

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

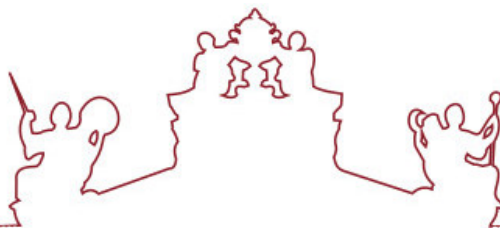
Trabalho de Projeto

Um estudo prático sobre as marionetas de varão de arame no contexto do teatro de Beckett

Andreia de Oliveira Souza

Orientador(es) | Ana Tamen

Évora 2023



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

**Um estudo prático sobre as marionetas de varão de arame no
contexto do teatro de Beckett**

Andreia de Oliveira Souza

Orientador(es) | Ana Tamen

Évora 2023



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Marcos Santos (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Tamen (Universidade de Évora) (Orientador)
Christine Zurbach (Universidade de Évora) (Arguente)

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos Luigi e Lucas, que vieram morar em Portugal comigo durante o primeiro ano do curso.

Ao CENDREV - Centro Dramático de Évora, pela partilha de saberes, acerca da oralidade que envolve o teatro dos Bonecos de Santo Aleixo.

À dgArtes - Direcção Geral das Artes - República Portuguesa pela aprovação do projeto de investigação “Teatro Lambe-Lambe, no Alentejo. A arte itinerante e seu potencial dramaturgico em espaços públicos.”, que me possibilitou arcar com parte das despesas econômicas e financeiras do ano de 2022.

À BIME - Bienal de Teatro de Marionetas de Évora, por toda a vivência na edição de 2023.

Ao Festival Artes à Rua e à aprovação do projeto “Assomar-se”, no contexto da “*Call as Novas Criações*”.

O meu profundo agradecimento aos amigos Nuno Correia Pinto (Chão de Oliva), Maria João (Casa do Coreto), Amândio Anastácio (Alma d’Arame), José Russo (CENDREV), por terem acreditado no meu trabalho e me oferecido oportunidade como marionetista, brasileira, em Portugal. Tantas foram as vezes que por vocês pude representar o teatro de bonecos popular brasileiro, em vosso país.

À Prof. Ana Tamen por sua disposição e preciosos conselhos na orientação desta investigação.

Ao apoio do corpo docente da Universidade de Évora, professores incríveis e inspiradores, que me apoiaram nesta empreitada. A todos os colegas, que fiz através deste departamento, muito obrigada pelas partilhas de cenas, experimentos, reflexões e apoio.

MESTRE – SALAS (De um fôlego.)

Ora boa tarde, meus senhores e minhas senhoras, como estão, passaram bem, cá o Mestre-Salas está bom, o senhor Chancas também não vai mal. Então estão todos bem... Às suas ordens, eu estou bem, muito obrigado. (DISPUTA DO SOL E DA LUA, texto dos BSA, retirado do livro “Auto, Passos e Bailinhos)

RESUMO

Com esta investigação, realizada no âmbito do Mestrado em Teatro, da Universidade de Évora, foi desenvolvido um trabalho de projeto, que permitiu descobrir e experimentar as possibilidades dramáticas e expressivas das marionetas de varão (de Évora) no contexto do teatro beckettiano.

A partir da leitura e análise das peças *Happy Days*, *Endgame*, e *Not I*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, foi possível a construção da peça “O que restou do futuro”, e o desenvolvimento de uma linguagem, que comunicasse temas pertinentes à contemporaneidade, sempre focada no trabalho pleno e criativo da atriz e marionetista.

Palavras – chave: Teatro Contemporâneo, Teatro de Marionetas, Teatro do Absurdo.

ABSTRACT

TITTLE: A practical study on stick puppet in the contexto of Beckett's theater

With this research, carried out as part of the Master's Degree in Theater at the University of Évora, project work was developed, which allowed us to discover and experiment with the dramatic and expressive possibilities of man puppets (from Évora) in the context of Beckett's theater.

From the reading and analysis of the plays Happy Days, Endgame, and Not I, by the Irish playwright Samuel Beckett, it was possible to construct the play “What remains of the future”, and the development of a language that communicates themes relevant to contemporary times, always focused on the full and creative work of the actress and puppeteer.

Keywords: Contemporary Theater, Puppet Theater, Theater of the Absurd.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	9
1.1 O que é e de onde vem a Marioneta de Varão de Évora	10
1.2 Breve iconografia dos BSA	16
2. TEATRO BECKETTIANO	19
2.1 Breve biografia de Samuel Beckett.....	19
2.2 Análise literária das peças <i>Endgame</i> , <i>Happy Days</i> e <i>Not I</i>	19
3. TRABALHO DE PROJETO	37
3.1 Descrição das atividades	37
3.1.1 1º Momento – Workshop BSA – Teatro São Luiz/Lisboa	37
3.1.2 2º Momento Criação e Montagem do retábulo para Beckett	41
3.1.3 3º Construção e pintura das marionetas de varão	43
3.2 Análise dramaturgical da peça “O que restou do futuro”	45
3.2.1 PASSAGEM ENDGAME	46
3.2.2 PASSAGEM NOT I	51
3.2.3 PASSAGEM HAPPY DAYS	54
3.3 Entrevistas	56
3.4 Ensaios.....	59
3.5 Diário de Bordo	62
3.6 Apresentação pública.....	64
3.7 Metodologia.....	66
3.8 Análise Qualitativa	67
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
6. ANEXOS	76
Dramaturgia “O que restou do futuro”	
Cartaz oficial da apresentação pública	
Link com o áudio das entrevistas	
Link com o vídeo da apresentação pública	

ÍNDICE DAS FIGURAS

Figura 1: Padre Chancas e Mestre Salas, p. 12

Figura 2: Antônia, Ana Gracinda e Bernardina Rosa. Na guitarra Manuel Jaleca, p.13

Figura 3: Alunos do CENDREV, p. 14

Figura 4: Desenho de Manuel Dias, do retábulo com atores sobre as arcas, p. 15

Figura 5: Desenho de Manuel Dias, da técnica para manipulação com o varão de arame, p. 16

Figura 6: Fiandeira, na cena Adão e a Fiandeira, p. 17

Figura 7: Adão, na cena A criação de Adão e Eva, p. 17

Figura 8: Retábulo dos BSA montado para apresentação, p. 18

Figura 9: Mestre Salas, Anjinhos, p. 18

Figura 10: Conjunto dos BSA, p. 18

Figura 11: Aluna Andréia Previtali durante o Workshop em Lisboa, p. 38

Figura 12: José Russo com a marioneta da Lua (BSA), p. 38

Figura 13: Anjinho dos BSA, p. 38

Figura 14: Arca dos BSA, p. 39

Figura 15: Retábulo Montado com os cordéis dispostos, p. 39

Figura 16: Integrantes do Workshop em momento de aula, p. 40

Figura 17: Mestre-Salas, p. 40

Figura 18: Fiandeira, p. 40

Figura 19: Início da construção do retábulo, p. 41

Figura 20: Recorte do retábulo no papel cartão, p. 42

Figura 21: Corte do retábulo na madeira, p.42

Figura 22: Peças do retábulo da peça “O que restou do futuro”, p.42

Figura 23: Montagem do retábulo na UÉ, p.42

Figura 24: Montagem do retábulo com a disposição das folhas, p.42

Figura 25: Desenho para construção da marioneta de Hamm, p.43

Figura 26: Cabeça de Willie talhada na esferovite, p.43

Figura 27: Cabeça de Willie com acabamento na argila, p.44

Figura 28: Cabeça de Winnie talhada na esferovite, p.44

Figura 29: Teste de movimento do varão de arame, p.44

Figura 30: Cabeças de Willie e Winnie, na esferovite, p.44

Figura 31: Trajes, adereços e Cabelo Willie e Winnie, p.45

Figura 32: Trajes, adereços e Cabelo Willie e Winnie, p.45

Figura 33: Confecção de cenário para a Passagem *Happy Days*, p.45

Figura 34: Confecção da BOCA, p.45

Figura 35: Cenário e personagens da Passagem *Endgame*, p.47

Figura 36: BOCA, em cena durante a apresentação pública, p.51

Figura 37: Marionetas de Winnie e Willie durante a apresentação pública, p.56

Figura 38: Registro de um dos primeiros ensaios, p.60

Figura 39: Registro do primeiro teste para desenho de luz, p.60

Figura 40: Ensaio com a Passagem *Happy Days*, p.60

Figura 41: Ensaio com a Passagem *Happy Days*, p.60

Figura 42: Retábulo da peça “O que restou do futuro”, no ensaio na Sala Preta, p.61

Figura 43: Retábulo da peça “O que restou do futuro” aberto, p.61

Figura 44: Diário de Bordo, p.63

Figura 45: Diário de Bordo, p.64

Figura 46: Bate-papo sobre o processo criativo após a apresentação pública, p.65

Figura 47: Winnie em cena na peça “O que restou do futuro”, p.65

Figura 48: Hamm, durante a apresentação pública, p.66

LISTA DE ABREVIACÕES, SIGLAS E ACRÓNIMOS

Centro Dramático de Évora - CENDREV

Universidade de Évora – UÉ

Bonecos de Santo Aleixo – BSA

INTRODUÇÃO

O relatório que apresento pretende ser um documento reflexivo, no âmbito do Curso de Mestrado em Teatro - Ator/Encenador, ministrado pela Universidade de Évora.

A decisão por compor uma pesquisa que trabalhasse com os três textos de Beckett *Happy Days*, *Endgame* e *Not I* e o teatro de marionetas de varão (títeres alentejanos) visou o desenvolvimento de uma linguagem, que comunicasse temas pertinentes à contemporaneidade, focado no trabalho pleno e criativo da atriz e marionetista¹.

Outro fator importante, na decisão da escolha sobre as três peças do repertório beckettiano, foi a possibilidade de incluir neste projeto um trajeto crítico e criativo do autor Samuel Beckett que vai das décadas de 1950 até 1970.

Neste sentido, no primeiro capítulo, serão contextualizados (i) a origem dos títeres alentejanos; (ii) a sua ligação com um outro teatro de marionetas, também de características popular, notadamente conhecido em Lisboa, no século XVIII, chamado de teatro de presépio; e (iii) a componente popular presente no teatro de Beckett e no teatro de marionetas dos títeres alentejanos, como elemento convergente para o ponto de partida desta pesquisa, que implicou unir os títeres alentejanos o teatro de Beckett.

Para conceituar o carácter popular do teatro, atualmente, faço uso de uma citação de Pavis (2008) onde o autor afirma que esta característica do popular (no teatro), está alinhada ao condicionamento do tempo, das mudanças sociais e políticas, e da forte influência da expansão do conteúdo proveniente da cultura de massa. Sendo assim:

A noção de teatro popular, invocada hoje com tanta frequência, é uma categoria mais sociológica que estética. A sociologia da cultura define assim uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares. A ambiguidade está em seu auge quando nos perguntam os que se trata de um teatro originário do povo ou destinado ao povo. E, aliás, que é o povo, e, com o perguntava Brecht, o povo ainda é popular? (Pavis, 2008, p. 393)

Recentemente, o teatro popular não parece ser mais uma unanimidade entre a gente de teatro: Vitez fala de um teatro "de elite para todos" e "o público popular, é simplesmente isso: o público ... em expansão - não necessariamente muito popular" (*Loisir*, novembro 1967, p.17). Fala-se muito mais em teatro intercultural (BROOK) ou em *teatro de participação* *(BOAL), de volta às tradições teatrais (*Commedia dell'arte*, *Nô* etc.) ou, numa outra ordem de ideias, do teatro de *boulevard*, de programas de televisão, como o muito "popular" *Au Théâtre ce Soir*, ou da cultura pop ou dos *mass-media* (televisão e vídeo, principalmente). Esta cultura de massa talvez tenha tornado vã qualquer esperança de favorecer a criatividade das forças populares. A popularidade não prova mais grande coisa nesses tempos da mídia. (Pavis, 2008, p. 394)

¹ Marionetista, bonequeira, bonecreira, titeriteira, marioneteira, definições encontradas em literaturas, que definem a profissão de confecção e/ou manipulação de títeres, bonecos e marionetas.

Ainda sobre a componente popular, e no intuito de aproximar esta investigação da cultura popular brasileira², faz-se necessário dizer que, no Brasil também houve a presença marcante deste teatro de bonecos popular de varão de arame, que ficou conhecido como teatro de presépio.

Segundo ator e bonequeiro F. Augusto Gonçalves, in Zurbach (2002), os presépios de figura teriam sido introduzidos no Brasil no século XVI.

Não se pode precisar a origem do teatro de bonecos no Brasil, muito menos o momento em que adquiriu a feição de mamulengo. (...) considerando que tenha sido originário dos Presépios de Figuras montados nas igrejas durante o ciclo natalino: *começou representando o Nascimento, desenvolveu-se no sentido de apresentar cenas bíblicas e, pouco a pouco, contaminado pelos assuntos do dia, desejoso de um público cada vez maior caiu no profano*. O presépio teria sido introduzido em Pernambuco, na cidade de Olinda, provavelmente no séc. XVI, no Convento dos Franciscanos. Depoimentos confirmam manifestações de teatro de bonecos em vários Estados brasileiros desde o sec. XVIII. Mas é certamente no séc. XIX que perdeu seu caráter *litúrgico* e adquiriu o sentido profano que conserva na actualidade”. (Zurbach, 2002, p. 210).

Para o segundo capítulo serão apresentados uma breve biografia do autor Samuel Beckett, e uma análise literária das peças que serviram de base para a compreensão e interpretação dos textos dramaturgicos, *Happy Days, Endgame e Not I*; para contextualizar a abordagem articulo a dramaturgia beckettiana, com as referências propostas pelos autores Stanley Cavell, Charles Petersen, John Pilling, entre outros.

No terceiro capítulo serão abordados os múltiplos processos criativos e práticos, que se dinamizaram e se desenvolveram durante o percurso deste trabalho de projeto. A saber; a descrição do processo de criação da encenação, o diário de bordo comentado, uma mensuração qualitativa sobre a apresentação pública, e a metodologia.

E por fim será apresentado uma conclusão final, ou como Beckett mesmo disse, uma tentativa de organizar o caos.

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

² Como artista brasileira, ainda que esta investigação acadêmica tenha sido desenvolvida fora do Brasil, continuo a carregar interesses em compreender cada vez mais as formas teatrais, que fizeram parte da história do teatro de bonecos popular, no meu país.

1.1 O QUE É E DE ONDE VEM A MARIONETA DE VARÃO DE ÉVORA

Bonecos de Santo Aleixo. Bonecos da Orada. Títeres alentejanos. De composição essencialmente rural, esses grupos percorriam o Alto Alentejo apresentando seus espetáculos.

Os bonecos atuam num pequeno retábulo de madeira, que possui uma rede dupla de cordéis, colocada verticalmente entre os bonecos e o público. A iluminação é feita através de candeia de azeite e possui cenários pintados em cartão. Manipulados por cima, através de vara de arame, os bonecos são extremamente simples e de dimensões pequenas, podendo ter entre vinte e quarenta centímetros. O acompanhamento musical é feito por uma guitarra portuguesa.

Segundo Padre Joaquim Rosa Espanca in Memórias de Vila Viçosa, há registros de sua existência desde o século XVIII. Em Passos (1999), é possível encontrar a mesma informação. Desta forma;

O primeiro documento que se conhece sobre os Bonecos de Santo Aleixo (e não em primeira mão) reporta-se ao final do século XVIII. Não informa a identidade do empresário bonecreiro. Contudo poderei julgá-lo português, influenciado por alguns daqueles que “giravam todo o reino”. O seu elenco incluía a figura estúrdia e de ações nada clericais do Padre Chancas, cuja linguagem e situações em que se via envolvido teria levado a que todo o elenco sofresse um auto-de-fé em Vila Viçosa, quase ao dealbar do século XIX. (Passos, 1999, 118)

Sobre a característica local alentejana, do espetáculo, é unanimidade em toda literatura consultada e nas apresentações teatrais assistidas por mim em Évora e Lisboa, que Padre Chancas e o Mestre Salas, iluminados por candeias de azeite, são a alma desse povo, e sua identidade.

Tudo no espetáculo é tipicamente alentejano, desde os trajes e os usos que se refletem nas histórias, à fala nasalada, cantante, os epítetos, às próprias corruptelas da linguagem bíblica ou literária que a todo o momento vem mesclar-se ao discurso mais terra a terra recheado de sainete, prenhe de realidade social. Por vezes, um misto de comédia bucólica, de revista e de robertos de feira (...)” (Urbano Tavares Rodrigues apud por Passos, 1999, p.133).

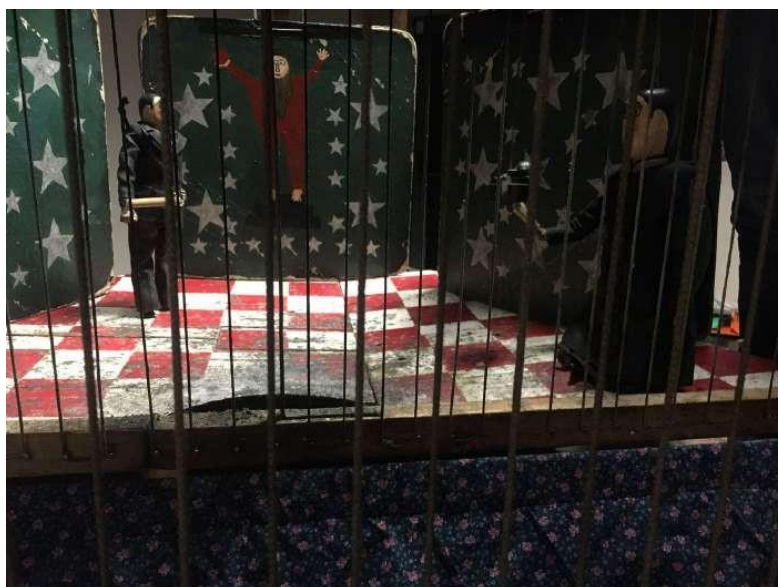


Figura 1. Padre Chancas e Mestre Salas, em *Auto da Criação do Mundo*. Fonte: Arquivo pessoal

Ainda sobre a origem desta forma teatral, segundo fontes locais, a família “promocena” acredita-se ter sido Francisco José Tapadas – avô de Antônio Maria Tapadas – o iniciador, na dinastia Nepomuceno, da linha de manipuladores dos Bonecos de Santo Aleixo, no Alentejo. De sua profissão de guardador de herdades “viu-se envolvido num assassinio”.

(Não sabemos se por desavença política ou vingança, Promocena esfaqueou José Paulo Rita, existindo memórias desse evento, numa placa colocada no local da morte, datada de 18... (os dois últimos algarismos estão ilegíveis), e o Promocena, [...] desapareceu de Santo Aleixo. Fixou-se em S. Romão, concelho de Vila Viçosa. Para se manter desenvolvia o ofício de bonecreiro com os bonecos de Santo Aleixo Se não foi ele o inventor dos Bonecos, teria sido ao menos, o reformador dos textos, dando-lhe uma certa elevação e melhor forma literária. (Passos, 1999, p.125)

Em 1968, Manoel Jaleca, em entrevista³ a Henrique Delgado, diz:

Entrei aos 26 anos para um agrupamento de titeriteiros para ocupar um lugar deixado vago por um primo que dele se afasta. Esse agrupamento fora constituído por Joaquim Nepomuceno – que recebera os bonecos de meu avô Francisco Nepomuceno – por um irmão desse meu avô, chamado Joaquim Nepomuceno, e por um primo direto de nome Manuel Seabra. Foi este último quem eu substituí, já depois da morte de meu avô Joaquim. (Passos, 1999, p.131)

[Casei] com Antônia Maria, filha de meu primo Joaquim Nepomuceno, apenas um ano depois do meu ingresso na Companhia [...]. Após a morte do meu sogro ocorrido em 1926, passei a dirigir. A minha carreira [teria] terminado em 1942 – ano em que me separei da minha mulher – se um Antônio Talhinhas (que eu já havia contratado pouco tempo antes) não tivesse instado comigo para o ajudar a formar um agrupamento.” (Passos, 1999, p.131)

³(Revista Platéia apud Passos. 1999, p. 131)

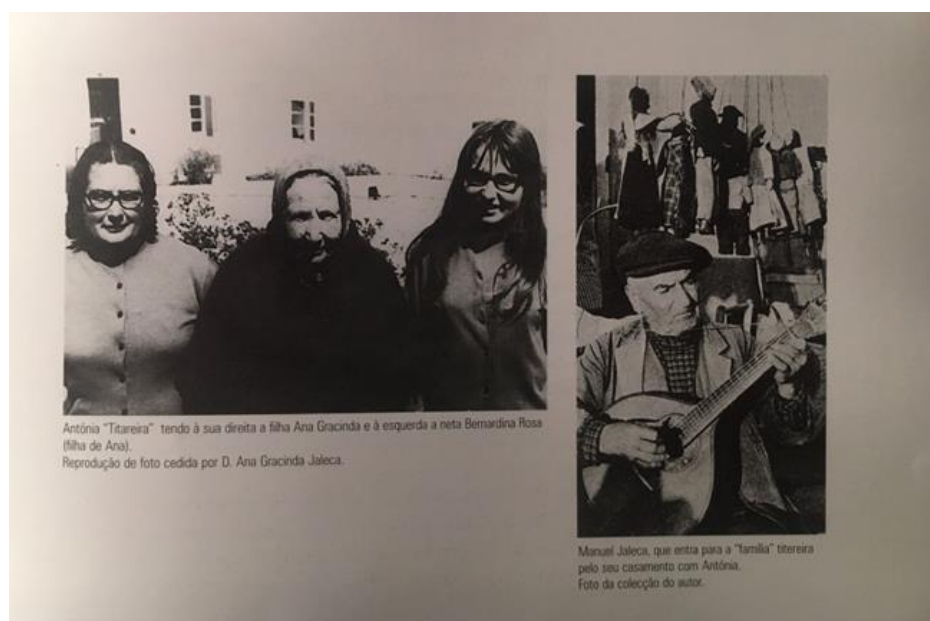


Figura 2. Antónia. A direita sua filha Ana Gracinda e a esquerda a neta Bernardina Rosa. Na guitarra Manuel Jaleca. Fonte: (Passos, 1999, p.131)

António Joaquim Talhinhas nasceu na Boavista, em Borba, a 11 de junho de 1890. Trabalhou com o pai em herdades da região e com o seu tio paterno – Juca Talhinhas, ele também bonecreiro, iniciou-se como cantador de fados e glosador de motes pelas feiras. As dificuldades da vida levaram-no já depois de casado, a aceitar o convite de Jaleca para começar a sua carreira de titeriteiro. Este, com o casal Talhinhas e mais tarde com duas filhas do casal, percorrem as terras alentejanas, a partir dos anos 40.

