Marques, Joel Santos, Jorge Silva, Lídio Pontes, Paulo Ferreira *Departamento de Vídeo* Fernando Costa

PELOURO DA COMUNICAÇÃO
E RELAÇÕES EXTERNAS

José Matos Silva *Assistente de Comunicação e Relações Externas* Carla Simão *Assistente de Relações Internacionais* Joana Guimarães *Edições* **João Luís Pereira**, **Pedro Sobrado**, Cristina Carvalho *Imprensa* **Ana Almeida** *Promoção* Patrícia Carneiro Oliveira *Centro de Documentação* **Paula Braga** *Design Gráfico* **Joana Monteiro**, Paul Hardman *Fotografia* **João Tuna** *Relações Públicas e Projetos Educativos* **Luísa Corte-Real** *Assistente* Rosalina Babo *Frente de Casa* **Fernando Camecelha**

Coordenação de Assistência de Sala Jorge Rebelo (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Coordenação de Bilheteira* Sónia Silva (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Bilheteiras* Manuela Albuquerque, Sérgio Silva, Telmo Martins *Merchandising e Cedência de Espaços* Luísa Archer *Bar* Júlia Batista

PELOURO DO PLANEAMENTO
E CONTROLO DE GESTÃO

Francisca Carneiro Fernandes *Assistente* Paula Almeida

DIREÇÃO DE SISTEMAS
DE INFORMAÇÃO

Assistente Susana de Brito *Informática* Paulo Veiga

DIREÇÃO DE CONTABILIDADE
E CONTROLO DE GESTÃO

Domingos Costa, Ana Roxo, Carlos Magalhães, Fernando Neves, Goretti Sampaio, Helena Carvalho

