

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
MESTRADO EM PERFORMANCES CULTURAIS

ADRIEL DINIZ DOS REIS

O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de *Esperando Godot* do Máskara (2005)

Goiânia/GO
Junho de 2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Adriel Diniz dos Reis		
E-mail:	dinizadriel@yahoo.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF:	GO
CNPJ:			
Título:	O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de Esperando Godot do Máskara (2005)		
Palavras-chave:	Samuel Beckett. Esperando Godot. Teatro. Tempo. Performance.		
Título em outra língua:			
Palavras-chave em outra língua:			
Área de concentração:	Performances Culturais		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	20/08/2015		
Programa de Pós-Graduação:	Performances Culturais		
Orientador (a):	Eduardo José Reinato		
E-mail:	Eduardo.reinato63@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.



Assinatura do (a) autor (a)

Data: 04 / 01 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

ADRIEL DINIZ DOS REIS

O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de *Esperando Godot* do Máskara (2005)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Acadêmico Interdisciplinar em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades

Orientador: Prof.º Dr.º Eduardo José Reinato

Goiânia/GO
Junho de 2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Diniz dos Reis, Adriel

O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT [manuscrito] :
O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de
Esperando Godot do Máskara (2005) / Adriel Diniz dos Reis. - 2015.
175 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Reinato.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2015.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, lista de figuras.

1. Samuel Beckett. 2. Esperando Godot. 3. Teatro. 4. Tempo. 5.
Performance. I. José Reinato, Eduardo, orient. II. Título.

ADRIEL DINIZ DOS REIS

O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de *Esperando Godot* do Máskara (2005)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Acadêmico Interdisciplinar em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Aprovado em: Goiânia, 20 de agosto de 2015 pela banca examinadora: Prof.º Dr.º Eduardo José Reinato - Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO (Orientador/Presidente); Prof.º Dr.º Robson Corrêa de Camargo - Universidade Federal de Goiás – UFG (Membro Interno); Prof.º Dr.º Paulo Petronilio Correia - Universidade de Brasília – UnB / Universidade Federal de Goiás – UFG (Membro Interno); Prof.ª Dr.ª Albertina Vicentini Assumpção - Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO (Membro Externo).

Aos doutores, mestres, especialistas, graduados, sejam bacharéis ou licenciados, e, não podemos esquecer-nos do magistério, antiga nomeação de formação do educador infantil, ou simplesmente, “professores”, que através da arte de ensinar marcam nossas vidas e registram a nossa história, construindo e compartilhando o verdadeiro dom – a performance do saber.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a Deus, esse ser altíssimo espiritual, por ter nos presenteado com o “dom” para criar e com a “benção” para realizar;

A toda corrente espiritual umbandista, que, mesmo eu estando distante de minhas obrigações nos últimos anos, nunca deixou de olhar por esse seu filho querido, conduzindo-me com seu olhar generoso e conselhos sábios; em especial, à linha de pretos velhos, na qual tenho um carinho muito particular por esses: avôs e avós, pais e mães, tios e tias, que nos ensinam a cada dia sermos mais humildes e generosos para com o nosso semelhante, nesse mundo de caos, no qual o “poder” e a “ganância” dominam o coração humano;

A toda a minha família, em especial à minha mãe, Maria Simiema Diniz, que além de ser guerreira na vida, por ter criado os três filhos sozinha, possibilitou-me, mesmo com sua pouca instrução, o incentivo à minha formação, sendo uma figura importante de estímulo e admiração nesse meu caminhar;

À memória de meu pai, o senhor Arlindo José dos Reis, que, mesmo estando ausente na vida dos filhos, contribuiu “do seu jeito” para a minha formação; tenho a certeza do seu orgulho por cada conquista por mim realizada;

À minha companheira, esposa e amiga, Gláucia de Almeida Castro, pela parceria nesses últimos 07 anos; obrigado por caminhar ao meu lado e pelo apoio em minhas decisões;

Aos meus irmãos: Daniel, Fernando e Vânia; à minha cunhada Rejane e aos meus sobrinhos queridos: Manuella, Daniella, Anna Beatriz, Guilherme, Andréia e Íkaro;

Ao meu Orientador Prof.º Dr.º Eduardo José Renato, pela sua compreensão, paciência, disposição, generosidade. Obrigado pela sua sensibilidade em me conduzir nas diversas etapas dessa pesquisa, compartilhando e intervindo significativamente com os resultados aqui obtidos. Mais uma vez, obrigado a essa figura essencialmente importante, que é a do Orientador no trilhar de nossa vida acadêmica;

Ao Prof.º Dr.º Robson Corrêa de Camargo, que continua sendo um verdadeiro “mestre”, sempre contribuindo para a minha formação; foi sua sensibilidade, ao me orientar na graduação, que despertou-me o gosto pela pesquisa. Se hoje continuo me enveredando por esse caminho e com o desejo de seguir uma carreira acadêmica, minha eterna gratidão a esse mestre, por revelar em mim esse encontro e desejo pela pesquisa e docência. Muito obrigado

pelas suas contribuições durante o exame de qualificação, e por abrir um pouco a sua história durante a entrevista para concepção dessa pesquisa.

Ao Prof.º Dr.º Paulo Petronilio, pela sua contribuição generosa no exame de qualificação, por esse olhar sensível e gratificante, de respeito pela pesquisa de outrem;

A Prof.ª Dr.ª Albertini Vicentini Assumpção, por ter aceitado esse desafio nesta jornada final, emprestando o seu olhar para a escrita do outro;

Ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, aos idealizadores, o Prof.º Dr.º Robson Corrêa de Camargo e a Prof.ª Dr.ª PhD Adriana Fernandes, com contribuições relevantes da Prof.ª Dr.ª Heloísa Selma Fernandes Capel e do Prof.º Dr.º Eduardo José Reinato, por essa parceria na concepção, aprovação e estruturação desse curso de Pós-Graduação que proporciona a esses pioneiros pesquisadores a possibilidade de serem os verdadeiros desbravadores desse liminar da pesquisa; tenho orgulho de dizer que sou um pesquisador dos estudos das Performances Culturais;

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, muito obrigado por abraçarem esse projeto, a contribuição de cada um foi decisiva para termos hoje, depois de três anos de implantação do mestrado, a aprovação do doutorado para continuação do curso;

Aos professores que contribuíram para minha pesquisa, direto ou indiretamente, durante a realização de disciplinas do programa e da banca de qualificação, Prof.º Dr.º Eduardo José Reinato, Prof.º Dr.º Robson Corrêa de Camargo, Prof.º Dr.º Paulo Petronilio, Prof.ª Dr.ª Fernanda Pereira da Cunha, Prof.º Dr.º Márcio Penna Corte Real; Prof.º Dr.º Roberto Abdala Júnior, Prof.ª Dr.ª Sainy Coelho Borges Veloso, Prof.º Dr.º Sebastião Rios, Prof.ª Dr.ª Izabela Maria Tamaso e o Prof.º Dr.º Heleno Godói de Sousa, com quem cursei a disciplina de Teoria da Narrativa no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFG;

A todos os colegas mestrados da primeira turma de Mestrado em Performances Culturais (2012), por compartilharem experiências, angústias, sugestões, ensinamentos e reflexões; um pouco de cada um segue comigo nesse trilhar – Antônio de Jesus, Bruno Peixoto, Deusimar Gonzaga, Edlúcia Barros, Elaine Izabel, Eliene Nunes, Eloisa Marques, Eurim Pablo, Grasielle Aires, Karine Ramaldes, Karla Araújo, Marcelo Fecunde, Mariana Tagliari, Michael Silva, Nilo Martins, Patrícia Mendes, Paulo Reis, Rousejanny Ferreira, Samuel Zaratim, Valéria Braga e Warla Giany;

Ao Grupo Máskara por apresentar um teatro inovador, aportando com uma arte de qualidade para o público Goianiense;

Às atrizes de *Esperando Godot* (2005), Valéria Braga e Karine Ramaldes, muito obrigado por abrirem um pouco de suas experiências e memórias para a concepção dessa pesquisa;

À minha “mestra” da graduação, Prof.^a Dr.^a Maria Júlia Pascali, por quem tenho um estimo de admiração e respeito;

Aos meus eternos amigos de graduação, Alessandra Macedo e José Carlos Henrique, por estarem sempre presentes, da academia para a vida;

Aos demais amigos, pelos quais tenho um carinho muito especial; obrigado por compreenderem minha ausência e torcerem por minhas conquistas, Danielle Furlaneto, Daniele Rodrigues, Elayne Fernandes, Rachel Bilego, Klytya Sales, Fabrício Rosa, Márcio Dias Santana, Regivaldo Sousa, Christianne Toledo, Rander Rezende, Dhaly Alves, Enes Carvalho, Claudiane Bento, Robinson Villivares, Jefferson Dorneles, Silvana Milhomem, Meire Santos, Fábio Camilo e Ivana Guimarães;

Ao Rubens Rodrigues e Celi Corrêa, minha eterna gratidão por me apresentarem à arte de interpretar;

E por fim, um agradecimento todo especial ao Adeilton de Souza Santana, quem emprestou seu olhar e conhecimento para revisão ortográfica deste trabalho. E, Herine Carvalho que gentilmente fez a tradução do resumo para língua inglesa. Muito obrigado!

Flor e planta não têm vontade consciente. Não têm pudor e expõem sua genitália. E assim o são, em certo sentido, os homens e mulheres de Proust, cuja vontade é firme e cega, mas nunca consciente de si mesma, nunca abolida na pura percepção de um objeto puro. São vítimas de sua volição, ativa em uma determinada e grotesca atividade, dentro dos limites estreitos de um mundo impuro. Mas sem pudor. Não há questão de certo ou errado. O homossexualismo jamais é chamado de vício: está tão livre de implicações morais quanto o modo de fecundação da *Primula veris* ou do *Lythrum salicaria*. E, assim como os membros do mundo vegetal, eles parecem suplicar por um sujeito puro, para que possam passar de um estado de vontade cega a um estado de representação. Proust é este sujeito puro. Ele é quase isento da impureza da vontade. Ele lamenta sua falta de vontade até que compreende que a vontade, por natureza utilitária, um servo da inteligência e do hábito, não será uma condição da experiência artística. Quando o sujeito é isento de vontade, o objeto é isento de causalidade (o Tempo e o Espaço tomados juntos). E esta vegetação humana é purificada na apercepção transcendental que é capaz de capturar o Modelo, a Idéia, a Coisa em si.¹

Samuel Beckett, 1931.

¹ BECKETT, 1986, p.72 – 73.

RESUMO

Reis, Adriel Diniz dos. **O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de *Esperando Godot* do Máskara (2005)**. Goiânia, 2015.

Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

O objetivo da presente comunicação é apresentar e analisar a representação do espetáculo teatral *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, promovido pelo Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), no ano de 2005. Este exame parte do conceito de Tempo Performático elaborado a partir das análises de perspectivas que mesclam os estudos das performances de Richard Schechner e Victor Turner, com os ensaios temporais estabelecidos nos estudos e reflexões de Henri Bergson, Marcel Proust, Reinhart Koselleck e Paul Ricoeur, em conjunto com as práticas discussões emergidas na produção do espetáculo beckettiano, assim como da dialética da condição humana e temporal estabelecida por Beckett na referida peça. São constituídos diálogos performáticos, temporais e de natureza humana, na construção, percepção e representação dessa montagem teatral. Todas essas ações serão minuciosamente articuladas no desenvolvimento dessa pesquisa, com o intuito de entender e explicar esse processo, e, como essas reflexões propostas aproximam-se dos estudos inerentes às Performances Culturais, do trabalho desenvolvido pelo Máskara e das reflexões e conceitos proposto pelo dramaturgo no texto teatral *Esperando Godot*.

Palavras-Chave: Samuel Beckett. *Esperando Godot*. Teatro. Tempo. Performance.

ABSTRACT

Reis, Adriel Diniz dos. **O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de *Esperando Godot* do Máskara (2005)**. Goiânia, 2015.

Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

The purpose of this communication is to present and analyze the representation of theatrical performance *Waiting for Godot* by Samuel Beckett, promoted by Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance, from Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), Universidade Federal de Goiás (UFG) in 2005. This examination is based on the concept of performative time drawn from the analysis of prospects that blend the study of performances of Richard Schechner and Victor Turner, with time trials established in studies and reflections of Henri Bergson, Marcel Proust, Reinhart Kosellec and Paul Ricoeur, in conjunction with the practical discussions emerged in the production of Beckett presentation, as well as the dialectic of the human condition and time established by Beckett in that piece. Performers, time and human nature dialogues, construction, perception and representation of theatrical production are made. All these actions will be closely articulated in the development of this research in order to understand and explain this process, and as such proposals reflections approximate the studies inherent Cultural Performances, the work of the Máskara and reflections and concepts proposed by playwright in the theatrical text *Waiting for Godot*.

Keywords: Samuel Beckett. *Waiting for Godot*. Theater. Time. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES: FOTOGRAFIAS E FIGURAS

Figura 1: A rede de Schechner	15
Figura 2: A rede – O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de <i>Esperando Godot</i> do Máskara (2005)	17
Figura 3: O Personagem Estragon de Samuel Beckett	104
Figura 4: Estragon tenta se livrar do incomodo dos sapatos apertados	106
Figura 5: O ator Wesley Martins interpretando Estragon de <i>Esperando Godot</i> do Máskara.	108
Figura 6: Os personagens Estragon e Vladimir em cena de <i>Esperando Godot</i> do Máskara..	111
Figura 7: Dallago interpretando Didi de Beckett.....	114
Figura 8: Wesley Martins e Saulo Dallago interpretando Gogo e Didi de <i>Esperando Godot</i>	120
Figura 9: Distribuição Espacial dos Atores	120
Figura 10: Lucky, Pozzo, Vladimir e Estragon em um dos momentos eloqüentes de Pozzo no I Ato de <i>Esperando Godot</i> do Máskara	123
Figura 11: Karine Ramaldes interpretando Lucky	125
Figura 12: O personagem Lucky no I Ato de <i>Esperando Godot</i>	126
Figura 13: Os personagens Pozzo e Lucky de Samuel Beckett.....	129
Figura 14: O olhar fulgurante de Pozzo e Lucky durante o espetáculo beckettiano do Máskara	131
Figura 15: Dallago (Didi) e Braga (Pozzo)	135
Figura 16: Lucky e Pozzo de <i>Esperando Godot</i>	136
Figura 17: Martins, Braga e Dallago em cena interpretando os personagens de Beckett	138
Figura 18: Lucky e Pozzo – O (do) minante e o (Do) minador.....	140
Figura 19: <i>Esperando Godot</i> do Máskara - Didi & Gogo	145
Figura 20: El Lissitzky, <i>Beat the white the Red wedge</i> , 1919.	147
Figura 21: Livro <i>Poema Vladimir Ilitch Lenin</i> de Vladimir Maiakovski.....	148
Figura 22: LP Tom Zé - Tropicália Lixo Lógico.....	148
Figura 23: Cenário do espetáculo <i>Esperando Godot</i>	151
Figura 24: Lucky em seu momento de Catarse	153
Figura 25: Lucky e Pozzo - A cumplicidade do olhar	156
Figura 26: Encenação de <i>Godot</i> do Máskara.....	158
Figura 27: Vladimir, Pozzo e Lucky em <i>Godot</i>	161

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas
FAPEG	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás
FINON	Faculdade do Noroeste de Minas
IFITEG	Faculdade de Filosofia e Teologia de Goiás
LUME	Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP
Máskara	Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance
Napedra	Núcleo de Antropologia da Universidade de São Paulo
PUC/GO	Pontifícia da Universidade Católica de Goiás
SANEAGO	Companhia de Saneamento do Estado de Goiás
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UNB	Universidade de Brasília
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

RESUMO.....	10
ABSTRACT	11
LISTA DE ILUSTRAÇÕES: FOTOGRAFIAS E FIGURAS.....	12
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	13
INTRODUÇÃO	15
1. PRESSÁGIO I – O DESPERTAR DO INVERNO: O Teatro da Condição Humana em <i>Esperando Godot</i>	22
1.1 O Teatro da Condição Humana em <i>Esperando Godot</i>	22
1.2 Universos Interplurais – A Gênese Intelectual	23
1.3 A Gênese Biográfica (Ir) Regular.....	25
1.4 Beckett por Beckett: As Múltiplas faces do Artista Plural na Análise da Cena Teatral em <i>Esperando Godot</i>	27
1.4.1 A Visualidade Vazia: O Silêncio que se completa na Espera	27
1.4.2 O Universo Popular: A Complexidade do Simples e A Crítica pelo Poder	40
1.4.3 O Valor da Crença e da Culpa	45
1.4.4 Ação e Movimento	53
2. PRESSÁGIO II – O DESPERTAR DA PRIMAVERA: O Tempo Performático de Samuel Beckett.....	58
2.1 A Perspectiva do Tempo: A Dialética de Proust, Bergson e Koselleck	58
2.2 O Paradoxo do Hábito	76
2.3 As Leis da Memória: Lembrar para Não Esquecer	83
3. PRESSÁGIO III – O DESPERTAR DO VERÃO: O Grupo Máskara “Sua Excelência O Diretor” & A Construção Atoral – “Do Natural ao Individual”	88
3.1 A MásCara do MásKara	88
3.1.1 O Isolamento Corpo–Atoral de Estragon	103
3.1.2 A Partitura Corpo–Orgânico de Vladimir	110
3.1.3 O Deserto Corpo–Enraizado de Lucky.....	124
3.1.4 O Acontecimento Corpo–Imagético de Pozzo	133
4. PRESSÁGIO IV – O DESPERTAR DO OUTONO: <i>Esperando Godot</i> e o Fruto da Representação	143
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167

INTRODUÇÃO

Entendo que a pesquisa cênica seja caracterizada pela migração, migrar no sentido de buscar, de procurar, de investigar a temática na qual está inserido o objeto a ser pesquisado; é um olhar intimista, que parte do ator para o personagem, do diretor para o espetáculo, do espectador para a performance, para o ato em cena representado.

É o estado de conhecimento do particular e individual para o conhecimento coletivo, pois, a partir dessa busca pelo (des) conhecimento, o (des) conhecido (saber) se torna um coletivo daquela rede, que se interliga nesse processo difundido – é uma práxis “continuum” desse ciclo emergente.

O pesquisador dos estudos de Performances, Richard Schechner (1934 -), em *Performance e Antropologia de Richard Schechner* (2012), faz citação à sua elaboração de *O Leque e a Rede* do seu livro *Performance Theory* (edição amplificada de *Essays on Performance Theory* [1976], 1988, nova revisão 2004).

De acordo com Schechner, “A rede é o mesmo sistema, visto de forma mais dinâmica. Em vez de espalhadas ao longo do continuum, cada ponto interage com os outros”. (SCHECHNER, 2012, p.18).

A rede proposta pelo pesquisador não é um sistema uniforme, mas uma conexão de pontos de conhecimentos compartilhados que se interligam entre si, é uma encruzilhada de saberes, tendo ao centro o objeto pesquisado, que é o estímulo de criação e difusão de toda a rede, no caso: os estudos das performances e/ou teatro ambientalista, conforme proposto pelo autor.

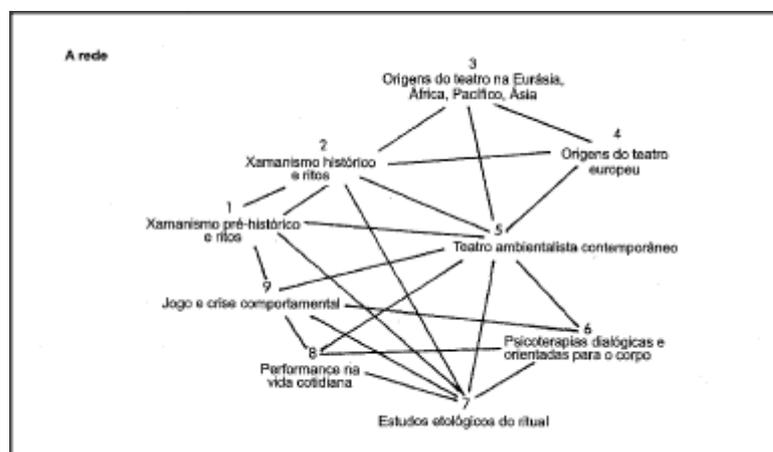


Figura 1: A rede de Schechner (SCHECHNER, 2012, p.17)

Assim como a pesquisa cênica e a rede de Schechner, um dos objetivos presentes dessa comunicação é elaborar e apresentar a rede de conhecimento, que situa no liminar dos diversos saberes, tendo como referência *O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de Esperando Godot do Máskara (2005)*.