Recomecei [a minha atividade de titeriteiro] como diretor da minha própria companhia. Todo o material que me faltava construí-o segundo as indicações que me foram dadas pelo Manoel Jaleca a quem persuadi que voltasse a fazer teatro de fantoches. Desta vez era ele que não queria aceitar o convite. Por fim tudo se concertou e lá metemos mãos à obra. Todo o trabalho de costura foi feito pela minha mulher, com quem casei na altura em que me juntei ao Jaleca, e por algumas vizinhas". (Passos, 1999, p.137)

No intuito de não se perder a componente etnográfica, dos BSA, em 1979/80 e 1979/81 o Centro Cultural de Évora realizou um curso, dirigido por Mestre Talhinhas, aos alunos do Grupo IV da Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora, onde se procedeu à recolha dos textos - transmitidos oralmente. Aprendizagem que se incorporou a elementos da companhia profissional do C.C.E, que ficaram detentores do espólio e prática dos BSA, em Portugal.

Na primeira fase da recolha foram recuperados os textos, músicas e marcações dos dois principais autos do repertório (Auto da Criação do Mundo e Auto do Nascimento do Menino), o “diálogo” inicial do Padre Chanca e do Mestre-Salas; o *Baile dos Anjinhos*, a marcação música e versos das *Saiadas* e da *Contradança Marcada*; um “bailinho”: o *Fado da Menina Virininha e do Senhor Paulo d’Afonseca*; o “diálogo” final do espetáculo e a quase totalidade de outros dois “bailinhos”: “*Casamento do Zeferino e Passo do Barbeiro*.[...] Posteriormente foram transcritos “*As Leiteirinhas*” e o “*Baile dos Cágados*. Posteriormente foi recolhido, gravado e passado à escrita *A confissão do Mestre-Salas*, e mais recentemente *Os Martírios do Senhor*.” (Passos, 1999, p.148)

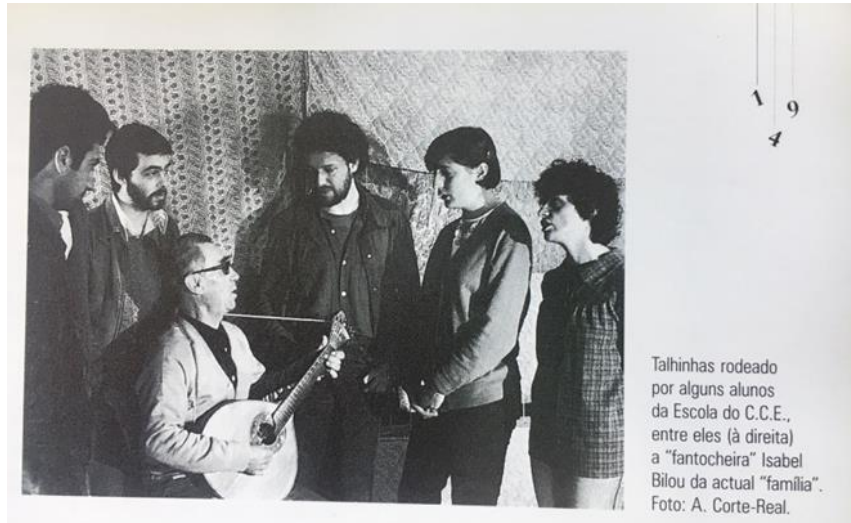


Figura 3. Alunos do C.C.E.1980. Fonte: Passos, 1999, p. 149

Sobre o teatro dos bonecos de Santo Aleixo, na modernidade, a investigadora e professora aposentada da Universidade de Évora, Christine Zurbach o teatro dos BSA aparecia, nos anos 50-60 em Portugal, como uma forma de expressão teatral da tradição oral e regional, prioritariamente centrado em temáticas conotadas com um público rural e não urbano.

Representado hoje por atores profissionais (...), em espaços teatrais institucionais na maior parte dos casos e diante de um público de teatro não diferenciado (ou convencional), este teatro encontra-se no centro de tensões diversas – passado/presente, erudito/popular, escrito/oral – que poderão afetar ou pelo menos problematizar a sua identidade.” (Zurbach, 2002, p. 182)

Do ponto de vista da História do Teatro, o repertório dos BSA, fazem-se remontar a estruturas épicas características de um teatro popular pré-iluminista, na configuração de um espetáculo construído por atores e público.

O repertório tradicional apoia-se em duas vertentes principais: as peças de teor especificamente religioso e as pequenas peças que incluem os “bailinhos” ou peças cantadas, despiques etc. Michel Giacometti designa ainda uma terceira forma de peças, a que chama *Passos ou Intervalos*, “cujos textos pertencem, em geral, à literatura de cordel”. [...] Os textos de temática religiosa são constantemente invadidos pelo cotidiano rural do homem alentejano. E os pequenos números serviriam (em especial os diálogos improvisados que estabeleciam a sua ligação) para, por vezes, se descobrirem alguns dos segredos ou pequenos escândalos da comunidade. Do que podiam resultar cenas de grande tumulto.” (Passos, 1999, p.xx)

O retábulo



Figura 4. Desenho do retábulo. **Fonte:** Passos, 1999, P. 216.

O espaço de representação, dos BSA, é composto por um retábulo, cuja cena, em forma de trapézio isósceles, tem ao meio, na parte mais aproximada do proscênio, uma abertura semicircular de 18 centímetros de raio. O “chão” da cena mede 1,48m na frente; 0,67m ao fundo e 0,90m dos lados. Em frente são montados, verticalmente, dois quadros de boca de cena, tendo, o primeiro, 47 fios de algodão esticados no sentido da altura, e o segundo 39 (ordem a considerar a partir dos espectadores); distam um do outro cerca de 39 ou 40 cm. E os fios têm uma distância entre si de 4cm.

Maravilhosa criação do imaginário” popular alentejano [...] é o retábulo mágico e teatralíssimo dentro do qual, pícaros e atrevidos, saltitam os Bonecos de Santo Aleixo” (Barradas *apud* Passos, 1999, p. 110)

A técnica

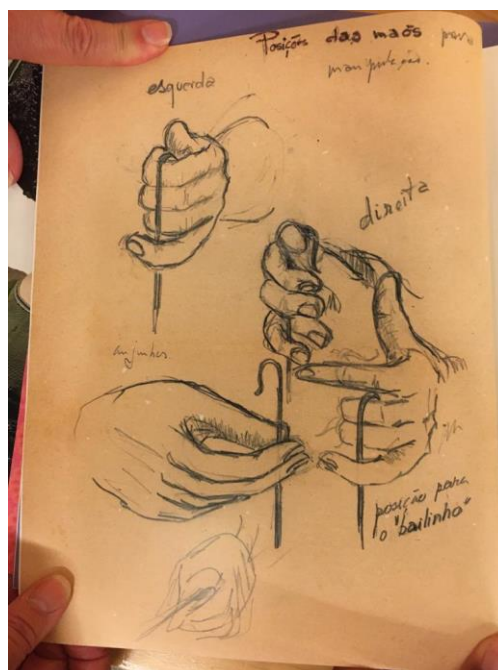


Figura 5. Fonte: Desenho de Manuel Dias, 1998.

A técnica do varão de arame no BSA, é um tipo de manipulação onde o manipulador opera um varão de arame, de cima para baixo, e que se comparada com a das grandes marionetas sicilianas, belgas e francesas (também de varão), é relativamente mais fácil, mas mais expressiva, dado o pequeno peso das marionetas.

Em entrevista pessoal, em fevereiro de 2022, com José Russo, diretor do Teatro Garcia de Resende, em Évora, e ator integrante do CENDREV, ele confirma que o retábulo, outrora usado no presepe⁴, é usado nas mesmas dimensões no teatro dos Bonecos de Santo Aleixo.

A raridade, a memória de um povo e a história do teatro de marionetas de varão europeu que eles carregam, relaciona, ainda, os BSA, a outra prática de teatro de marionetas popular, que existiu nos séculos XVII, XVIII, mais precisamente na Península Ibérica, os chamados teatros de operas joco-sérias, ou como também eram conhecidos os teatros de presépio.

Segundo Passos (1999, p. 984) “Presépios chamamos a algumas representações das circunstâncias do nascimento de Cristo Nosso Senhor com figuras vivas, em casas particulares ou igrejas”.

⁴ “Presépios também ou presepe se chamam umas representações que a devota indústria de alguns curiosos expõem aos olhos dos espectadores com as causas, motivos e circunstâncias do dito nascimento, com várias figuras, aparências, perspectivas, diálogos, harmonias e alegres entretenimentos. (Bluteau apud Passos, 1999, p.84)

O autor relata, ainda, que não tinha teatro por conta da modéstia e dos costumes, “mas a cada canto havia um presépio nas costas de um forno, num pardieiro, numas casas inabitáveis com umas esteiras velhas e uns cordéis para disfarce dos arames”.

Informação também presente em Figueiredo (1898).

Armavam um lugar a que chamavam Teatro, [...] alegravam e instruía o povo; e por um tostão ou seis vinténs, ou por metade destas parcelas em Lisboa (segundo a distinção dos lugares) se ia passar um par de horas da noite divertidas, aprender costumes e ouvir descrições. Ali aparecia o Padre Eterno, para que todos tinham a risada pronta, pois já sabiam que ao aparecer havia de acompanhar a ação do braço direito muito estendido e a mão direita muito aberta e muito trêmula, dava de si muitas risadas; cena que o auditório tinha presenciado toda a sua vida... a voz do Padre Eterno falando com Caim, e a precipitação dos Demônios no inferno, as muitas estopadas que formavam as grandes labaredas, as pedras atadas com cordas puxadas sobre tábuas soltas para formar trovoadas (...).” (Figueiredo apud Braga 1898, p.478,479).

1.2 BREVE ICONOGRAFIA DOS BSA



Figura 6. Fiandeira, na cena Adão e a Fiandeira. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 7. Adão, na cena A criação de Adão e Eva. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 8. Retábulo dos BSA montado para apresentação. Fonte: Site do CENDREV



Figura 9. Mestra Salas, Anjinhos. Fonte: Arquivo Pessoal



Figura10. Conjunto dos BSA pertencentes ao CENDREV. Fonte: Site do CENDREV

Representantes da tradição popular, os títeres alentejanos estão presentes ainda hoje no meio teatral da cidade de Évora. Segundo o investigador John McCormick (2015) “nele podemos encontrar muito do que, noutros lados, já desapareceu ou está em vias de desaparecer.

2. TEATRO BECKETTIANO

2.1 BREVE BIOGRAFIA DE SAMUEL BECKETT

Samuel Barclay Beckett (1906-1989) é autor de prosa, verso e dramaturgia para teatro, rádio e televisão, atuou como diretor de teatro, de rádio, TV e cinema.

Nasceu em 13 de abril de 1906 em Dublin, na Irlanda, e faleceu em 22/12/1989 em Paris, na França. Graduado em Literatura, escritor amplamente reconhecido. Em 1928 mudou-se para Paris para lecionar e conhece James Joyce, que passa a influenciar suas ideias e trabalhos. Autor crítico e dramaturgo, ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1969. Escreveu em francês e inglês.

Beckett publicou 19 textos teatrais ao todo. Entre eles estão 4 peças longas, 2 pantomimas e seus textos em pequenos formatos. As peças longas de Beckett, *Waiting for Godot* (1956), *Endgame* (1958), *Krapp's Last Tape* (1958) e *Happy Days* (1961), e suas 2 pantomimas, *Act Without Words I* (1957) e *Act Without Words II* (1959)², são geralmente consideradas um conjunto inicial da dramaturgia do autor. Os textos em pequenos formatos, são peças mais enigmáticas e de extensão reduzida. São eles: *Come and Go* (1966), *Breath* (1970), *Not I* (1972), *That Time* (1976), *Footfalls* (1976), *A Piece of Monologue* (1979), *Rockaby* (1982), *Ohio Impromptu* (1982) e *What Where* (1984) e *Play* (1963), texto breve denominado pelo autor como uma peça em um só ato.

Rough for Theatre I (1976), *Rough for Theatre II* (1976) e *Catastrophe* (1984) – 3 peças curtas geralmente não consideradas como textos em pequenos formatos por destoarem da composição final do autor para o teatro.

Destacam-se em suas obras a trilogia de novelas *Molly* (1951), *Malone Muert* (1951) e *O inominável* (1953), e a peça *Endgame* (1957).

2.2 ANÁLISE LITERÁRIA DE *ENDGAME*, *HAPPY DAYS* E *NOT I*

O texto apresenta uma análise literária das peças do autor irlandês Samuel Beckett (1906-1989), *Endgame*, *Happy Days*, e *Not I*. Para contextualizar essas discussões traz como referência os autores Stanley Cavell, Charles Petersen, John Pilling, entre outros.

A estrutura desta análise seguiu orientada pelo que Cavell, em sua obra *Must we mean what we say?* definiu como fundamento de qualidade da peça, ou seja, o que está dado de signos

e estratégias no texto beckettiano⁵. O que está escrito, seguindo sempre de perto os desenvolvimentos da ação, que as palavras oferecem.

Endgame

Endgame originalmente escrita em francês, com o título *Fin de partie*, foi posteriormente traduzida para o inglês por Beckett. Fez sua primeira apresentação em Londres, no Royal Court Theatre, em 1957.

Doze anos após a bomba de Hiroshima Beckett apresenta Hamm, Clov, Nagg e Nell. As circunstâncias dadas no texto são apocalípticas. A obra apresenta muitos dos temas já explorados nos romances de Beckett, todos centrados no complexo problema de como a sociedade fracassou enquanto humanidade, e a partir deste estado como podemos lidar com o estar no tempo.

No início do texto, Beckett descreve um cenário que corrobora para um entendimento funcional da organização. Uma porta, duas pequenas janelas, uma foto, dois latões de lixo cobertos por um lençol velho, a personagem principal – Hamm, em uma poltrona, também coberto por um lençol, e, olhando para ele, sem qualquer reação ou movimento, Clov, um sujeito servil.

Esses são os únicos elementos que compõem a descrição do cenário no decorrer de toda a peça, e as suas associações e descobertas operam, em justaposição ao texto, na criação de uma determinada unidade.

Endgame no xadrez significa o estágio final do jogo quando há poucas peças no tabuleiro e os jogadores percebem, que nenhuma das partes envolvidas sairá vitoriosa, e a continuação das jogadas se tornarão um movimento vão. Não é o xeque-mate, mas segue a força das expressões existentes no jogo. *Endgame* representa um momento do jogo, e não um movimento. Independentemente de qualquer movimento, não haverá campeão.

Quatro personagens são o que sobra da humanidade. Os restos. Numa interdependência que se reconfigura, Hamm e Clov, alternam seus sentidos em alusão às peças rei e peão, no

⁵ As diversas teorias de cunho psíquico dos personagens, não foram consideradas como ferramentas para este estudo.

jogo de xadrez. Em alguns momentos Hamm é rei, mas ao aproximar o olhar nota-se que não é tão rei, e que em verdade pode ser que seja um peão. E Clov, a mesma coisa. Alterna-se a figura para que não seja aceita uma impermanência. Ação semelhante à dialética do senhor e do escravo definida por Hegel⁶.

O lugar ou não-lugar, uma espécie de bunker, refúgio ou abrigo, em torno do qual um mar de cinzas tomou conta da natureza, por onde Clov espia o mundo através de sua luneta.

“Clov vai até embaixo da janela esquerda. Andar emperrado e vacilante. Com a cabeça inclinada para trás, olha para a janela esquerda. Vira a cabeça, olha para a janela direita. Vai até embaixo da janela direita. Com a cabeça inclinada para trás, olha para a janela direita. Vira a cabeça e olha para a janela esquerda. Sai, volta em seguida com uma escadinha, instala-a sob a janela direita, sobe, abre a cortina. Desce da escada, dá três passos em direção à janela esquerda, sobe, olha pela janela. Riso breve.” (Beckett, 2010, p. 38)

Nesses momentos de olhar pela janela é que o texto oferece informações para a construção do sentido de tempo na trama. Segundo Hamm nada de novo acontece, o que traz a impressão de que o tempo parou. É o apocalipse. Apesar de não existir no texto uma menção direta a existência real de uma guerra, na trama, é possível perceber, ao relacionar o contexto histórico territorial, que o que esses personagens vivem pode ser que seja o momento seguinte da explosão de uma bomba nuclear.

HAMM

Isso anda meio sem graça. *(Pausa)* Mas é sempre assim no fim do dia, não é, Clov?

CLOV

Sempre.

HAMM

É um fim de dia como os outros, não é, Clov?

CLOV

Parece.

(Beckett, 2010, p. 55)

⁶ Fenomenologia do Espírito. (1992) Trad. Paulo Meneses. Editora Petrópolis.

É a representação de um espaço e de um tempo possíveis após o apocalipse. A um cessar do tempo correspondente também a suspensão das utopias, do presente e do futuro; a ausência de horizontes, e uma memória feita de detrito.

A linguagem e a disposição dos objetos do cenário também criam a maneira pela qual o tempo é disposto no texto.

Por mais que os personagens reconheçam a força das perguntas, eles não conseguem agir. E no decorrer do texto surge a pergunta: este estado será que se dá pela incapacidade do outro reagir, ou pela própria incapacidade de ver?

É suposto que, com Hamm e Clov, Beckett nos diz para não sucumbir. Não nos submeter a preguiça, a alienação. Não padecer na espera. Não prostrar diante da vida. Num momento da peça Hamm, diz:

HAMM (*Tom profético, com volúpia*) Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu. (*Pausa*) Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. Mas você não levantará e nem conseguirá o que comer. (*Pausa*) Ficaré um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. (*Pausa*) (Beckett, 2010, p.86)

Neste trecho Hamm relata a sua cegueira, como uma vasta escuridão. Hamm, representa um ditador. Encontra-se na cadeira de rodas, ou melhor, numa poltrona adaptada para cadeiras de rodas. Já não anda. Não vê. Não se move. Seu delírio está em tentar terminar de escrever o seu livro. O que chama de ‘sua história’. Clov e Hamm jogam um com o outro o tempo todo. Utilizam – se do desprezo⁷, da dependência emocional, econômica, social, a ameaça da solidão, para obter controle um sobre o outro.

HAMM

Não vou lhe dar mais nada para comer.

(Beckett, 2010, p. 43)

HAMM

Não tenho mais ninguém.

⁷ O desprezo é um intenso sentimento de desrespeito e antipatia. É semelhante ao ódio, mas implica um sentimento de superioridade.

CLOV

Não tenho outro lugar

HAMM

Você não gosta de mim.

(Beckett, 2010, p. 44)

CLOV

(com dureza) Quando a Mãe Pegg pedia óleo para lamparina dela e você a mandava pastar, naquele momento você sabia o que estava acontecendo, não sabia? *(Pausa)* Sabe do que ela morreu, a Mãe Pegg? De escuridão.

HAMM

(fraco) Eu não tinha óleo.

CLOV

(duro) Tinha, você tinha!

Pausa.

(Beckett, 2010, p. 136)

De acordo com Hugh Kenner (1988), em seu artigo *Life in the Box*, o cenário não é algo metafórico, mas um alerta de que “o que estaremos prestes a presenciar é uma exibição empoeirada e dramática, repetitiva e repetível.”⁸ (Kenner, 1988, p.41).

Beckett retrata em *Endgame* a relação de poder, e ao mesmo tempo de fracasso, presente nas relações familiares. Os personagens repetem as mesmas perguntas e as mesmas respostas, o que me leva a crer na representação do que é previsível. É tudo tão repetível as ordens de Hamm para Clov, que ele até diz “as mesmas perguntas, as mesmas respostas”.

HAMM

Você não está cheio disso?

CLOV

Estou! *(Pausa)* Do quê?

HAMM

⁸ “What we are to witness is a dusty dramatic exhibition, repeated and repeatable”.

Desse, dessa, disso.

CLOV

Desde sempre. *(Pausa)* Você não?

HAMM

(melancólico) Então não há razão para que isso mude.

CLOV

Pode acabar. *(Pausa)*. A vida inteira as mesmas perguntas, as mesmas respostas. (Beckett, 2010, p.42)

As personagens persistem na desvalorização e apatia, nunca se veem livres.

Nagg e Nell são idosos. Não tem mais valor para este tipo de sociedade. São peças tombadas para fora do tabuleiro. Do fundo de seus latões de lixo aparecem de tempos em tempos, assim como a memória, ou menos ainda, algo inútil.

Ao continuar uma análise sobre a relação familiar é possível interpretar a objetificação do passado e memória desse grupo. No primeiro diálogo entre Nagg e Nell lê-se:

NAGG: Um beijo.

NELL: Não dá.

NAGG: Vamos tentar.

As cabeças tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se.

NELL: Por que esta comédia, todos os dias?

(Beckett, 2010, p.56,57)

A visão da velhice como um lugar de retorno a infância. A construção sintática e morfológica fora da regra padrão, como ocorre no uso do possessivo *my*, na edição em língua inglesa, aparece trocado pelo pronome objeto *me*: “NAGG: I want me pap”, e as escolhas lexicais, como o uso da palavra “pap” para se referir a alimento, e mostrar um lado infantilizado presente na velhice.

O desprezo de Hamm pelos pais é tamanho que os vê como criaturas em estado de definhamento.

HAMM

(*exasperado*) Vocês não acabaram? Não vão acabar nunca? (*Subitamente furioso*) Isso não vai acabar nunca! (*Nagg se enfia no latão, fecha a tampa. Nell não se move*) Mas do que eles falam? De que se pode falar ainda? (*Fora de si*) Meu reino por um lixeiro. (*Apita. Entra Clov*) Leve daqui esses restos! Atire-os no mar! (Beckett, 2010, p.68)

No texto *Must we mean what we say?* O autor faz esta pergunta: devemos dizer o que dizemos? E se, no texto, os personagens não dizem o que deveria ser dito, o que é feito com o que foi silenciado? Qual a causa da imobilidade desses personagens beckettiano?

A pausa está em justaposição com esses momentos em que uma suposta verdade ou a verdade imanente de cada um, surgiria. Mas ao invés da palavra. Um silêncio. Uma quebra na organização da linguagem.

Ao invés do confronto, o jogo dentro da anormalidade. E de forma cíclica isso se repete adiando as tomadas de atitudes.

Outra questão que Beckett traz ao lidar com tempo, é o desconforto e o estado mental decorrente de traumas. Expresso nas falas dos personagens e com influência no desenvolvimento do texto, o autor apresenta em Hamm e Clov personagens com diferentes visões de mundo tendo que ocupar o mesmo espaço.

Hamm, Clov, Nagg e Nell pessoas, ou o que restou deles, que a partir do mesmo lugar expressam visões de mundo diferentes.

Se no século XX, a sociedade europeia tinha uma visão de mundo, na década de 50 e 60 isso muda, há uma quebra de paradigma, não só na sua forma política, social, econômica, mas também nas relações estabelecidas no cotidiano, no âmbito do biopoder, da governabilidade da vida.

Em *Endgame*, com este jogo das diferenças, Beckett deixa ainda, uma lacuna, no texto, para que o leitor e o espectador tomem a sua posição, faça as suas escolhas, na mensuração de resultados sobre as formas de vida e sociabilidades ali colocadas em questão.

Segundo John Pilling (1995) Beckett além de não fixar uma única opinião sobre seus textos, dizia estar mais interessado na forma das ideias do que na veracidade do que comunicava em seus textos.