Esse ensaio reflete a particular experiência, como pesquisador e observador, no processo de construção e montagem percorrido pelo Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance, da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), que culminou na encenação do espetáculo *Esperando Godot* de Samuel Beckett, em 2005.

A partir dessa montagem teatral, articulo os estudos de Performances Culturais, os conceitos propostos por Schechner e pelo antropólogo britânico (Escócia) Victor Turner (1920 – 1983), com as reflexões emergidas da análise do texto, e, da linguagem do dramaturgo beckettiano, refletindo essa questão temporal e humana tão presente nesta prática teatral.

Alguns teóricos, como Henri Bergson (1859 – 1941), Marcel Proust (1871 – 1922), Reinhart Kosellec (1923 – 2006) e Paul Ricoeur (1913 – 2005), foram fundamentalmente decisivos para esta análise teatral, principalmente, no que tange à construção do conceito de Tempo Performático, ou seja, pensar o Tempo como propulsor da realização da Performance, mesclando os diversos apontamentos de Tempo e Memória, a partir das reflexões de performances dentro do espetáculo teatral do Máskara.

Na proposta abaixo, podemos observar que o continuum que interliga os pontos é representado por um fluxo em formato de hélice.

Tal idealização de forma provém do entendimento de que, na física, esse processo é constante e circular: eu tenho uma força que se propaga no corpo e no espaço. E, essa força é dotada de uma energia constante e rotativa, possibilitando um continuum no processo.

Diferente da ideia representada por Schechner, na qual são retas interligadas aos pontos.

Outro fator condizente para apoiar-se nessa estruturação é o fato de que, durante os ensaios observados do Máskara, o diretor do núcleo sempre propunha aos atores jogos que tinham como peculiaridade essa forma circular; por conseguinte, o espetáculo todo é representado nesta perspectiva, em comunhão com as ideias e princípios norteadores dessa discussão temática.

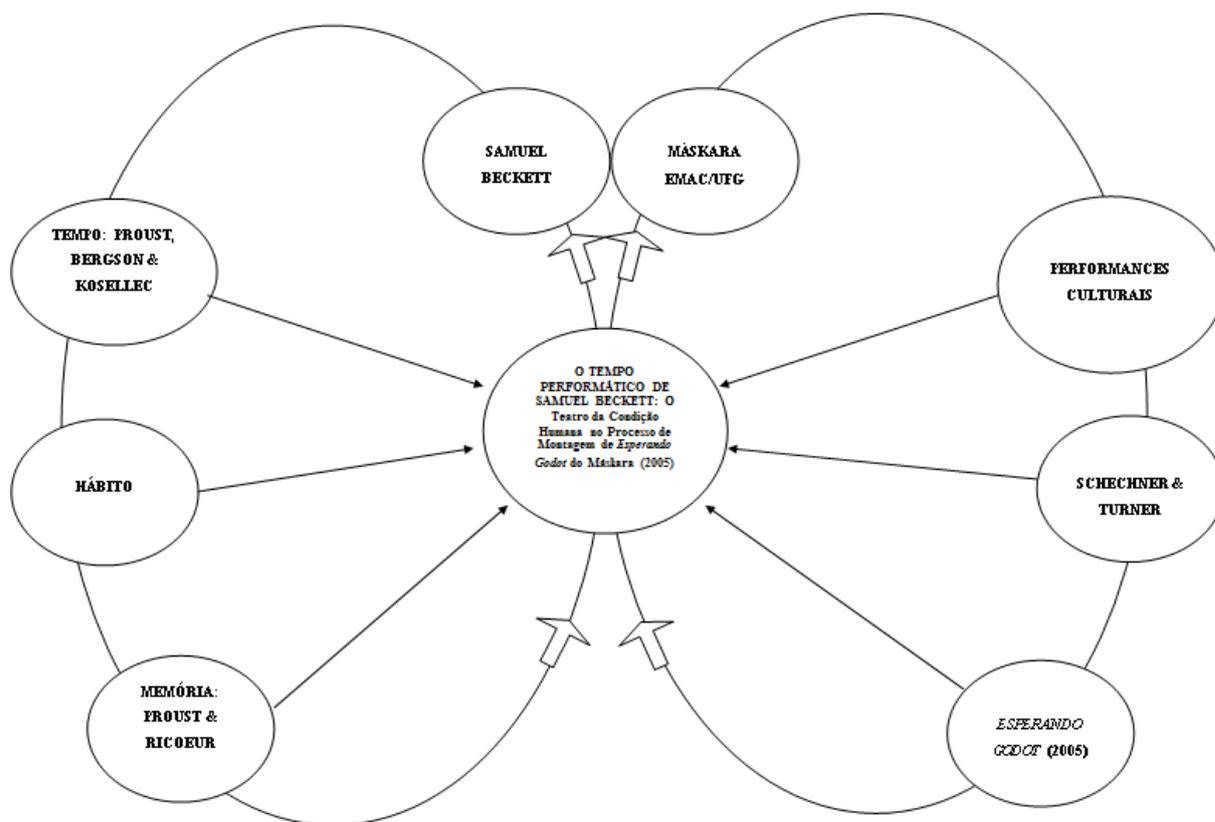


Figura 2: A rede – O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de *Esperando Godot* do Máskara (2005)

É um processo sistemático para a construção do conhecimento humano, gerando novos conhecimentos que permeiam essa esfera da representação e da encenação da performance, possibilitando ao processo de construção atoral:

1. Desenvolver habilidades de criação no processo de construção atoral;
2. (Re) produzir formas de interpretação de acordo com o processo inserido;
3. Atualizar conhecimentos frente aos novos processos percorridos;
4. Amplificar a rede de possibilidades que poderá abarcar todo um processo;
5. Desmembrar os filtros para uma apuração na qualidade daquilo que se almeja enquanto ator e construtor da performance;
6. Orientar imageticamente e espacialmente o corpo e a forma no processo no qual está inserido a sua construção;
7. Detalhar etapas e processos para sistematizar a construção de um novo fluxo de conhecimento;
8. (Re) criar a partir de um continuum;

9. Simbolizar as etapas e procedimentos seguidos;
10. (Re) significar, idealizando um novo conceito no trabalho que se propõe; dentre outros.

Todo esse fluxo idealizado parte de um conhecimento pré-existente e (re) estruturado, tanto para o ambiente particular do indivíduo quanto para o coletivo, compartilhado na rede na qual está inserido.

Para iniciar as discussões propostas nesta pesquisa, tenho como princípio fundamental estabelecer e elucidar a estrutura do panorama apresentado, com o objetivo de compartilhar com o leitor/pesquisador a se permitir ingressar nesta nova jornada proposta.

Assim como o leitor abre um livro e se permite percorrer para um novo tempo, para uma nova história, para um novo conhecimento; ou quando as cortinas ou portas dos teatros se abrem, revelando ao seu público espectador um novo cenário distante do seu tempo real, convidando-o a experimentar aquela encenação; o intuito aqui presente nesta pesquisa é o mesmo, convidar o leitor/pesquisador a embarcar nessa jornada e a percorrer esse universo que intitulo de *O TEMPO PERFORMÁTICO DE SAMUEL BECKETT: O Teatro da Condição Humana na Montagem de Esperando do Máskara (2005)*. Para isso, devemo-nos (re) vestir de um novo conceito estrutural.

Não estarei apresentando a pesquisa em capítulos, prefiro substituir esse termo por presságio, pois entendendo que, presságio em sua definição usual é sinal que se supõe indicar um acontecimento futuro. Um bom presságio prediz acontecimentos desejáveis, enquanto um mau presságio prediz acontecimentos desastrosos. Algumas vezes, os presságios partem de uma tentativa deliberada de antecipar o futuro. Tal como a leitura das cartas.

Em outra definição, presságio é uma circunstância de quem considera profetizar ou prever o futuro. Sinal hipotético que indica um acontecimento futuro. Ação de pressentir ou pressentimento. Do mesmo significado de intuição.

O objetivo é aproximar a pesquisa em curso ao universo do dramaturgo que está em discussão. O dramaturgo irlandês, Samuel Beckett (1906 – 1989), estudara o misticismo; logo, estamos adentrando em um universo particular e místico. E, porque não me despir dos meus (pré) conceitos, para, poder olhar e compartilhar dessa nova jornada, buscando refletir essas novas concepções e formulando um novo conceito empírico a partir desta experiência, do olhar do outro?

Beckett me permitiu adentrar no universo de *Esperando Godot* [1948 – 1949] (1952), assim como convido o leitor/pesquisador a fazer uma prática previsão da jornada panorâmica

desta pesquisa. Desta forma, embarcaremos na acepção de que a cada presságio percorrido, um novo conceito será revelado.

O interesse particular pelo dramaturgo parte do estranhamento constante, o qual sucumbe às problemáticas diante dos questionamentos da condição humana. Muito mais que narrar ou, poeticamente, apresentar cenas, o texto beckettiano dialoga epistemologicamente com o conhecimento.

O autor se origina dos destroços, das ruínas da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), ele sucumbe à miséria e apresenta o caos; o caos por existir na subsistência humana.

O primeiro contato com o dramaturgo ocorreu durante a conclusão do meu curso de Graduação em Artes Cênicas, na modalidade de Bacharelado em Interpretação Teatral, na EMAC/UFG, no âmbito de 2005.

Depois de inúmeras tentativas de apresentar um projeto consistente para elaboração do trabalho acadêmico, por sugestão do então Prof.º Dr.º Robson Corrêa de Camargo, minha pesquisa foi direcionada nesse dramaturgo, no processo de construção do espetáculo teatral *Esperando Godot* do Máskara.

Foi uma surpresa todo o processo, porque Beckett é um estranhamento constante. Sua linguagem é uma imagética do precário, da verdadeira condição da natureza humana. Neste liminar que abarca os diversos olhares da arte.

E, para adentrar nesse universo, iniciamos com o *I PRESSÁGIO – O DESPERTAR DO INVERNO: O Teatro da Condição Humana em Esperando Godot*.

O intuito desta primeira parte é apresentar o dramaturgo Samuel Beckett, discorrer sobre sua importância, apresentando as suas influências epistemológicas para a construção da sua linguagem narrativa, dentro da seguinte proposição “O Teatro da Condição Humana”, termo designado por Célia Berrettini (1977), uma das renomadas pesquisadoras no Brasil deste exímio artista.

Diante desta perspectiva, apresento a peça teatral *Esperando Godot*, enfatizando as principais problematizações que considero inerentes para esta cena teatral, com o objetivo de revelar o universo desse dramaturgo.

Este presságio é uma verdadeira apropriação dos valores, dos discursos, das reflexões, das sentenças, dos universos interplurais, é um olhar direcionado na escrita do autor e nos interlocutores. Assim como apporto os estudos de Célia Berrettini, cito discursos do Prof.º Dr.º Phd Stanley Eugene Gonstarski (*Florida State University*) e de diversos pesquisadores da temática beckettiana no Brasil.

É um aglomerado, epistemologicamente, no qual tenho a possibilidade, minuciosa, de fragmentar essas reflexões, e, a partir dessa fragmentação, refletir as diversas problemáticas desse estranhamento presente.

Em seguida, visualizaremos o *II PRESSÁGIO – O DESPERTAR DA PRIMAVERA: O Tempo Performático de Samuel Beckett*. Aqui são abordados os múltiplos conceitos de Tempo, a partir das análises de Proust, Bergson e Kosellec.

Nesta proposição do Tempo, outras duas terminologias se inserem nesta temática, Hábito e Memória, conceitos que serão minuciosamente articulados; agregando a reflexão de Ricoeur na concepção desta Memória.

O objetivo de explanar essas terminologias é porque são dialéticas presentes no universo beckettiano. E um dos pontos-chave desta comunicação é pensar o Tempo enquanto construção da Performance, apresentando ao final deste ensaio a concepção de Tempo Performático, idealizado nesta instância epistemológica, como propulsora para continuação dessa pesquisa.

Para esse feito, precisamos entender e refletir como esses exímios artistas viam a problemática do Tempo, porque o Tempo é o acontecimento, o instante presente que abarca os estudos de performances, nos possibilitando pensar o Tempo nesta multi-pluralidade, nesta interdisciplinaridade que, assim como a performance, se insere nos estudos da Arte, em especial, do Teatro que é o centro desta pesquisa.

No *III PRESSÁGIO – O DESPERTAR DO VERÃO: O Grupo Máskara “Sua Excelência O Diretor” & A Construção Atoral – “Do Natural ao Individual”*, apresento a importância da concepção de um teatro enquanto grupo de pesquisa cênica, destacando suas referências e o olhar da direção frente a sua trajetória.

Diante desta temática, reporto aos caminhos percorridos pela direção, à suas escolhas e renúncias, revelando um processo de criação cênica, pautado na pesquisa desta práxis teatral concebida dentro de um conceito epistemológico cênico.

Nesta dialética, construo um diálogo da experiência atoral dos intérpretes, trazendo suas problematizações, reflexões e conceitos; partindo da análise de seus escritos nos registros dos diários de bordos e da memória pós-evento (entrevistas). Merecendo destaque pontual as impressões pessoais desta memória individual dos atores.

E por fim, o *IV PRESSÁGIO – O DESPERTAR DO OUTONO: Esperando Godot e o Fruto da Representação*; nesta última parte, faço uma análise crítica do espetáculo encenado em 2005, possibilitando um panorama analítico dos diversos elementos que compõem a cena

como, por exemplo, cenário, figurino, sonoplastia, iluminação e interpretação; destacando a produção de sentidos dessas intercomunicações do teatro enquanto criação da performance. Possibilitando, assim, apresentar um respaldo do olhar do público goianiense diante da concepção experimental do espetáculo, articulado como inovador, rompendo com o teatro até então estabelecido no cenário local. Destacando a resultante estabelecida nesta pesquisa.

Conforme pude destacar, cada um dos presságios, aqui apresentados, é intitulado de uma nova nomenclatura para sua compreensão e interpretação. Metaforicamente, como Beckett faz alusão às estações climáticas em suas obras, aproprio-me dessa ideia na formação da estrutura deste ensaio, fazendo presente as quatro estações do ciclo temporal estabelecido, para percorrer as quatro estações epistemologicamente do conhecimento proposto.

Iniciando sempre com o Despertar, porque em sua definição usual Despertar é Ação de se manifestar; Fazer sair do estado de desânimo ou inércia; Acordar, tirar do sono... Ou ainda pode ser definido com a aceção de Amanhecer para um novo ciclo que se inaugura. Prefiro utilizar dessa definição pessoal, pois compartilho dessa dialética deste princípio.

Estou despertando para a inauguração de um novo ciclo de conhecimento, concebido nos diálogos de um objeto proposto, fazendo uso de uma metáfora que abarca o conhecimento adquirido; com a reflexão que se propõe – Vamos construir a performance do conhecimento, dessa experiência.

No decorrer desta trajetória, depararemos com a produção de imagens fotográficas² estabelecidas neste espetáculo, e para título de análise desta produção acadêmica um CD-ROM³, portando o registro filmográfico do espetáculo em cena para fins didático-avaliativos desta pesquisa.

Muito obrigado por compartilhar dessa experiência presente, desejo que deguste dessa pesquisa, e que, de certa forma, possa contribuir não só para suas reflexões acadêmicas, mas também para a difusão do conhecimento.

² As fotografias explanadas nesta pesquisa são de propriedade do acervo do Máskara, registradas no olhar fotográfico de Layza Vasconcelos, e, concedido autorização da direção do Máskara para uso restrito a esta pesquisa de mestrado.

³ A película original é de propriedade do acervo do Máskara, e, concedido autorização de reprodução desta filmografia para fins exclusivamente didático-avaliativos desta pesquisa de mestrado.

1 PRESSÁGIO I – O DESPERTAR DO INVERNO: O Teatro da Condição Humana em *Esperando Godot*

1.1 O Teatro da Condição Humana em *Esperando Godot*

É o teatro beckettiano um teatro novo, antitradicional, que tem também sido designado por: teatro do absurdo, teatro do protesto, metateatro, farsa metafísica, comédia sombria, tragicomédia moderna, teatro apocalíptico, teatro de choque, teatro da derrisão, teatro da condição humana, ou mesmo ateatro, a exemplo do termo aliteratura, na medida em que os termos teatro e literatura indicam formas esclerosadas, trazendo em si um sentido pejorativo. Teatro novo, antitradicional, mas que é, paradoxalmente, um teatro tradicional, pela sua identidade com o passado. E, se bem que sejam válidas e plausíveis todas as designações assinaladas, preferimos a do Teatro da Condição Humana, pois é este o seu grande tema, compreendendo uma série de temas eternos e modernos. (BERRETTINI, 1977, p.10).

Samuel Barclay Beckett é o dramaturgo do século XX que, com maior originalidade, exprimiu sua posição diante da vida e do universo. Um dramaturgo detentor de uma complexa e profunda narrativa que retrata o homem, o absurdo inerte à sua condição de espera.

De acordo com minha perspectiva, a obra beckettiana é a expressão do pós-guerra, porque em sua gênese embrionária, sua narrativa é o fruto da representação do homem em meio ao caos. É uma escrita visual, uma imagem que imprime o horror e se eterniza no olhar de quem sucumbiu à miséria.

O sujeito é a representação do homem moderno, é a metáfora do impreciso, que adquire a sua elevação a partir da sua degradação. É a ilustração da sua condição, de sua espera, da sua sentença silenciada. O intuito do dramaturgo é interpelar a relação do homem no universo.

Mas, essa abordagem não seria um juízo de Deus? O desdobramento dessa transgressão de inquirir a incumbência humana? Acredito que Beckett elucidava a sua escrita ao apropriar-se da semelhança do homem no universo. O juízo decaiu para o julgamento humano, o sujeito afetado por essa magnificência etérea se equipara ao seu criador.

É desta perspectiva que emerge o “Teatro da Condição Humana”, o gênero trágico de *Esperando Godot*, e como sentencia Célia Berrettini em sua expressão, “é o homem preso à sua condição de homem; nada pode salvá-lo. É o irremediável, o insanável”. (BERRETTINI, 1977, p.11).

A tragédia apresentada em *Esperando Godot* enfoca basicamente a desmedida da ordem imposta pelo próprio dramaturgo, nesse caso, a espera pelo personagem Godot, que

legítima todo o conflito em cena. Quando os personagens centrais rompem esse limite, há uma tentativa de se buscar a harmonia perdida no texto, que é o fruto de uma relação entre os personagens centrais e a esfera a que elas pertencem.

O trágico, então, está intimamente ligado à trajetória dos heróis, Vladimir e Estragon, quem deixam de ser um modelo para si, para assumirem um debate para consigo mesmo e com sua própria consciência. Diante de tais circunstâncias, os personagens trágicos, em um sentido amplo, integram-se a uma categoria social maior que eles, pois representam certa maneira de olhar, de refletir, de agir e de interagir com o seu entorno.

Tragédia ou trágico, em *Esperando Godot*, além de constituir-se como um fenômeno teatral, refere-se aos conflitos do homem frente à sua condição. Os personagens centrais cometem pecados, e, conseqüentemente, sentem-se culpados.

Por esta e outras razões, o trágico apresentado refere-se à consciência do homem diante do desdobramento de sua própria medida, ou seja, da ruptura com um modelo (pré) estabelecido socialmente por uma coletividade. O trágico passa a apresentar um fator fundamental na peça: o homem em conflito com uma ordem. Nascer torna-se imperdoável; para Beckett a dúvida surge, a resposta, não!

E é uma análise sem resposta à condição imposta aos personagens beckettianos o triunfo desta primeira comunicação. A obra em análise apresenta a farsa do homem, na qual existir é subsistir nessa travessia lúgubre.

E esse é o retrato da manipulação da linguagem do autor. Uma narrativa estancada em sua gênese, apropriada dos distintos universos interplurais em sua constituição embrionária. Beckett inicia sua jornada numa alegoria e rompe numa passagem de encontro com o seu mentor.