Beckett writes into his highly structured plays not by imposing his own vision but by demanding that they be seen or – especially – read by receivers who realize both that the form is important and that this

very form is suspect. One of his most quoted statements, made to Harold Hobson in 1956, is a revelatory in its ‘scholarly mistake’ as in its affirmation of a love of formal Harmony:

*I take no sides. I am interested in the shape of ideas even if I do not believe them. There is a wonderful sentence in Augustine. I wish I could remember the Latin. It is even finer in Latin than in English. ‘Do not despair; one of the thieves was saved. Do not presume: one of the thieves was damned.’ That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters.*⁹ (Pilling, 1995, p.75)

A linguagem é imanente e por isso é ambígua, nem todos veem da mesma maneira. Sobre essa característica do teatro beckettiano, Petersen (2013) ao escrever sobre Cavell sugere que para além das diferenças também devemos tomar responsabilidade por todos os significados que nossas palavras possam ter.

Cavell insists that language cannot be limited in this way. Language, to Cavell, is ambiguous not because it is imperfect, awaiting precise definition, but because we do not all see in the same way; it is a reflection of our basic predicament as distinct human beings. Thus, we must dare to mean what we say, take responsibility for all the meanings our words might be taken to have—even if those meanings go beyond what we understand as our intentions—because in our unintentional (though perhaps meaningful) slips, and the misapprehensions, mistakes, and insights of those with whom we speak, we bring together not just words but worldviews¹¹. (Petersen, 2013, p. 03)

No fim da peça, o jogo entre Hamm e Nell sugere o fim da espera. O que faria o personagem sair da qualidade da espera, ou seja, da não ação, para uma conduta de agir. No início de seu discurso de abertura: “Pode haver miséria [ele boceja] mais alta do que a minha? Essas elocuições sugerem os usos que o sofrimento ou a espera desempenham no personagem.

Hamm se apega ao que não tem controle. Trágico, mas ao mesmo tempo cômico.

⁹ Beckett at sixty, 34.

¹⁰ “Beckett escreve em suas peças altamente estruturadas não impondo sua própria visão, mas exigindo que sejam vistos ou – especialmente – lidos por receptores que percebem tanto que o for mais importante quanto este é o suspeito. Uma de suas declarações mais citadas, feita a Harold Hobson em 1956, é reveladora tanto em seu “erro acadêmico” quanto em sua afirmação de amor pela Harmonia formal: *Eu não tomo partido. Estou interessado na forma das ideias, mesmo que não acredite nelas. Há uma frase maravilhosa em Agostinho. Eu gostaria de me lembrar do latim. É ainda melhor em latim do que em inglês. ‘Não se desespere; um dos ladrões foi salvo. Não presume: um dos ladrões foi condenado.’ Esse entende tem uma forma maravilhosa. É a forma que importa.*

¹¹ Cavell insiste que a linguagem não pode ser limitada dessa maneira. A linguagem, para Cavell é ambígua, não porque seja imperfeita, aguardando definição precisa, mas porque nem todos veem da mesma maneira; é um reflexo de nossa situação básica como seres humanos distintos. Assim, devemos ousar dizer o que dizemos, tomar responsabilidade por todos os significados que nossas palavras possam ter – mesmo que esses significados vão além do que entendemos como nossas intenções – porque em nossos deslizos não intencionais (embora talvez significativos), e nos equívocos, erros e percepções daqueles com quem falamos, reunimos não apenas palavras, mas visões de mundo. (Tradução minha)

O que torna o texto tragicômico é justamente essa frustração diante da possibilidade. Segundo Cavell:

The world of the happy man is different from the world of the unhappy man, says Wittgenstein in the Tractatus. And the world of the child is different from the world of the grown-up, and that of the Sick from that of the well, and the mad from the um-mad. This is why a profound change of consciousness presents itself as a revelation, why it is so difficult, why its anticipation will seem the destruction of the world: even Where it is a happy change, a world, a world is Always lost.¹²” (Cavell, 1976, p. 118)

E assim Hamm cria possibilidades ou pelo menos tenta. E são nessas tentativas, nesses elementos quase que escondidos no texto de Beckett, que mostra a força, a beleza, e a resistência que existe em seus personagens. Em *Happy Days* Winnie balbucia novas palavras. Em *Endgame* Hamm escreve novas palavras para a sua história, ou melhor, tenta.

A partir de uma evolução na componente dramaturgica da peça, as faltas de atitudes em determinados momentos, ou a tomada de atitudes erradas de Hamm e Clov, para que o jogo de poderes seja mantido entre os personagens, indica que talvez seja esse um ponto crucial para entendermos sobre o que a peça apresenta como fábula. Ou seja, poderiam tomar uma atitude que fosse ao encontro de uma mudança, e que diminuísse a miséria humana em que o outro se encontra, mas não fazem.

Tem um determinado momento em que Hamm em suas histórias contadas, relata a recusa em ajudar um homem cuja criança não tinha o que comer.

HAMM

(...) Em resumo acabei compreendendo que ele queria pão para seu filho. Pão! Mais um pedinte! Pão? Olha, eu não tenho pão, não me faz bem. (Beckett, 2010, p.108).

Encenada quatro anos após *Esperando Godot*, texto que também apresenta a aparição repentina de um menino. Quem poderá ser o menino? Uma renovação simbolizada pela fertilidade projetada na imagem da criança? Só que ao negar ajuda Hamm nega a renovação da vida e mantém – se nas “velhas coisas” como ele mesmo se refere.

¹² “O mundo do homem feliz é diferente do mundo do homem infeliz, diz Wittgenstein no Tractatus. E o mundo da criança é diferente do mundo do adulto, e o do doente do são, e o louco do não – louco. É por isso que uma profunda mudança de consciência se apresenta como uma revelação, porque é tão difícil, porque sua antecipação parecerá a destruição do mundo: mesmo onde é uma mudança feliz, um mundo está sempre perdido”. (Tradução minha)

CLOV

Ai, ai, ai!

HAMM

É uma folha? Uma flor? Um toma...*(boceja)* ...te?

CLOV

(olhando) Tomate coisíssima nenhuma! Uma pessoa! É alguém!

HAMM

Ah bom. Vá exterminá-lo. *(Clov desce)* Alguém! *(Vibrante)* Cumpra seu dever! *(Clov precipita-se para a porta)* Não, não vale a pena. *(Clov para)* A que distância?

Clov volta à escada, sobe, direciona a luneta.

(...)

HAMM

Sexo?

CLOV

Qual a importância? *(Abre a janela, inclina-se para fora. Pausa. Endireita-se, abaixa a luneta, volta-se para Hamm. Apavorado)*. Parece uma criança.

(Beckett, 2010, p.141)

Para Cavell, este estado, o momento em que a pessoa já não consegue mais ter autonomia, isso é o que nos impressiona na relação Hamm e Clov.

E não é tanto sobre a subjetividade de cada um, mas sobre seus estados (absurdos): mentais, físicos, sociais, econômicos e culturais diante de uma sociedade que colapsou. Seus estados de choque e a forma com que se expressam, desenvolvem seus hábitos e se projetam para o mundo. E se vamos ou não conseguir sair do poço existencial em que nos colocamos.

My argument will be that Beckett, in *Endgame*, is not marketing subjectivity, popularizing angst, amusing and thereby excusing us with pictures of our psychopathology; he is outlining the facts – of mind, of Community – which show why these have become our pastimes. The Discovery of *Endgame*, both in topic and technique, is not the failure of meaning (if that means the lack of meaning) but its totais, even totalitarianism, success – our inability not to mean what we are given to mean¹³. (Cavell, 1976, p.117)

¹³“Meu argumento será que Beckett, em *Endgame*, não está comercializando a subjetividade, popularizando a angústia, divertindo e assim nos desculpando com imagens das nossas psicopatologias; ele está delineando os fatos – da mente, da Comunidade – que mostram por que eles se tornaram nossos passatempos. A descoberta do *Endgame*, tanto no tópico quanto na técnica, não é a falha de significado (se isso significar a falta de significado),

Conseguirá Clov libertar-se de Hamm e atravessar a porta? Conseguirá o homem romper sua gaiola imanente e abrir-se para a vida? O menino, que aparece no fim, será ele a representação da condição de salvação implicada pelas religiões judaicas-cristãs? Vê-se no menino “Jesus”, a esperança nunca alcançada, para que logo retornem as mesmas condições de biopoder?

CLOV

(...) *(Abre a janela, inclina-se para fora. Pausa. Endireita-se, abaixa a luneta, volta-se para Hamm. Apavorando.)* Parece uma criança.

HAMM

Ocupação?

CLOV

O quê?

HAMM

(Com violência) O que ele faz?

CLOV

(No mesmo tom) Não sei o que ele faz! O que fazem as crianças. *(Direciona a luneta. Pausa. Abaixa a luneta, volta-se para Hamm)* Parece sentado no chão, apoiando em alguma coisa.

(Beckett, 2010, p. 141)

Happy Days

Publicada entre 1960/61, *Happy Days*, apresenta uma arquitetura da ruína. Uma peça escrita em dois atos. Winnie, uma mulher, na casa dos cinquenta anos, enterrada até a cintura, segue sua rotina diária e conversa com seu marido, Willie, um homem, que passa boa parte da peça escondido em um buraco.

mas seu sucesso total, até o totalitarismo – nossa incapacidade de não significar o que nos é dado significar.”
(Tradução minha.)

Há quem justifique o tema pela solidão, ausência. O próprio texto oferece uma indicação de cenário onde diz “representando o encontro ao longe de uma planície vazia e um céu idem”. Ou mesmo no texto:

(...) uma parte do que falo está sendo ouvida, não estou apenas falando sozinha, quer dizer, um deserto, coisa que eu não poderia suportar – com o tempo. (...) Nenhuma palavra mais até o último suspiro, nada que quebre o silêncio deste lugar. (Beckett, 2010, p.37)

Há também quem perceba o texto como um poema de amor, de uma mulher que está sempre à espera de ouvir e ver o homem que ama. Uma mulher que se reconstrói com tenacidade, tentando afastar o sentimento de incapacidade que cresce.

Mas, se seguirmos o que Cavel chama de qualidade da peça (signos e estratégias beckettianas), é possível perceber uma crítica mais fundamentada nas formas artísticas, e nas relações de poder familiar.

Winnie parece padecer das ações impostas pelas condições externas, como o caso do monte de terra que a enterra e imobiliza-a, com o passar do tempo, e faz com que ela na maior parte do texto apenas aceite, e viva com as consequências que essas memórias trazem.

Percebo que, em outros momentos, Winnie, impõe seu desejo, por uma outra qualidade de vida. Reclama dos comportamentos de Willie, por vezes, é agressiva, com ele, em suas palavras, mas no fim, aceita. Um exemplo deste estado de Winnie, é possível encontrar quando ela diz “Por favor, não durma de novo agora, meu querido, pode ser que eu precise de você. (*Pausa*) Sem pressa, sem pressa, só não se encolha todo novamente¹⁴”.

Winnie vive num tempo em que persegue a felicidade, como quem persegue uma experiência amorosa com Willie.

Sobre o destaque na posição de Winnie, em cena, penso que, Beckett ao colocar em cena um casal burguês, com a mulher, na cena moderna, estaria também a levantar uma crítica sobre a revolução sexual ocorrida na Europa em 1960, e a forma isso afetou de maneira diferente homens e mulheres? E este buraco (embaixo de Winnie) que Willie passa o tempo todo enfiado?

¹⁴ ” Beckett, 2010, p.32.

Com a libertação sexual vieram novas pressões, expectativas e amarras, sobretudo para as mulheres. O pós-guerra definiu papéis de gênero, ideais domésticos romantizados, isso tudo como tendência de recolocar a vida de volta aos eixos.

Em outro momento ela diz:

WINNIE

Veste as ceroulas, meu bem, para não ficar resfriado. (*Pausa*) Não? (*Pausa*) Ah, você ainda tem daquele creme. (*Pausa*) Deixe que penetre bem, querido. (*Pausa.*) Agora a outra. (*Vira-se novamente para a frente. Expressão feliz.*) Ah que dia feliz hoje ainda vai ser! (Beckett, 2010, p.33)

Os jornais, a mídia, a pornografia traziam a pele feminina mais à mostra do que nunca. Frases como “faça amor, não faça guerra. “No entanto para as mulheres, essa liberdade sexual veio acompanhada por novas pressões. Liberdade ou comercialização? Meio século após a revolução sexual de 1960, a imagem da mulher sexualmente ativa ainda é frequentemente associada a vergonha. Mais valia a mulher a escrever panfletos para as marchas, do que levantar a voz e se impor.

Happy Days é considerada também uma peça de transição no conjunto de obras do autor. Para Gontarski, *Happy Days* foi escrita em uma época em que Beckett estaria interessado nas possibilidades que a cena oferece à composição dramaturgica (Gontarski, 2008). E inclusive, Gontarski (1985) identifica um maior “formalismo”.

Em *Happy Days* a estrutura discursiva também surge como inovação à linguagem. Em vários momentos do texto ele surge com a expressão “Ah, o velho estilo!”.

Mas de hábito não guardo as coisas depois de usar, não, vou deixando por aí, espalhadas, e guardo todas juntas, no final do dia. (*Sorri.*) Ah, o velho estilo! (*Pausa.*) O doce e velho estilo! (*Desfaz o sorriso.*)”. (Beckett, 2010, p.38)

Para a autora Anitta Costa Maluffe, em seu artigo “O que Beckett ensina a Deleuze” o “velho estilo” de Beckett refere a uma crítica sobre a necessidade de outros modos de expressão, de linguagem.

É o velho estilo, como diria Beckett. Nesse contexto, ele se refere à ligação do velho estilo filosófico com a transcendência, a representação, incluindo aí o modo de expressão desse que seria um velho pensamento. Ao qual Deleuze contraporá um certo estilo moderno, como aquele que não se apoiaria nas velhas transcendências e que, portanto, solicitaria outros modos de expressão, novas operações com a linguagem. Novos estilos. (Anitta, 2021, p.35)

No livro “Teoria do drama burguês”, de Peter Szondi, Sérgio de Carvalho, na apresentação, defende que essa crítica ao drama atende a um campo de pesquisa estética que “se nega a dilatar-se em um diagnóstico de época”.

(...) na medida em que entende as formas artísticas como “conteúdos precipitados”, como sedimentos de matéria histórica. (...) numa época em que o universalismo do humanismo burguês colidiu com as dinâmicas do capitalismo. (Szondi, 2004, p.07)

A descoberta genial de Peter Szondi no seu primeiro livro foi que uma forma dramática tão hegemônica como o drama – fundada no intercâmbio dialogado das subjetividades, na superação das crises íntimas pela atividade, no elogio da vontade livre e autoconsciente do indivíduo – deixa de fazer sentido quando os dramaturgos se defrontam com “uma vida que não vive”, com sujeitos coisificados, homens tornados estranhos a si mesmos pela exploração mercantil de sua substância vital.” (Szondi, 2004, p.08)

A natureza está ausente na peça. Sobre natureza poderia dizer daquilo que acontece de forma orgânica. Poderia, ainda, dizer, que é da natureza humana ter e reagir a consciência (desejos). E que isso também está ausente na peça. Uma vez que Winnie não reage, não busca meios para modificar o que a oprime. Suponho conjugar estas circunstâncias, com a manutenção dos velhos hábitos sociais burgueses, que Winnie a todo o custo tenta manter: a vida de antigamente.

WINNIE

É querido, para o alto, para o azul do céu, como um fio de seda. *(Pausa.)* Não? *(Pausa)* Não tem? *(Pausa)* Bom, as leis da natureza, as leis da natureza, devem ser como o resto, tudo depende do indivíduo.” (Beckett, 2010, p.45)

Além de estar enterrada num monte, sem condições apresentar condições de sair de lá, Winnie, continua representando “o velho estilo” de ser mulher nos anos 1960, onde as conotações sexuais surgem para descrever somente uma liberdade do homem para uma vida sexual ativa. Willie tem mobilidade para entrar e sair do buraco de Winnie sempre que se predispõe, enquanto Winnie está presa, enterrada, sem possibilidade de movimentar-se, e com o desdobramento para o segundo ato, a situação ainda se agrava, mas ela escolhe preocupar-se com a sua aparência.

WINNIE

(Pausa. Sorri um sorriso que cresce, parecendo querer culminar numa risada, mas bruscamente trocado por uma expressão de ansiedade.)

Meu cabelo! (*Pausa*) Será que penteei e escovei o cabelo? (*Pausa*) Talvez sim. (*Pausa*)

(Beckett, 2010, p. 37)

As tentativas frustradas, que ela se coloca, na condição, que se encontra são geradoras de uma componente irônica dramática e cênica. Uma sucessão dialética em que sociedade e forma dramática interagem.

É uma peça simbólica, metafórica e surrealista. Uma mulher se afunda na areia, no deserto, e o marido dela não ajuda. Não impede que se torne alguma coisa sem mobilidade.

Em suas memórias, retoma uma passagem de quando, segundo ela, esteve a conversar com “os últimos humanos dessas bandas”, e lembra de quando questionam seu valor, diante dessa situação real de imobilidade, e ainda trazem a questão, de por que Willie não a desenterra?

WINNIE

(*Pausa. Distraidamente, olhos baixos. Começa a brincar com a terra usando as mãos.*)

O velho estilo! (*Desfaz o sorriso e volta a lixar/olhar as unhas.*) Bem, de qualquer modo - este sujeito, o Shower - ou Cooker - tanto faz - e a mulher - de mãos dadas - cada um com uma sacola - destas grandes, pardas, de supermercado - plantados lá, me olhando - até que o homem, Shower - ou Cooker - termina em “er” - tenho certeza - diz: O que ela está fazendo? - O que ela está querendo? Enterrada até as tetas nesta terra estrumada - era um casca-grossa, o tipo - aí ele diz: O que significa isso? - O que será que ela pensa que isso significa? - e patati, patatá - muito mais coisas do tipo - a bobagem de sempre - ele diz: O que significa isso de Deus queira? (*Para de lixar, levanta a cabeça, olha para a frente.*) E você, ela diz, o que acha que você significa? Só porque continua plantado nestes dois pés chatos, com esta mochila cheia de merda enlatada e trocas de cuecas, me arrastando, para cima e para baixo, neste deserto fodido, uma megera escandalosa, companheira à altura - (*com violência súbita*) - largue a minha mão e caia fora, ela diz, pelo amor de Deus, caia fora! (*Pausa. Volta a lixar.*) Por que ele não a desenterra? ele diz - se referindo a você, meu anjo - De que ela lhe serve assim? - De que ele lhe serve assim? - e por aí a fora - as tolices de sempre - Isto! ela diz, por Deus, tenha coração - Desenterra-a, ele diz, desenterra-a, do jeito que está, ela não faz sentido - Desenterrá-la com o quê?, ela diz - Eu a desenterraria com minhas próprias mãos, ele diz - acho que eram marido e - mulher. (*Lixa em silêncio.*) Em seguida, eles vão embora - de mãos dadas - com as sacolas - sumindo - depois sumidos - os últimos seres humanos - a se perderem por estes lados. (*Acaba a mão direita, examina-a, deposita a lixa, olha fixamente para frente.*) Coisa estranha, numa hora destas lembrar de coisas assim. (Beckett, 2010, p. 60)

Essa memória, fragmenta as ações da personagem, existe não só no contexto mental, mas também no material (psicomotricidade). Winnie traz consigo uma bolsa, com diversos elementos (escova de dente, revólver, batom etc.), que a mantém neste estado de lembrança e apego afetivo a momentos vividos, pelo menos até o final do primeiro ato enquanto ela tem a mobilidade nos braços.

No II ato já sem mobilidade, diz Winnie:

WINNIE

Claro que escuto gritos. (*Pausa*) Mas estão na minha cabeça, com certeza. (*Pausa*) Será possível que ... (*Pausa. Resoluta*). Não, não, minha cabeça sempre esteve cheia de gritos. (*Pausa*) Gritos fracos e confusos. (*Pausa.*) Eles vêm. (*Pausa.*) Depois vão. (Beckett, 2010, p. 59)

E em outros momentos, Winnie faz referências a outras situações supostamente envolvidas com abuso. Quando, por exemplo, Willie lê o obituário do Padre Hunter, Winnie lembra-se então de ter sentado no colo de Charlie Hunter, e dia “ah, dias felizes”. O que pode levar a pensar que se foi abusada pode ter sido não só na infância, mas também em outros momentos.

É um texto, que apesar da dureza das circunstâncias dadas, é possível encontrar uma componente cômica; o regime de imobilidade; a concentração narrativa; a ambiguidade das falas; e o impacto visual, fundamentos de qualidade encontrados nos grandes textos teatrais beckettianos.

São mesmo dias felizes? Estamos certos sobre o que dizemos e fazemos para nós e para os que estão no nosso entorno? E se não dizemos o que deveríamos dizer? Qual o efeito dessas palavras silenciadas? Se só é permitido dizer sobre o que se tem certeza, e o resto deve ser silenciado, o que fazemos para nós mesmos sobre a ambiguidade inerente no mundo? Mentimos? Criamos falsas convicções para mantermos o comodismo passivo diante da vida?

Not I

Monólogo escrito em 1973, *Not I* configura-se como o texto mais enigmático deste estudo, onde não dramaturgia cíclica, totalidade, origem ou fim. Com duração de 14 minutos de cena, a peça tem a ação narrativa executada por uma boca feminina, e usa da articulação das palavras para estabelecer forte estímulo sensorial.

A história, que a BOCA conta, fala de uma senhora de setenta anos, que teve uma vida melancólica, e solitária, depois de ter sido abandonada por seus pais. E pelo que relata ter vivido uma vida sem amor.

Utilizando somente o pronome em terceira pessoa “ela” a história passeia entre a infância, a velhice, a vida adulta. No começo representa uma menina, frágil, uma criança sem voz, que não sabia se defender, e que passa a falar e a não conter o fluxo de palavras que

insistem em correr. A BOCA fala sobre os pais de “ela”, um lampejo e zumbidos incessantes, sobre ir ao supermercado entre muitas outras confusas situações, sentimentos e sensações.

Fisicamente o corpo já não existe mais, e a presença do eu, as narrativas em primeira pessoa, tão usadas por Beckett, nos textos anteriores, já se deslocou para a terceira pessoa.

O tempo, um elemento da estratégia dos textos de Beckett, ganha destaque para a forma e sentido.

As personagens de Beckett frequentemente falam de si mesmas para si mesmas, mas seus monólogos expressam, também recorrentemente, uma cisão entre o “eu” que relata e o “eu” relatado. A personagem falante se percebe como um “outro”, e estes monólogos, portanto, problematizam um autorreconhecimento das personagens convencionalmente pressuposto na fala autobiográfica. (Cavalcanti, 2006, p.23)

Já em 1931 o tempo era ideia complexa para Beckett, para ele o tempo age circularmente sobre a vida de seus personagens, intensificando cada vez mais seus efeitos sempre que passa por eventos semelhantes. Essa relação com o tempo marca todo o seu conjunto de obra.

BOCA ...sair.... para dentro deste mundo...este mundo...coisa pequenininha...antes do tempo...em um miseráv..o quê?...menina? (Beckett, 2012, p.01)

Em 1931 quando estudou “Em busca do tempo perdido” de Marcel Proust, escreveu um ensaio, publicado em inglês, onde analisa características dominante do tempo dentro deste romance.