1.2 Universos Interplurais – A Gênese Intelectual

Numa alegoria do percurso do homem em busca de si mesmo, Beckett faz uma *viagem* imaginária pelo inferno, purgatório e paraíso, no universo simultâneo de *O Poema Sagrado de Dante* ou *A Divina Comédia* (1304 – 1321), do poeta italiano Dante Alighieri (1265 – 1321). Nesta obra, Dante discute política, filosofia e teologia com amigos, inimigos e adversários, vivos ou mortos.

Nesta encruzilhada de italianos, Beckett se *encontra* com outros dois filósofos: com o teólogo e também escritor frade dominicano Giordano Bruno (1548 – 1600), condenado à

morte na fogueira pela Inquisição romana por heresia, e com Giambattista Vicco (1668 – 1744).

Diante desta matemática temporal alusiva, Beckett se *funde* com o filósofo, físico e matemático, o francês Rene Descartes (1596 – 1650), notabilizado, sobretudo, por seu trabalho revolucionário na filosofia e na ciência, obtendo reconhecimento no campo da matemática, por sugerir a fusão da álgebra com a geometria, fato que gerou uma das figuras-chaves da revolução científica.

Sobressaltado diante desses (*des*) *encontros*, narrando suas aventuras, Beckett se iguala a Segismundo do espanhol Pedro Calderón de La Barca (1600 – 1681) autor de *A Vida é Sonho*, em que o personagem é o filho renegado de Basílio Rei da Polônia, que ao nascer é trancado em uma torre, o único contato com o mundo externo é Clotaldo seu guardião e fiel servo de seu pai.

Enclausurado, Beckett se *embriaga* no éter do francês Marcel Proust (1871 – 1922), abarcando as discussões de Tempo, Memória e Hábito, emergidas da obra, *Em Busca do Tempo Perdido* (1908 – 1909 e 1922), retratada no ensaio de *Proust* em 1931 de sua autoria.

Toda essa passagem é discutida com seu mentor, o compatriota irlandês James Joyce (1882 – 1941), autor de *Ulisses* (1922), obra que inaugura o romance moderno, composta entre 1914 e 1921. Nesta narrativa adaptada do clássico da *Odisséia* (2009) de Homero, a viagem condensada do personagem Leopold Bloom entre os dias 15 e 16 de junho de 1904.

Esperando Godot é o retrato emergido dessas relações, é uma viagem imaginária dos personagens Vladimir e Estragon pelas metáforas (im) precisas do Inferno, Purgatório e Paraíso. Nesta concepção, o inferno torna-se a consciência dos personagens em meio ao tempo que teima em não passar; o purgatório, o hábito, o contínuo da existência e da subsistência humana; e por fim, o paraíso, o desejo pelo fim da espera, representado pela própria espera, estancado na memória dos personagens.

São questões filosóficas e teológicas fundidas, matematicamente, num mesmo espaço e num mesmo tempo que é simultâneo e (re) criado a partir de universos distintos, em meio ao caos, porque o horror impregnado na sua escrita é o retrato da realidade do seu entorno – a Europa está em Guerra.

Beckett está numa encruzilhada e seu único contato com a realidade é revelado na sua espera por Godot. O espaço e o tempo, materializados e condensados simultaneamente em sua obra, tornam-se a sua realidade e o seu tempo.

O dramaturgo, então, faz uma verdadeira revolução da palavra, eclode desses universos, dessas duas concepções que foram fundamentais para a formação da sua linguagem beckettiana, pois é evidente esse espaço de transposição, tanto dos conceitos de formação intelectual quanto da presença da experiência de cultura do pós-guerra, retratados no texto *Esperando Godot*.

A forma é o seu conteúdo, e o conteúdo torna-se a sua forma no “Teatro da Condição Humana”.

1.3 A Gênese Biográfica (Ir) Regular

Samuel Beckett nasceu em *Foxrock*, nas proximidades de Dublin, na Irlanda, em 13 de abril de 1906. Curiosamente, a data na ocasião era festivamente cristã, uma sexta-feira santa ou sexta-feira da paixão como denomina o dogma católico. De acordo com a tradição religiosa, os cristãos, neste período, celebram o julgamento, a paixão, a crucificação, a morte e o sepultamento de Jesus Cristo de Nazaré por meio de diversos ritos religiosos.

A sexta-feira santa é um dia festivo cristão irregular, que serve de referência para outras datas. Esse dia é calculado como sendo a primeira sexta-feira após a primeira lua cheia depois do equinócio⁴ de outono no hemisfério sul ou o equinócio de primavera no hemisfério norte, podendo ocorrer sempre entre os dias 20 de março e 23 de abril.

Outro fato interessante, em oposição à data cristã, é que esta data revela que a sexta-feira 13 é considerada culturalmente como o dia do azar, portador de má sorte, por ser o número 13 um número irregular (assim como o dia festivo cristão), posterior ao número 12, que para a numerologia é considerado um número completo (12 meses no ano, 12 tribos de Israel, 12 apóstolos de Jesus, 12 constelações dos zodíacos). O número 13, portanto, é sinal de infortúnio; e, como revelado na tradição cristã, a sexta-feira foi o dia da crucificação de Jesus Cristo.

Curiosamente, o destino conspirou ou revelou um presságio frente aos acontecimentos futuros, fato revelado desde a origem deste exímio artista.

⁴ É uma palavra que deriva do latim *aequinocetium*, e significa “noite igual”, e refere-se ao momento em que a duração do dia é igual a da noite sobre toda a terra. Astronomicamente, equinócio é definido como o instante em que o Sol, em sua órbita aparente (como vista da Terra), cruza o plano do equador celeste (a linha do equador terrestre projetada na esfera celeste). Mais precisamente é o ponto no qual a eclíptica cruza o equador celeste. O equinócio assinala a entrada da primavera no hemisfério norte e do outono no hemisfério sul, também denominado de equinócio vernal.

Seu pai, William Beckett, era um fiscal de obras de quem Beckett herdara o gosto e o amor pelas paisagens do sul de Dublin. Gosto que também será (re) tratado em suas obras, do qual o autor faz uso, descrevendo paisagens, bem como a origem dos nomes de cidades e de seus personagens, todos (em grande parte) oriundos da Irlanda de Beckett; característica que revela o dramaturgo como um verdadeiro nacionalista.

Sua mãe, Mary, de origem francesa, era profundamente religiosa. Mesmo tendo escolhido viver longe da Irlanda, o artista retornava todos os anos ao seu país de origem para rever sua mãe. Mesmo afirmando ter abandonado a religião, Beckett faz uso dela em suas obras, sempre entoando preces e cânticos, (re) tratando personagens ligados à religiosidade ou, como em *Esperando Godot*, fazendo referências às imagens: “Lembro dos mapas da Terra Santa” – diz Estragon em um trecho do texto. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.25).

A linguagem do dramaturgo é tratada como a linguagem do sofrimento, origem da educação religiosa muito rigorosa. Beckett fizera a primeira comunhão, como determinara Mary, sua mãe.

O dramaturgo também estudou em um jardim de infância, em *Stillorgan*, perto de sua casa, dirigido por duas senhoras alemãs. Depois numa escola, no centro de Dublin, dirigida por um francês.

Em seguida, ficou como interno na *Portora Royal School*, umas das mais tradicionais escolas protestantes da Irlanda, escola que também abrigara o escritor Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde (1854 – 1900), um influente escritor e poeta irlandês, sendo considerado um dos dramaturgos mais populares de Londres em 1890.

E, seguindo os passos de Wilde, Beckett matriculou-se na *Trinity College*, uma renomada Universidade Georgiana, no centro de Dublin, onde estudaram diversos escritores anglo-irlandeses, como os filósofos George Berkeley (1685 – 1753) e Edmund Burke (1729 – 1797), os dramaturgos Wilde e Oliver Goldsmith (1730 – 1774) e o satirista Jonathan Swift (1667 – 1745).

No início da carreira, Beckett demonstra um interesse natural pela filosofia, pelas discussões do dualismo entre corpo e espírito (questões também implícitas em *Esperando Godot*). Mas, o autor seguiu os passos do romancista, contista e poeta Joyce, um dos autores de maior relevância do século XX. Ambos interessados pelas línguas romanas. Beckett fora secretário de Joyce, sua linguagem e obra são também registros de grande influência do universo deste romancista.

O dramaturgo também estudara espanhol, tornando-se um grande admirador do dramaturgo e poeta espanhol La Barca. Beckett também fez seus estudos mais aprofundados, concluindo com ensaios e escritos sobre os demais autores: os italianos Alighieri, Bruno e Vico, e os franceses Descartes e Proust. Dessa forma, podemos afirmar que o dramaturgo era um verdadeiro poliglota.

Além da religião e da filosofia, o autor também estudou o misticismo. Em seus escritos, Beckett sempre constrói uma linguagem oculta à interpretação e ao entendimento do seu leitor. Todo esse universo cultural e intelectual foi fundamental para a construção da sua narrativa.

Beckett possuía uma boa reputação como escritor em seu país, mas, com o início da Segunda Guerra Mundial, o dramaturgo se refugiara em *Rosillon*, na França, em virtude do fato de que a Irlanda, na ocasião, proibira suas obras, por considerá-las de um gosto duvidoso.

Foi em francês, todavia, que Beckett fez seus estudos mais aprofundados, rompendo com o idioma de origem, no caso o inglês, e passando a escrever também em francês, sua língua de adoção. Beckett é considerado um dos artistas mais influentes do século XX, isso em decorrência do conjunto e qualidade de sua dramaturgia. Ele escreveu inúmeros contos, romances, poemas, novelas, peças de teatros e ensaios, além de ter experimentado outros meios artísticos como o rádio, a televisão e o cinema.

A fama de Beckett foi inevitável com o sucesso da peça *Esperando Godot*, escrita originalmente em francês, *En attendant Godot*, entre outubro de 1948 e janeiro 1949, estreada num pequeno teatro alternativo no subúrbio de Paris em 1952, e publicada neste mesmo ano, atingindo seu ponto máximo com a concessão do Prêmio Nobel de Literatura em 1969.

Adentramos para conhecer mais intimamente o universo plural do dramaturgo que é um dos pontos de referência dessa pesquisa.

1.4 Beckett por Beckett: As Múltiplas faces do Artista Plural na Análise da Cena Teatral em *Esperando Godot*

1.4.1 A Visualidade Vazia: O Silêncio que se completa na Espera

Estrada no campo. Árvore. Entardecer.
Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com as duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa, ofegante; recomeça. Mais uma vez.
Entra Vladimir. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.19).

Vazio é o cenário beckettiano, e como ressalta Berrettini (1977): “Universo inóspito, hostil, lúgubre, vazio, angustiante, é o habitat do homem beckettiano – criatura miserável e sofredora. Para traduzir, visualmente, tal habitat, recorre Beckett ao cenário nu, despojado, pobre, e isso desde *Esperando Godot*”.

É o primeiro diálogo visual de Beckett com o leitor/espectador, revelar ao presente o vazio emergente da cena. Antes mesmo de citar os primeiros diálogos do texto, a cena apresenta o lócus da comunicação, o cenário também “fala” revelando ao ouvinte a sua simples imagem – interlocução, imóvel, retratando um descampado, com uma estrada desoladora, uma árvore sem folhas e uma pedra fria.

Pedra que serve de apoio para Estragon que com aspecto abatido, em vão, busca usar de suas forças vitais para extrair o incômodo causado pelo uso dos sapatos apertados, que insistem, assim como o texto, retratar e conotar a angustia em cena, do personagem, do cenário, do vazio apresentado ao espectador.

É intrigante como Beckett, na primeira cena do texto, apresenta toda a condição teatral presente em sua obra. É nítido porque *Esperando Godot* é definido por Berrettini (1977) como o “Teatro da Condição Humana”, por apresentar, de acordo com a minha perspectiva, elementos simples e, ao mesmo tempo, complexos em sua estruturação.

Simple, no que tange ao retrato natural da cena, um descampado; e, complexo, por revelar o problemático presente dos personagens. O cenário beckettiano é inóspito à presença desse personagem, é uma terra que deseja expurgar, maltratar essa criatura que paira sem rumo e sem perspectiva de mudança.

Cenário que tem como função revelar a temporalidade presente do texto. Temporalidade que está sendo construída a partir de sua (des) construção.

ESTRAGON

(desistindo de novo) Nada a fazer. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.19).

O primeiro diálogo textual e sonoro do texto retrata o nada em cena, o vazio presente, o vazio que é preenchido em sua estruturação. Nada, em sua definição usual, é a ausência de qualquer coisa. Ao revelar o nada, Beckett faz a sua construção textual, constrói a partir do vazio, o vazio que é preenchido, desagregado com a espera, a espera por constituir em sua idealização a sua realização.

“Nada a fazer” representa o estado solípso dos personagens, Estragon inerte diante desse visual panorâmico, remete o leitor/espectador a pensar o cenário como um

desdobramento temporal, um paradoxo do agente, personagem em conjunção com a paisagem paradisíaca proposta por Beckett.

O personagem Vladimir aproxima-se a passos curtos e duros, joelhos afastados, assim como indica o texto, para (re) afirmar a sua incompleta evasão presente. “Fugi disso a vida toda. Dizia Vladimir, seja razoável, você ainda não tentou de tudo. E retomava a luta”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.19).

Nesta primeira cena, o encontro inicial dos dois personagens centrais do texto, Vladimir e Estragon, é um encontro que difunde duas proposições: a primeira no que diz respeito à temática do texto, ao vazio, à espera e à constatação da permanência de vida, ou seja, àquilo que não foi transformado, que não mudou. Os personagens desejavam mudanças que não foram alcançadas.

Vladimir, ao deparar-se diante de Estragon, agradece o retorno do amigo, embora exista apenas uma suposição desse temor pela separação. “Que bom que voltou. Pensei que tivesse partido para sempre”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.19). Vladimir é acolhedor ao rever o amigo. “Levante que lhe dou um abraço”. Estragon irritado se esvai do amigo. “Daqui a pouco, daqui a pouco”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.20).

Existe a indicação do “Silêncio” (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.20) no texto e observamos a primeira mudança de cena. Embora a estrutura do texto beckettiano apresente uma divisão entre primeiro e segundo atos, constato que a mudança dos diálogos, por conseguinte, das cenas, se dá pela indicação do termo “Silêncio” no texto.

Silêncio que é tratado como a segunda proposição, porque, o vazio dessa temática, é preenchido pelas problemáticas emergidas da peça teatral.

Silêncio. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.20).

O Silêncio em Beckett é um mistério que se revela como o fio condutor da cena teatral, se iguala categoricamente como o personagem Godot. O Silêncio é sempre acompanhado da espera, a espera, por sua vez, relacionada ao personagem central – Godot, personagem sem rosto, pois embora não tenha a presença física em cena, o personagem emerge da problemática dos nossos heróis, e é responsável por toda a discussão da cena teatral.

Em termos gerais, a expressão Silêncio é tratada como peça fundamental para compreender a cronologia do texto beckettiano. Fazendo uma leitura numa perspectiva interpretativa literalmente beckettiana, constato que no primeiro ato temos destacadas pelo

autor 57 indicações de Silêncio na peça, na qual abordo à presença do “Tempo Incompleto”, uma vez que: 01min tem 60seg.

Em oposição, no segundo ato, temos 62 indicações de Silêncio, temos um “Tempo Saturado”, uma vez que: 01min tem 60 seg. Por essa razão, entendo que existe no segundo ato uma busca pela resposta do Tempo presente entre os personagens Vladimir e Estragon. Essa busca, porventura, legitima a causa e efeito pelo qual o Tempo se esvai.

No entanto, a soma dos dois atos presentes, possui 119 indicações de Silêncio. Se 02min são 120seg, retroagimos o Tempo, e, finalizamos a sua (In) completude manifestada na sua narrativa. Um Tempo (a) linear, em constante (des) equilíbrio, que se (in) completa na passagem, revelando a dramaturgia beckettiana.

Godot, em seu ocultismo, é a materialização desse Silêncio, e, diante da perspectiva proposta, Beckett recai do juízo divino para o juízo humano. Nesta esfera, podemos abarcar o conceito de Silêncio, proposto pelo escritor, filósofo, sociólogo, semiólogo e crítico literário, o francês Roland Barthes (1915 – 1980) em sua discussão de *O Neutro* [1977 – 1978] (2003).

Segundo Barthes, Alexandre Koyré em seu escrito de “*La Philosophie de Jacob Boehme* (Paris, *Vrin*, 1971), escreve ‘Deus quer revelar-se [...] primeiro a si mesmo, tomar consciência de si. [...] Mas, como tal, não pode conhecer-se, pois não pode opor-se nada para manifestar e revelar-se’ (pp.245-6).” (BARTHES, [1977 – 1978] 2003, p.49).

Esse Silêncio, na visão de Barthes, aproxima-se à visão mística que Boehme tem de Deus. Um Deus incognoscível que não se pode conhecer; é um “estado sem paradigma” (BARTHES, [1977 – 1978] 2003, p.49) como destaca o autor.

Sendo assim, “Deus, sem paradigma, não pode manifestar-se, revelar-se nem a si mesmo: ‘a vontade pura é tênue como um nada’. Deus cria para si um paradigma, dá a si mesmo um contrarium...” (BARTHES, [1977 – 1978] 2003, p.49-50).

A materialização de Godot é manifestada por Beckett na perspectiva do Silêncio, porque sua condição é “divina”. Podemos destacar que Godot é a tradução de Deus (God = Deus), e, se o juízo recai do divino para o humano, Godot não se materializa justamente para recair esse juízo aos homens, no caso, aos nossos heróis (consciência), a condição presente de suas vidas.

Com uma consciência de um diálogo conjunto e reflexivo, compartilhado com o leitor/espectador presente, diante do texto ou do espetáculo beckettiano, assumimos o papel de juiz e sentenciamos: primeiro o outro, depois, nós mesmos.

Os personagens, Vladimir e Estragon, só existem porque Godot deixou de existir, ou a ausência do personagem materializa a sua presença, ou a sua força, na qual se eterniza na espera que apresenta o personagem em cena.

O Silêncio age como um produto, como um signo dessa manifestação, Barthes destaca que o “(...) silêncio é tão importante quanto o som, ou ainda, ele é um signo”. (BARTHES, [1977 – 1978] 2003, p.58).

O Silêncio assume a forma da imagem e a imagem recuperada dessa relação manifestada é o personagem sem rosto, no caso Godot, o Deus onisciente, onipresente.

E essa imagem é dotada de um som, porque a ausência do som também é um ruído, e o ruído é o Silêncio emergido dessa discussão. O segredo de toda a problemática faz jus à sua denominação, *Esperando Godot*.

Em uma visão desencantada de mundo, os personagens são retratados fisicamente destruídos por Beckett, como uma metáfora da própria consciência latente humana, que se apresenta desintegrada no espaço.

Uma estética do precário, das lacunas, das ausências e, principalmente, dos Silêncios que afastam a possibilidade do homem de se reconciliar com o mundo, em seu âmbito social, moral, econômico ou político. O conflito surge, então, entre a realidade empírica e a realidade metafísica (conhecimento das causas primárias e dos princípios elementares). Neste conflito, os personagens centrais não dialogam com o seu entorno (espaço), mas com a sua própria consciência moral.

Os rituais do discurso e as questões elementares de corpo e espaço, identidades e condições humanas fornecem combustíveis para a depuração físico-mental da experiência que é intransigente e livre de ilusões. Beckett possui obras sóbrias e conceituais, nas quais investigo o olhar, a representação e a identidade em cena.

Abarcando as reflexões da espera, o texto apresenta temáticas similares à problematização do “último minuto”; esta cena, por exemplo, é iniciada com um discurso narcisista de Vladimir, o personagem exagera, enfatizando sua importância, e espera o reconhecimento à altura daquilo que a ele é, e, por ele é dado.

Entendo como um título e, por conseguinte, como um menosprezo ao outro personagem. “Quando paro para pensar... estes anos todos... não fosse eu... o que teria sido de você...? (Com firmeza) Não seria mais do que um montinho de ossos, neste exato momento, sem sombras de dúvida”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.21).

Mas o que é revelado em seguida à resposta, com sentimento ofendido de Estragon, é mais crucial à cena, pois apresenta novas informações reais, eu diria, palpáveis a nossos personagens.

ESTRAGON

(ofendido) E daí?

VLADIMIR

(melancólico) É demais para um homem só. (Pausa. Com vivacidade) Por outro lado, qual a vantagem de desanimar agora, é o que eu sempre digo. Deveríamos ter pensado nisso milênios atrás em 1900.

ESTRAGON

Chega. Ajude a tirar esta porcaria.

VLADIMIR

De mãos dadas, pular do alto da torre Eiffel, os primeiros da fila. Éramos gente distinta, naquele tempo. Agora é tarde demais. Não nos deixariam nem subir. (Estragon luta com a bota) O que você está fazendo? (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.21).

Segundo fontes usuais a *Torre Eiffel* é uma torre treliça de ferro do século XIX localizada no *Champ de Mars*, em Paris na França, é uma das estruturas mais conhecidas do mundo. A torre possui 324 metros de altura, foi à estrutura mais alta do mundo desde a sua conclusão, inaugurada em 31 de março de 1889 até 1930.

Até o ano de 2009, segundo fontes jornalísticas, estima-se que entre 350 – 400 pessoas tenham se suicidado, pulando do alto da *Torre Eiffel*. Como a peça teatral foi escrita entre 1948 e 1949, entende-se, pelos registros do texto, que Estragon e Vladimir deveriam ter por volta dos 70 anos, possibilitando um tempo real à escrita do autor.

As evidências apuradas demonstram que ao mencionar pela memória que deveriam ter pensando na morte em 1900, porque naquela época eram pessoas distintas (entendo por pessoas distintas considerando um panorama geral do texto, como no ímpeto da juventude); e em 1948, com idades avançadas, não vos permitiam mais considerar tal feito em questão.

E, é o peso das idades que incomoda Didi e Gogo, como mencionam carinhosamente um ao outro, pelas seguintes razões: anos de vida e por fim, à espera da morte. Não pela morte propriamente dita, mas pela fundamental razão de que, no fim, nada fora conquistado. Os personagens se veem como um estorvo diante da vida, porque não têm nada e se encontram à espera de uma razão. Sem dúvida é o “último minuto”. Paira essa reflexão diante deste cenário.

No mais, a cena vai prosseguir com a menção de tirar o sapato apertado de Estragon com a ajuda de Vladimir, e, é apurada uma discussão sobre “Dor”, em virtude do narcisismo

mais uma vez de Didi, “(colérico) Tirando você, ninguém sofre. Eu não conto. Queria ver se estivesse no meu lugar, o que você diria”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.22).

Da “Dor” dos sapatos apertados de Gogo, aos “Botões” abertos na calça de Didi, sendo alertado pelo companheiro de cena que deveria fechar os botões. O qual retruca abotoando que nunca deve descuidar das pequenas coisas. E, é interpelado novamente pelo amigo, “O que você queria? Você sempre espera até o ultimo minuto”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.22).

O “último minuto!” O texto faz apontamentos fundamentais com relação ao tempo, trazendo neste momento a cronologia final dos eventos. Beckett, para ressaltar essa temporalidade na peça, destaca uma ação que será mantida em outras ocasiões no desenrolar do texto.

VLADIMIR

Às vezes até sinto que está vindo. Então fico todo esquisito. (Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna vesti-lo) Como se diz? Aliviado e ao mesmo tempo... (busca a palavra) apavorado. (Enfático) A-PA-VO-RA-DO. (Tira o chapéu mais uma vez, examina o interior com o olhar) Essa agora! (Bate no chapéu, como quem quer fazer que algo caia, examina o interior com o olhar, torna a vesti-lo) Enfim... (Com esforço extremo, Estragon consegue tirar a bota. Examina seu interior com o olhar, vasculha-a com a mão, sacode-a, procura ver se algo caiu ao redor, no chão, não encontra nada, vasculha o interior com a mão mais uma vez, olhar ausente) E então? (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.23).

É interessante destacarmos que as duas ações são as mesmas, a do chapéu e a da bota, porém com elementos diferentes. Elementos que retratam a postura e o papel dos personagens em cena.

Didi é um personagem mais crítico, narcisista, questionador; parte deste personagem as perguntas do texto. Gogo é mais passivo diante das situações, é irritado, está cansado, um pouco impaciente, cheio de incertezas, comporta-se apenas com respostas aos questionamentos impostos nas situações; a preocupação do personagem está limitada a expelir os sapatos, fato consumado no momento presente do texto.

Ao “tirar” o chapéu, Vladimir está negando, extraíndo, se modificando, está rompendo com uma ideia, com um ideal. Por conseguinte, ao “examiná-lo”, permite o personagem fazer uma consulta, checar um conselho, ser advertido. Depois de “vasculha-lo”, o herói está agregando o ensinamento, está tomando posse daquele conselho, está registrando. Seguindo, “sacode-o”, descartando aquilo que não o serve, que não é usual, que não está em sua patente.

Por fim, “torna a vesti-lo”, transformando-se, modificando-se e transportando-se. É uma atitude inerente à natureza humana.

Esse mesmo panorama é apresentado com Estragon com o elemento da bota que segue a mesma compreensão. Existe uma comunicação dos elementos com os personagens, não é uma ação por uma simples ação, é um “ato transformador”.

E, por fim, esta cena termina com a primeira frase filosófica do texto, “Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.23). Didi utiliza das situações naturais para fazer o leitor/espectador pensar um pouco as discussões colocadas por Beckett.

Mas, como podemos observar, existe uma divergência citada, “aliviado e apavorado”, dois sentimentos que enfatizam o último minuto da cena. Devo pensar nesta esfera a morte ou a vida? O que de fato Didi e Gogo enxergam nos elementos? Devo refletir com a cabeça ou com os pés? Os pés que me transportam de um lado a outro, que me proporcionam deslocar, se revelam de forma paradoxal, pois os mesmos pés que caminham, criam raízes. A mesma cabeça que me impulsiona sair de um lugar, me aprisiona naquele instante. “O último minuto!”

VLADIMIR

Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés. (Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, bate nele, sopra o interior, torna a vesti-lo) Alarmante, isto esta ficando alarmante. (Silêncio. Estragon mexe o pé, separando os dedos para que respirem melhor) Um dos ladrões foi salvo. (Pausa) É uma estatística razoável. (Pausa) Gogo? (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.23).

Como constatado na cena anterior, foram introduzidos elementos transformadores, e, a cena finalizou justamente com uma consulta ao oráculo. Esses elementos acabaram se tornando portadores de uma profecia, de uma revelação ou de um presságio diante dos acontecimentos ainda por vir.

Tanto que, ao finalizar as consultas, o nosso personagem filósofo, Vladimir, ressoa as seguintes indagações: “Essa agora!”, “Enfim...”, “Alarmante, isto está ficando alarmante.” (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.23).

Observe que os comentários são respostas dadas a mesma pergunta. É como se houvesse uma confirmação daquilo que está sendo negado. Com isso, Vladimir introduz a seguinte afirmação “Um dos ladrões foi salvo. (Pausa)”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.23).

Outra cena, como por exemplo, fundamentada na espera, que revela o mistério da vida, “A árvore – O lócus da espera... da (in) certeza... de amanhã... ontem e hoje... dessa simultaneidade temporal entre passado, presente e futuro.” As discussões desta cena são um retorno à espera, é intrigante observar como Beckett manipula o discurso, anunciando o nome da peça na sua construção narrativa:

ESTRAGON

Lugar encantador. (Dá a volta, caminha em direção à boca de cena, junto à platéia)

Esplêndido espetáculo. (Volta-se para Vladimir) Vamos embora.

VLADIMIR

A gente não pode.

ESTRAGON

Estamos esperando Godot. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.29).

Outro fato curioso é revelado: os personagens descrevem, nesta cena, o objetivo de estarem naquele lugar, seria o motivo pelo qual os mesmos se encontram em cena, fato esse que vai permear durante todo o texto e contexto até se esvaír.

É anunciada a espera e, em conjunto, a (in) certeza. É atordoante esperar, é infinito, ainda mais quando não se tem a certeza de um finito. Os personagens, nesta cena, buscam referências do local para ter a (in) certeza do lugar.

Diante desse cenário revelador, desse descampado, uma árvore paira no caminho, possivelmente um chorão, como designa o personagem Vladimir. Conhecida como Salgueiro a árvore carrega um simbolismo da tradição cristã: Uma lenda faz referência ao Salgueiro Chorão que dobrou suas ramas para esconder nelas a Virgem e o menino Jesus na fuga para o Egito.

Em outra ocasião, o Salgueiro chora desde que um ramo seu serviu para golpear Cristo. Em alguns países da Europa, em práxis no domingo de ramos, a Oliveira é substituída pelos ramos de Salgueiro, ramos novos, porém pendentes, com as folhas decaídas que representam lágrimas, que conotam a tristeza e a melancolia. Essa árvore típica é frequentemente encontrada em cemitérios, é de curta longevidade, no inverno perde as folhas que duram até irromperem as novas.

Posso deduzir diante dessas informações usais que no primeiro ato, temos dois personagens talvez enforcados nesta árvore, associando a árvore à morte, ao status fúnebre que porventura pode retratar a morte desses personagens neste cenário inóspito. No segundo ato, temos a árvore com duas ou três folhas que representam a esperança, a vida, a

continuação, o desejo pelo recomeço. É a vida que brota na primavera após um inverno intenso, uma estação fria, solitária, sombria, reclusa.

A primavera das flores, da vida, período em que os animais se reproduzem, constroem seus ninhos. É o outro lado, o desabrochar da estação, assim como Beckett se desabrocha escrevendo *Esperando Godot* revelando esses personagens centrados nessa espera interminável. E o segredo revelador é justamente acreditar nessa espera.

Se, porventura, Beckett nos apresentasse um terceiro ato, poderíamos ser agraciados com mais folhas, flores, frutos, ou não? Beckett conhecia e tinha o domínio do que estava escrevendo, ao citar a árvore e trazer como referência um Chorão, o dramaturgo definiu as estações presente no texto:

_Primeiro ato: O inverno.

_Segundo ato: A primavera.

É uma escrita pautada na espera, espera que revela, que produz e que apresenta um panorama visual das cenas; são ações que desencadeiam imagens, e, imagens que produzem reflexões, questionamentos, problematizações. É uma conjunção exímia: da escrita, do visual, do som, porque o som é a ausência, e, é uma ausência preenchida, em diferentes modulações.

E essas problematizações produzidas no delongar do texto, desencadeiam inúmeras reflexões, por exemplo, simplesmente ao anunciar a morte, retratando no texto que sem folhas, o chorão possivelmente deve estar morto, o dramaturgo usa o recurso da imagem, que representa o retrato da morte, da ação de conter o choro.

E diante dessa (in) certeza da morte, temos a (in) certeza da vida, existente na (in) certeza do lugar, a (in) certeza da presença, a (in) certeza da espera e ao mesmo tempo a (in) certeza do retorno. E se existe um retorno! Pois é um espaço (a) temporal, os personagens não têm discernimento do tempo, se perdem cronologicamente diante dessa espera.

VLADIMIR

Um... (Recobra-se) O que você está querendo dizer? Que erramos de lugar?

ESTRAGON

Ele devia estar aqui.

VLADIMIR

Não deu certeza de que viria.

ESTRAGON

E se não vier?

VLADIMIR

Voltamos amanhã.

ESTRAGON

E depois de amanhã.

VLADIMIR

Talvez.

ESTRAGON

E assim por diante.

VLADIMIR

Ou seja...

ESTRAGON

Até que ele venha.

VLADIMIR

Você é implacável.

ESTRAGON

Já viemos ontem.

VLADIMIR

Ah, não, aí é que você se engana.

ESTRAGON

Então, fizemos o que, ontem?

VLADIMIR

Ontem? O que fizemos ontem?

ESTRAGON

É.

VLADIMIR

Pelo amor... (Bravo) Com você por perto, nada de certo.

ESTRAGON

Por mim, estávamos aqui.

VLADIMIR

(olha ao redor) O lugar parece familiar?

ESTRAGON

Não foi isso que eu disse.

VLADIMIR

Bom?

ESTRAGON

Dá na mesma.

VLADIMIR

Tudo igual... essa árvore... (voltando-se para a platéia)... esse brejão.

ESTRAGON

Tem certeza de que era hoje à tarde?

VLADIMIR

O que?

ESTRAGON

Que era para esperar.

VLADIMIR

Ele disse sábado. (Pausa) Acho.

ESTRAGON

Depois do batente.

VLADIMIR

Devo ter anotado. (Procura nos bolsos, repletos de porcarias de todo tipo)

ESTRAGON

Mas que sábado? E hoje é sábado? Não seria domingo? Ou segunda? Ou sexta?

VLADIMIR

(olhando pressuroso ao redor, como se a data pudesse estar inscrita na paisagem)

Não é possível.

ESTRAGON

Ou quinta?

VLADIMIR

O que vamos fazer?

ESTRAGON

Se ontem ele esteve aqui à toa, hoje com certeza não volta.

VLADIMIR

Mas você disse que ontem viemos nós.

ESTRAGON

Posso estar enganado. (Pausa) E se ficássemos calados um instante, tudo bem?

VLADIMIR

(baixo) Tudo bem. (Estragon senta-se de novo. Vladimir zanza agitado pelo palco, parando ocasionalmente para investigar o horizonte. Estragon adormece. Vladimir para à frente de Estragon) Gogô... (Silêncio) Gogô... (Silêncio) Gogô? (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.30 – 33).

É o lócus da espera, os personagens se esvaem em diferentes momentos da peça, constroem o jogo de palavras, de trocadilhos, em cima dessas nuances, dessas discussões do universo beckettiano. E, por fim, como anunciado, o Silêncio irrompe ao texto para enfatizar, mais uma vez, a mudança de cena.

O “universo do sonho”, como é intitulada esta cena em minha concepção, é uma cena diante da solidão, após Estragon ter adormecido no final da última cena, Vladimir clama por Estragon que sobressaltado desperta. Não se pode afirmar que a indicação mencionada por Beckett (dando-se conta do horror da situação) refere-se ao sonho/pesadelo de Estragon ou à constatação da continuidade dos heróis naquele solipso.

O fato é que a convivência de um com o outro se torna cada vez mais torturante para ambos, Vladimir, narcisista, não suporta a ideia da solidão, até para sustentar esse perfil narcisista, o personagem necessita do outro; e, Estragon, sem comportamento ativo na peça, sustenta a falsa ideia da partida.

Para passar o tempo ou simular a sua passagem decorrente dessa espera, os personagens buscam um preenchimento desse espaço com ações pouco típicas ou com discursos sem fundamentação oral, como introduzir uma piada do inglês no bordel.

Ações que são interrompidas sem prévia anúncio por esta árdua espera que causa torturas nos nossos heróis. É uma ação retorno, porque em práxis, ao mesmo tempo em que nossos heróis não suportam a presença do outro, a separação para ambos é irremediável, e, o retorno aos diálogos é natural.

Enquanto se espera, muitas questões norteiam o universo de nossos personagens, em práxis, a morte, mais uma vez, está presente em diversos discursos, em distintas situações. Por conseguinte, observaremos a sugestão do enforcamento pelo uso do galho seco da árvore, que é descartada pela vaga ideia de quem é o mais leve ou o mais pesado.

Na verdade, os personagens não têm uma tomada de decisão frente às situações propostas. Para transcorrerem essas passagens em virtude da espera, inúmeras proposições são discutidas, mas a incomunicabilidade desses discursos esvai as ações. Com isso, os personagens transitam trazendo novas questões, sem seguir com a proposição anterior, ou retornando-as em outra ocasião, porém sem um enfrentamento conclusivo ao objeto proposto na cena.

Neste embate de problematizações, outros elementos circundam o universo da espera, como a esperança, o discurso do nada, a religiosidade presente na citação de preces, na súplica, em promessas, dentre outros. Até o objeto final, que é a reflexão, qual o papel do homem perante isso tudo? Da súplica! Por igualar ao divino e não se julgar? Ou de não saber como proceder perante esse papel assumido?

Que direitos o homem tem? Que direitos os nossos heróis têm frente às problematizações propostas por Beckett no texto? A reflexão é colocada ao leitor/espectador que, atento ao discurso promovido, observa, inerte, o esvair da cena, abarcado pelo Silêncio mais uma vez, como inúmeras vezes presente na peça.

E a esperança de nossos heróis consiste na chegada de Godot, “o desejo”. E nessa espera novamente existe a retomada de um discurso anterior, Estragon, em uma de suas recordações, retoma a seguinte questão:

ESTRAGON
(de boca cheia, distraído) Não estamos amarrados?
VLADIMIR
Não entendi uma palavra.
ESTRAGON
(mastiga, engole) Perguntei se estamos amarrados.
VLADIMIR
Amarrados?
ESTRAGON
A-mar-ra-dos.
VLADIMIR
Amarrados, como?
ESTRAGON
Pés e mãos.
VLADIMIR
Mas a quem? Por quem?
ESTRAGON
Ao seu homem.
VLADIMIR
A Godot? Amarrados a Godot? Que ideia! De maneira nenhuma! (Pausa) Não...
ainda. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.46).

O espetáculo é um círculo constante neste personagem Godot. São questões e reflexões que norteiam o universo nesta espera. São diálogos curtos, constantes e precisos, alguns com uma dinâmica acelerada ou monótona, que rompe apenas com a indicação de Silêncio ou de pausa no texto.

E, é essa a representação do vazio, do estado (a) típico do humano, que preza por essa satisfação pessoal e individual desses personagens. É um tema um tanto complexo e, ao mesmo tempo, simples, como citado no início dessa comunicação.

1.4.2 O Universo Popular: A Complexidade do Simples e A Crítica pelo Poder

O Prof.º Dr.º Phd Stanley Eugene Gontarski, especialista conceituado em Beckett, da *Florida State University*, em uma de suas palestras no seminário *Beckett Clássico ou Moderno* (2005), com tradução da Prof.ª Dr.ª Phd Adriana Fernandes, atualmente docente da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), nos revela que:

Esperando Godot é de uma simplicidade e complexidade: simplicidade no tema – onde temos no primeiro ato dois personagens esperando o que nada acontece – no segundo ato têm os dois mesmos personagens esperando o que nada acontece. Em suma, *Esperando Godot* é uma peça em que nada acontece duas vezes com um intervalo de tempo – simplicidade que atua com complexidade. (Seminário/GONTARSKI, 2005).

Das obras de Beckett, *Esperando Godot* é a mais popular de todas, um gosto popular que a difere das demais. É intrigante pensar porque *Godot* tem a popularidade que tem? Se analisarmos bem, essa resposta é encontrada na afirmação de Gontarski, na qual descreve que “é a presença da sua simplicidade e complexidade em seu discurso”. (Seminário/GONTARSKI, 2005).

Há um duplo sentido se analisarmos essa questão. Primeiro, de acordo com o especialista, a simplicidade está justamente no tema – “no primeiro ato temos dois personagens esperando o que nada acontece” (Seminário/GONTARSKI, 2005); prosseguindo, Gontarski repete a mesma questão no segundo ato – “onde temos dois personagens esperando o que nada acontece” (Seminário/GONTARSKI, 2005); e, conclui que: “*Esperando Godot* é uma peça em que nada acontece duas vezes com um intervalo de tempo” (Seminário/GONTARSKI, 2005).

Outra característica é a presença desta simplicidade no entretenimento popular, que é nas raízes da peça. Posso destacar que os personagens beckettianos, Vladimir e Estragon, remontam aos clássicos populares como: O personagem Charles Chaplin que é notabilizado pelo uso da mímica e da comédia na era do cinema mudo; outro exemplo é o Gordo e o Magro uma dupla famosa de comediantes e uma das equipes cômicas mais populares do cinema americano; dentre outros personagens arraigados da nossa cultura popular ocidental.

Os personagens compartilham de adereços que estão presentes na nossa cultura, como os chapéus (*Bowler Hat*), as sociedades de Dublin, Inglesas, dentre outras, utilizavam desses adereços cotidianamente, um adereço que retrata a burguesia das grandes cidades da época.

Um ponto importante é o diálogo simples entre estes personagens, Vladimir e Estragon. Este mesmo diálogo simples que atua com complexidade, porque o apelo da peça tem duas vertentes: O entretenimento popular e o auto-questionamento da existência humana.

Um questionamento real que parte não só do leitor/espectador, quando lê ou presencia no palco a peça *Esperando Godot* deste dramaturgo, mas também de teatrólogos, críticos, jornalistas, estudantes, atores, diretores, produtores, dentre outros, diz respeito às problematizações que porventura são a chave-principal de Beckett na condução e na manipulação do seu discurso.