As criaturas de Proust são, portanto, vítimas desta circunstância e condição predominantemente: o Tempo. Vítimas como também o são os organismos inferiores que, conscientes apenas de duas dimensões, subitamente confrontam-se com o mistério da altura – vítimas e prisioneiros. Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassada, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, pesado e perigoso. Não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem.” (Beckett, 2003, p.11)

Ao disparar palavras a peça apresenta diversos elementos já explorados pelo autor nos outros dois textos deste estudo. A experimentação por uma nova e variada forma artística em justaposição a problematização de sua crítica aos limites da linguagem.

Beckett em *Not I* parece nos aproximar da mesma técnica narrativa, que James Joyce utilizou quando escreveu o monólogo de Molly Bloom, em *Ulysses*, e trabalhou pela primeira vez, na estrutura textual, o fluxo de consciência de uma personagem, que não tem muito destaque na história do cotidiano.

Característica também comum em James Joyce, quando escreveu, *Um retrato do artista quando jovem*. Tudo neste texto é pensamento ou sensação

E o que seriam essas evoluções psíquicas? A consciência (desejo) que se manifesta a partir dessas relações traumáticas contadas pela BOCA ao se manifestar ao falar o que antes não havia falado?

Allan Schneider¹⁵ entre 1955 e 1984 trocou diversas cartas com Beckett. As correspondências foram compiladas e editadas por Maurice Harmon (1998), professor da Universidade de Dublin e publicada pela Harvard University Press em 1998 sob o nome “No Autor Better Served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider”. Nas cartas, o diretor faz inúmeras indagações a Beckett com relação à sua obra, e solicita direções práticas de cena. Apesar de não tratar diretamente dos significados e das possíveis interpretações da sua obra, Beckett mostra-se exigente com as adaptações, mas não intransigente.

Através dessas cartas, é possível saber que com *Not I*, “ela” não precisa ser, necessariamente, boca. Na carta de (supostamente) três de setembro de 1972, Alan Schneider faz algumas perguntas relativas à concepção de várias peças que está montando em virtude do Beckett Festival, entre elas *Not I*, e pergunta:

1. Nós estamos assumindo que ela está em algum tipo de limbo. Morte? Pós-morte? O que quer que queira chamar. OK? (...)3. Nas nossas conversas em Paris, você continuava distinguindo entre a VOZ e a BOCA. Jessie e eu estamos tentando deixar isso claro, para nós mesmos e para a plateia; mas qualquer coisa que possa acrescentar nos será útil. Tensão vem da oposição desses dois e da justaposição de BOCA (emissão) e AUDITOR? 4. Estamos trabalhando em um tom apropriado, e também em um tempo apropriado. Novamente, qualquer coisa que você puder acrescentar ao que nos disse em julho seria útil. (...)6. Se ela nunca para de falar, como ela para ao escutar os gritos duas vezes? (pergunta da Jessie) 7. O repetido (ligeiramente diminuído) gesto do Auditor funciona bem. Ele poderia começar o gesto um pouco antes, ou deveria esperar, cada vez, até o ‘Ela!’? (pergunta da Jessie, que às vezes tem dificuldade em esperar) (...)10. A peça tem um efeito mesmerizante, mesmo sem a iluminação completa; ainda que as interpretações costumem variar, e algumas vão se perguntar sobre o que diabos é isso. Eu acho arrepiante. Dura exatamente 20 minutos, nós acreditamos. Vou encontrar outra coisa para perguntar. Detesto ser muito específico porque sei como você se sente sobre definir significados. Eu acho que ela está morta, não consegue acreditar, recusa-se a acreditar, empurra para longe, só consegue lidar com isso em termos de outra pessoa, não consegue imaginar por ela mesma. Se ao menos ela fizesse...

¹⁵ Foi um diretor de teatro que atuou nos Estados Unidos com obras de vanguarda e, embora não fosse muito conhecido na Europa, encenou produções de Edward Albee, Harold Pinter e Brecht.

Ao que na carta de dezesseis de outubro do mesmo ano, Beckett responde:

Esse é o velho negócio do suposto privilégio de informação do autor como quando Richardson quis informação detalhada sobre o passado de Pozzo antes que pudesse considerar o papel. Eu não sei mais onde ela está ou porque é assim que faz. Tudo que sei está no texto. “Ela” é uma entidade puramente do palco. O resto é Ibsen. (...)3. Se fiz uma distinção só pode ter sido entre mente & voz, não entre boca & voz. Seu discurso é um fenômeno puramente bucal sem controle mental ou entendimento, só parcialmente ouvido. Função se esvaindo com o órgão. A única apreensão do texto no palco é do Auditor. 4. Eu ouço sem ar, urgente, febril, rítmico, ofegante, sem a indevida preocupação com inteligibilidade. Endereçado menos para o entendimento que para os nervos da plateia.

Esta troca de cartas traz relatos interessantes, sobre a composição da peça, mas não tira o fato de Beckett, não ter a intenção em desvendar suas peças, mas deixar que cada leitor ou espectador, tire as suas próprias conclusões a partir de sua visão de mundo.

No final da peça a sensação é de que o ruído é o que soa, a voz é a linguagem, a estrutura discursiva, como crítica. Após os gritos – ápice da acusação da personagem, negação da primeira pessoa – ela continua em fluxo contínuo, mesmo depois de as cortinas fecharem.

3. TRABALHO DE PROJETO

3.1.1 1º MOMENTO – WORKSHOP OS BONECOS DE SANTO ALEIXO – TEATRO SÃO LUIZ/ LISBOA

De 10 a 13 de março de 2022, participei, a convite do diretor, ator e bonecreiro José Russo, do Projeto Funicular – Formação na área do teatro de marionetas. Com coordenação de José Russo e Ana Meira, e organização do CAMA – CENTRO DE ARTES DA MARIONETA A TARUMBA.

De quinta a domingo, das 16h às 19h, deste workshop único que teve o objetivo de aprofundar o conhecimento sobre os Bonecos de Santo Aleixo, bem como uma aproximação às técnicas de manipulação e elocução deste teatro popular com características muito singulares no panorama das marionetas tradicionais.

A formação abordou ainda as características das personagens, a intervenção musical, as pequenas velas dos anjinhos, as bombinhas artesanais e a utilização da candeia de azeite, que garante a iluminação do retábulo onde o espetáculo acontece.

Este processo enquadra-se no trabalho que tem sido realizado com os Bonecos de Santo Aleixo, nomeadamente na preservação e valorização deste importante espólio do patrimônio teatral português.



Figura 11. Registro da aluna Andréia Previtali, realizado durante o Workshop, atrás o retábulo dos BSA, com Ana Meira e integrantes da oficina. **Fonte:** Arquivo Pessoal, 2022



Figura 12. José Russo demonstra o movimento da Lua, na passagem “Disputa do Sol e da Lua (BSA).

Fonte: Arquivo Pessoal, 2022.

Figura 13. Anjinho (BSA). **Fonte:** Arquivo Pessoal, 2022.



Figura 14. Arca que transporta os diversos personagens dos BSA, e que serve de suporte para os atores subirem durante o espetáculo. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2022.

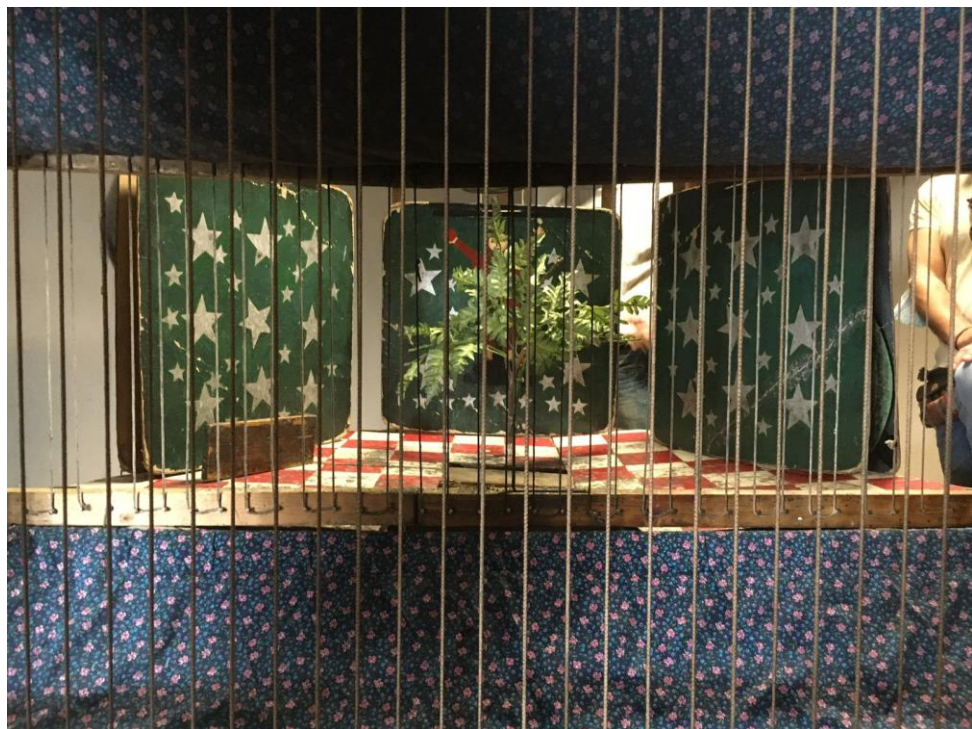


Figura 15. Retábulo montado com os conjuntos de cordões esticados, assim como cenário de cartão, preparados para a passagem de Criação de Adão e Eva, na peça “Auto da criação do mundo”. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2022.



Figura 16. Integrantes da oficina montam o retábulo com orientação de José Russo. **Fonte:** Arquivo Pessoal, 2022.



Figura 17. Mestre Salas, anjinhos e o apito, no pano dos bastidores do espetáculo dos BSA. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2022.

Figura 18. Fiandeira, na cena Adão e a Fiandeira. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2022.

3.1.2 2º MOMENTO – CRIAÇÃO E MONTAGEM DO RETÁBULO PARA BECKETT

Em 05 do janeiro de 2023, iniciei a montagem do retábulo que compõem o espetáculo “O que restou do futuro”.

Pensando na qualidade de uma manipulação, que seria realizada como marionetista solista, o retábulo que este estudo desenvolveu possui dimensões menores do que o usado pelos BSA, contudo preserva as características arquitetônicas do BSA.

Como já apresentado acima, o retábulo usado pelos BSA, é remanescente dos retábulos utilizados pelo chamado teatro de presépio, sendo este, a única peça, que restou preservada desta prática de teatro popular de marionetas, que teve seu auge no século VXIII, e depois redescoberto na década de 1950.

A materialidade também foi alterada para facilitar a viagem de avião do ateliê do Brasil para Portugal, onde foi construído, assim como peso e demais necessidades para transporte aéreo. Sendo decidido o uso do alumínio no lugar da madeira, por ser mais leve. A única peça que foi mantida na madeira¹⁶ foi o “chão” quadriculado em vermelho e branco.



Figura 19. Início da construção do retábulo. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

¹⁶ A madeira utilizada foi o compensado naval, pela qualidade e durabilidade.



Figura 20. Teste de retábulo com papel cartão. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.



Figura 21. Corte da madeira para construção do retábulo que é utilizado no espetáculo. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.



Figura 22. Montagem do retábulo na UÉ. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.



Figura 23. Montagem do retábulo. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

Figura 24. Montagem dos papéis que cobrem o retábulo. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

3.1.3 4º MOMENTO – CONSTRUÇÃO E PINTURA DAS MARIONETAS DE VARÃO

Em fevereiro de 2023 estive, em Évora, a procura de cortiça para confecção da cabeça, mãos e sapatos dos bonecos que compõem este estudo. A saber: Hamm, Clov, Nagg, Nell, Winnie, Willie e BOCA. Contudo, não encontrei uma cortiça que servisse de materialidade para a confecção das marionetas.

De volta ao Brasil, decidi por confeccionar as marionetas com esferovite, argila, e pasta de madeira, para as cabeças, mãos e sapatos de Hamm, Clov, Winnie e Willie. Para pintura utilizei tinta acrílica. Nagg e Nell, seguiram apenas com o corte da esferovite, sem pintura, pois segundo análise literária, já são peças fora do jogo. Esta escolha se deu objetivando uma aproximação destes personagens com a visualidade das máscaras larvárias¹⁷. Para a confecção da BOCA utilizei espuma, papel kraft, dentes de resina e tecido vermelho. Não há pintura nesta marioneta.

Os corpos das marionetas Clov, Hamm, Willie e Winnie são confeccionados com rolinhos de tecido, e coberto por trajés inspirados na dramaturgia beckettiana. Faz-se necessário ressaltar que em nenhum momento este estudo quis reproduzir uma “cópia fiel” dos bonecos de Santo Aleixo. Mas sim, a partir do aprendizado adquirido, seja teórico e prática, ter condições para atuar seguindo as liberdades criativas da atriz e marionetista.



¹⁷ Descobertas nos anos 60 no carnaval de Basel, na Suíça, as máscaras larvárias são formas simplificadas da figura humana, com aparência de rostos ainda inacabados. Expressam sentimentos mais complexos, e por não terem uma definição entregue ao espectador uma percepção sensorial e particular.

Figura 25. Desenho para confecção marioneta Hamm. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

Figura 26. Cabeça de Willie talhado na esferovite antes de receber o acabamento de argila. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.



Figura 27. Cabeça de Willie com o acabamento em argila. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

Figura 28. Cabeça de Winnie talhada na esferovite. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.



Figura 29. Teste de movimento do varão de arame, da marioneta Clov. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

Figura 30. Cabeças das marionetas Willie e Winnie. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.



Figura 31. Confecção de traje, adereços e cabelo de Willie e Winnie. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.



Figura 32. Confecção de traje, adereços e cabelo de Willie e Winnie. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

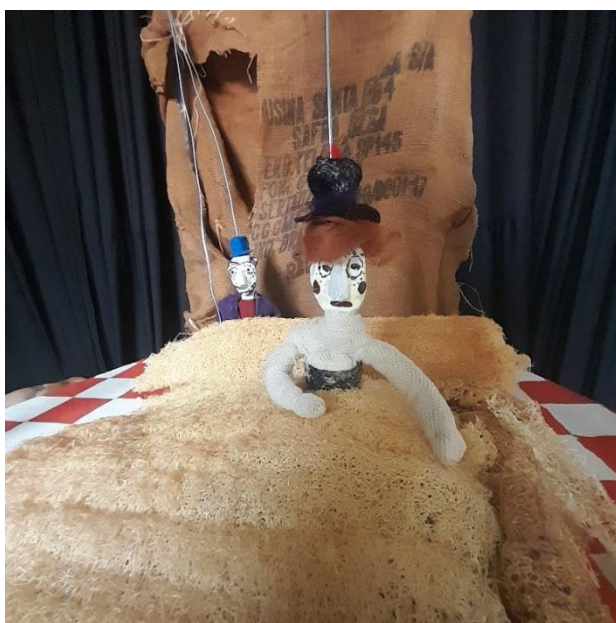


Figura 33. Confecção de cenário para a passagem de *Happy Days*, em “O que restou do futuro”. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

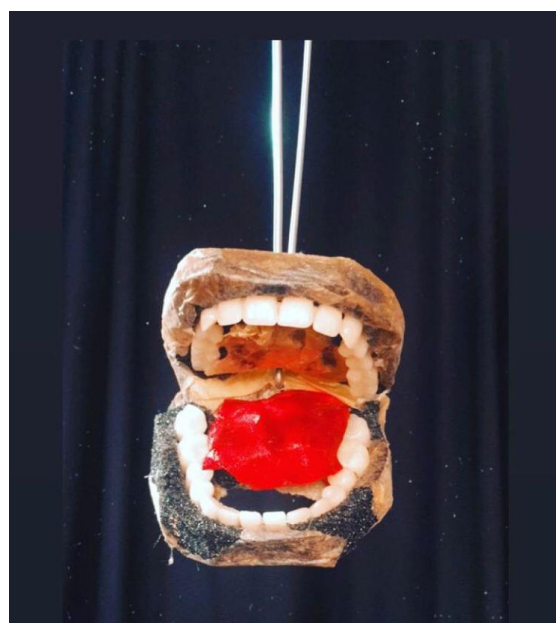


Figura 34. Confecção da BOCA. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

3.2 ANÁLISE DRAMATÚRGICA DA PEÇA “O QUE RESTOU DO FUTURO”

A análise que segue abaixo, organizada a partir dos itens 3.2.1, 3.2.2, e 3.2.3., teve o intuito de, através dos excertos escolhidos das peças *Endgame*, *Not I* e *Happy Days*, para compor esta dramaturgia do texto “O que restou do futuro”, manter a qualidade das estratégias

propostas pelos textos originais. Sem perder as características fundamentais dos personagens, assim como as componentes do contexto beckettiano.

No âmbito da montagem da peça, para a linguagem do teatro de marionetas de varão de arame, foram necessário a formulação de ajustes, recortes e escolhas, e até a construção de um adendo para criar uma comunicação através do improviso, assim como faz uma das características dos BSA.

A considerar os aspectos do teatro do absurdo, a relação que desenvolve com a função do tempo, que Beckett determinada nessas peças, somente, em um momento da passagem *Happy Days*, a personagem Winnie, volta-se a platéia de forma incisiva e chama três espectadores pelo nome, até que o terceiro responde a conversa com a marioneta, e ela diz “Rogério, eu engordei?”

Sempre haverá a bolsa. (*Novamente de frente.*) É, suponho que sim. (*Pausa*) Mesmo quando você tiver partido, Willie, não é? (*Pausa. Mais alto.*) Você vai partir, Willie, não vai? (*Pausa. Mais alto.*) Willie! (*Pausa.*) Bom, tudo bem. (*Endireita-se com esforço, fica de frente.*) A terra está muito apertada hoje, será possível que eu tenha engordado? [ADENDO: (*vira-se para a platéia e diz*) Isabel (Bezelga) você acha que eu engordei? Ana (França) você acha que eu engordei? Rogério (Almeida) você acha, Rogério?] Não acredito. (*Pausa. Distraidamente, olhos baixos. Começa a brincar com a terra usando as mãos.*) (O QUE RESTOU DO FUTURO, 2023)

A escolha por utilizar apenas um momento da peça para trazer o improviso com o público, deu-se em decorrência da manutenção do silêncio, das pausas, das pausas longas, da atmosfera *nonsense* que o contexto deste teatro tem proposto enquanto experiências aos seus espectadores.

3.2.1 PASSAGEM¹⁸ *ENDGAME*

*Na frente à esquerda, cobertos por um lençol velho, dois latões encostados um ao outro.
No centro, coberto por um lençol velho, sentado em uma cadeira de rodas, Hamm.
Imóvel ao lado da cadeira, olhar fixo em Hamm, Clov. Rosto muito vermelho.
(Beckett, 2010, p.37)*

Escondidos em um bunker, logo ao subir do pano, surgem em forma de marionetas de varão de arame: Clov, Hamm (coberto por um lençol velho), Nagg e Nell (dentro dos latões de lixo).

¹⁸ São chamadas de passagem, no teatro de marionetas popular, a estrutura textual, que separa os quadros. Nesta linguagem não diz cena, mas passagens, pois não necessariamente elas têm uma ligação referencial umas com as outras. É assim no BSA e no Teatro de bonecos popular brasileiro (mamulengo).



Figura 35. Hamm, Clov, Nagg e Nell. **Fonte:** Rogério Almeida.

Assim que a música *Idle Days*, da orquestra *Beirut*, termina, Clov inicia seus afazeres diários, como serviçal da casa de Hamm.

Clov vai até embaixo da esquerda. Andar emperrado e vacilante. Com a cabeça inclinada para trás, olha para a janela esquerda. Vira a cabeça, olha para a janela direita. Vai até embaixo da janela direita. Com a cabeça inclinada para trás, olha para a janela direita. Vira a cabeça e olha para a janela esquerda. [ADENDO: Sai e entra Clov com a luneta. Vai até a janela direita, olha para cima. Sai, volta em seguida com uma escadinha, e sem a luneta], instala-a sob a janela esquerda, sobe, abre a cortina. Desce da escada, dá seis passos rumo à janela direita, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela direita, sobe, abre a cortina. Desce da escada, dá três passos em direção à janela esquerda, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela esquerda, sobe, olha pela janela. Riso breve. Desce da escada, dá um passo em direção à janela direita, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela direita, sobe, olha pela janela. Riso breve. Desce da escada, anda em direção aos latões, volta para pegar a escada, pega-a, muda de ideia, deixa-a, anda até os latões, tira o lençol que os cobre, dobra-o com cuidado e coloca-o sob o braço. Levanta a tampa de um dos latões, inclina-se sobre ele, olha dentro. Riso breve. Tampa novamente o latão. O mesmo para o outro

latão. Vai até Hamm, tira o lençol que o cobre, dobra-o com cuidado e coloca-o sob o braço. Vestindo um roupão e usando um pequeno gorro colado à cabeça, Hamm tem um lenço grande manchado de sangue aberto sobre o rosto e um apito pendurado no pescoço, um cobertor sobre os joelhos e meias grossas nos pés. Clov observa-o. Riso breve. Vai até a porta, para, volta-se, contempla o palco, volta-se para o público.

Ainda neste momento inicial foi necessário realizar um adendo na dramaturgia original, para que a luneta, objeto de cena importante neste texto, por onde Clov observa o mundo, pudesse estar presente na dramaturgia de “O que restou do futuro”. Uma vez que se trata de um texto, que segue composto por recortes, optei por trazer este recorte, que no texto original, ocorre só num segundo momento em que Clov busca a luneta.

Para criar as vozes das marionetas Clov e Hamm, fiz o uso da presença do idioma francês, em algumas palavras do texto de Clov e em menor escala de Hamm. O objetivo foi (i) algumas palavras da primeira publicação da peça, quando Beckett escolheu por escrever em francês. Hamm, além do francês também apresenta um sotaque germânico; (ii) destacar, neste personagem, ditador, publicado em 1957, o papel da Alemanha, quando iniciou a Segunda Guerra Mundial ao invadir a Polônia, ou quando provocou a França, num período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial e sua posição frente aos demais países do bloco de oposição, conteúdo de crítica no teatro de Beckett, que critica com veemência a função e o fracasso humanitário causado pelas grandes guerras.

Foi um experimento cênico pessoal, onde jogo com a tentativa de um diálogo em a França e a Alemanha, e toda a ambiguidade e situação absurda que isso possa gerar. Para o texto de Clov, fiz o uso de palavras em francês, para a voz de Hamm, apenas alterei a pronúncia. Foi realizado ainda uma aproximação entre o arquétipo dos personagens e exercícios técnicos de respiração diafragmática e modular de acordo com a idade do personagem, assim como a qualidade da emoção expressada no texto.

Ainda no começo é possível perceber.

CLOV

(olhar fixo, voz neutra) i la fini, c'est fini, quase fini, ça doit être presque fini. (Pausa) Os grãos se acumulam, um a um, e um jour, de repente, lá está um monte, um (entásse) amontoado, o monte impossível. (Pausa) Não podem mais me punir. (Pausa) Vou para a minha cozinha, trê metrê por trê

*metrê*¹⁹ por três metros, esperar até que il apite. (*Pausa*) É um bom tamanho. Vou me encostar na mesa e olhar a parede, esperando que il apite. (O QUE RESTOU DO FUTURO, 2023)

A linguagem, neste caso, o idioma, foi utilizado como condição de imposição sobre o desconhecido. Como agimos quando não compreendemos algo de imediato? Buscamos compreender, o que seja possível de ser compreendido naquele momento, ou buscamos aniquilar o que nos é desconhecido? Neste caso como é agir a partir do que o outro diz e eu não sou capaz de compreender, de imediato?