A peça, *Esperando Godot*, ecoa diferentes elementos interpretativos em diversas culturas. Pode citar que como Beckett era irlandês, Pozzo está presente na figura de um proprietário de terras protestante, uma vez que Beckett era de uma família protestante.

Outro exemplo, de acordo com Gontarski (2005), em uma montagem realizada em Israel, é o fato de que os personagens Pozzo e Lucky eram israelenses, e Vladimir e Estragon, palestinos. Sabe-se que há diversos conflitos religiosos e políticos, nessas áreas, entre judeus e palestinos, que permeiam por séculos. É intrigante porque temos uma citação do personagem Pozzo no texto: “Aqui? Nas minhas terras?” (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.52).

Todo este contexto de *Esperando Godot* representa os velhos temas ligados ao cristianismo, ao judaísmo, em fim, à religião.

Sendo assim, *Godot* é uma peça revolucionária na temática, são Judeus, Cristãos, a Europa. O que devemos pensar de dois personagens que esperam? Será que Beckett devia ridicularizar? Não dá em nada? São bobos, velhos? Ou contrários? Representariam as definições de Fé? Fé é acreditar sem evidências.

A dúvida de São Tomás, um dos doze apóstolos escolhidos por Jesus, é a pura Fé. Inclusive, existe um ditado popular da incredulidade deste santo que diz: “Fulano é igual São Tomé, tem que ver para crer”.

No Brasil, se tivéssemos uma montagem com essa interpretação, Pozzo assumiria o posto de coronel, dono de plantações de café ou cana-de-açúcar, e o personagem Lucky, seu escravo, rememorando o Brasil colonial.

No Brasil contemporâneo, Pozzo assumiria a figura do político de Brasília e Lucky o retrato do povo brasileiro, com uma ressalva: Pozzo é dono do poder, mas não é um corrupto.

Uma questão fundamental referente ao comportamento de Lucky é a seguinte: o personagem é tomado como um escravo ou se permite servilizar? É uma condição imposta ou voluntária?

O que nos interessa é a identidade destes personagens e a crítica pelo poder que é ambígua. O personagem Lucky precisa de Pozzo tanto quanto Pozzo necessita de Lucky, isso se torna evidente no segundo ato da peça, devido ao fato do personagem, remotamente, ser atacado por uma cegueira súbita.

Sem explicação, sem forças, sem rumo, Lucky torna-se seu companheiro fiel, sempre ao seu lado. Essa ambiguidade das relações de poder mais uma vez em cena: Preciso de quem aparentemente não tem nada a me oferecer e vice-versa.

O próprio surgimento do universo representa essa questão de poder, Deus não tem como ser Deus sem as suas criaturas, Deus depende de ter esse poder, de criar para ser considerado o criador. Ele tem o domínio do homem, da mulher, deste cósmico, por essa razão.

Esperando Godot é tão popular porque é um texto universal, questiona o homem na sua essência, na sua existência, é popular e individualizado, consegue prender e segurar o leitor/espectador. Enfatiza a atenção de críticos e curiosos, com o intuito de responder às suas problematizações, o que só texto simplesmente seco, lido, interpretado, experimentado, vivido, consegue fazer.

Parte da irracionalidade, pós-segunda guerra mundial, pela falta ou ausência de esperança que é colocada pelo teatro do absurdo; e, ao mesmo tempo, da irracionalidade da religião, local versus universal – Local no momento em que se experimentam pós-segunda guerra mundial e Universal por questionar a religião.

De acordo com Gontarski (2005), Sören Kierkegaard, teólogo e filósofo cristão dinamarquês existencialista, definia a “Fé como um salto no abismo”, como sendo uma expressão utilizada para explicar a ruptura do estágio ético (caracterizado pela obediência à lei moral) para o estágio religioso da existência (caracterizado pela fé e pela relação do indivíduo para com Deus) na filosofia de Kierkegaard.

Na Europa de Beckett, naquele momento, não havia somente o desespero da segunda guerra, mas a Europa, a sociedade ocidental, passava por transformação.

O dramaturgo está presente em todos os locais, o texto *Esperando Godot* espera o que? É uma pergunta filosófica, o que este texto provoca no leitor/espectador é uma simplicidade e ao mesmo tempo uma complexidade – um paradoxo dialético.

Enquanto se espera por Godot, temos reportado “o nada de nada”, introduzindo um princípio fundamental da qualidade desta natureza. Nada em sua concepção é uma chatice. O

que se faz? Como se opera o nada? Ter fé é chegar à beira do abismo e saltar pela fé? E se não tem fé? Não tem nada lá?

Esperando Godot é popular, é simples, é mundano. Essa obra problematiza a expressão da existência humana, procurando responder a essas questões e, ao mesmo tempo, proporcionando a formulação de tantas outras. Existe algum propósito para a existência humana?

Beckett estudou filosofia, misticismo e religião. Certamente existem inúmeras problematizações sem respostas em sua linguagem narrativa.

Diante dos pressupostos, é uma inverdade caracterizar essa peça como uma obra pertencente ao teatro do absurdo, categoria dada erroneamente depois da apresentação do espetáculo para um grupo de intelectuais da época, na qual o texto foi encenado numa linguagem revolucionária do teatro.

Um cenário limpo, tratado com a poeira do teatro de vanguarda, sem aparatos do teatro convencional, até então, erroneamente, chamado de teatro do absurdo, classificado pelo crítico Martin Julius Esslin, dizendo que Beckett renovava o teatro, revolucionário e inevitável a sua presença.

Gontarski (2005) complementa essa questão, argumentando o porquê desta classificação de Beckett como teatro do absurdo é “(...) absurda! Beckett, no entanto, não havia feito nada de novo, nada de revolucionário e inevitável, era o retorno de velhos temas ligados à religião, ao real, todas as questões e questionamentos colocados por Beckett partem da nossa realidade, não existe nada de absurdo”. (Seminário/GONTARSKI, 2005).

Por que insistem em classificar *Godot* como absurdo? São críticas usuais e utilitárias. Como posso classificar esse dramaturgo se o teatro do absurdo tem meia vida?

É um olhar maior e menos aspecto de irracionalidade. O absurdo é enfraquecido. Beckett tem medo, é mais racional do que irracional. Temos um personagem que nunca aparece. O dramaturgo segue a linha da racionalidade no texto.

Em diversos capítulos da Bíblia, temos o homem questionando o seu tempo, a esperança, o desejo. Isso pode ser visto, por exemplo, no livro dos Provérbios, capítulo III, versículo XIII: “(...) como é feliz o homem que acha a sabedoria, o homem que obtém o entendimento (...)”.

Nesse trecho bíblico, temos a presença do desejo pelo conhecimento; na peça, temos esse desejo representado por uma árvore em cena. E o que esta árvore representa? A morte? A

vida? A esperança? O entendimento epistemológico é a chegada de Godot para os nossos personagens.

Esperando Godot é uma peça nacionalista, temos bobos, idiotas, velhos, coronéis, escravos, 4.000 anos de batalhas no campo religioso, de uma simplicidade, a espera sem a certeza.

Os personagens centrais, Vladimir e Estragon, se divertem enquanto esperam, devido sempre estarem à procura de uma distração, ou algo similar para esta passagem de tempo que teima em não passar. Mas, esses outros dois personagens, Pozzo e Lucky, se encontram com os nossos heróis nesta espera, tanto no primeiro quanto no segundo ato do espetáculo.

Os personagens utilizam da luta e força, briga e intriga, para passagem do tempo. Devemos destacar que a montagem do grupo Máskara é uma montagem contemporânea, isso devido à presença de duas mulheres no elenco, interpretando personagens masculinos.

Temos outra dimensão, mulher representando um personagem masculino é algo contemporâneo no teatro; as montagens desta peça, em práxis, são encenadas somente por atores do sexo masculino. O elemento feminino é algo novo. A inclusão de duas atrizes é um elemento que vai simbolizar a introdução de força e poder. A mulher é a figura dominadora em cena.

Fazendo um paralelo desta questão com o contexto histórico, pode-se dizer que a mulher deixou de ser considerada o sexo frágil desde o final do século passado para assumir novos papéis significativos na sociedade.

A mulher que muitas vezes tinha como única ocupação os afazeres domésticos, atualmente assume papéis importantes, tão imponentes quanto a figura masculina neste século, em que grande parte dessas mulheres são as verdadeiras chefes de famílias, progenitoras do lar.

Hoje, não se dispõem mais desta condição de sexo frágil; as mulheres assumem com muita garra e facilidade a responsabilidade da direção e sustento da família. Acredito que seja por esta razão, e tantas outras, que elas tenham constituído seu espaço não só no campo familiar, mas também no campo profissional e político, assumindo grandes cargos de chefias, e, rompendo com esse paradigma de que somente os homens podem ser líderes de governo.

Temos vários nomes de mulheres que atualmente são grandes líderes políticas, ou que já ocuparam cargos, até então, considerados, exclusivamente, masculinos: a chanceler alemã Ângela Merkel desde 2005 é chefe de governo de seu país. Outra figura feminina de destaque

é a ex-ministra britânica Margaret Thatcher que ficou historicamente conhecida como “a Dama de Ferro” (1979 – 1990), por conduzir com punhos fortes seu país.

Na América Latina, temos nomes importantes de mulheres no governo, como o da presidente do Chile Michelle Bachelet, o da Argentina Cristina Kirchner, e o da presidente do Brasil primeira mulher eleita (2010) e reeleita (2014) democraticamente no país para ocupar esse cargo Dilma Rousseff.

Seja no campo familiar, profissional ou político, coube à mulher conquistar seu espaço, lutar e defender seus direitos; e tão pouco se ausentará desta posição. É com este argumento que acredito que a introdução da mulher, interpretando personagem masculino, Pozzo e Lucky, simboliza força e poder neste espetáculo beckettiano do *Máskara* (2005).

No texto, é claro que Pozzo domina não só Lucky, mas também os demais personagens, Vladimir e Estragon. E o domínio sobre esses demais personagens está representado pelo seu chicote, e isto é evidente com a aptidão da atriz com o adereço cênico, quando se utiliza deste elemento no espetáculo.

1.4.3 O Valor da Crença e da Culpa

Neste âmbito, é o caráter dos heróis que determina os conflitos em cena, uma vez que os personagens entram em crise com suas crenças e valores, retratando o ser humano em confronto com a ausência de medida, desencadeando a ação que se situa entre a crença da personagem e suas atitudes perante o desdobramento do texto.

Os personagens não apresentam um caráter psicológico, pois são personagens amorais, com uma consciência avassaladora sobre o mundo, Vladimir e Estragon negam-se a tomar qualquer decisão, aceitam seu estado de seres transitórios no texto, e parecem não sofrer por suas escolhas.

São restos humanos além da consciência, paralíticos em cena, presos nesse espaço temporal criado por Beckett, estáticos em um mesmo lugar – Uma máscara sem expressão, produto do próprio rosto nulo dos personagens de Beckett em face deles mesmos.

O objetivo do texto é questionar, refletir os conflitos existentes como um único elemento de composição da dramaturgia beckettiana. No lugar da representação realista, Beckett apresenta o acaso (simultâneo), a ilógica das ações e a ausência dos próprios conflitos inerentes à esfera psicológica dos personagens centrais.

A linguagem de Beckett dialoga de forma decisiva com este universo, pois os personagens geram um estranhamento em seus leitores/espectadores, pois esgotam qualquer pretensão de esperança ou transformação na peça, é um ato de reclusão, da não ação.

Toda essa atitude e toda essa ação estão impregnadas na ideia de crença. Eu creio, logo existo. O filósofo espanhol, ativista político e jornalista, José Ortega y Gasset (1883 – 1955), em sua edição *História como sistema – Mirabeau ou o político* [1928 – 1929] (1982), com tradução para português de Juan A. Gil Sobrinho e Elizabeth Hanna Côrtez Costa, complementa afirmando:

Daí o homem tenha que estar sempre em alguma crença e que a estrutura de sua vida dependa primordialmente das crenças em que ele esteja e que as mudanças mais decisivas na humanidade sejam as mudanças de crenças, a intensificação ou enfraquecimento das mesmas. (ORTEGA Y GASSET, [1928 – 1929] 1982, p.27).

A crença é o repertório da vida humana, é a fonte determinante do ritmo, de seu tempo, de suas entonações. São as atitudes do homem e as respostas do seu tempo que vão intensificar suas relações. Estragon e Vladimir se encontram arraigados nesta espera devido à crença pela espera por Godot. O homem tem que estar presente na crença para estar presente no tempo.

Esta crença permeia um diálogo mais íntimo com as ideias, Ortega y Gasset reflete essa problemática dizendo:

A crença não é, sem mais nem menos, a idéia que se pensa, mas aquela em que, além disso, se acredita. E o acreditar não é mais uma operação do mecanismo “intelectual”, mas uma função do ser vivente como tal, a função de orientar sua conduta, sua tarefa. (ORTEGA Y GASSET, [1928 – 1929] 1982, p.28).

Os personagens centrais de Beckett, em suas reflexões, se permitem sair dessa espera, no entanto, os mesmos acreditam na chegada desse herói, Godot. Com isso, recusam-se a deixar o local, justamente por acreditarem na chegada. É o desejo e a crença nessa espera que permitem que os personagens recuem e continuem nessa jornada.

Observo a crença como uma condição psicológica definida pela sensação de veracidade relativa a uma determinada ideia, a despeito de sua procedência ou possibilidade de verificação objetiva. Pode não ser fiel à realidade, mas representa o elemento subjetivo do conhecimento.

A crença pode, por conseguinte, ser entendida como sinônimo de fé, e, como qualquer manifestação de fé, acompanha absoluta abstinência à dúvida pelo antagonismo inerente à

natureza destes fenômenos psicológicos e lógica conceitual. Pode-se observar que tendo fé/crença é impossível duvidar e crer ao mesmo tempo.

A crença assume o papel de outras expressões como convicção – A crença como acreditar. A convicção torna-se a base de toda vida, o pilar de sustentação de suas ideologias, de suas certezas e de suas reflexões. Um argumento é convincente se a verdade das premissas do argumento tornar a veracidade da conclusão provável.

Não há um padrão fixado sobre qual deve ser a veracidade de um argumento para ser dito provável. Do mesmo modo que pode falar em diversos níveis de veracidade, pode considerar distintas forças de convicção. A força da convicção é estabelecida em função do grau de veracidade. “Se eu creio, logo existo” – existir é a prova da convicção, da crença.

Uma questão fundamental sobre a epistemologia da crença, revelada por Ortega y Gasset [1928 – 1929] (1982), em seu discurso, é a diferença do modo como cada um conhece sua própria crença, e, do modo como cada um conhece a crença do outro.

A primeira pessoa conhece sua crença de maneira imediata, porque a crença está presente desde a sua origem embrionária, de seus ideais, da sua cultura presente em sua história e em seu tempo. Em contrapartida, o conhecimento da crença do outro não é imediato, é inerente. É apoiado na observação do comportamento do outro.

Agora bem: para fixar o estado das crenças em um momento determinado, não existe outro método que o de comparar este com outro ou com outros. Quanto maior for à quantidade dos termos de comparação, mais exato será o resultado – outra advertência banal cujas conseqüências de alto bordo surgirão subitamente ao terminar esta meditação. (ORTEGA Y GASSET, [1928 – 1929] 1982, p.28).

Diante do exposto, posso afirmar que o homem contemporâneo é o retrato do homem histórico e o reflexo do homem pós-contemporâneo; a comparação do estado de crença na qual se situa o homem contemporâneo passou por distintas alterações ao longo de seu tempo, permitindo projetar o homem pós-contemporâneo com a veracidade de alterações.

Isso se resulta devido ao fato da comparação com o outro. Continua acreditando em sua crença, mas essa mesma crença é moldada ao longo do tempo, em decorrência de sua história e de sua cultura.

Esperando Godot é o retrato destas relações de crença, o dramaturgo beckettiano é uma apoteose emergida dessas evocações. É o fruto da sua formação intelectual e do conhecimento da experiência da natureza humana. Essa peça torna-se impossível sem a

crença, sem esse acreditar, porque a crença é a busca pela veracidade, o homem vem (re) descobrindo a verdade sobre tudo.

Ortega y Gasset descreve que “O homem pode, portanto, aprofundar-se com sua razão tranquilamente nas profundezas abismais do Universo, seguro de extrair, do problema mais remoto e do enigma mais hermético, a essência da sua verdade (...)”. (ORTEGA Y GASSET, [1928 – 1929] 1982, p.29-30). A faculdade da razão, do pensar; o homem utilizando da sua faculdade para se auto-afirmar na crença.

E o universo utiliza dessa razão, o homem caminhou nesse tempo em conjunto com seu tempo. Sendo assim, resta ao homem se posicionar quanto ao seu papel e à sua atuação na sociedade. O homem eminente é dotado de imaginação; e cabe a ele idealizar o personagem que vai comungar com o tempo.

O homem apto a inventar projetos, a sua figura de vida. Dentro deste contexto, o homem carrega consigo a sua identidade, uma identidade afirmada a partir da sua crença, e moldada com essa aptidão de (re) inventar no tempo. E como sentencia o filósofo – “O homem não muda acidentalmente, mas a mudança está presente nele, faz parte do instituto humano a mutação.” (ORTEGA Y GASSET, [1928 – 1929] 1982, p.42).

A vida é o ser indigente cuja propriedade é ter afazeres, a vida é individual, e ao mesmo tempo coletivo em seu tempo. O homem não é coisa alguma, mas um drama, sua vida é puro e universal acontecimento que acontece a cada instante, e, no qual cada um não é, por sua vez, senão acontecimentos.

Esse passado é passado não porque passou a outros, mas porque forma parte do nosso presente, do que somos na forma de ter sido; em resumo, porque é nosso passado.

As crenças constituem o extrato básico mais profundo da arquitetura da nossa vida. Vivemos delas e, por isso mesmo, não acostumamos pensar nelas. Pensamos no que nos é mais ou menos questão. Por isso dizemos termos essas ou aquelas idéias, mas, nossas crenças, mais do que tê-las, nós as somos. (ORTEGA Y GASSET, [1928 – 1929] 1982, p.31).

O homem é a crença do seu tempo, um retrato preciso da realidade emergida da cena. Dialogamos com as experiências, e, ao mesmo tempo, como (re) descobrimos o nosso próprio tempo.

No texto, *Esperando Godot*, existe uma aproximação forte com a questão da crença, fundamentada nas discussões de religião, nos conceitos de privação, arrependimento e salvação, dentre outros. Isso pode ser visto, por exemplo, no ato ou efeito de privar-se, na

perda de algo, de uma vantagem, ou em uma censura. Vladimir sugere para Estragon que se arrependam: “E se nos arrependêssemos?” (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.24).

Será um retorno aos questionamentos anteriores? A vida? O próprio Vladimir negara a morte por constatar que era “tarde” demais para tal feito. Mas, os personagens querem salvar-se assim como o ladrão? Salvar da vida ou da morte? Ou como indaga Estragon, “De termos nascido?” Nascer é crime para as personagens? Ou tornara-se diante das circunstâncias vividas?

O personagem Vladimir rompe numa gargalha que é prontamente contida, como se fosse proibida, censurada. E como ele diz “Nem rir ousamos mais. Terrível privação”, constata Estragon. E complementa Vladimir “Apenas sorrir”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.24).

Existe uma diferença entre rir e sorrir? É um paradoxo essa questão. O efeito está na intensidade do ato. Rir é esboçar a graça, a alegria, a comicidade do ato; sorrir torna-se apenas um efeito expressivo sem ruído, contido.

A privação dos personagens está no ato de rir, ou seja, que alegria esses personagens têm da vida? Não ousam rir da própria (des) graça! E diante desse paradoxo, resta aos personagens refletir o evangelho, revelando que esse cenário inóspito é frequente na vida desses anciãos de acordo com o discurso de Estragon:

VLADIMIR

Você já leu a Bíblia?

ESTRAGON

A Bíblia? (Pensa) Devo ter passado os olhos.

VLADIMIR

Lembra dos Evangelhos?

ESTRAGON

Lembro dos mapas da Terra Santa. Coloridos. Bem bonitos. O Mar morto de um azul bem claro. Dava sede só de olhar. É para lá que vamos, eu dizia, é para lá que vamos na lua de mel. E como nadaremos. E como seremos felizes. (BECKETT, 2010, [1948 – 1949] p.25).

A sede, retratada por Estragon, induz pensar que, em práxis, as regiões, em que esses personagens residiam, possuíam certa escassez de água. A água também representa vida, e a vida, nesse sentido, está interligada ao evangelho, aos ensinamentos, à religião.

A água que se utiliza para lavar o corpo das impurezas, “e como nadaremos”, seria um reforço à purificação.

Outro fator que reforça essa peculiaridade é a citação da lua de mel. É um casamento, que também simboliza vida nova. E no final da cena, temos uma nova revelação feita por

Beckett: o personagem Estragon é um poeta. Podemos abordar isso como uma revelação ou como uma crítica? E mais uma vez o Silêncio domina a cena para a mudança de diálogo.

VLADIMIR

Você devia ter sido poeta.

ESTRAGON

E fui. (Indicando os farrapos com um gesto) Não está na cara?

Silêncio. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.25).

Esta nova cena, por exemplo, em questão, estará centrada na “salvação”, é um retorno a uma citação trazida por Beckett anteriormente. O dramaturgo sempre volta com um olhar anterior para desenrolar a cena seguinte.

O segundo trocadilho de palavras é instaurado novamente ao texto com um espaço maior do que o primeiro.

A discussão está pautada na salvação do ladrão, “Dois ladrões crucificados lado a lado com o nosso Salvador. Um deles se salvou e o outro se perdeu”. De acordo com o *Evangelho de Nicodemos*, escrito considerado como não canônico, ou seja, não reconhecido pela Igreja Católica, datado do século III, capítulo IX, versículo IV, os dois ladrões são identificados como sendo Dimas e Gestas, respectivamente, o bom e o mau ladrão.

De acordo com informações usuais ambos eram portadores de más índoles, considerados bandidos perigosos; o que explica terem sido crucificados, já que as leis romanas reservavam esta punição aos grandes criminosos e aos escravos.

Dimas e Gestas praticavam roubos nos desertos que davam passagem para o Egito. Lá, teriam encontrado Jesus ainda criança e sua família, que fugiam da perseguição do rei Herodes. A família de Cristo foi abordada pelos dois ladrões, mas Dimas os protegeu, pois tinha o costume de nunca roubar e matar crianças, velhos e mulheres. Assim, Dimas teria dado abrigo a Jesus e a seus pais.

As diversas fontes, sejam elas históricas ou bíblicas, retratam ambos sempre com o mesmo perfil. Dimas, mesmo sendo um ladrão, mantém um caráter benevolente, arrependeu-se na cruz e foi reconhecido como santo pela igreja, tornando-se São Dimas. Gestas, por sua vez, é sempre mostrado como violento e sem arrependimentos.

Na cena anterior, conforme pude destacar, Vladimir sugere ao amigo, Estragon, para que ambos se arrependam, aproximando-se a uma comparação aos dois ladrões crucificados lado a lado em conjunto com Cristo.

Neste ponto da cena, existe apenas uma explanação do ocorrido, da tradição contada; é intrigante como Beckett utiliza desses elementos para retratar a sua peça teatral. Beckett usa com maestria, porque coloca em dúvida até a própria tradição, ao mencionar que dos quatro evangelistas presentes, apenas um menciona o ladrão salvo. Ele faz uma alusão, com piedade por salvação. Seria da morte ou do inferno?

Outro fato peculiar nesta cena é a menção de ir embora, feita por Estragon, “Vou embora. (Não se move)”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.26). O personagem ensaia uma transformação, ou melhor, anuncia, porém não concretiza, num rompante para e se entrega à continuidade da cena. É instaurada a ideia de ação e movimento.

O texto, *Esperando Godot*, não é dotado de uma construção narrativa aristotélica, com começo, meio e fim. Essa peça teatral apresenta uma estrutura circular, assim como a sua encenação promovida pelo Máskara. Os diálogos, em práxis, não correspondem às ações dos personagens.

Berrettini, em seu artigo no jornal *O Estado de São Paulo*, ressalta que é “Caracterizada como uma farsa trágica ou tragédia farsesca do homem, Beckett sem dúvida uniu a visão metafísica à estética, associando o trágico ao cômico, criou o que ouvimos falar de farsa metafísica”. (BERRETTINI, 05/02/2000, p.D-6).

Esperando Godot descreve a saga dos personagens centrais, Vladimir e Estragon, que representam o homem eternamente à espera de algo ou de alguém que satisfaça suas necessidades em meio ao absurdo da existência humana.

De certa forma, são divertidos os diálogos destes dois personagens, os dois famosos velhos *clow*, que constantemente repetem o título desta obra durante todo o texto, situando o espectador da espera por Godot.

Diálogos com inúmeros ritmos, possibilitando um trocadilho com palavras que são interrompidas inúmeras vezes pelo ecoar dos Silêncios que ditam as regras no texto beckettiano:

ESTRAGON

Lugar encantador. (Dá a volta, caminha em direção à boca de cena, junto à platéia)
Esplêndido espetáculo. (Volta-se para Vladimir) Vamos embora.

VLADIMIR

A gente não pode.

ESTRAGON

Por quê?

VLADIMIR

Estamos esperando Godot.

ESTRAGON

É mesmo. (Pausa) Tem certeza de que era aqui? (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.29).

O texto não dispõe de respostas, a ciência tenta explicar o irreal, Beckett utiliza-se deste irreal para explicar o real. O verdadeiro real da condição humana. A que ponto a miséria da vida é descrita em um texto no qual os personagens sem sentido expressam o real valor de suas vidas?

Vladimir e Estragon, sem dúvida, ainda dispõem de esperança. Esperança da espera, da chegada, do encontro com a sua saga. *Esperando Godot* retrata esse homem que permeia num liminar entre o anseio pela chegada por Godot e a ausência de vontade da busca por esse sujeito.

Silêncio.
 ESTRAGON
 Vamos embora.
 VLADIMIR
 Para onde? (Pausa) Pode ser que hoje à noite durmamos na casa dele, aquecidos, secos, de barriga cheia, sobre a palha. Vale a pena esperar, não vale?
 ESTRAGON
 Não a noite inteira.
 VLADIMIR
 Ainda é dia.
 Silêncio. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.44).

A espera, para esses personagens, é como um ultimato, uma segunda oportunidade, é a resolução da própria fé, do acreditar em Deus, da relação do texto *Esperando Godot* com a religião, fruto da relação do próprio dramaturgo com os ensinamentos da doutrina teológica.

Se porventura os personagens beckettianos Vladimir e Estragon estivessem mortos, assumiriam a figura de Dante em *A Divina Comédia*, obra que relata uma viagem imaginária pelo inferno, purgatório e paraíso, discutindo temas centrais como política, filosofia e teologia, numa alegoria do percurso do homem em busca de si mesmo.

São muito próximas as situações recorrentes em ambas as obras, embora cada escritor tenha, particularmente, um modo de retratar as identidades em seu discurso. Como citado, em *Esperando Godot* pode-se dizer que dos quatro evangelistas presentes, relacionando-os com as personagens do texto: “Um em quatro” – representa Lucky; “Dois nem falam disso” – Vladimir e Estragon; e o terceiro diz que eles o “xingaram”, os dois – Pozzo. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.27).

Nesta passagem, temos como resultado os próprios personagens centrais, Vladimir e Estragon, descrevendo suas desgraças. E, se Godot representa Deus (tradução God=Deus),

Estragon e Vladimir encontram-se no inferno, assim como os personagens centrais de *A Divina Comédia* de Dante.

Os personagens *clow* são os únicos que não se situam no delongar do texto teatral, esperam por sua saga. No entanto, segundo os preceitos bíblicos, devemos recorrer a Deus e não esperar que Deus caminhe até o cristão.

Diante deste contexto, Pozzo certamente estaria no purgatório, esperando por sua absolvição, pois ele se encontrou com Deus, por auxílio de Lucky, e aceitou sua condição (castigo da cegueira) imposta no segundo ato do texto.

Lucky, por sua vez, o escravo com nome impróprio (Lucky=Sortudo), aceitou desde o princípio sua condição de escravo, guiando Pozzo, conquistando o seu lugar no paraíso. O menino, personagem que se apresenta no final dos dois atos, anunciando que Godot chegará no dia seguinte, simboliza o Anjo Gabriel, o responsável por trazer as “boas novas” aos heróis condenados por esta espera.

Gontarski (2005) fazendo referência a um jornal editado pelos próprios presidiários depois de uma apresentação, em que fizeram uma montagem de *Esperando Godot*, afirma que “estamos esperando por Godot e ainda continuaremos esperando por ele”. (Seminário/GONTARSKI, 2005).

1.4.4 Ação e Movimento

Esperando Godot foi uma obra escrita originalmente em francês, *En attendant Godot*. Depois, Beckett fez a sua tradução para o inglês, *Waiting for Godot*. O dramaturgo quase não se manifestava, nem privado nem publicamente, sobre sua obra que provocava certa perplexidade, quer pela sua forma de linguagem, quer pelas situações apresentadas no texto.

De fato, tanto o teatro beckettiano quanto a ficção transgridem um quadro (im) preciso de referências à realidade, por que está impregnada, por exemplo, com traços de indeterminação, espaços-temporais (tempos simultâneos), e as limitações físicas (comportamentos orgânicos) dos personagens.

Uma linguagem imersa na exploração cada vez maior de uma estrutura minimalista, fazendo um uso próprio de repetições, ecos de palavras e imagens, num mesmo texto, e de um texto a outro, em diversas situações inerentes ao discurso em trâmite.

O escritor introduz na prosa um ritmo muito próximo e peculiar, inerente à oralidade, com pausas que resultam mais da respiração do que mesmo da pontuação, muito escassa, e, em algumas situações, totalmente ausente.

Todos esses elementos que desafiam seus primeiros leitores/espectadores é, hoje, objeto de uma produção crítica cada vez mais acentuada, tanto na perspectiva artística quanto na acadêmica. É a visualidade apresentada das situações evocadas em seus escritos, bem como os temas caros a Beckett, das permutações matemáticas e das elucubrações sobre o movimento de corpos no espaço, a que se entregam seus narradores e os personagens beckettianos.

Mas, ainda num registro típico da complexidade desta ficção, o leitor/espectador fica sem saber se as imagens visuais e os movimentos físicos descritos são efetivamente reais ou apenas frutos de uma percepção sem correspondência com a realidade.

As próprias reflexões (diálogos curtos) dos narradores–personagens são, com frequência, vistas como insignificantes ou como produto de uma imaginação na qual não se pode confiar. Os espaços e os movimentos vão sendo cada vez mais limitados, possibilitando ao dramaturgo atingir o máximo com um mínimo de recursos.

A projeção dessas imagens é a ponte de passagem (e interrogação) entre as obras do escritor. São obras dotadas de interconexões, de diálogos comunicantes, faz a primeira tentativa de relacionar as singularidades textuais do dramaturgo. Há um confronto entre a obra textual (as ideias expressas em letras miúdas do escritor) e imagens visuais do artista, ambas exigentes para o espectador.

A escrita visual de Beckett ganha outros níveis de leitura. São transcrições de imagens textuais e desenhos pensantes, sugerem analogias para além do minimalismo, da repetição metódica e da ironia compulsiva. É nessas projeções de voz e texto que está a curiosa encruzilhada de Beckett, que criou uma obra original, que resiste às interpretações em seu estranho fascínio, pois, segundo o autor, “nada é mais real do que o nada”. (BECKETT, [1951] 2004, p.26).

A imponência dos personagens beckettianos, diante de qualquer tentativa de instauração de uma ação transformadora do sujeito, já aponta semelhanças quanto a sua temática, que investiga esta sensação de incapacidade dos seres humanos de tomarem uma decisão.

Os personagens Estragon e Vladimir de *Esperando Godot* anunciam respectivamente em seus discursos essa incapacidade de seguir adiante:

ESTRAGON

(desistindo de novo) Nada a fazer. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.19)

VLADIMIR

A gente não pode. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.29)

Tudo termina e (re) começa novamente. Podemos identificar uma estrutura dramaturgica circular e ininterrupta, assim como a sua encenação circular em cena, na qual não encontramos um início e um fim precisos, mas uma ação em constante andamento. Tal aspecto propicia à cena beckettiana, tanto do texto quanto do espetáculo, um universo específico, onde os personagens não empreendem uma ação efetiva no tempo e no espaço, pois apenas estão esperando algo, nesse caso, Godot.

São discursos minuciosamente elaborados, quanto à forma e ao conteúdo, isso porque são apresentados em diferentes dinâmicas; comportam-se como o som, que embriaga nossa audição, arraigado no seu discurso escrito (figura das notas).

São cenas repletas de trocadilhos, com diálogos curtos, breves, diretos e concisos, que conotam um recurso de fuga da realidade. É uma ferramenta de preenchimento desse silêncio instaurado e diagnosticado em inúmeros andamentos na peça e no espetáculo.

Essa fuga nos apresenta um tempo efêmero, porque essa nova temática abordada pelos nossos heróis se legitima como um recurso dessa fuga da realidade presente, e os diálogos, em práxis, apresentados conotam as temáticas, e, ao mesmo tempo, exploram essa dialética do vazio preenchido.

Podemos destacar, por exemplo, a primeira cena que apresenta esse recurso, cena que tem como temática central a “Vala”, um texto direto e conciso, com perguntas e respostas sucintas entre os personagens.

Conforme pude constatar, em práxis, as perguntas são conduzidas por Vladimir e cabe a Estragon a função de responder ou formular a resposta com novas perguntas. Existem várias interpretações e referências à “Vala”: a primeira acepção diz que vala é uma escavação destinada a acomodar canos de água, esgoto e gás, nos grandes centros urbanos; a segunda acentua que é uma escavação longa executada para o escoamento de águas pluviais em terrenos, para uso na agricultura; mas o que optamos, por considerar diante do exposto e das discussões emergidas do texto, é considerar “Vala” como uma cova extensa, que nos cemitérios serve para o enterro gratuito.

Como o texto é escrito no final da década de 40, e, de certa forma, tem em sua origem o retrato de um período de pós-guerra na Europa, era comum nessa época, em virtude do pressuposto, ter escavações para desfazer-se dos inúmeros corpos vitimados. “Vala” que é utilizada de estadia (passagem) ao personagem Estragon. Seria uma indicação da problemática da morte? Ou a personagem está morta neste discurso?

Outra referência destacada no diálogo é o final apresentado, quando Estragon formula uma resposta com uma nova pergunta e coloca em dúvida a sua afirmação antes da tomada de transformação de cena.

VLADIMIR
(magoado, com frieza) Pode-se saber onde o senhor passou a noite?
ESTRAGON
Numa vala.
VLADIMIR
(espantado) Numa vala! Onde?
ESTRAGON
(sem indicar) Logo ali.
VLADIMIR
E eles não bateram em você?
ESTRAGON
Bateram, mas não demais.
VLADIMIR
Os mesmos de sempre?
ESTRAGON
Os de sempre? Não sei.
Silêncio. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.20 – 21).

Cabe ao leitor/espectador optar por considerar a sua interpretação. Em poucas palavras, Beckett apresenta uma pluralidade de signos e significados. Considerando o panorama de imagens, temos inúmeras possibilidades e alternativas para aportar no âmbito da questão problematizada.

É intrigante também destacar e pensar nesses demais personagens “Os de sempre?”, teimo em afirmar que pode ser uma indicação de outros dois personagens, Pozzo e Lucky, porque Lucky introduzirá um pontapé em Estragon no primeiro ato. E depois, no segundo ato, pelo instrumento da recuperação da memória, Vladimir buscará recordar-se do dia anterior, e justamente obterá a resposta nessa afirmação, em que, quem surrou Estragon caberá à figura de Lucky – “Os de sempre”.

Esse é o teatro beckettiano, que neste embate de ação e movimento busca registrar a ilustração da condição humana, simbolizada por Vladimir e Estragon, por Pozzo e Lucky, cujos nomes por sua origem eslava, francesa, italiana e inglesa, respectivamente, parecem universalizar sua condição de homem e não indicar individualidades.

O homem beckettiano é um ser em processo de desagregação e não um ser normal, personagens fantasmagóricos ao invés de humanos, nos apresentando uma voz além do mundo, faça o sentido o que sentir. E a proposta é justamente essa, deixar gravado na memória do espectador. O leitor/espectador tem que servir desse incômodo, dessa espera. Assim como os personagens, nos sentimos esperando por Godot, é o instrumento da voz humana presente nas obras desse dramaturgo.

São diferentes ritmos, entre as distintas personagens, propiciando uma maior pulsação do texto, diferentes andamentos entre um personagem e outro, que se relacionam ou não em cena.

O objetivo de Beckett é penetrar no subconsciente do ser humano. A voz do personagem é a voz que vai acompanhar o leitor/espectador ao final da cena. Uma voz modulada em diferentes pontos no espaço, repetida diversas vezes com a mesma intenção. O sentido do texto é registrar no ouvinte a seguinte mensagem: “Você é como você sempre foi sozinho!” (Seminário/GONTARSKI, 2005).

O subconsciente e a memória não são confiáveis com o mundo externo. Para Beckett, essa realidade interna é tão decepcionante quanto a exterior. É o acaso que rege a sua escrita, que rege a sua ação e que rege o seu movimento, do qual não há forma de evadir-se.

2 PRESSÁGIO II – O DESPERTAR DA PRIMAVERA: O Tempo Performático de Samuel Beckett

2.1 A Perspectiva do Tempo: A Dialética de Proust, Bergson e Koselleck

O ensaio de *Proust* foi escrito, em 1931, por Beckett aos 25 anos de idade. É o resultado dos estudos do dramaturgo em torno da obra do escritor Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*. Entendo que esta obra de Beckett, mais que uma análise de Proust, é um paradigma de toda obra beckettiana.

Em Busca do Tempo Perdido é uma obra romanesca, escrita entre 1908 – 1909 e 1922, e publicada entre 1913 e 1927, composta de sete volumes, sendo, os três últimos após a morte do romancista Proust.

Os sete volumes que constituem a obra são os seguintes: *No caminho de Swann* (1913), *À sombra das raparigas em flor* (1919), *O caminho de Guermantes* (1920 – 1921), *Sodoma e Gomorra* (1921-1922), *A prisioneira* (1923), *A fugitiva* (1927), e *O tempo reencontrado* (1927).

Beckett, antes de escrever *Proust*, havia estudado profundamente os escritores e dramaturgos: Joyce, Alighieri, Vico e Bruno. É evidente que encontramos traços marcantes da linguagem beckettiana neste ensaio de *Proust* originada dos demais estudos.

Se Proust foi importante para Beckett, é um paradigma também para a montagem de *Esperando Godot* do Máskara (2005), foco de análise também desta pesquisa.

Seguindo as perspectivas da direção do espetáculo e da análise do ensaio de *Proust*, destacam-se três definições centrais nesta perspectiva beckettiana: Tempo, Hábito e Memória, definições que são centrais em *Esperando Godot*.

A equação proustiniana, como define Beckett, nunca é simples. O desconhecido é também o inconhecível. E seguindo este pensamento, Beckett nos coloca o Tempo como um monstro de duas cabeças: danação e salvação.

Samuel Beckett apresenta um dualismo múltiplo ao analisar a expressão Tempo em *Proust*. Primeiro, aportando uma visão filosófica dessa perspectiva temática, o desconhecido é também o inconhecível; sentencia o Tempo como uma locução, determinando que o Tempo é aquilo que não conheço, e em outra expressão, o Tempo é aquilo que não posso conhecer.

É uma perspectiva trivial essa sentença, é a escolha de um contexto ou referência de onde se parte o senso comum, algo conhecido por um coletivo que desconhece a sua função. Essa primeira questão me intriga – Qual a função do Tempo?

E seguindo este pensamento, Beckett apresenta o Tempo como um monstro de duas cabeças: o da danação e da salvação. O Tempo que tem a função de “punir” e, ao mesmo tempo, a função de “salvar”. É uma dialética múltipla provida por Beckett em seu ensaio de *Proust*, mas onde se constroem essas ações?

É uma questão empírica, pois sua resposta está fundamentada na experiência, na qual, como destaca o autor, “recusa-se a medir o tamanho e o peso de um homem em termos de seu corpo e não em termos de seus anos”. (BECKETT, [1931] 1986, p.08).