Em um determinado momento do texto original, aparece, uma pulga, depois um menino, e o que Hamm reproduz enquanto visão de mundo, é para que isso seja exterminado.

CLOV
(*Angustiado, se coçando*) Acho que é uma pulga!
HAMM
Uma pulga! Ainda há pulgas?
CLOV
(*se coçando*) A não ser que seja um piolho.
(...)
CLOV
Voltei com o inseticida.
HAMM
Que ela tenha o seu quinhão!
(Beckett, 2010, p. 82)

CLOV
Vou até lá. (*Desce, larga a luneta, vai até a porta, para.*) Vou levar o croque.
Procura o croque, pega-o, vai até a porta.
HAMM
Não vale a pena.
Clov para.
(Beckett, 2010, p. 142)

Para concluir esta justificativa pelo uso do sotaque, e a alteração, no entendimento do texto que ele causou, aponto, uma passagem do texto original Hamm diz “Ah, isso sim é que é o Português! Enfim.” (Beckett, 2010, p.107), para mim está claro, o tom irônico e cômico desta passagem.

Para Esslin, Beckett, através da linguagem, tenta ar sentido ao que não tem sentido, ao irracional, ao que não tem propósito, não tem a qualidade da sensatez ou não é levado a sério.

¹⁹ Neste momento crio um trocadilho com as palavras metro e meter e o sufixo da palavra *etrê* (francês_ falada anteriormente, no intuito de sustentar o sotaque francês, quase que não percebido, e, de forma que em justaposição a isso, fosse proposto um novo significado, para essa frase, sem que o seu sentido original não fosse comunicado. Ou seja, não era para ser entendido o trecho “Clov: vou para a minha cozinha, três metros por três metros esperar que il [ele] apite

Mas se o uso que Beckett faz da linguagem é planejado para desvalorizar a língua como veículo de pensamento conceptual ou como instrumento para a comunicação de respostas pré-fabricadas aos problemas da condição humana, o seu continuado uso da linguagem deve ser, paradoxalmente, considerado como uma tentativa de comunicação de sua própria parte, de comunicação do incomunicável. Tal empresa pode ser paradoxal, mas mesmo assim faz sentido: é um ataque à complacência fácil e barata dos que acreditam que falar de um problema é resolvê-lo, que o mundo pode ser dominado por classificações e fórmulas bem arranjadas. Tal complacência é a base de um processo contínuo de frustração. (Ensslin, 1969, p.76)

Para os objetos de cena foram construídos *props* representativos a estes objetos. Como a escada, e a luneta, utilizadas por Clov em cena, para que não se perdesse a jogo cômico e funcional proposto pelo texto original.

Depois, o que se segue orientou-se pela tentativa de manter o caráter cíclico da dramaturgia deste texto, e outras características como o diálogo que travam sobre o mundo exterior (ou melhor, o que restou dele pela luneta de Clov), a condição humana miserável e apocalíptica, que vivem e a antirelação que estabelecem.

Por fim a trilha sonora, que acompanha esta passagem, tem o intuito de valorizar e dar continuidade ao caráter musical, que este teatro de bonecos traz consigo, além de colaborar para a criação de um signo antagônico ao silêncio, logo quando este vem descrito na dramaturgia original.

Logo após a abertura da passagem, a didascálica entre as ações de Clov “*volta-se para o público*” e “*olhar fixo, voz neutra*” sugere que há um momento entre uma ação e outra que ele, no caso a marioneta, permaneça, por um tempo, numa atmosfera de silêncio.

No capítulo I foram relacionadas a utilização da música para as apresentações no formato de óperas joco-sérias, no teatro de presépio, e a utilização da guitarra portuguesa, nos BSA.

A música Mount Wroclai (Idle days), numa linguagem contemporânea, busca, ainda, criar uma relação com a região do Flandres, pois segundo Passos (1999), os títeres alentejanos teriam vindo deste território. Lugar onde Zach Codon, fundador do grupo Beirut passou uma temporada, pesquisando as sonoridades dos instrumentos, que são utilizados como a tuba, o bombardino, o acordeão, flugelhorn.

A música combina elementos da música balcânica com uma harmonia *folk*. Não por acaso, também faço um paralelo, com as influências pessoais que tenho do leste europeu, de onde saíram meus bisavôs paterno com destino ao Brasil.

Outra função da música foi criar uma condição antagônica ao silêncio, a fim de enfatizar este quando manifestado. Durante a análise literária dos textos foi notado a utilização do antagonismo presente no teatro de Beckett, seja na relação entre os personagens, como na

condição dialética do texto. Neste sentido a música cumpre também esta função de estar antagônica ao silêncio, e por isso destacar a sua presença.

Nagg e Nell, foram mesmo encarados como peças tombadas para fora do tabuleiro, portanto existem em presença, mas como figurantes.

No final desce o pano, assim como nas próximas passagens que segue, como no “velho estilo” de fazer teatro.

3.2.2 PASSAGEM *NOT I*

Sendo esta a peça mais curta deste estudo, esta passagem dura apenas sete minutos, e se desenvolve com a primeira parte do texto. Foi mantido o caráter da imobilidade que o texto original sugere e as palavras são ditas respeitando a cadência, articulação e o ritmo proposto pelo texto, as vezes mais rápido, intercalado de palavras longas e curtas, de origem latina ou saxônica.

As emoções como revolta, raiva são experiências extraídas do texto para a cena, que surgem com o fluxo contínuo, pausas e quebras (fragmentos) de pensamentos e relatos de uma vida. Tudo na BOCA é pensamento ou sensação.

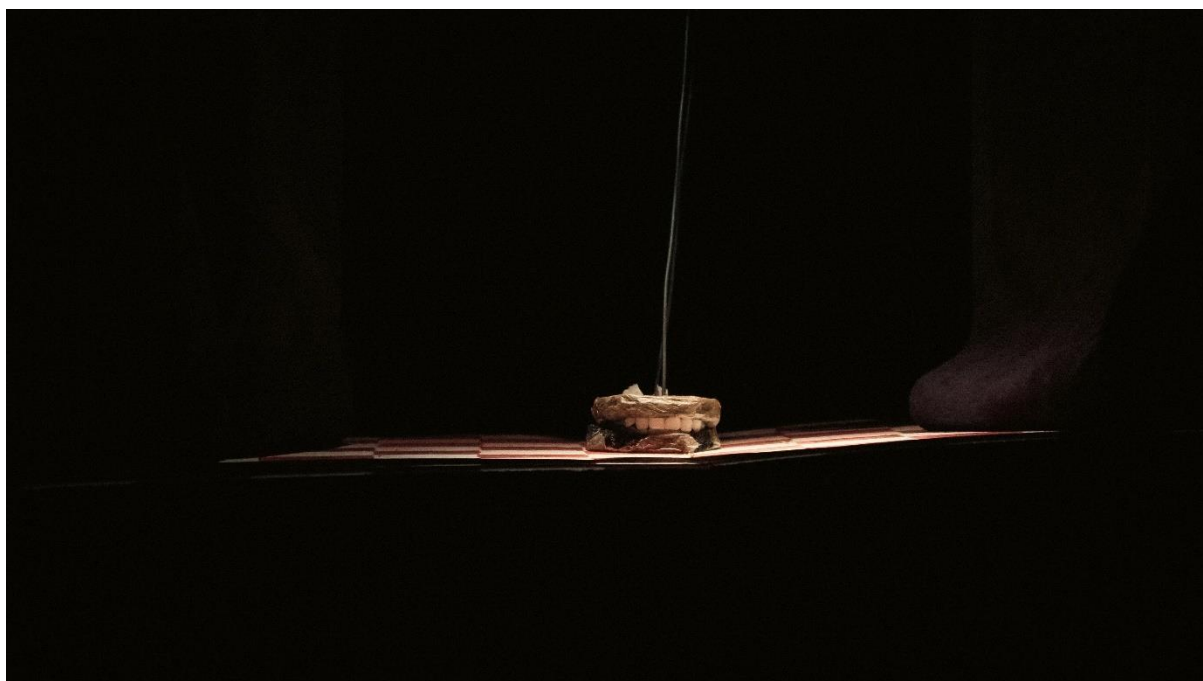


Figura 36. Entrada da BOCA, durante a apresentação pública. **Fonte:** Rogério Almeida.

A solidão expressa pela BOCA, neste texto também se desdobra na descrição de uma vida sem amor, e outras sensações por ela empregada, a melodia, a cadência, acompanham a evolução psíquica da personagem refletindo a complexidade da desordem dos seus pensamentos.

De apelo dramático, a BOCA expressa excitação, raiva e ferocidade. O som articulado e com a sintaxe das repetições que cria um ritmo próprio e que se desdobra em uma função sensorial.

A boca fragmentada do Beckett inscreve novamente a estratégia para retratar o esfacelamento da humanidade. É de modo ambíguo uma boca fragmentada, de um corpo, que já não existe, mas fala.

Ao revelar seus traumas a BOCA, de modo, também, fragmentado, fala sobre as pequenas mortes do dia a dia. As que a gente vive, e as que a gente lembra.

BOCA...imagine ... em que posição ela estava!...se de pé... ou sentada..., mas o cérebro - ... o quê... ajoelhada? (Beckett, 2012, p.01)

BOCA...mortos imóveis... docemente silentes como o túmulo...quando de repente...gradualmente...ela perceb – o que?...o zumbido... (Beckett, 2012, p.02)

Um outro objetivo que esta passagem quis tratar foi algo em torno de uma fábula que manifestasse a ambiguidade da palavra parecido com o que se passava com Winnie, em *Happy Days*. Daí o uso da mesma tonalidade e timbre de voz, da BOCA e de Winnie.

A boca órgão que delimita, através do som, a imagem que deve formar. Delimitação que compõe para o jogo mais sofisticado de Beckett sobre a questão da imobilidade e sua forma visual no teatro.

Na ausência de qualquer outro órgão, como o cérebro, o coração, ou os olhos, é a boca que sabe do outro, que fala, que percebe, e que sente. No texto a boca fala e a boca escuta.

O que torna evidente a percepção da constituição de uma personagem fragmentada e uma atmosfera do *nonsense*. As informações dos corpos e das histórias dos corpos são desconexas e, ao se aproximarem da busca pelo sentido, através de uma mudança do texto são

afastadas desse sentido. A percepção é feita por um fragmento de corpo que tem a linguagem como uma personagem.

Esta peça além de enigmática, traça uma relação quase que em forma de rizoma, que se liga as outras duas peças do estudo: *Endgame* e *Not I*. Ao falar da punição, assim como fez em *Endgame*, e os relatos de abusos sexuais sofridos, assim como fez através de Winnie, em *Happy Days*.

BOCA: seu primeiro pensamento foi... ah muito tempo depois... lembrança repentina... ela estava sendo punida...pois seus pecados... vários dos quais... mais prova se fosse necessário prova... (Beckett, 2012, p.03)

BOCA: pois ela ainda podia ouvir o zumbido... assim chamado... nos ouvidos... e um raio de luz vinha e ia... como a luz da lua... oscilando... para dentro e fora da nuvem..., mas tão entorpecida... sentindo... (Beckett, 2012, p.01)

Segundo Martin-Ensslin o próprio conceito de Teatro do Absurdo converge para essa condição humana.

E é nessa luta para comunicar uma totalidade de percepção básica e ainda não-dissolvida, uma intuição da existência, que podemos encontrar uma chave para o esvaziamento e a desintegração da linguagem do Teatro do Absurdo. Pois se é a transposição da intuição total da existência para a sequência lógica e temporal do pensamento conceptual que a priva de sua complexidade primitiva e de sua verdade poética, é compreensível que o artista tente encontrar modos de contornar essa influência da fala discursiva e da lógica. Aqui jaz a principal diferença entre a poesia e a prosa: a poesia é ambígua e associativa, buscando aproximar-se da linguagem totalmente não conceptual da música. O Teatro do Absurdo, ao levar essa mesma busca poética à imagística concreta do palco, pode ir mais longe que a poesia no abandono da lógica, do pensamento discursivo e da linguagem. O palco é um meio multidimensional que permite o uso simultâneo de elementos visuais, de movimento, da luz e da linguagem. É portanto, particularmente adaptado à comunicação de imagens complexas constituídas pela interação contrapontística de todos esses elementos. (Esslin, 1969, p.352)

Talvez essa neutralidade do cenário além de instalar um lugar absurdo e romper com o uso tradicional do espaço, tenha a função de libertar a palavra, para que ela ao invés de decorar ou conformar, a cena, apresente ao leitor/espectador informações.

Assim como faz sentido pensar que nos anos 1970, contexto em que se passa a peça, a sociedade já sabia falar muito bem, a articular as palavras, só que quase, não falava dos seus problemas, mas que quando falava não dava muita importância real, porque como o texto diz “aprendeu a acreditar em um Deus” e a não expor os traumas e abusos, quando necessários.

Apreendeu ainda a confiar em um Deus, mas ainda viviam sem amor, ou quase sem amor, como Winnie diz no começo do texto “...logo sem amor, poupado...sem amor como o expressado normalmente...”

3.2.3 PASSAGEM *HAPPY DAYS*

Sendo esta a peça mais longa dos três textos, é também a passagem que tem uma duração mais longa, que as outras duas. Este elemento foi considerado com o objetivo de não perder as qualidades da peça, como a repetição, os cortes na linha de raciocínio, a relação amorosa entre o casal Winnie e Willie, assim como outras relações que são reveladas ao decorrer do texto original.

Winnie em alguns momentos apresenta um texto que se assemelha ao monólogo, como observado, neste excerto:

Totalmente garantida... (*WILLIE para de abanar*) ... puras e autênticas... (*Pausa. WILLIE volta a abanar. WINNIE olha mais de perto, lê.*) Totalmente garantidas. Puras e autênticas. (*Pausa. WINNIE deposita o espelho e a escova, o jornal desaparece, WINNIE, olha para a frente.*) Cerdas de capão. (*Pausa.*) Isso é que eu acho maravilhoso, que não passe um dia sequer - (sorriso) - ah, o velho estilo! - (*resmungo*) - quase nenhum, sem algum acréscimo ao nosso saber, por pequeno que seja, o acréscimo, quero dizer, ainda que não nos esforcemos muito. (*A mão de WILLIE reaparece.*) E se, por razões obscuras, nenhum esforço a mais for possível, basta fechar os olhos - (*fecha os olhos*) - e esperar que venha o dia - (*abre os olhos*) - o dia feliz que virá em que toda carne derreterá a tantos graus e a noite da lua durará tantas centenas de horas, (*Pausa*) é o que me consola muito, quando perco o ânimo e invejo as feras selvagens. (O QUE RESTOU DO FUTURO, 2023)

Comparativamente neste momento observa-se em cena, não só uma conotação ao ato sexual, como o texto sugere, mas uma possibilidade real de que seja isso que Willie e Winnie fazem em cena em alguns momentos. E é isso que faz o teatro do absurdo, porque não faz sentido pensar que há um casal que busca ter prazer, ter relação sexual, num estado apocalíptico, mas o texto sugere que essa experiência pode ser real. O mundo acabou, já passaram os “últimos humanos”, mas eles continuam a tentar viver uma vida regrada no “velho estilo”, na antiga forma condicionada de hábitos da sociedade burguesa.

É contraditório porque ao mesmo tempo que ela é objetificada, desumanizada, ao ter as suas condições humanas desprezadas, ela humaniza os objetos que ela carrega na bolsa.

Ah, sim, grandes bênçãos. (*Pausa longa.*) Não posso falar mais nada. (*Pausa.*) Por enquanto. (*Pausa. Vira-se para examinar a bolsa. Novamente de frente. Sorri.*) Não, não. (*Desfaz o sorriso. Olha para a sombrinha.*) Acho que poderia – (*pega a sombrinha*) – é, poderia... armar esta coisa agora. (*Começa a armá-la. As dificuldades mecânicas que encontra e supera ao longo da operação pontuam o que se segue.*) A gente fica adiando – deixando pra depois – com medo – de fazer – cedo demais – e lá se vai o dia – para sempre – sem que a gente tenha feito – nem sequer começado. (*A sombrinha está aberta agora.*)

Voltada para a direita, ela a gira, distraidamente, alternando o sentido.) Ah é, tão pouco a dizer, tão pouco a fazer, e o medo tão forte, certos dias, de se descobrir ... (Beckett, 2010, p.46)

Mexer na sombrinha é o que ela tem para fazer agora, vasculhar a bolsa, é ir não só buscar sensações já vivenciadas no tempo passado, mas destaca um signo da forma textual beckettiana. Sobre o futuro Winnie não tem autonomia.

Assim repetidas vezes, Winnie esquiva-se do presente. O passado parece sempre melhor. E fugir da realidade seja criar situações para que ela entre em estado de suspensão da realidade. Por exemplo quando lê e repete, diversas vezes, o que lê na escova de dentes “puras e autênticas. Totalmente garantidas”. De tanto repetir as palavras, o que no começo parecia ser algo completamente sem sentido, passa a fazer sentido através ao longo do texto.

E neste passado e futuro, o eu, o agora, deixou de ser importante, entrou num estado de suspensão. Sobre isso Petersen escreve:

Our life is an apprenticeship to “(...) the truth, that around every circle another can be drawn; that there is no end in nature, but every end is a beginning.” This is the way Cavell finally attempts to reclaim the everyday—not by becoming at home in it, but by repetitively leaving and returning to it.²⁰ (Petersen, 2013, p.07)

É também uma possibilidade de retratar a ambiguidade da vida e a imprecisão das palavras. E nos deixa com a pergunta: como resolver a vida cotidiana sem voltar as atenções para ela? Sem falar o que precisa ser falado? Não adiar ou padecer diante da angústia.

Para Beckett não é uma determinada sociedade que me parece ridícula, mas a humanidade. O desprezo pelo outro, ou o silêncio, ou ainda o padecimento diante da necessidade.

WINNIE

(Pausa. Volta a lixar.) Por que ele não a desenterra? Ele diz – se referindo a você, meu anjo – De que ela lhe serve assim? (...) Isto! Ela diz, por Deus, tenha coração – Desenterra-a (...) acho que eram marido e – mulher. *(Lixa em silêncio.)* Em seguida, eles vão embora – de mãos dadas – com as sacolas – sumindo – depois sumidos – os últimos seres humanos – a se perderem por estes lados.” (Beckett, , p. 61)

²⁰ “Nossa vida é um aprendizado para a verdade é que ao redor de cada círculo outro pode ser desenhado; que não há fim na natureza, mas todo fim é um começo.” É assim que Cavell finalmente tenta recuperar o cotidiano – não se sentindo à vontade nele, mas repetidamente saindo e voltando para ele.

Para concluir, volto a questão do trauma, só que agora aliado à função da memória, no texto. Beckett no seu Ensaio para Proust explica que a memória é filtrada pela percepção e condicionada pelo hábito.

Voluntary memory [...] is of no value as an instrument of evocation and provides an image far removed from the real as the myth of our imagination or the caricature furnished by direct perception (Beckett, s/d, p. 4).

E afirma que o caráter explosivo e incontrolável da memória involuntária “It chooses its own time and place for the performance of its miracle” (Beckett, s/d, p. 21).



Figura 37. Winnie e Willie durante a apresentação pública. **Fonte:** Rogério Almeida.

O papel da mulher para a sociedade burguesa de 1960 também aparece quando repetidas vezes Winnie diz: “puras e autênticas”, e “totalmente garantidas”. Ou seja, a mulher que está alinhada ao comportamento padrão da época.

3.3 ENTREVISTAS

No intuito de levantar novos conhecimentos sobre as marionetas de varão de arame, e de ter uma fonte primária para informações pessoais, que envolvem o mundo do trabalho na

tradição deste teatro, entrevistei José Russo (CENDREV/PT) e Luiz André Querubini (Sobrevento/SP-BRA). Seguem as entrevistas transcritas.

Entrevistado José Russo:

1. Tenho acompanhado o imenso trabalho de preservação e difusão do teatro dos Bonecos de Santo Aleixo através do CENDREV. O que o senhor pensa sobre a preservação do teatro dos Bonecos de Santo Aleixo?

J.R: Acho que o processo de preservação dos bonecos de Santo Aleixo e da recuperação deste espólio, da nossa cultura popular, foi qualquer coisa de extraordinário. Portanto, eu lembro-me das pessoas que estavam aqui na direção do teatro, antes dos bonecos virem parar aqui, contarem que foram lá na casa do Mestre Talhinhas quando chegaram lá perceberam que já havia colecionadores que andavam de roda da casa do Talhinhas para poderem comprar os bonecos, e o retábulo e o espólio todo ou em parte para coleções desse mundo a fora. Portanto as circunstâncias dessas pessoas aqui da cidade terem feito essa intervenção, e terem sensibilizado o Mestre Talhinhas para que pudesse vender os bonecos e os bonecos virem pra Évora, e aqui em Évora puderem fazer esse processo que foi feito, é precisamente extraordinário. Era qualquer coisa que poderia ter desaparecido pura e simplesmente, e haveria alguma memória do espetáculo, alguns registros que foram feitos. O Michel Giacometti nos anos 1960 fez registros sonoros das peças dos BSA sobretudo por causa do Mestre Jaleca, que era um mestre anterior ao mestre Talhinhas, que tocava a guitarra portuguesa, que acompanhava os bonecos e quem Giacometti queria também fazer essa recolha, essa fixação desse trabalho desses bonecreiros e guitarristas, em particular. Ele fez um registro desse material, mas entretanto, isso era uma coisa, e outra coisa foi esse trabalho que nós fizemos a partir dos primeiros anos 1980/81/82 do século passado, foi de juntar um grupo de jovens, criar as condições para que eles pudessem trabalhando com o Mestre Talhinhas fixar aqueles textos, aquelas movimentações, aquelas músicas, guardar aqueles bonecos, aqueles retábulos, e isso que foi feito a partir do momento que os bonecos vieram para Évora, isso não foi feito de repente, levou alguns anos para fazer, mas esse trabalho fez-se de modo consistente, sério, e permitiu que se fizesse a recuperação daquele material todo que estava tudo na cabeça do Talhinhas, porque estamos a falar de uma coisa que é da tradição oral.

Entrevistado: Luís André Cherubini

2. Tenho acompanhado o seu trabalho de pesquisa e criação com as marionetas de varão. Vi que o Sobrevento, no espetáculo Orlando Furioso trabalha com a técnica de marionetas de varão. O que você pensa sobre a recuperação e preservação desta técnica no Brasil?