Para compreendermos melhor essa questão temporal, pensamos no sujeito em Proust. Segundo Beckett, o sujeito proustiano é munido de valores originários em sua gênese.

O sujeito já está dotado de valores desde sua concepção, provido na sua estrutura embrionária. Sendo assim, o desconhecido, que é também o inconhecível, parte de uma visão filosófica em que toda percepção e pensamento têm lugar a partir de uma perspectiva que é alterável (perspectivismo proustiano).

Sendo assim, é um processo duo em sua vertente, portador de múltiplas faces: primeiro, este está estancado em sua origem; e segundo, é dilato de acordo com sua perspectiva – no caso, o Tempo.

Diante dessa perspectiva, o intuito deste processo laico, é formular o conceito de Tempo, ou seja, pensar o Tempo, não numa ordem cronológica, mas num Tempo inovador que muda incessantemente a própria realidade a partir de sua própria perspectiva temática.

Mas fosse-me concedido tempo para realizar minha obra, não deixaria de estampá-la com o selo daquele Tempo, agora tão vivo em minha mente; e nela descrevia os homens, mesmo correndo o risco de atribuir-lhes com isto uma aparência monstruosa, como ocupando no Tempo um lugar bem maior do que aquele tão parcamente concedido a eles no Espaço, um lugar, em verdade, prolongado sem medida, pois, como gigantes mergulhados nos anos, tocam eles, a uma só vez, aqueles períodos de suas vidas, separados por tantos dias – tão distanciados no Tempo. (BECKETT, [1931] 1986, p.08).

Concebo o Tempo para perpetuar no Tempo, é um registro da experiência impresso, nítido em sua estrutura, regido nessa esfera subjetiva de *Proust*, na qual o sujeito (ativo) revelado empregado no Tempo como uma atividade duradoura, maior atribuída do que sua presença pouco concebida no espaço.

Temos o Tempo pensado em duas ordens: O Tempo enquanto experiência, que é mutável, dilatado, inovador, sem medida, é um Tempo em suspensão, contrário a uma ordem cronológica (atemporal); E, o Tempo enquanto espaço que é limitado, real, palpável, porque determina um período, é o Tempo cronológico (temporal) que é medido.

A figura humana de Proust, nesta relação (a) temporal, tornara-se um objeto estranho do seu Tempo, porque esse ser presente observa o Tempo como um espaço. E, é ao mesmo tempo um sujeito mutável dessa relação.

Em outros termos, o espaço se torna um resultado, ou seja, uma causa, na medida em que seu Tempo é dotado de uma passagem cíclica e singular, e tem um efeito na medida de sua origem, que é dilatado, mutável e sucessivamente inovador, porque é um Tempo presente no próprio contexto temático.

Sendo assim, essa equação proustiana, como definida por Beckett, em sua análise, é uma reflexão epistemológica entre o desconhecido (que não é conhecido, incógnito, que ainda não experimentou) e o inconhecível (que não se pode conhecer, aquilo que não pode ser conhecido); ou seja, temos o concebido e o inconcebido.

O desconhecido que é concebido, em suma, é o Tempo do conhecimento, da experiência; é o Tempo mutável dessa relação, porque distende, dilata enquanto existência, porque é infinito, existe enquanto Tempo numa perspectiva atemporal. Esse processo aludido que se observa na realização da performance, o mergulho de Beckett no universo de Proust, o olhar deste processo.

O Tempo concebido nesta concepção temática se torna o objeto de desejo latente da atividade humana, pois a figura desse ser (re) nasce, se (re) cria tipicamente dessa relação com o Tempo, na qual esse processo se faz presente no indivíduo e na construção dessa temporalidade espacial do próprio Tempo.

O Tempo é o senhor que nos (res) guarda na medida de seus dias, que nos ampara em suas passagens; e ao mesmo tempo é o martírio, um espaço latente, ausente de lugar, no qual o ser aloca suas resignações diante das mazelas da experiência vivida – O senhor que nos protege e ao mesmo tempo nos puni, numa perspectiva de uma passagem (a) temporal desse processo laico.

Beckett percorre um universo subjetivo, no qual conhecimento e temporalidade se criam e recriam em sua gênese; as distintas formas neste processo de espaço, uma imersão ou inversão da realidade se faz presente na experiência do ser.

E, o Tempo de *Proust* (res) surge desse universo paralelo, latente de fronteiras rompidas pelo conhecimento moral humano, construindo uma nova acepção na forma de pensar e (re) inventar nessa manifestação das convenções cotidianas.

“As criaturas de Proust são, portanto, vítimas desta circunstância e condição predominante: o Tempo”. (BECKETT, [1931] 1986, p.09). Os personagens de Proust, na visão de Beckett, são vítimas e prisioneiros desta circunstância: o Tempo. São conscientes desse duo processo vertentes nessa dimensão.

Um espaço infinito pertencente a uma dimensão que denominamos de realidade (tempo presente ou tempo experimentado), e o Tempo do desconhecido, da razão, pertencente ao subjetivo do indivíduo, num processo (a) temporal que figura a imagem e o conhecimento do inconcebível.

Dimensões cíclicas e acíclicas desse universo temático no qual Proust aprisiona esse ser eternamente inteligível:

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 ultrapassado, mas um dia-mante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro 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. Calamitoso dia, mas calamitoso não necessariamente por seu conteúdo. A boa ou má disposição do objeto não tem nem realidade nem significado. Os prazeres e pesares imediatos do corpo e da inteligência não são mais que malformações de superfície. Assim como foi, esse dia é assimilado ao único mundo que tem realidade e significado, o mundo de nossa consciência latente, cuja cosmografia sofre assim um deslocamento. Estamos, portanto, na situação de Tântalo, com a diferença de que nos deixamos tantalizar. (BECKETT, [1931] 1986, p.09).

Os personagens, Vladimir e Estragon, de *Esperando Godot*, convivem com todo este pesar do Tempo, a vida desses personagens se resume neste trecho, não há como fugir do Tempo, por mais que busquem sair deste confinamento, as criaturas tornam-se aprisionadas a ele. Observemos um trecho do texto:

ESTRAGON
Há quanto tempo estamos juntos, o tempo todo?
VLADIMIR
Não sei. Uns cinqüenta anos, eu acho.
ESTRAGON
Lembra do dia em que me atirei no Reno?
VLADIMIR
Na colheita das uvas.
ESTRAGON

Você me pescou de volta.
 VLADIMIR
 Tudo isso está morto e enterrado.
 ESTRAGON
 Minhas roupas secaram ao sol.
 VLADIMIR
 Deixe isso para lá, sim? Vamos. (Como antes)
 ESTRAGON
 Espere.
 VLADIMIR
 Estou com frio.
 ESTRAGON
 Fico me perguntando se não devíamos ter ficado sozinhos, cada um por si. (Pausa)
 Não fomos feitos para a mesma estrada.
 VLADIMIR
 (sem se zangar) Não dá para ter certeza.
 ESTRAGON
 Não, não se tem certeza de nada.
 VLADIMIR
 Ainda podemos nos separar, se você achar melhor.
 ESTRAGON
 Agora não vale mais a pena.
 Silêncio.
 VLADIMIR
 É mesmo. Agora não vale mais a pena.
 Silêncio. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.108 – 109).

De fato, os personagens se entregaram a esta dependência, de um ao outro, a separação para ambos, como se pode observar, é irremediável. Por mais que tentem ou pensem na ideia, acabam por se entregarem a esta prisão, de um ao outro e vice-versa.

Os heróis encontram-se, de fato, personificados à figura de Godot:

ESTRAGON
 (de boca cheia, distraído) Não estamos amarrados?
 VLADIMIR
 Não entendi uma palavra.
 ESTRAGON
 (mastiga, engole) Perguntei se estamos amarrados.
 VLADIMIR
 Amarrados?
 ESTRAGON
 A-mar-ra-dos.
 VLADIMIR
 Amarrados, como?
 ESTRAGON
 Pés e mãos.
 VLADIMIR
 Mas a quem? Por quem?
 ESTRAGON
 Ao seu homem.
 VLADIMIR
 A Godot? Amarrados a Godot? Que idéia! De maneira alguma! (Pausa.) Não...
 ainda. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.46).

Amarrados ou não a Godot, o diretor do Máskara Camargo nos coloca que, neste trecho, pode-se descrever o Tempo como o grande senhor de nossas vidas. É na passagem do Tempo que esses personagens se dirigem a este personagem personificado com o nome de Godot, o qual conhecemos e desconhecemos. É conhecido pelas inúmeras descrições e características, mas que, ao mesmo Tempo, é desconhecido pela falta de presença física em cena.

É evidente que eles estão amarrados a Godot se estão à sua espera e o Tempo de certa forma não os conduz. Percebe-se que nossos heróis são vítimas e prisioneiros deste Tempo, presos nesta mesma circunstância que Proust colocara suas criaturas.

O Tempo conduz os personagens a esperarem um Godot que nunca chega. Por mais que estes personagens procurem fazer alguma coisa ou nada, como eles próprios descrevem, o passar do Tempo é uma forma de espera (ou de vivência do Deus temporal).

Por mais que sofram com esta espera, essas criaturas sempre voltam com a esperança de que Godot virá no dia seguinte.

VLADIMIR

Não temos mais nada a fazer aqui.

ESTRAGON

Nem fora daqui.

VLADIMIR

Deixe disso, Gogô, não fale assim. Amanhã vai ser outro dia.

ESTRAGON

De que jeito?

VLADIMIR

Você não ouviu o moleque?

ESTRAGON

Não.

VLADIMIR

Disse que Godot virá amanhã, com toda certeza. (Pausa) O que me diz disso?

ESTRAGON

Então é só esperar aqui.

VLADIMIR

Está maluco! Precisamos de abrigo. (Toma Estragon pelo braço) Venha. (Puxa-o. Estragon deixa-se levar, depois resiste. Param).

ESTRAGON

(olhando para a árvore) Pena que não temos um pedaço de corda.

VLADIMIR

Venha. Está esfriando. (Puxa Estragon. Como antes).

ESTRAGON

Me lembre de trazer uma corda amanhã.

VLADIMIR

Esta certo. Venha. (Puxa Estragon. Como antes). (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.107-108).

O Tempo conduz os personagens (Tempo, Deus onipresente, onisciente), e é o responsável pelo andamento do espetáculo. Talvez o Tempo seja, na verdade, o personagem central, pois ele teima em passar, apesar de nada acontecer.

Isto evidencia quando os personagens se auto-afirmam dependentes deste Tempo, quando o Silêncio vem à tona, a pausa se evidencia, o Tempo ficcional para, evidenciado por meio das personagens que ressaltam:

VLADIMIR

(olhando o céu) Será que a noite não cairá jamais? (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.68).

Silêncio.

ESTRAGON

Nesse meio tempo, nada acontece. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.78).

Esta valorização do Tempo acontece repetidamente em diferentes momentos do espetáculo, uma vez que os personagens repetem esta mesma frase, em diferentes cenas ao longo do texto e em distintas situações.

Beckett, sem dúvida, escreveu um texto para o silêncio, a pausa é evidente no texto, as rubricas delimitam a direção a seguir este direcionamento. Seja por meio das frases ou por meio das rubricas.

O espetáculo pede o silêncio para ser encenado. O espectador tem que se servir deste incomodo, o qual Beckett propõe na peça.

O Tempo atua como uma condição da perspectiva do próprio Tempo (realidade presente), o passado se torna efeito e causa do presente, e, seguindo esta perspectiva, o presente também é um efeito e causa do Tempo futuro (almejo: horizonte de expectativas).

Não interessam as emoções e sensações desse sujeito nesse espaço de transposição percorrido (passado – presente – futuro), é irrelevante o estado emotivo desses personagens. A passagem temporal dos dias não está relativamente no passado, é uma projeção do Tempo (por) vir, que parte do desejo do próprio sujeito imergido na medida de seus dias.

Nesta temporalidade, o sujeito se (re) constrói, se (re) criando em novos afetos; um sujeito autêntico pela experiência de seus dias, e autêntico numa nova concepção de ser.

Não conclamo por definições, crenças e valores, pois é um sujeito irremediavelmente laico e nulo na sua gênese, um sujeito objeto, (des) provido do efeito e causa da realidade e de seus significados.

Essa realidade, que parte da compreensão do mundo, para compreender o universo e seus significados, é pertencente há um Tempo que se desloca nesse espaço presente da própria consciência latente, desse sujeito que transita nesse espaço temático do próprio ser.

A passagem de ontem ficou na experiência de outrora, do dia que se passou; o passado se torna nulo nesta acepção do presente. Todos os atos e ações que ocorrem no Tempo são atos e ações presentes dentro do seu próprio Tempo.

Fugindo às leis de Proust, podemos destacar o conceito de Horizonte de Expectativas, proposto pelo historiador alemão do pós-guerra, Reinhart Koselleck, para analisarmos essa relação temporal em *Esperando Godot*.

O historiador Koselleck está relacionado à história dos conceitos, pois em sua análise, o intuito é discorrer sobre as mudanças e transformações dos conceitos históricos – Tempo histórico.

De acordo com o autor, em sua edição de *Futuro Passado* [1979] (2006), é na relação entre o passado e o futuro, na distinção entre ambos, que se constitui o Tempo histórico.

O historiador analisa a experiência e a expectativa, constituindo essas duas razões como um Tempo histórico, destacando: como cada geração lidou com seu passado (formando seu campo de experiência); e, com seu futuro (construindo um horizonte de expectativa). Daí, surgiu dessa relação um Tempo que permite que o caracterizemos como Tempo histórico.

Beckett, de acordo com meu entendimento, parte deste princípio para a construção narrativa de *Esperando Godot*, pois a peça é um retrato da experiência, da condição humana e temporal estabelecidas no texto, também emerge dessa raiz, do pós-guerra, é uma encruzilhada à estrutura narrativa.

O dramaturgo constrói seu Horizonte de Expectativas a partir desta condição experimentada, do horror impresso no Tempo histórico, do holocausto desta barbárie.

Os personagens, Vladimir e Estragon, emergem desta condição temporal do Tempo presente no Tempo, observando a sua relação com o passado, da sua experiência experimentada, e, constroem um Horizonte de Expectativas, pois, almejam na imagem de Godot um futuro próximo.

O futuro que parte do princípio de afastamento, entre experiência e expectativa, pois, de acordo com Koselleck, o Tempo pode ser concebido a partir do momento em que as expectativas se distanciam das experiências. Esse Tempo não é somente um Tempo histórico, é também um Tempo historicizado. Ambos operam no campo empírico de cada geração, desta relação, entre passado e futuro, e o modo como cada um pode ser transformado.

Em termos gerais, Koselleck afirma que, “à medida que o homem experimentava o tempo como um tempo sempre inédito, como um novo tempo, o futuro lhe parecia cada vez mais desafiador”. (KOSELLECK, [1979] 2006, p.16).

Koselleck, em seu discurso, destaca dois modelos centrais: o primeiro, com relação ao Tempo histórico; e, o segundo, no que diz respeito à filosofia da história – um futuro inédito e um Tempo passível de aceleração. Inaugura um novo Horizonte de Expectativa, que não mais está construído no campo de experiência, mas traz junto de si uma ideia de aceleração do Tempo.

As ações futuras (horizonte de expectativas) são frutos dessas relações, mas não pertencentes a essas relações de outrora. Essas ações futuras se tornam presentes deste outro Tempo, constituído neste outro espaço, e pertencentes deste próprio espaço temático do Tempo (re) criado.

Por esta razão, o sujeito está na situação de tântalo, com a diferença que imergido nesse espaço, mais uma vez, ele se permite tentalizar. Como bem dito por Beckett, “As aspirações de ontem foram válidas para o ego de ontem, não para o de hoje. Ficamos desapontados com a nulidade do que nos apraz chamar de realização. Mas o que é realização?” (BECKETT, [1931] 1986, p.09).

De acordo com Beckett, realização “é a identificação do sujeito com o objeto de seu desejo. O sujeito morreu – quem sabe muitas vezes – pelo caminho”. (BECKETT, [1931] 1986, p.10).

No entanto, se essa realização tenha se conquistado no instante exato em que, como destacado por Beckett, o calendário dos fatos paralelamente esteja em conjunto com o calendário dos sentimentos, neste caso, o objeto de desejo tenha sido conquistado pelo sujeito, porque a aspiração foi substituída pela realização – “o estado-de-tempo da realização elimina tão precisamente o estado-de-tempo da aspiração que o real parece inevitável e tornamo-nos incapazes de apreciar nosso contentamento, ao compará-lo com o nosso pesar”. (BECKETT, [1931] 1986, p.10).

Em outras palavras, a realização é conquistada apenas pelo desejo do seu sujeito pelo objeto, independente da conclusão dessa real ação, esse processo de aspirar do indivíduo pela conquista, ou, pela prática de adquirir esse objeto se torna tão real quanto a ação de fato de possuir em prática esse objeto idealizado.

O processo de evocação da imagem torna-se um instrumento tão distante do real, que Beckett descreve essa impressão como, “Não há mais do que uma impressão do real e um modo adequado de evocação”. (BECKETT, [1931] 1986, p.10) – A memória voluntária.

Evoco a imagem como um instrumento de aspiração de posse. Assim, a imagem desse objeto torna-se distante da conquista pela realidade. O resultado é uma falsa impressão de posse desse objeto, uma (in) verdade desse real, na qual realidade e modo têm o seu devido lugar de discussão.

O que está em pauta, até o momento, é esse processo da realização nesse espaço temático do Tempo, é esse estar presente objetivamente e subjetivamente, independente da razão real dos estados, situações e Tempos.

Estamos presentes num espaço subjetivo, numa dimensão mesclada com as inúmeras vias do conhecimento, epistemologicamente na busca e na idealização desse desconhecido. Estamos infundados numa prática de processo (a) temporal, emergido da latente experiência do ser.

Mas a engenhosa venenosa do Tempo na ciência da aflição não é limitada à sua ação sobre o sujeito, ação que, como foi demonstrado, resulta na modificação incessante de sua personalidade, cuja realidade permanece, se é que existe, só pode ser apreendida como uma hipótese em retrospecto. O indivíduo é o sítio de um constante processo de decantação, decantação do recipiente contendo o fluido do tempo passado, agitado e multicolorido pelo fenômeno de suas horas. (BECKETT, [1931] 1986, p.11).

Temos, no trecho acima, o conflito entre a ação que atua modificando o sujeito e a permanência do seu Tempo real presente. Transcrevendo este trecho para compreendermos a sua inserção dentro do espetáculo, visualizaremos que o real desses personagens jamais mudará, sempre conviverão com a espera por Godot.

Mas, dentro deste esperar, visualizaremos essas duas criaturas em busca deste passar do Tempo, não se entregando a ele, mas buscando se inserir dentro deste processo, uma forma de articular a sua passagem, de conviver com este tédio.

Por mais que o Tempo tenha sido duradouro para Vladimir e Estragon, na companhia de Pozzo e Lucky o Tempo passa, mas a ação permanece:

VLADIMIR
Ajudou a passar o tempo.
ESTRAGON
Teria passado igual.
VLADIMIR
É. Mas menos depressa.

Pausa.
 ESTRAGON
 O que a gente faz agora?
 VLADIMIR
 Não sei.
 ESTRAGON
 Vamos embora.
 VLADIMIR
 A gente não pode.
 ESTRAGON.
 Por quê?
 VLADIMIR
 Estamos Esperando Godot.
 ESTRAGON
 É mesmo.
 Pausa. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.95 – 96).

Esperando Godot é uma verdadeira espera pelo Tempo passar, os personagens entediados com esta espera, se asseguram pelo desejo, e esse desejo os prende, para que, mesmo entediados, continuem nesta jornada.

Por outro lado, Godot é o desejo de posse dessas criaturas – uma posse com um sentido verdadeiro de mudança, de transformação, vida nova a esses personagens aprisionados neste Tempo que se torna incansável aos olhos do espectador.

A realidade é um estado em retrospecto, ou seja, uma ação passada intercalada numa ação presente. Ação esta que atua diretamente na transformação e modificação do sujeito, independente da ação no Tempo.

O sujeito diante desse estágio é um agente transformador, perfazendo de seu Tempo futuro, elencando com o seu Tempo passado a partir dos fenômenos de suas horas, na medida de seu Tempo.