L.A.C: o Sobrevento trabalhou com a técnica das marionetas de varão, não só no espetáculo Orlando Furioso, que trabalhava com os Puppi Siciliano. O espetáculo Orlando Furioso é um espetáculo do repertório dos Puppi Siciliano, e nós queríamos falar também sobre a intolerância religiosa, onde os Puppi Siciliani se encontrassem com a nossa cultura, a cultura brasileira. As vezes as abordagens destas técnicas acabam sendo muito irreverentes, muito museológica, ou muito acadêmica, e na verdade o que nós buscávamos era ter uma relação com esta técnica, que aproximasse esta técnica, que identificasse essa técnica, com a cultura brasileira. Então nós sempre fazemos isso, e com o teatro de bonecos de varão, não foi diferente. Nós trabalhamos com o apoio de um pesquisador argentino Luciano Padilla-López. Ele é um pesquisador argentino que esteve em Nápoles e fez o seu mestrado nos Puppi Siciliano, e ele veio nos ajudar com uma série de questões. Além do espetáculo Orlando Furioso nós trabalhamos com as marionetas de varão no espetáculo O Cabaré dos quase vivos, com bonecos menores, no estilo português, de varão, muito simplesinhos, mas muito simpáticos. E também alguns truques que nós usávamos da técnica do varão, com danças de mocinhas ou senhorinhas. Então nós trabalhávamos com diversos aspectos desta técnica, mas que tornavam ela, não uma demonstração, ou uma coisa estrangeira a nossa cultura, mas uma coisa muito familiar. Por conta disso nós numa nova montagem que se chama Para lá de Teerã, nós buscamos uma conexão com o teatro persa e de novo nós voltamos a técnica das marionetas de varão.

Os bonecos de varão, tem uma idiossincrasia, com a nossa cultura. Eles foram muito populares até o final do século XIX, início do século XX, no Brasil, por conta da vinda de artistas portugueses. Essa técnica ela reflete o nosso espírito. O nosso teatro tem a ver com essa técnica, tem uma herança dessa técnica, se não linear, histórica, diacrônica, estética, e eu acho que nós temos muitas conexões entre as formas do teatro de bonecos popular brasileiro (Mamulengo). E nós buscamos esta técnica por representar melhor a vitalidade, o impacto, a pegada, a força e a agilidade, que esta

forma teatral nos permite, mais do que a técnica de fios, que fica com um movimento mais leve e menos direto.

Acho muito interessante uma recuperação e preservação desta técnica no Brasil, se houver, ainda remanescentes físicos dessa técnica no Brasil. Eu desconheço bonecos de varão do século XIX, XX, que tenham permanecido em alguma coleção. Temos os textos do Borba Filho, outros textos de alguns viajantes, algumas referências bibliográficas sobre a passagem e a representação desses presépios no Brasil, e acontece que eu não sei se nós temos como fazer uma recuperação física de um acervo. Definitivamente o teatro de bonecos de varão tiveram uma importância grande no Brasil e na constituição do nosso teatro de bonecos, e o nosso gosto teatral.

Mais do que uma preservação acadêmica e museológica, um trabalho como este, que a gente tem feito é o que torno o teatro de bonecos de varão vivo no Brasil. Quando a gente vê um espetáculo de marionetas de varão e vê realmente a comunicação que ele estabelece e é capaz de estabelecer, com o público, o quanto ele reflete as nossas idiosincrasias nacionais, o quanto ele reflete o nosso gosto estético, o nosso pensamento, as nossas visões de mundo, eu acho que isso é o mais importante.

A gente vê no mundo inteiro manifestações que acabam se transformando em peças mortas, em formas acadêmicas sob uma redoma, reificadas, coisificadas, transformadas em apenas peças de museus, sem nenhum vínculo com uma cultura, acho que muito desse movimento de preservação ele tem que entender a dinâmica cultural. Então não dá para preservar a arte, a cultura, mantendo-a estática. Então, eu acho que movimentos que estimulem a realização ou que criem vínculos entre o nosso público e essa forma teatral, eu acho que essa é a melhor maneira de manter vivo, e de preservar esta forma teatral.

3.4 ENSAIOS

Os ensaios começaram no mês de agosto de 2023 e seguiram até o dia 10 de outubro de 2023.

Nos meses de agosto e setembro, o ensaio decorria com três horas de duração, três vezes por semana (terças, quartas e quintas) das 08h às 11h. E em outubro começou a ocorrer, na

mesma frequência semanal, com o acréscimo de horas, para oito horas de ensaio (das 07h às 15h).



Figura 38. Ensaio no começo do processo. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

Figura 39. Ensaio no começo do processo. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

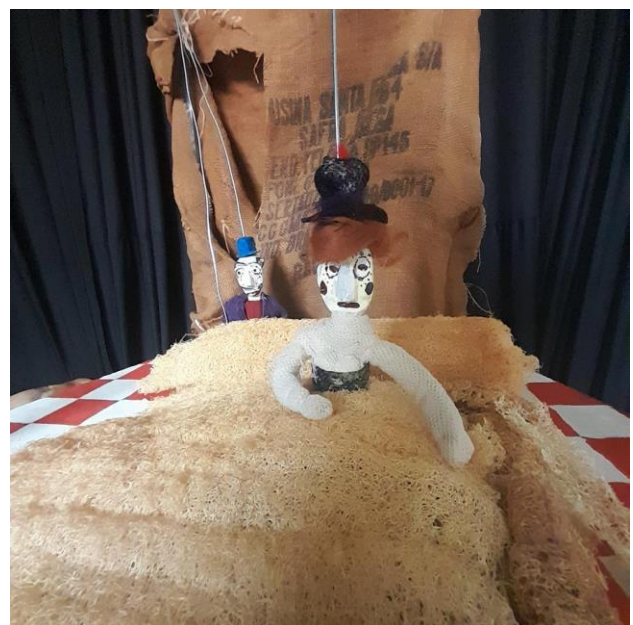


Figura 40. Ensaio no começo do processo (definição de movimentos e da sonoridade de Willie) com a passagem *Happy Days*. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

Figura 41. Ensaio no começo do processo, com a passagem *Happy Days*. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

Na semana da apresentação pública, que foi marcada para 10 de outubro de 2023, às 21h, na Sala Preta, do Polo do Leões, os ensaios ocorreram na sexta – feira (06) e sábado (07) das 15h às 18h30, na segunda – feira (09) das 13h30min às 22h30, neste dia além do ensaio também houve a finalização do retábulo, dramaturgia da passagem de *Happy Days* e desenho e gravação de mapa de luz, com o Prof. Renato Machado, este ensaio já na Sala Preta.

Na terça – feira (10), ocorreu um ensaio final das 18h30 às 20h, com a participação da orientadora Ana Tamen, e o ator e técnico de iluminação Fabrício Canifa, que operou a luz, tendo sido recomendado pelo professor Renato.

Os ensaios foram momentos de criação, liberdade e responsabilidade tanto com as características presentes nos três textos, na linguagem do Teatro do Absurdo e nos ajustes das possibilidades de movimento, imobilidade, da técnica das marionetas de varão e as indicações cênicas, assim como a manipulação que as próprias marionetas realizavam em cena.

Para a criação do retábulo da peça “O que restou do futuro” ficou decidido a montagem de uma peça que incluísse partes dos retábulos usados pelos BSA como o chão em formato isósceles e o quadriculado branco e vermelho, a boca de cena no centro de duas estruturas retangulares medindo 1,75m por 0,75cm, e uma “texteira”. No lugar dos tecidos usei papel kraft, jornal, e outros restos de papéis. No lado esquerdo, foi realizado pelo meu filho Luigi Previtali, o desenho de um diabo, presente na passagem dos Diabos, na dramaturgia dos BSA, e que representam a cena do inferno. Estes experimentos teve o objetivo de relacionar a construção do retábulo com a dramaturgia de “O que restou do futuro”.

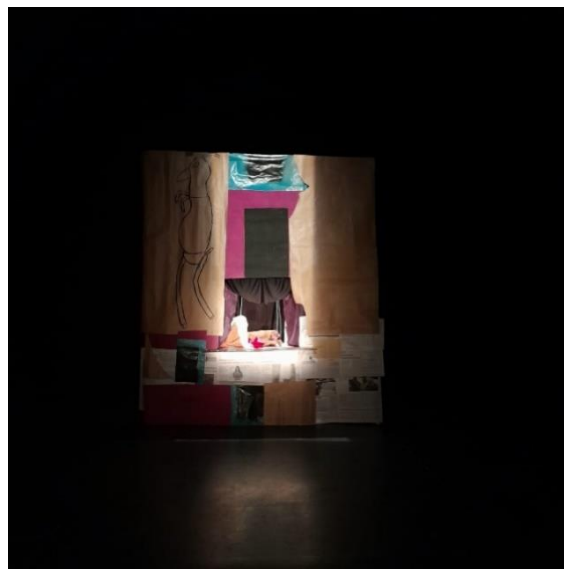
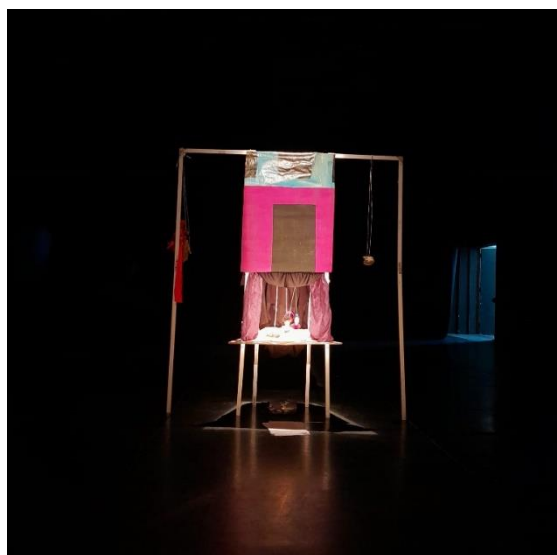


Figura 42. Retábulo, no ensaio na Sala Preta, na UÉ. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

Figura 43. Retábulo coberto, no ensaio na Sala Preta, na UÉ. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

3.5 DIÁRIO DE BORDO

O diário de bordo começou a ser escrito ainda durante a candidatura da minuta do projeto no site do Gesdoc, depois seguiu orientado sobretudo com anotações que revelassem as possibilidades expressivas para a confecção das marionetas, assim como enfatizar momentos nevrálgicos e emoções com forte apelo expressivo.

Como é o caso do imã que existe na mão de Winnie e nos objetos que ela utiliza em cena, a saber: o guarda-chuva, e a escova de dentes. Dentre outras necessidades de manipulação dos demais objetos de cena, como a escada utilizada por Clov, ou o pano, que cobre os latões de lixo e o personagem Hamm.

Movimento articulado da cabeça e pescoço de Winnie, materialidade esferovite. (Diário de bordo, julho de 2023)

Usar um varão (suporte) destacado, para trabalhar com possíveis quedas e deslizamentos dos objetos de cena pelo retábulo. (Diário de bordo, julho de 2023)

O diário de bordo começou a ser escrito num bloco de notas de páginas em branco, mas depois seguiu numa aproximação com os textos originais e a dramaturgia “O que restou do futuro”, sendo então escrito nas dobras de páginas e espaços em branco das folhas dos textos.

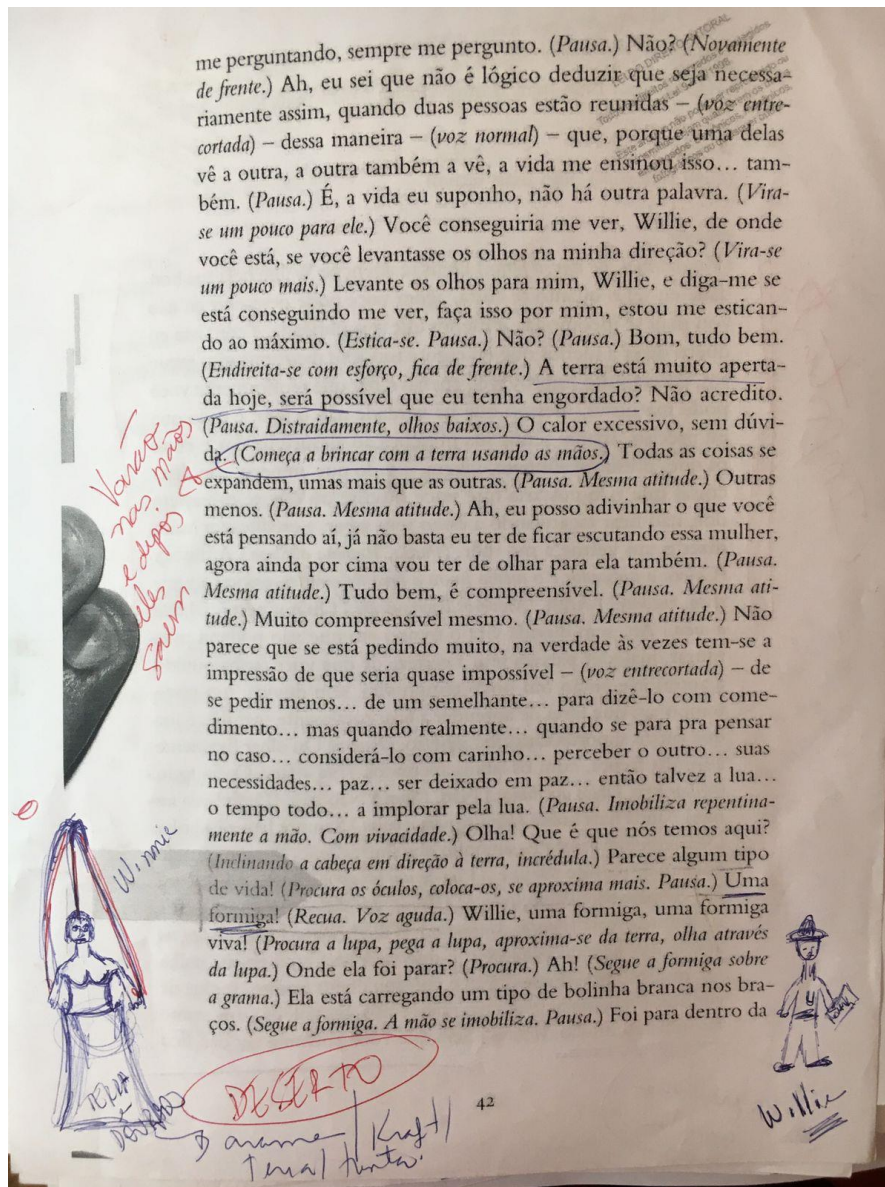


Figura 44. Desenho e texto do diário de bordo na margem das páginas do texto Happy Days. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023

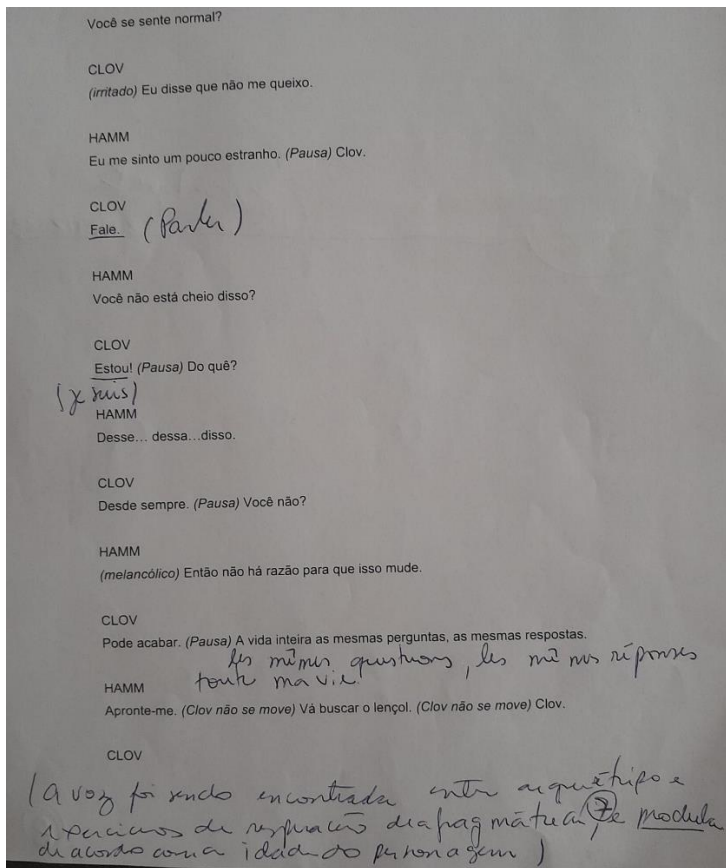


Figura. 45. Diário de bordo escrito na margem do papel, no texto “O que restou do futuro”. **Fonte:** Arquivo pessoal, 2023.

3.6 APRESENTAÇÃO PÚBLICA

A apresentação pública serviu para que os arguentes e público geral, realizassem a apreciação da peça “O que restou do futuro”, fizessem seus apontamentos, e trouxessem sugestões para possíveis direcionamentos, assim como foram postos.

No bate-papo, que ocorreu após a apresentação pública pude responder essas interpelações. Orientada pela forma que desenvolvi e experienciei o processo de pesquisa, de forma livre e criativa, como atriz e marionetista, envolvida na cena, na confecção dos bonecos, do retábulo, de demais elementos, e da forma como os resultados e a construção de novos imaginários estéticos sobre a fusão das marionetas de varão de arame no contexto do teatro Beckettiano, fizeram sentido para mim, enquanto criadora.

Foi uma experiência positiva, ter essa troca e essa conversa com pessoas ligadas diretamente a prática e a salvaguarda deste teatro em Portugal.

Acredito que opiniões impressas, foram acolhidas e estão sendo processadas, para que de forma orgânica e ecológica passe a fazer parte ou não do futuro deste espetáculo criado.

Trabalhei durante todos esses meses, de pesquisa, com liberdade, seriedade e dedicação mútua.



Figura. 46. Conversa no final da apresentação pública de “O que restou do futuro”, na UÉ. **Fonte:** Rogério Almeida.



Figura. 47. Imagem da apresentação pública de “O que restou do futuro”, na UÉ. **Fonte:** Rogério Almeida, 2023.



Figura. 48. Imagem da apresentação pública de “O que restou do futuro”, na UÉ. **Fonte:** Rogério Almeida, 2023

3.7 METODOLOGIA

Com uma abordagem multi-metodologica, este estudo buscou através da análise qualitativa e de técnicas fragmentar elementos do teatro de marionetas de varão, como a sua técnica, o retábulo, e a sua estrutura dramaturgica e criar experimentações cênicas a partir do contexto do teatro beckettiano.

No sentido da realização de um trabalho de projeto prático (Practical Research), e de princípios básicos da investigação científica, foram trabalhadas as seguintes técnicas específicas para levantamento do material desejado, para assim obter, criar, e conhecer uma série de materiais teórico-prático que corroborasse para o desenvolvimento deste estudo. Sendo elas: pesquisa bibliográfica, documental, entrevistas, e estudo comparativo dos textos *Happy Days*, *Not I*, e *Endgame*.

Na fase da pesquisa bibliográfica, realizei uma busca extensiva dentro da origem do teatro de marionetas de varão e as formas que ele se manifestou em Portugal, outros países europeus e no Brasil, a fim de conhecer mais profundamente sobre seus caminhos, seus suportes textuais ao longo dos séculos e contexto, assim como outras características apontadas no capítulo 1.

Foi necessário a formulação de uma entrevista, para que a comunicação com os bonequeiros mais antigos fosse desenvolvida diretamente na fonte. E também uma análise

literária que se ocupou de dar sentido a cada palavra e a cada ação proposta por personagens tão intensos e fragmentados como expresso nesses três textos.

Por fim os dados alcançados, nestas etapas, resultaram em um experimento cênico cujo objetivo buscou criar outro imaginário estético para esta forma popular de teatro, com uma perspectiva que partiu para além de sua função de dever de memória patrimonial, mas a de propor a comunicação de outros temas.

Com isso não tive a pretensão de fazer propostas definitivas, mas enfocar questões relativas ligadas ao campo das artes, do teatro contemporâneo e do teatro de marionetas.

3.8 ANÁLISE QUALITATIVA

Depois de exposto as diversas etapas que este estudo desenvolveu, com o intuito de organizar a sua metodologia, entende-se como objeto de análise de resultados trabalho: (i) a criação do texto “O que restou do futuro”, (ii) sua encenação, a (iii) a confecção das marionetas, e experimentações com a forma.

Sobre a forma, em 1961, Beckett escreveu o seguinte:

What i am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It Only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos is really something else. The form and the chaos remain separate. The latter is not reduced to the former. That is why the form itself becomes a preoccupation, because it exists as a problem separate from the material it accommodates. To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist.²¹

4. ORGANIZAR O CAOS OU CONCLUSÃO FINAL

Como um autor de sua época, Samuel Beckett não ficou à espera de aprovações de um determinado público, mas ousou, enquanto artista, em modificar a forma teatral e do texto dramático, inserindo outros elementos artísticos e narrativos.

²¹*O que estou dizendo não significa que doravante não haverá forma na arte. Significa apenas que haverá uma nova forma, e que esta forma será de tal tipo que admite que o caos é realmente outra coisa. A forma e caos permanecem separados. O café com leite não se reduz ao primeiro. É por isso que a própria forma se torna uma preocupação, porque existe como um problema separado do material que acomoda. Encontrar uma forma que acomode a bagunça, essa é a tarefa do artista.*
<https://medium.com/@sreejithsugunan/samuel-beckett-on-writing-86fb2a96b815> Último acesso em 15/10/2023.

Yet, much like Joyce, Beckett had remained a writer working at the limits of the possible, always experimenting beyond his audience's expectations, indifferent to the imperatives of the market-place.²² (Pilling, 1994, p. 13)

It is undeniable that, having chosen to write in French in order to avoid the temptation of lyricism, Beckett was working with and against the Anglo-Irish theatrical tradition of ironic and comic realism (notably Synge, Wilde, Shaw, Behan). However, his academic studies had led him to a familiarity with the french symbolist theories of theatre – all of which contest both french classical notions of determinism and the possibilities of the theatre as a bourgeois art-form. Mallarmé's vision of de-theatricalization and Maeterlinck's dream of the a theatre of statues, reflections, sleepwalkers and silence are undoubtedly behind his first plays, but Beckett questions even these theories in order to create his own, new form of anti-theatre²³. (Pilling, 1998, p. 69)

Desde Mallarmé, através do poema *Lance de dados* onde o poema é espacializado, e disposto no espaço da página; é rompida a métrica do verso; jogos de recurso tipográfico, e uma série de recurso-signos-estratégias visuais, que a forma²⁴, neste caso em específico a literária, vinha sofrendo rupturas, e alterações.

A sua relação com a forma se mistura também a sua descrença pelo *modus operandis* da sociedade burguesa. A que servia essa arte que Beckett questionava? O que o teatro do realismo representava? E a quem representava?

Na componente textual de *Happy Days* em diversos momentos Winnie diz: “Ah, o velho estilo”, semelhante a esta afirmativa em *Endgame*, Hamm diz: “Gosto das velhas perguntas. Ah, velhas perguntas, velhas respostas, não há nada como elas.”

Segundo John Pilling, em *The Cambridge Companion to Beckett* o surgimento do teatro beckettiano, e a inovação na forma, representa um momento decisivo para o teatro moderno ocidental.

Beckett's first two published plays constitute a crux, a pivotal moment in the development of modern western theatre. In refusing both the psychological realism of Chekhov, Ibsen and Strindberg and the pure theatricality of the body advocated by Artaud, they stand as significant transitional works as well as major

²² “No entanto, assim como Joyce, Beckett permaneceu um escritor trabalhando nos limites do possível, sempre experimentando além das expectativas de seu público, indiferente aos imperativos do mercado” (tradução minha)

²³ “É inegável que, tendo escolhido escrever em francês para evitar a tentação do lirismo, Beckett estava trabalhando com e contra a tradição teatral anglo-irlandesa de realismo irônico e cômico (notavelmente Synge, Wilde, Shaw, Behan). No entanto, seus estudos acadêmicos o levaram a uma familiaridade com as teorias simbolistas francesas do teatro – todas as quais contestam as noções clássicas francesas de determinismo e as possibilidades do teatro como uma forma de arte burguesa. A visão de desteatralização de Mallarmé e o sonho de Maeterlinck de um teatro de estátuas, reflexões, sonâmbulos e silêncio estão, sem dúvida, por trás de suas primeiras peças, mas Beckett questiona até mesmo essas teorias para criar sua própria nova forma de antiteatro.” (tradução minha)

²⁴ Como forma na poesia entende-se os diversos preceitos adotados por obras de poesia que apresentam uma determinada estrutura. Portanto, a forma é a maneira como as construções léxicas, semânticas, fonéticas etc. se consubstanciam em versos.

works in themselves. The central problem they pose is what language can and cannot do²⁵.” (Pilling, 1998, p. 68)

Visualmente as três peças apresentam personagens de entropia em que o mundo e as pessoas nele estão fragmentados e se esgotando, numa espiral que desce rumo a um fechamento final jamais encontrado, e os personagens se confortam na repetição.

A questão do ser, da existência, e da anormalidade são características comuns.

As pausas seguem com a mesma função nos três textos: são estratégias cruciais para o silêncio se comunicar. A pausa em Beckett pode ser compreendida como um momento em que o personagem pensa aquilo que ele não vai ter coragem de falar. São momentos em que os personagens criam um sentido temporário para a sua existência

Além disso, tais pausas servem para trazer mais liberdade para o leitor/ espectador explorar os espaços em branco entre as palavras e, assim, intervir criativamente, e individualmente, no estabelecimento do sentido da peça.

Essa estratégia de preencher um texto com pausas ou lacunas coloca o problema do elitismo, mas acima de tudo fragmenta os textos, tornando-os uma série de discursos e episódios discretos, em vez da apresentação contínua de uma ideia dominante.

Outra característica comum é a relação dos personagens com o tempo.

The problem is aggravated by the fact that the time is Always “The same as usual” (E,13) and is therefore ‘abominable’ (WFG, 98). In fact, time does not pass in this world; rather, the characters have to find ways of passing the time. One solution adopted by Beckett’s characters is mechanical repetition, re-enacting situations without perceiving any significance in these repeated actions. (...) The object of these games is not fun but defence Against a world they do not and cannot comprehend or accept²⁶.”(Pilling, 1994, pp.72)

²⁵ “As duas primeiras peças publicadas de Beckett constituem um ponto crucial, um momento crucial no desenvolvimento do teatro ocidental moderno. Ao recusar tanto o realismo psicológico de Chekhov, Ibsen e Strindberg quanto a pura teatralidade do corpo defendida por Artaud, eles se destacam como obras de transição significativas, bem como obras importantes em si mesmas. O problema central que eles colocam é o que a linguagem pode ou não fazer.” (tradução minha)

²⁶ “O problema é agravado pelo fato de que o tempo é sempre “O mesmo de sempre” (E,13) e, portanto, ‘abominável’ (WFG, 98). É fato, o tempo não passa neste mundo; em vez disso, os personagens precisam encontrar maneiras de passar o tempo. Uma solução adotada pelos personagens de Beckett é a repetição mecânica, reencenando situações sem perceber qualquer significado nessas ações repetidas. (...) O objetivo desses jogos não é diversão, mas defesa contra um mundo que eles não compreendem e não podem aceitar”. (tradução minha)

A relação com o tempo existe como uma força da qual os personagens estão cientes na medida em que se tornam cada vez mais decrepitos.

Se cada dia é como todos os outros, como saberão então que o tempo realmente está passando e que o fim é a noite? E o que os personagens fazem para mudar esta realidade que se apresenta? Nada.

Em seu artigo “*Trying to Understand Endgame*”, Adorno (1982) diz que “nos tremores de não estarem com pressa, tais situações aludem à indiferença e superfluidade do que o sujeito ainda é capaz de fazer²⁷” (Adorno, 1982, p.22).

Segundo McGowan esta estratégia aponta uma crítica às relações humanas na pós-modernidade.

Ao se aterem as suas preocupações primordiais com questões culturais, artistas e intelectuais pós-modernos se focam não nas práticas econômicas e instituições do capitalismo, mas na colonização capitalista dos padrões significativos da cultura e na afinidade do capitalismo com certas tradições do pensamento ocidental” (McGowan, 1991, p. 17)

Todos os personagens das três peças são remanescentes de eventos traumáticos. Produtos de uma sociedade ocidental não funcional e inoperante para a busca de uma alternativa a realidade.

A célebre recusa de Beckett em explicar sua obra, aliada à sua indiferença às recompensas de ser uma celebridade, fez com que ele parecesse um autor “difícil”.

Outro elemento comum presente nos textos *Endgame e Happy Days* são os personagens organizados em pares. Winnie, Willie, Nagg e Nell, Hamm e Clov, em suas contradições parecem ter funções diante do texto de Beckett, muito mais do que parecem significar algo.

Para Hutcheon, *Endgame* é uma peça que vem carregada de comportamentos de padrão pós-moderno “Um trabalho de ficção nunca é uma estrutura autônoma de linguagem e narrativa, mas é sempre também condicionado por forças contextuais (como a sociedade,

²⁷ “In the tremors of not being in a hurry, such situations alude to tje indifference and superfluity of what the subkect can still manage to do”.

história e ideologia) que não podem ou não deveriam ser ignoradas em nossas discussões críticas”²⁸

Este teatro [teatro do absurdo] proclama a necessidade urgente de se modificar a vida. A criação ou a auto permissão de um pensamento que nos provoque. Que nos tire da miséria fabricada pelo capitalismo, e apague tudo que queira exterminar com as potências de vida e o ecológico.

Por que, então, decidi enfrentar um estudo científico com um conjunto de textos do Beckett, e não com apenas uma peça? Certamente para perceber semelhanças entre as estratégias e signos presentes nas três obras e para mostrar que a leitura e a montagem de “O que restou do futuro” não era uma aventura intransponível, embora com um texto lexicalmente rico, mas uma criação que busca apresentar ao espectador uma experiência popular, lúdica, e política, que permite ao espectador tirar as suas próprias conclusões, de acordo com as suas visões de mundo.

Maior do que o desafio da estruturação da dramaturgia da peça “O que restou do futuro”, era o meu desejo de, através da encenação, permitir criações narrativas inovadoras, que trouxessem não uma possibilidade de interpretação do texto pelas marionetas, mas uma experiência com essa técnica de marionetas de varão portuguesa, e estes personagens beckettianos, através de sua forma, sua riqueza vocabular, seus silêncios, pausas, ritmos e seu uso do monólogo interior.

Na passagem *Not I*, o texto impõe um outro ritmo, e pela primeira vez a voz feminina aparecesse, o que depois vai ter continuidade com Winnie, em *Happy Days*. A representação do fluxo de consciência dessas duas personagens se manterá mais rápido, intercalado de palavras longas e curtas, refletem a complexidade de seus pensamentos filosóficos e metafísicos. Para Willie, o ritmo da voz criado em *staccato*, e com a letra R acentuada, fazendo lembrar os “Robertos”.

Outra semelhança possível de perceber ao articular as três peças é que em *Endgame* e *Happy Days* também no contexto de lugar a indicação sugere o inferno, o apocalipse. Winnie fala para Willie “pare de se rastejar nesse sol infernal”.

No contexto do teatro beckettiano cabe a cada espectador dar um sentido a obra, de acordo com a sua visão de mundo, contexto histórico, econômico, cultural e social. O lugar

²⁸ “A work of fiction is never only an autonomous structure of language and narrative, but is always also conditioned by contextual forces (such as society, history, and ideology) that cannot or should not be ignored in our critical discussions”.

deixa de ser físico e torna-se conceitual, ou seja, que lhe é impresso particularidades das relações humanas.

Ao aproximar *Endgame*, *Happy Days e Not I*, percebe-se ainda outras semelhanças intrínsecas aos signos e estratégias, como a função: da pausa, da repetição e do fluxo de consciência presente nos personagens Clov, Hamm, Nagg, Nell, Willie, Winnie e BOCA.

Na medida que a análise avançou e uma vez que esta abordagem não é uma dissertação, mas um relatório de projeto, procurei avançar de acordo com os resultados qualitativos, que as componentes, como: texto, marionetas, encenação e que a apresentação pública disponibilizou enquanto sentido, não de uma interpretação do texto teatral, enquanto técnicas interpretativas baseadas em um método, mas de através das marionetas e da voz, criar sentidos através do saber da experiência²⁹.

Não podemos pretender ser os primeiros, ou os preferidos, somos apenas quem está disponível, os restos, os ratos, a pulga, os sobreviventes, os que foram sobrando, os saldos, mas tudo o que nos resta é tentar. Balbuciar algumas palavras novas, como faz Winnie. Ou ver a reconstrução da humanidade a partir da pulga, que surge e coça Hamm.

HAMM

Uma pulga! Ainda há pulgas?

CLOV

(*se coçando*) A não ser que seja um piolho.

HAMM

(*muito perturbado*) Mas a humanidade poderia se reconstituir a partir dela! Pegue-a pelo amor de Deus!
(Beckett, 2010, p. 82)

Se Carlitos (Charles Chaplin) foi engolido pela engrenagem. Beckett desmontou a máquina para recriar um mundo sem engrenagens. Para ele essa humanidade do pós-guerra desumanizou os indivíduos, então é preciso que eles próprios, agora, se reinventem, e que ajam.

²⁹ Segundo Larrosa Bondía (2002) “A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor; Michael T. Jones. (1982). Trying to Understand Endgame. *New German Critique: Na Interdisciplinary Journal of German Studies* 26, 119-150
- Amaral, Ana. (1997). *Teatro de Animação*. Ateliê Editorial.
- Beckett, Samuel. (2003). *Proust*. Tradução: Arthur Nestrovski. Cosac Naify.
- _____. (2010). *Dias Felizes*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. Cosac Naify.
- _____. (2010). *Fim de Partida*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. Cosac Naify.
- _____. (2012). *Eu não*. Tradução: Lúcia Rosa. USP.
- Bezerra, Rodrigo Sávio de Andrade. (2021). *Mestre Solon e o Mamulengo Invenção Brasileira*. Carpina.
- Bondía, Jorge Larrosa. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*.
- Borba Filho, Hermilo. (1966). *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Editora Nacional
- Cavalcanti, Isabel. (2006). *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett*. 7 Letras.
- Cavell, Stanley. (1976). *Must we mean what we say?* Cambridge University Press.
- Edmundo, Luiz. (2000). *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. Itatiaia.
- Esslin, Martin. (1969). *O Teatro do Absurdo*. Tradução: Bárbara Heliodora. Zahar.
- Ferreira, José A. (2015). *Da vida secreta das Marionetas. Ensaio sobre os Bonecos de Santo Aleixo*. Companhia das Ilhas.
- Gontarski, Stanley E. (2008). Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. *Sala Preta*. Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo.
- _____. (1985). *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Indiana University Press.

- Hutcheon, Linda. (1989). *The Politics of Post-modernism*. Routledge.
- Joyce, James. (2009). *Ulisses*. Tradução: Bernardina Pinheiro. Objetiva.
- _____. (2001). *Retrato do Artista Quando Jovem*. Tradução: José Geraldo Vieira. Civilização Brasileira.
- Kenner, Hugh. (1988). *Life in the Box. Modern Critical Interpretations – Endgame. New Haven and Philadelphia*. Chelsea House Publishers.
- Lucas, Maria Clara de Almeida. (1981). A criação Individual e o Rito Coletivo. *Revista Lusitana (Separata)*. Nova Série, nº2.
- Maluffe, Anitta Costa. (2021). O que Beckett ensina a Deleuze. *Revista Limiar*, 8 (16), 28-38
- Passos, Alexandre. *Bonecos de Santo Aleixo*. (1999). *As marionetes em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos Títeres Alentejanos*. CENDREV.
- McGowan, John. (1991). *Postmodernism and its Critics*. Cornell University Press.
- Pavis, Patrice. (2008). *Dicionário do Teatro*. Editora Perspectiva.
- Petersen, Charles. (2013). Must we mean what we say? On Stanley Cavell. *N+1 for more essays on philosophy, culture, movies and life*. Brooklin.
- Pilling, John. (1994) *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge University.
- Ribeiro, Rute. (2011). *Henrique Delgado. Contributos para a história da Marioneta em Portugal*. Museu da Marioneta/EGAC.
- Santos, Fernando Augusto Gonçalves. (1979). *Mamulengo. Um povo em forma de bonecos*. FUNARTE.
- Schneider, Alan; Harmon, Maurice. (1998). *No author better served – The correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*. Harvard University Press.
- Simões, Chico. (2020). *Arte e manha do mamulengo*. Brasília.
- Szondi, Peter. (2004). *Teoria do drama burguês. Século XVIII*. CosacNaify.
- Zurbach, Christine. (2002). *Teatro de Marionetas. Tradição e Modernidade*. Casa do Sul.

Zurbach Christine; Ferreira, José Alberto; Seixas, Paula. (2004). *Autos, Passos e Bailinhos*.

Casa do Sul.

O que restou do futuro

+

Peça escrita para o teatro de marionetas de varão de arame (marionetas de Évora).
Texto construído a partir das peças “Endgame, Happy Days, e Not I”, de Samuel
Beckett.

PERSONAGENS

HAMM

CLOV

NAGG

NELL

WINNIE

WILLIE

BOCA

PROPS

- revólver
- bolsa
- escova de dentes
- jornal folhas amarelas
- óculos de sol
- sombrinha
- luneta
- escada
- apito

Interior sem mobília

Luz cinzenta

Silêncio

À direita e à esquerda, duas janelas pequenas e altas, cortinas fechadas.

Na frente à esquerda, cobertos por um lençol velho, dois latões encostados um ao outro.

No centro, coberto por um lençol velho, sentado em uma cadeira de rodas, Hamm.

Imóvel ao lado da cadeira, olhar fixo em Hamm, Clov. Rosto muito vermelho.

Clov vai até embaixo da esquerda. Andar emperrado e vacilante. Com a cabeça inclinada para trás, olha para a janela esquerda. Vira a cabeça, olha para a janela direita. Vai até embaixo da janela direita. Com a cabeça inclinada para trás, olha para a janela direita. Vira a cabeça e olha para a janela esquerda. Sai e entra Clov com a luneta. Vai até a janela direita, olha para cima. Sai, volta em seguida com uma escadinha, e sem a luneta, instala-a sob a janela esquerda, sobe, abre a cortina. Desce da escada, dá seis passos rumo à janela direita, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela direita, sobe, abre a cortina. Desce da escada, dá três passos em direção à janela esquerda, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela esquerda, sobe, olha pela janela. Riso breve. Desce da escada, dá um

passo em direção à janela direita, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela direita, sobe, olha pela janela. Riso breve. Desce da escada, anda em direção aos latões, volta para pegar a escada, pega-a, muda de ideia, deixa-a, anda até os latões, tira o lençol que os cobre, dobra-o com cuidado e coloca-o sob o braço. Levanta a tampa de um dos latões, inclina-se sobre ele, olha dentro. Riso breve. Tampa novamente o latão. O mesmo para o outro latão. Vai até Hamm, tira o lençol que o cobre, dobra-o com cuidado e coloca-o sob o braço. Vestindo um roupão e usando um pequeno gorro colado à cabeça, Hamm tem um lenço grande manchado de sangue aberto sobre o rosto e um apito pendurado no pescoço, um cobertor sobre os joelhos e meias grossas nos pés. Clov observa-o. Riso breve. Vai até a porta, pára, volta-se, contempla o palco, volta-se para o público.

CLOV

(olhar fixo, voz neutra) i la fini, c'est fini, quase fini, ça doit être presque fini. (Pausa) Os grãos se acumulam, um a um, e um jour, de repente, lá está um monte, um (entásse) amontoado, o monte impossível. (Pausa) Não podem mais me punir. (Pausa) Vou para a minha cozinha, três metros por três metros por três metros, esperar até que il apite. (Pausa) É um bom tamanho. Vou me encostar na mesa e olhar a parede, esperando que ele apite.

Fica imóvel por um momento, depois sai. Volta em seguida, pega a escada, sai com a escada. Pausa. Hamm se mexe. Boceja sob o lenço. Tira o lenço do rosto. Pele muito vermelha. Óculos escuros.

HAMM

Minha... (bocejos)...vez. (Pausa) De jogar. (Segura o lenço aberto à sua frente na ponta dos dedos) Trapo velho! (Tira os óculos, enxuga os olhos, o rosto, limpa os óculos, recoloca-os, dobra o lenço com cuidado e coloca-o com delicadeza no bolso do peito do roupão. Limpa a garganta, junta as pontas dos dedos) Pode haver ... (boceja) ... miséria mas...mais sublime do que a minha? Sem dúvida. Naquele tempo. Mas e hoje? (Pausa) Meu pai? (Pausa) Minha mãe? (Pausa) Meu ... cão? (Pausa) Ah, é claro que admito que sofram tanto quanto criaturas assim podem sofrer. Mas isso quer dizer que nosso sofrimento seja comparável? Sem dúvida. (Pausa) Não, tudo é a ... (boceja) absoluto, (com orgulho) quanto maior o homem, mais pleno. (Pausa. Melancólico) E mais vazio. (Funga) Clov! (Pausa. Apita. Entra Clov imediatamente. Pára ao lado da cadeira). Você polui o ar! (Pausa) Apronte-me, vou me deitar.

CLOV

Acabei de levantá-lo

HAMM

(What i have to do with it)

E daí?

CLOV

Je ne peux pas continue a levante e a deite toi a cada cinco minutos, j' tenho o que fazer

Pausa

HAMM

Por acaso você já viu meus olhos?

CLOV

Non

HAMM

Nunca teve a curiosidade, enquanto eu dormia, de tirar meus óculos e espiar meus olhos?

CLOV

Levantando as pálpebras? (*Pausa*) Não.

HAMM

Qualquer dia vou mostrá-los a você. (*Pausa*) Parece que ficaram completamente brancos. (*Pausa*) Que horas são?

CLOV

Le même que toujours

HAMM

(gesto em direção à janela direita) Você já olhou?

CLOV

Olhei.

HAMM

E então?

CLOV

Zero.

HAMM

Teria que chover.

CLOV

Não vai chover.

Pausa

HAMM

Fora isso, tudo bem?

CLOV

Não me queixo

HAMM

Você se sente normal?

CLOV

(irritado) Eu disse que não me queixo.

HAMM

Eu me sinto um pouco estranho. *(Pausa)* Clov.

CLOV

Fale.

HAMM

Você não está cheio disso?

CLOV

Je suis! *(Pausa)* Do quê?

HAMM

Desse... dessa...disso.

CLOV

Desde sempre. *(Pausa)* Você não?

HAMM

(melancólico) Então não há razão para que isso mude.

CLOV

Pode acabar. *(Pausa)* les mêmes questions, les mêmes réponses tout emma vie.

HAMM

Apronte-me. *(Clov não se move)* Vá buscar o lençol. *(Clov não se move)* Clov.

CLOV

Fale.

HAMM

Não vou lhe dar mais nada para comer.

CLOV

Então nós vamos morrer.

HAMM

Vou lhe dar apenas o suficiente para você não morrer. Você vai ter fome o tempo todo.

CLOV

Então não vamos morrer. *(Pausa)*

HAMM

Então já está escuro?

CLOV

(olhando) Não. *(Clou vai em direção à porta)*

HAMM

Espere! *(Clou pára!)*

Pausa

HAMM

(Tom profético, com volúpia) Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu. *(Pausa)* Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. Mas você não levantará e nem conseguirá o que comer. *(Pausa)* Ficaré um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. *(Pausa)* Estará rodeado pelo vazio infinito, nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitasse, o preencheriam, e então você será como um pedregulho perdido na estepe. *(Pausa)* Sim, um dia você saberá como é, será como eu, só que não terá ninguém, porque você não terá se apiedado de ninguém e não haverá mais ninguém de quem ter pena. *(Pausa)* Lembra de quando você chegou aqui?

CLOV

(com cansaço) Lê mème questions, le meme réponse tout em a vie.

HAMM

Gosto das velhas perguntas. *(Com ânimo)* Ah, velhas perguntas, velhas respostas, não há nada como elas. *(Pausa)* Sem mim, Sem Hamm, sem home.

Clou vai em direção a porta.

HAMM

Clov.

Pausa. Começa a música. Pequeno trecho extraído de “Elise goes to Hollywood: theme, Cinema Concertante.

Desce o pano sobre Hamm. Clov arruma.

Desce o pano de cena.

BOCA (*ainda sem aparecer*)...sair...para dentro deste mundo...este mundo...coisa pequenininha... antes do tempo... em um miseráv...o quê?... menina?... sim... menina pequenininha...neste... sair para entrar neste... antes de seu tempo... buraco miserável chamado...chamado...não importa...pais desconhecidos...não se ouviu (falar) deles... ele tendo desaparecido... evaporou... mal abotoou as calças ... ela do mesmo modo...oito meses depois.

..quase num instante... logo sem amor... poupado... sem amor como o expressado normalmente ao... bebê sem fala... no lar... sem... nem, de fato, por essa razão, qualquer um, de qualquer tipo... sem amor de qualquer tipo... em qualquer fase subsequente... um caso tão típico... nada notado até chegar aos sessenta quando — ... o quê?... setenta?... bom Deus!... chegando aos setenta... vagueando num campo... andando à toa à procura de primaveras... fazer uma bola... alguns passos e então parar... olhar o espaço... então seguir... um pouco mais... parar e olhar de novo... e assim por diante... andando sem rumo... quando de repente... gradualmente... tudo se foi... tudo naquela luz matinal de abril... e ela se viu no — ... o quê?... quem?... não!.. ela!... [Pausa e movimentoI.]...viu-se no escuro... e se não exatamente...sem vida... sem vida... pois ela ainda podia ouvir o zumbido... assim chamado... nos ouvidos... e um raio de luz vinha e ia... vinha e ia... como a luz da lua ... oscilando...para dentro e fora da nuvem... mas tão entorpecida... sentindo... sentindo-se tão entorpecida... ela não sabia... em que posição estava... imagine!... em que posição ela estava!... se de pé... ou sentada... mas o cérebro—... o quê?... ajoelhada?... sim... se de pé... ou sentada... ou ajoelhada... mas o cérebro—... o quê?... deitada?... sim... se de pé... ou sentada... ou ajoelhada... ou deitada... mas o cérebro ainda... ainda... de certa forma... pois seu primeiro pensamento foi... ah muito depois... lembrança repentina... criada como ela foi para acreditar... com os outros abandonados... em um Deus... [Risada.]...misericordioso [Gargalhada]... seu primeiro pensamento foi... ah muito depois... lembrança repentina... ela estava sendo punida... pois seus pecados... vários dos quais... mais prova se fosse necessária prova... passavam rápido por sua mente...um atrás do outro... então descartado por serem tolos... ah muito depois... esse

pensamento descartado... quando de repente ela percebeu... percebeu gradualmente... ela não estava sofrendo... imagine! ...sem sofrimento!...ela não podia mesmo se lembrar... não queria... quando tinha sofrido menos... a não ser, é claro, que deveria... estar sofrendo...ah! pensou estar sofrendo...justo na hora estranha ... na vida dela... quando claramente pretendia estar tendo prazer...de fato ela não estava tendo...o menor... e nesse caso, é claro... essa noção de punição... por algum pecado ou outro... ou por todos juntos... ou por nenhuma razão particular... pelo próprio pecado... coisa que ela entendia perfeitamente... aquela noção de punição...que lhe ocorreu pela primeira vez... criada para acreditar... como os outros abandonados... em um Deus... [Risada] misericordioso... [Gargalhada]... Deus...lhe ocorreu pela primeira vez... então descartou...como tolice... talvez não fosse tanta tolice... afinal... e assim ia... tudo aquilo... justificativas vãs... até que outro pensamento... ah, muito depois... lembrança repentina... muito tola, realmente, mas—... o quê?...o zumbido?.. sim... o zumbido o tempo todo... assim chamado... nos ouvidos... embora é claro, realmente... não nos ouvidos de todos... no crânio... barulho monótono no crânio... e o tempo todo esse raio ou clarão... como o luar...mas provavelmente não... certamente não... sempre o mesmo ponto... agora brilhante... agora encoberto... mas sempre o mesmo ponto... como lua nenhuma podia... não... lua nenhuma... simplesmente tudo parte do mesmo desejo de... atormentar... embora realmente, de fato... nem um pouco... nenhuma pontada... até aqui...ha!... até aqui... esse outro pensamento então... ah muito depois... lembrança repentina... muito tola realmente mas como ela... de uma forma... que ela poderia fazer bem em... gemer... começar e parar... contorcer-se ela não podia... como se em real agonia... mas não podia... não podia trazer para si... uma falha em sua montagem... incapaz de enganar.. ou a máquina... mais provavelmente a máquina...tão desconectada...nunca recebeu a mensagem... ou sem energia para responder... tão amortecida... não podia fazer o som... qualquer som... nenhum som de qualquer tipo...nenhum grito de ajuda por exemplo... se ela se sentisse tão inclinada... gritar... [Gritos]... então ouvir... [Silêncio]... gritar de novo... [Gritos de novo]... então ouvir de novo... [Silêncio]... não... dispensou aquilo... tudo silencioso como o túmulo... nenhuma parte—... o quê?... o zumbido? sim... tudo silencioso, apenas o zumbido... assim chamado... nenhuma parte dela se movendo... que ela pudesse sentir... só as pálpebras... presumivelmente... abrindo e fechando... apagam a luz... reflexo, eles chamam a isso... sem sentimentos de qualquer tipo... mas as pálpebras... mesmo nos melhores dias... quem as sente?

BOCA sai e a cortina se abre novamente, no fundo do palco mudança de cenário para Happy Days

Extenso gramado crestado, elevando-se ao centro em pequena colina. Cai em inclinação suave para os dois lados e para a frente do palco. Para trás, queda mais abrupta, até o nível do palco. Máxima simplicidade e simetria.

Luz ofuscante.

Pano de fundo em trompe-l'ceil convencional, representando o encontro ao longe de uma planície vazia e um céu idem.

Enterrada até a cintura, precisamente no centro da colina, WINNIE. Na casa dos cinquenta, bem conservada, loira de preferência, um pouco acima do peso, braços e ombros nus, decote amplo, seios fartos, colar de pérolas. Ela dorme, os braços apoiados na terra à sua frente, a cabeça sobre os braços. Ao seu lado, à esquerda, uma grande bolsa preta, estilo sacola de compras, e à sua direita uma sombrinha dobrável, dobrada, da qual só se vê o cabo emergindo da colina.

À sua direita e atrás, dormindo sobre a terra, escondido pela colina WILLIE.

Pausa longa. Um despertador toca, estridente, por dez segundos, para. Ela não se move. Pausa. Mais estridente ainda, por cinco segundos. Acorda. O despertador para. Ela levanta a cabeça, olha para a frente. Pausa longa. Endireita, apoia as mãos espalmadas sobre a terra, move a cabeça para trás e examina o zênite. Pausa longa.

WINNIE

(Olhando fixamente para o zênite) Mais um dia celestial. (Pausa. Endireita a cabeça na vertical, olha à sua frente. Pausa. Junta as mãos à altura do peito, fecha os olhos. Seus lábios movimentam-se numa prece inaudível por cerca de dez segundos. Lábios estáticos, mãos ainda unidas. Em voz baixa.) Jesus Cristo Amém. (Reabre os olhos, separa as mãos, devolvendo-as à posição inicial, sobre a colina. Pausa. Volta a juntar as mãos à altura do peito, fecha os olhos, os lábios voltam a se movimentar, num adendo inaudível, por cerca de cinco segundos. Em voz baixa.) Pelos séculos dos séculos Amém. (Reabre os olhos, mãos separadas repousando na colina. Pausa) Começa, Winnie. (Pausa) Começa teu dia Winnie. (Pausa. Vira-se para a bolsa, vasculha o interior, sem tirá-la do lugar, pega uma escova de

dentes, continua a vasculhar, pega um tubo achatado de pasta de dentes, volta-se novamente para a frente, retira a tampa do tubo, coloca-a no chão, espreme com dificuldade uma pequena quantidade de pasta na escova, segura a pasta com uma mão e escova os dentes com a outra. Vira-se de lado, pudica, à direita, para cuspir atrás do monte. Nessa posição, tem WILLIE sob os olhos. Cospe. Dobra-se um pouco mais. Alto.) Uh-hu! (Pausa. Mais alto.) Uh-hu! (Pausa. Sorri quando volta a ficar de frente. Deposita a escova.) Coitado do Willie - (examina a pasta de dentes, o sorriso se desfaz) - não vai durar muito tempo. nada a fazer. um pequeno contratempo (vira-se para a bolsa) - sem remédio - (vasculha a bolsa) - nenhum remédio - (tira um pequeno espelho, volta a ficar de frente) - ah, é assim - (examina os dentes no espelho) - coitado do meu Willie - (volta a pegar a escova de dentes, examina o cabo da escova, lê) - totalmente garantida...puras e autênticas...(olha mais de perto) - puras e autênticas... (deposita a escova na bolsa) Velhas coisas. (Pausa) Velhos olhos. (Longa pausa) Continue Winnie. (Olha ao redor de si, vê a sombrinha, examina-a longamente com os olhos, pega-a e desdobra um cabo de comprimento surpreendente. Empunhando a sombrinha com a mão direita, volta-se para trás, à direita, para sustentá-la sobre WILLIE.) Uh-hu! (Pausa.) Willie! (Pausa.) Dom maravilhoso. (Chama sua atenção, cutucando-o com a pontinha da sombrinha.) Queria eu ser assim. (Repete o movimento. A sombrinha escapa-lhe das mãos e cai atrás da colina. A mão invisível de WILLIE devolve-a imediatamente.) Obrigada, querido. (Passa a sombrinha para a mão esquerda, examina a palma da mão direita.) Úmida. (Devolve a sombrinha para a mão direita, examina a palma da mão esquerda.) Nem melhor nem pior, na mesma. (Pausa, mesmo tom.) Nada de dor. (Vira-se para trás para enxergar WILLIE, segurando a sombrinha pela ponta, como antes.) Por favor, não durma de novo agora, meu querido, pode ser que eu precise de você. (Pausa.) Sem pressa, sem pressa, só não se encolha todo novamente. (Volta a ficar de frente, deposita a sombrinha, examina as palmas das mãos ao mesmo tempo, enxuga-as na grama.) Um pouco pálida talvez. (Vira-se para a bolsa, vasculha, tira um revólver, segura-o, beija-o rapidamente, devolve-o à bolsa (levanta a cabeça, sorri) - ah, o velho estilo! - (desfaz o sorriso, abaixa a cabeça, lê) Ah, agora sim! (Procura os óculos.) Tudo bem. (Coloca os óculos, procura o espelho) Não devo me queixar. (Levanta o espelho) Como era mesmo aquele verso lindo? (Espelho) Oh prazeres fugazes - (espelho) - Oh pa-pa-pa sofrimento eterno. (Espelho. A agitação de WILLIE, decidido a se sentar, a interrompe. Pausa. O topo posterior da cabeça de WILLIE, aponta para trás da colina, imobiliza-se. Pausa. WINNIE vira-se um pouco mais em direção a ele.) Veste as ceroulas, meu bem, para não ficar resfriado. (Pausa) Não? (Pausa) Ah, você ainda tem daquele creme. (Pausa) Deixe que penetre bem, querido. (Pausa) Agora a outra. (Pausa. Vira-se novamente para a frente. Expressão de feliz.) Ah que

dia feliz hoje ainda vai ser! *(Pausa. Resmunga tirando a expressão de feliz. WILLIE abre o jornal, mãos invisíveis. A parte superior das folhas amareladas enquadra sua cabeça. WINNIE volta a se olhar no espelho.)* Flâmula rubra. *(WINNIE volta-se para a bolsa.)* Pálido estandarte.

WINNIE, vira-se de frente, arruma o chapéu, alisa a pena, aproxima-o da cabeça, interrompendo o gesto ao ouvir WILLIE, que lê.

WILLIE

Sua Graça, o Reverendíssimo Padre em Deus Carolus Hunter morre em sua banheira.

WINNIE

(olhando para a frente, chapéu na mão, tom de reminiscência fervorosa) Charles Hunter! *(Pausa.)* Fecho os olhos - *(tira os óculos, fecha os olhos, chapéu numa mão, óculos na outra, WILLIE vira a página)* - e lá estou eu, no seu colo de novo, no jardim de Borough Grenn, sob a faia. *(Pausa. Abre os olhos, põe os óculos, inquieta-se com o chapéu.)* Ah, aqueles dias felizes!

Pausa. Aproxima o chapéu da cabeça, interrompendo o gesto ao ouvir WILLIE, que lê.

WILLIE

Precisa-se de rapaz inteligente.

Pausa. Ela aproxima o chapéu, interrompe o gesto, tira os óculos, olha para a frente, chapéu numa mão, óculos na outra.

WINNIE

Meu primeiro baile! *(Pausa longa.)* Meu segundo baile! *(Pausa longa. Fecha os olhos.)* Meu primeiro beijo! *(Pausa. WILLIE vira a página. WINNIE abre os olhos.)* Um certo Johnson, ou era Johston, não, talvez Johnstone fosse o nome. De bigode, muito cerrado, volumoso. *(Reverentemente)* Quase ruivo! *(Pausa.)* Foi numa estufa de jardineiro, mas não lembro na casa de quem. Na nossa é que não foi, na dele muito menos, sem sombras de dúvida. *(Fecha os olhos.)* Ainda vejo os vasos empilhados. *(Pausa)* As mudas emaranhadas. *(Pausa.)* As vigas por entre as sombras espessas.

Pausa, aproxima o chapéu da cabeça, interrompendo o gesto ao ouvir WILLIE, que lê.

WILLIE

Ótima oportunidade para jovem dinâmico.

Pausa, WINNIE coloca o chapéu, apressada, procura o espelho. WILLIE vira a página. WINNIE pega o espelho, examina o chapéu, deposita o espelho, vira-se para a bolsa. O jornal desaparece. WINNIE vasculha o interior da bolsa, tira uma lente de aumento, vira-se de frente, procura a escova de dentes. O jornal reaparece, dobrado, abanando o rosto de WILLIE, mão invisível. WINNIE pega a escova de dentes e examina o cabo.

WINNIE

Totalmente garantida... puras e autênticas... *(Pausa. WILLIE volta a abanar. WINNIE olha mais de perto, lê.)* Totalmente garantidas. Puras e autênticas. *(Pausa. WINNIE deposita o espelho e a escova, o jornal desaparece, WINNIE, olha para a frente.)* Cerdas de capão. *(Pausa.)* Isso é que eu acho maravilhoso, que não passe um dia sequer - (sorriso) - ah, o velho estilo! - *(resmungo)* - quase nenhum, sem algum acréscimo ao nosso saber, por pequeno que seja, o acréscimo, quero dizer, ainda que não nos esforcemos muito. *(A mão de WILLIE reaparece.)* E se, por razões obscuras, nenhum esforço a mais for possível, basta fechar os olhos - *(fecha os olhos)* - e esperar que venha o dia - *(abre os olhos)* - o dia feliz que virá em que toda carne derreterá a tantos graus e a noite da lua durará tantas centenas de horas, *(Pausa)* É o que me consola muito, quando perco o ânimo e invejo as feras selvagens. *(Virando-se para WILLIE.)* Espero que você esteja acompanhando - *(Nota-se o jornal, curva-se mais um pouco.)* O que você tem aí, Willie, deixa eu ver? *(Ela estende o braço, WILLIE passa o jornal. O braço peludo aparece acima da linha da colina e permanece assim, suspenso no gesto da oferta, até que o jornal lhe seja devolvido. WINNIE vira-se de frente e examina o jornal.)* Deus do céu! O que esta gente está fazendo? *(Pausa.)* Mas isto é a mais pura e autêntica imundície. Antes tivesse deixado você dormindo. Ah, sim, se ao menos eu pudesse suportar ficar sozinha, quero dizer, tagarelar à vontade, sem vivalma para me ouvir. *(Pausa)* Não que eu acredite que você ouça grande coisa, não, Willie. Deus me livre. *(Pausa.)* Certos dias talvez você nem ouça nada. *(Pausa)* Mas noutros você até responde. *(Pausa)* De forma que posso dizer que o tempo todo, mesmo quando você não responde e talvez nem ouça nada, uma parte do que falo está sendo ouvida, não estou apenas falando sozinha, quer dizer, um deserto, coisa que eu não poderia suportar - com o tempo. *(Pausa)* É o que me dá forças para continuar, continuar falando, quero dizer. *(Pausa)* Enquanto se você morresse - *(sorriso)* - ah, o velho estilo! - *(fim do sorriso)* -

ou fosse embora, me abandonasse, o que eu faria então, o que *poderia* fazer o dia inteiro, quero dizer, entre a campainha para despertar e a campainha para dormir? *(Pausa)* Só olhar fixamente à minha frente com os lábios apertados. *(Pausa longa, durante a qual ela permanece nessa atitude. Interrompe o arrancar de grama.)* Nenhuma palavra mais até o último suspiro, nada que quebre o silêncio deste lugar. *(Pausa. Sorri um sorriso que cresce, parecendo querer culminar numa risada, mas bruscamente trocado por uma expressão de ansiedade.)* Meu cabelo! *(Pausa)* Será que penteiei e escovei o cabelo? *(Pausa)* Talvez sim. *(Pausa)* Normalmente eu penteio. *(Pausa)* Há tão poucas coisas a fazer. *(Pausa)* E nós fazemos tudo. *(Pausa)* Tudo que é possível. *(Pausa)* É da humanidade. *(Pausa)* Natureza humana. *(Começa a examinar a colina, levanta a cabeça.)* Fraqueza natural. *(Volta a examinar a colina. Sorri. Pausa breve)* O velho estilo! *(Pausa)* O doce e velho estilo. *(Desfaz o sorriso. Pausa)* É isso que eu acho maravilhoso, que não se passe um único dia - *(sorri)* - ah, o velho estilo! - *(desfaz o sorriso)* - quase nenhum, sem um mal - *(WILLIE desaba na colina, sua cabeça desaparece, WINNIE se vira para ver o que aconteceu)* que venha para o bem. *(Inclina-se o máximo para trás e para baixo.)* Volte para o seu buraco agora, Willie, você já se expôs o suficiente. *(Pausa)* Faça como eu disse, Willie, não fique aí, rastejando neste sol infernal, volte para o seu buraco. *(Pausa)* Vamos lá Willie! *(WILLIE, invisível, começa a se arrastar em direção ao buraco, à esquerda.)* Assim que se faz! *(Ela acompanha com os olhos o seu progresso.)* Não, a cabeça primeiro não, seu idiota, como é que você vai se virar? *(Pausa.)* Ah, claro que eu sei que não é fácil, querido, rastejar para trás, mas vale o sacrifício, no fim das contas. *(Pausa.)* A vaselina! Você esqueceu! *(Pausa)* A tampa! *(Ela observa, enquanto ele volta rastejando para o buraco. Irritada.)* Com a cabeça primeiro não, já falei! *(Pausa.)* Mais para a direita. *(Pausa.)* Direita, eu disse! *(Pausa. Irritada.)* Não empine tanto o rabo assim, Deus do céu! *(Agora na sua voz normal, ainda virada para ele.)* Você está me ouvindo daí? *(Pausa.)* Eu imploro, Willie, diga apenas sim ou não, você está me ouvindo daí, sim ou não.

Pausa.

WINNIE

(Voz normal, de um só jorro.) Deus te abençoe Willie pela tua bondade eu sei o quanto te custa, agora você pode descansar eu não vou mais te incomodar. apenas saber que teoricamente você pode me ouvir, mesmo que na verdade não o faça, é tudo o que eu preciso, apenas sentir sua presença ao alcance da voz e entre os que, presumivelmente, vivem, é tudo que eu peço, não dizer coisas que não gostaria que você ouvisse ou que te causassem dor, não

ficar tagarelando a esmo sem saber, a crédito por assim dizer e um verme a me roer. *(Pausa. Retoma o fôlego)* O dia todo. *(Olhar fixo, lábios apertados.)* Não. *(Sorri.)* Não, não. *(Desfaz-se o sorriso.)* Ainda há a bolsa. *(Vira-se para a bolsa.)* Sempre haverá a bolsa. *(Novamente de frente.)* É, suponho que sim. *(Pausa)* Mesmo quando você tiver partido, Willie, não é? *(Pausa. Mais alto.)* Você vai partir, Willie, não vai? *(Pausa. Mais alto.)* Willie! *(Pausa.)* Bom, tudo bem. *(Endireita-se com esforço, fica de frente.)* A terra está muito apertada hoje, será possível que eu tenha engordado? [ADENDO: *(vira-se para a platéia e diz)* Isabel (Bezelga) você acha que eu engordei? Ana (França) você acha que eu engordei? Rogério (Almeida) você acha, Rogério?] Não acredito. *(Pausa. Distraidamente, olhos baixos. Começa a brincar com a terra usando as mãos.)*

O velho estilo! *(Desfaz o sorriso e volta a lixar/olhar as unhas.)* Bem, de qualquer modo - este sujeito, o Shower - ou Cooker - tanto faz - e a mulher - de mãos dadas - cada um com uma sacola - destas grandes, pardas, de supermercado - plantados lá, me olhando - até que o homem, Shower - ou Cooker - termina em “er” - tenho certeza - diz: O que ela está fazendo? - O que ela está querendo? Enterrada até as tetas nesta terra estrumada - era um casca-grossa, o tipo - aí ele diz: O que significa isso? - O que será que ela pensa que isso significa? - e patati, patatá - muito mais coisas do tipo - a bobagem de sempre - ele diz: O que significa isso de Deus queira? *(Para de lixar, levanta a cabeça, olha para a frente.)* E você, ela diz, o que acha que você significa? Só porque continua plantado nestes dois pés chatos, com esta mochila cheia de merda enlatada e trocas de cuecas, me arrastando, para cima e para baixo, neste deserto fodido, uma megera escandalosa, companheira à altura - *(com violência súbita)* - largue a minha mão e caia fora, ela diz, pelo amor de Deus, caia fora! *(Pausa. Volta a lixar.)* Por que ele não a desenterra? ele diz - se referindo a você, meu anjo - De que ela lhe serve assim? - De que ele lhe serve assim? - e por aí a fora - as tolices de sempre - Isto! ela diz, por Deus, tenha coração - Desenterra-a, ele diz, desenterra-a, do jeito que está, ela não faz sentido - Desenterrá-la com o quê?, ela diz - Eu a desenterraria com minhas próprias mãos, ele diz - acho que eram marido e - mulher. *(Lixa em silêncio.)* Em seguida, eles vão embora - de mãos dadas - com as sacolas - sumindo - depois sumidos - os últimos seres humanos - a se perderem por estes lados. *(Acaba a mão direita, examina-a, deposita a lixa, olha fixamente para frente.)* Coisa estranha, numa hora destas lembrar de coisas assim.

(Pausa longa. Começa a colocar as coisas de volta na bolsa, a escova, a escova de dentes por último. O que se segue é entremeado por essa operação. Desfaz o sorriso, levanta

a cabeça, sorri) - o velho estilo! (Volta a arrumação.) Pode parecer estranho - isto que ... como dizer? - isso que acabo de dizer - é - (pega o revólver) - estranho - (vira-se para colocar o revólver na bolsa) a não ser pelo fato de que - (a ponto de guardar o revólver, interrompe o movimento e vira-se de frente. Pausa, vira-se para colocar o revólver na bolsa, pega o último objeto, ou seja, a escova de dentes, e vira-se para colocá-la na bolsa, quando tem a atenção distraída por WILLIE. Vira-se para trás para vê-lo. Pausa.) Cansado do seu buraco, querido? (Pausa.) Sei como é isso. (Pausa) Coitadinho. (Pausa) Não, não é mais o rastejador que me conquistou. (Pausa) As mãos e os joelhos, amorzinho, tente com as mãos e os joelhos. (Pausa.) Os joelhos! Use os joelhos! (Pausa) Que maldição, a mobilidade! (Acompanha com os olhos o progresso de WILLIE em direção a elas atrás da colina, ou seja, em direção ao lugar que ele ocupava no começo do ato.)

(Pega a escova de dentes e examina) - não vai demorar muito agora. - (examina a escova de dentes.) para tocar. (A parte superior da careca de WILLIE aparece sobre a colina. WINNIE examina a escova mais de perto.) Totalmente garantidas... (levanta a cabeça)...como continuava mesmo? (A mão de WILLIE aparece com a palheta, ele a ajusta na cabeça, coquetemente de lado, desaparece.)... puras e autênticas... ah! cerdas de capão. (Pausa.) Mas o que é exatamente um capão? (Pausa. Vira-se um pouco em direção a WILLIE.) O que é mesmo um capão?Willie, você sabe? Não consigo me lembrar. (Pausa. Virando-se um pouco mais, implorando.) Willie, por favor, o que é um capão?

Pausa.

WINNIE

Ah, hoje é mais um dia feliz! Mais um dia de felicidade! (Pausa) Apesar de tudo. (Pausa) Até agora.

WINNIE

Reze a tua reza, Winnie.

Pausa longa.

Desce o pano

Cartaz do espetáculo



Link com áudio das entrevistas

https://drive.google.com/drive/folders/10q7S3BLenwzVoWfflRVICAHpPOK8lQ3?u p=drive_link

https://drive.google.com/drive/folders/1nx9dvIBR19C0UA4sVrRzqtNQKW6Cigpc?u sp=drive_link

Link com o vídeo da apresentação pública da peça “O que restou do futuro”

<https://drive.google.com/file/d/1AY4DcgAi3sxHWsshaUfyQxqKox-MnqKN/view>