É uma temporalidade da atividade circular (cíclica: passado, presente e futuro), uma circularidade atuante na atividade da experiência experimentada, ações manifestadas que atuam diretamente no sujeito, modificando e (re) construindo seu estado particular.

O ser torna-se um indivíduo em constante processo de decantação, mergulhado nesse estágio provido dos fenômenos de suas horas, um processo da atividade cíclica dos Tempos.

No entanto, a condição do evento futuro está acoplada a uma cronologia. O indivíduo presencia a sua condição, o futuro é entendido como um evento não controlado, em resumo, torna-se um sujeito em decantação, um sujeito transformado dentro do próprio fenômeno do Tempo, um sujeito (a) temporal dentro desta ordem cronológica, “esperando por nós e não esperando em nós”, como concluído por Beckett. (BECKETT, [1931] 1986, p.11).

Em termos gerais, temos a construção de um sujeito por aproximações, um sujeito que passa a ser fruto desse processo, um produto idealizado e realizado por essa definição, Proust constrói esse personagem neste casulo, um produto (a) temporal presente no Tempo.

Proust revela uma contemplação pelo descontentamento, seus personagens são providos desse ávido martírio, em que o esperar é o eternizar de suas ações, de suas emoções e sensações, de suas horas.

O Tempo desses personagens paira, congela nesta dimensão (re) criada em suas paragens, e o sofrer se torna realmente parte do contexto da história dessas criaturas, no qual a vida é (re) tratada na captação das imagens. Um retrato (re) memorado na mente de Proust, que se desdobra nas imagens do leitor/espectador, originadas diante da descrição das cenas promulgadas pelo dramaturgo.

As palavras, para Proust, perdem qualquer valor e sentido; por isso, observo personagens (ir) reais, próximos do cotidiano, e ao mesmo tempo distantes da realidade. São personagens de características imagéticas, memoráveis, presentes e atuantes em outro estágio temporal, idealizados de valores, e, ao mesmo tempo, (des) providos dele. Tornam-se verdadeiros sujeitos ocultos no Tempo.

É como se deparassem com a eternidade deste pesar da vida dessas duas criaturas. Beckett descreve este desejo como um produto do Tempo.

De modo que, seja qual for o objeto, nosso desejo de posse é, por definição, insaciável. Na melhor das hipóteses, tudo que se der no Tempo (todo produto do Tempo), seja na Arte ou na Vida, só poderá ser possuído sucessivamente, por uma série de anexações parciais – e nunca integralmente de uma só vez. (BECKETT, [1931] 1986, p.13).

Aqui se resume *Godot* num único trecho, é o Tempo presente de Estragon e Vladimir, é o desejo de posse dessas criaturas por Godot. No entanto, este produto é conquistado sucessivamente. Se Godot virá ou não, desconhecemos, mas o processo sucessivo no qual os personagens se inserem é real.

Beckett constrói, então, um real por aproximações sucessivas, um real que se problematiza, que nunca é. Se, de fato, é real ou não, desconhecemos, pois nem mesmo temos a certeza da existência deste Tempo. Pozzo, por outro lado, nos descreve de outro compartimento (simultâneo) inserido nesta passagem do Tempo presente, desconhecido por Vladimir e Estragon.

POZZO

Está coberto de razão. (Senta-se) Obrigado, meu caro. Eis-me reinstalado. (Estragon se senta. Pozzo consulta o relógio) Mas já é tempo de deixá-los, se não quiser me atrasar.

VLADIMIR

O tempo parou.

POZZO

(colocando o relógio junto ao ouvido) Não tenha tanta certeza, senhor, não tenha tanta certeza. (Recoloca o relógio no bolso) Tudo o mais que quiser, menos isso.

ESTRAGON

(a Pozzo) Está enxergando tudo negro hoje.

POZZO

Menos o firmamento. (Ri, satisfeito com o gracejo.) Paciência, vai chegar. Compreendo, vocês não são daqui, não sabem ainda como é o crepúsculo entre nós. Querem que eu conte? (Silêncio. Estragon e Vladimir estão entretidos, aquele examinando a bota, este o chapéu. O chapéu de Lucky cai sem que ele se dê conta) Não vou desapontá-los. (Vaporizador) Um pouco da sua atenção, por favor. (Estragon e Vladimir continuam entretidos. Lucky está semiadormecido. Pozzo estala o chicote, que soa quase inaudível) Qual o problema deste chicote? (Levanta-se e estala o chicote com maior vigor, até conseguir. Lucky sobressalta-se. A bota de Estragon e o chapéu de Vladimir caem-lhes das mãos. Pozzo joga o chicote longe) Não vale mais nada, este chicote. (Olha para a plateia) Onde estávamos mesmo? (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.75 – 76).

Se Godot virá ou não, desconhecemos. Resta-nos somente a espera. O espetáculo é uma verdadeira espera ou uma sucessão de esperas, posto que o indivíduo, também, é uma sucessão de indivíduos. E o Tempo de Proust, segundo Beckett, opera nesse campo. O desconhecido é também o inconhecível.

Posso afirmar, com isso, que o Tempo para Pozzo e Lucky é diferente do Tempo experimentado por Vladimir e Estragon. Um Tempo simultâneo (crepúsculo) como Pozzo destaca. Na peça, temos fatos evidentes que revelam essa simultaneidade presente: Aparecem folhas na árvore da noite para o dia; e a cegueira súbita de Pozzo, juntamente com a afirmação que Lucky jamais falou ou, se quer, pensou:

Segundo Ato.

Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar.

Botas de Estragon no centro, à frente, saltos colados, pontas separadas. Chapéu de Lucky no mesmo lugar.

Algumas folhas na árvore. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.111).

POZZO

Quem são vocês?

VLADIMIR

Não nos reconhece?

POZZO

Estou cego.

Silêncio. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.174).

VLADIMIR

Antes de ir embora, peça à ele que cante.

POZZO

A quem?

VLADIMIR

A Lucky.

POZZO

Cantar?

VLADIMIR

É. Ou pensar. Ou recitar.

POZZO

Mas ele é mudo.

VLADIMIR

Mudo!

POZZO

Perfeitamente. Não consegue nem mesmo gemer.

VLADIMIR

Mudo! Mas desde quando?

POZZO

(subitamente furioso) Não vão parar de me envenenar com essas histórias de tempo? É abominável! Quando! Quando! Um dia, não é o bastante para vocês, um dia como os outros, ficou mudo, um dia, fiquei cego, um dia, ficaremos surdos, um dia, nascemos, um dia morremos, no mesmo dia, no mesmo instante, não basta para vocês? (Mais calmo) Dão a luz do útero para o túmulo, o dia brilha por um instante, volta a escurecer. (Puxa a corda) Adiante! (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.184 – 185).

Se para Vladimir e Estragon foi apenas um dia, para Pozzo e Lucky esta passagem pode ter sido anos e anos. Passagem, esta, da qual jamais se lembrarão deste encontro. Pozzo afirma:

POZZO

Não me lembro de ter encontrado ninguém ontem. Mas amanhã não vou me lembrar de ter encontrado ninguém hoje. Não conte comigo para esclarecer nada. E além disso, chega. De pé! (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.183).

Temos, aqui, um Tempo simultâneo, circunscrito, num meio desconhecível. É o Tempo de Beckett, é o Tempo de Proust, é o Tempo de Kosellec, é o Tempo de Bergson que se inaugura, é o nosso Tempo – a verdadeira espera em cena.

Henri Bergson, em *Duração e Simultaneidade* [1922] (2006), para enunciar a natureza do Tempo, nos aporta o conceito de duração, descrevendo que “a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração”. (BERGSON, [1922] 2006, p.51).

A duração, sendo assim, é a nossa capacidade de percepção desta realidade, do acontecimento, do instante presente. Captado é o que Bergson chama de certa participação sentida, vivida, de nosso ambiente material, cronológico, na qual essa duração interior são fatos da experiência – multiplicidade de durações.

Neste embate de acontecimentos e instantes, de multiplicidade desses eventos de durações, o filósofo nos apresenta o conceito de simultaneidade, “a simultaneidade seria precisamente a possibilidade que dois ou mais acontecimentos teriam de entrar numa percepção única e instantânea”. (BERGSON, [1922] 2006, p.53). Ou seja, a capacidade de perceber onde termina a experiência e começa a hipótese desse acontecimento.

O intuito de Bergson é instituir “que não se pode falar de uma realidade que dura sem introduzir nela uma consciência”. (BERGSON, [1922] 2006, p.56). Ou seja, como destacado pelo autor, o elemento da memória são os traços-de-união entre o antes e o depois. É inconcebível pensar nessas duas temporalidades sem uma consciência desses instantes presentes.

É esse elemento que podemos intitular de instantâneo, que existe independentemente de qualquer consciência, que rege a concepção do universo. “É o prolongamento do antes no depois imediato com um esquecimento perpetuamente renovado”. (BERGSON, [1922] 2006, p.57).

Sendo assim, a duração é uma continuação do que não é mais no que é. É o Tempo real, instaurado, ou seja, percebido, experimentado e vivido. O qual implica uma consciência arraigada em sua gênese pelo próprio fato de lhes atribuirmos um Tempo que dure.

Então, essa duração do Tempo não é mensurável, e esse divisor mutável é pura duração. O Tempo, então, na visão de Bergson se mede pela ação do movimento, porque as criaturas, no caso, nós mesmos, temos a capacidade de realizar movimentos, e, segundo seu conceito, esses movimentos são dotados de um duplo aspecto:

1. Como sensação muscular, faz parte da corrente de nossa vida consciente, da duração;
2. Como percepção visual, descreve uma trajetória, cria para si um espaço.

Em termos gerais, “Ele se divide e se mede porque é espaço. O outro é duração. Sem o desenrolar contínuo, não haveria mais que espaço, e um espaço que, não subtendendo mais uma duração, não representaria mais o tempo”. (BERGSON, [1922] 2006, p.59).

São simultâneas essas duas percepções instantâneas, esses acontecimentos apreendidos num único e num mesmo ato mental, como destacado pelo autor. O desenrolar do Tempo é tomado como um movimento independente daquele de nosso próprio corpo.

Bergson amplifica o conceito de simultaneidade: simultaneidades de dois instantes, ou simultaneidades de dois fluxos. E para esclarecer e exemplificar, o filósofo recorre à seguinte observação: “Quando estamos sentados na margem de um rio, o correr da água, o deslizar de

um barco ou o vôo de um pássaro, o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes ou uma só, como quisermos”. (BERGSON, [1922] 2006, p.61).

De acordo com o autor, denominamos de simultâneos dois fluxos exteriores que ocupam a mesma duração, porque estão ambos compreendidos na duração de um mesmo terceiro, o nosso. Ou seja, “essa duração é apenas a nossa quando a nossa consciência olha somente para nós, mas torna-se igualmente deles quando nossa atenção abarca os três fluxos num único ato indivisível”. (BERGSON, [1922] 2006, p.62).

Sendo assim, a simultaneidade no instante e a simultaneidade de fluxo são coisas distintas, mas que se completam reciprocamente de acordo com o filósofo. Cronologicamente, nesta acepção, medir o Tempo consistiria em enumerar essas infinitas simultaneidades.

Nesta acepção, o instante nada mais seria o que terminaria uma duração se ela se detivesse; pois o Tempo real não tem instante, mas formamos naturalmente a ideia de instante, e, também, a de instantes simultâneos desde que adquirimos o hábito de converter o Tempo em espaço. Bergson destaca:

1.º é a simultaneidade entre dois instantes de dois movimentos exteriores a nós que nos permite medir um intervalo de tempo; 2.º é a simultaneidade desses momentos com momentos pontilhados por eles ao longo de nossa duração interior que faz com que essa medida seja uma medida de tempo. (BERGSON, [1922] 2006, p.67).

Temos, então, um espaço de quatro dimensões: onde passado, presente e futuro estariam justapostos ou superpostos desde todo o sempre. Essas simultaneidades tornam-se instantaneidades.

O tempo que é pura duração está sempre em via de escoamento; só apreendemos dele o passado e o presente, o qual já é passado; o porvir parece fechado ao nosso conhecimento, justamente porque o cremos aberto à nossa ação – promessa ou espera de novidade imprevisível. Mas a operação pela qual convertemos o tempo em espaço para medi-lo informar-nos implicitamente sobre seu conteúdo. A medida de uma coisa é às vezes reveladora de sua natureza, e vê-se que a expressão matemática tem justamente aqui uma virtude mágica: criada por nós ou respondendo ao nosso chamamento, ela faz mais do que lhe pedimos; pois não podemos converter em espaço o tempo já escoado sem tratar do mesmo modo o Tempo inteiro: o ato pelo qual introduzimos o passado e o presente no espaço esparrama nele, sem nos consultar, o porvir. Esse porvir continua sem dúvida oculto por um anteparo; mas agora o temos lá, pronto, dados com o resto. Ou mesmo, o que chamávamos escoamento do tempo não passava do deslizar contínuo do anteparo e da visão gradualmente obtida do que estava à espera, globalmente, na eternidade. Tomemos portanto essa duração pelo que ela é, por uma negação, por um impedimento incessantemente recuado de ver tudo: nossos próprios atos não nos aparecerão mais como uma oferta de novidades imprevisível. Fazem parte da trama universal das coisas, dada de um só golpe. Não os introduzimos no mundo; é o mundo que os introduz já prontos em nós, na nossa consciência, à proporção que os alcançamos.

Sim, somos nós que passamos quando dizemos que o tempo passa; é o movimento para a frente de nossa visão que atualiza, momento após momento, uma história virtualmente dada por inteiro. (BERGSON, [1922] 2006, p.72 – 73).

Cronologicamente de acordo com as leis da natureza, segundo o autor, onde os relógios marcam para ele uma simultaneidade, indicam, na realidade, momentos sucessivos separados. São, portanto “Tempos múltiplos, a simultaneidades que seriam sucessões e a sucessões que seriam simultaneidades”. (BERGSON, [1922] 2006, p.82).

Resumindo, para entendermos melhor o que foi explanado, entre a partida e o retorno, viveu certa duração. Um tempo vivido e contado por uma consciência que é real por definição.

Esses Tempos são Tempos múltiplos, com velocidades de escoamentos, desiguais a partir de um sistema de referência, como discrimina Bergson. Esse sistema de referência é um Tempo atribuído e não um Tempo vivido.

Diante dessa reflexão, Bergson destaca que “há um só Tempo real e os outros são fictícios. Que é de fato um Tempo real, senão um Tempo vivido, ou, que poderia sê-lo? Que é um Tempo irreal, auxiliar, fictício, senão aquele que não poderia ser vivido efetivamente por nada e por ninguém?” (BERGSON, [1922] 2006, p.91).

A resposta dessa confusão imposta pelo autor está na escolha do sistema de referência, consiste em escolher efetivamente um deles. Tempos múltiplos e reais implicam que a duração seja referente conforme seja referido.

As situações deles são idênticas; vivem um só e mesmo Tempo, mas se atribuem reciprocamente um Tempo diferente deste e exprimem assim, segundo as regras da perspectiva, que a física de um observador imaginário em movimento deve ser a mesma que a de um observador real em repouso. Portanto, na hipótese de reciprocidade, tem-se ao menos tanta razão quanto o senso comum de crer num Tempo único. (BERGSON, [1922] 2006, p.92).

É real o que é medido pelo real, fictício o que é representado no pensamento do real como medido por fictícios. E para determinar cronologicamente a hora de um acontecimento, Bergson nos revela a simultaneidade intuitiva, que é aquela que pode ser denominada de real e vivida, ou, simplesmente, saber que horas são é notar a simultaneidade de um acontecimento.

A pluralidade dos Tempos se desenha no preciso momento em que resta apenas um único homem ou um único grupo vivendo o tempo. Então, este passa a ser o único Tempo real: é o Tempo real de agora há pouco, mas do qual se apropriaram o homem ou o grupo que se erigiam em físico. Todos os outros homens, que se

tornaram fantoches a partir desse momento, passam a evoluir doravante em Tempos que o físico imagina e que não poderiam mais ser Tempo real, uma vez que não são vividos e não podem sê-lo. Imaginários, pode-se naturalmente imaginar tantos quantos se queira. (BERGSON, [1922] 2006, p.95 – 96).

São espécies de simultaneidades, e são espécies de sucessões, sendo a primeira interior aos acontecimentos. Porque a primeira simultaneidade e a primeira sucessão fazem parte de um conjunto de coisas; e a segunda uma imagem delas.

De acordo com Bergson, não existe Tempo sem um antes e um depois, dotado de consciência eminentemente coexistente num intervalo de dois instantes. Sendo assim, cada sistema de referência tem o seu próprio Tempo, “uma indicação de tempo só tem sentido caso se indique o sistema de comparação utilizado para medir o tempo”. (BERGSON, [1922] 2006, p.113).

Estamos emersos em um só, e, ao mesmo Tempo, o que torna simultâneo é a simultaneidade do sistema. É real porque é vivido; os outros pensados são Tempos auxiliares, simbólicos dessa representação.

Neste feito, desenrola-se uma série de acontecimentos que constitui a história de um lugar. Em nós o devir, a duração real. O devir inerente ao Tempo.

Por fim, nesta encruzilhada em busca da razão perfeita para a explicação ou o entendimento do Tempo, seja para Bergson, para Koselleck, para Proust ou para Beckett, suas narrativas são pré-estabelecidas, a catarse nesta dimensão se torna um produto no contexto de *Esperando Godot* e no espetáculo.

Os personagens proustianas–beckettianas emergiram dessa nascente, dessa relação com a narrativa, e seu presente é retratado pelo espaço temático do Tempo, no qual os personagens são dotados de um pessimismo sem lei – uma catástrofe central e abstrata do arquétipo das relações humanas, na qual “Memória e Hábito são atributos do cronocarcinoma”. (BECKETT, [1931] 1986, p.13).

Em termos gerais, Memória e Hábito são produtos e/ou frutos do próprio Tempo, ambos são agentes dessa temporalidade presente nesse espaço circular e nesse espaço (a) temporal, porque é o mecanismo de análise para o entendimento dessa questão temática (a) cíclica.

De acordo com meu entendimento, o intuito foi descrever o Tempo e a medida de seu espaço de realização para uso na construção da performance em Beckett, no seu contexto temporal, na medida em que a análise desse sujeito cria um afeto (a) temporal, evocando a

imagem dessa temática subjetiva, pois a construção parte da (re) criação de uma temporalidade regida num espaço que determino como O Tempo Performático.

Experimentamos e experienciamos o tédio com o qual os personagens deste dramaturgo convivem, e nós, como leitores/espectadores, emergimos dessa razão. Observamos nitidamente onde Beckett comungou para escrever *Esperando Godot*.

Mas, não é apenas o Tempo o objeto desta obra. No ensaio sobre *Proust* e em *Esperando Godot* Beckett introduz outras duas variáveis que serão muito importantes para o entendimento desta análise, Memória e Hábito, observamos a variável do Hábito.

2.2 O Paradoxo do Hábito

As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito. O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão e seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos; o mundo sendo uma projeção da consciência do indivíduo (uma objetivação da vontade do indivíduo, diria Schopenhauer), o pacto deve ser continuamente renovado, a carta de salvo-conduto atualizada. A criação do mundo não foi um evento único e primordial, é um acontecimento que se repete a cada dia. O hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes. (BECKETT, [1931] 1986, p.14).

A perspectiva do Hábito em *Proust*, segundo Beckett, é o acordo inerente ao indivíduo e a seu meio, é uma convenção da ação humana, uma atividade orgânica motora desse agente. O universo se torna circular na medida em que se insere essa prática humana, é uma evocação do acontecimento concebido no Tempo e estruturado no espaço, neste aspecto temporal.

Diante dessa terminologia, Tempo–Hábito, temos uma série de acontecimentos que se propagam cotidianamente neste espaço (a) temporal. Porque o Hábito é uma prática dentro e fora desse contexto temático, na medida em que o Tempo é um conceito concebido dentro e fora desse espaço, é uma Performance do Acontecimento.

O Hábito é uma estrutura de transição contínua, que representa uma zona de (trans) formação desse espaço temático. É uma performance do sujeito (re) criada nesse Tempo Performático. Em outras palavras, é o Tempo personificado no Hábito – O Hábito como realização ou como uma prática desse espaço, ou, evento temporal da performance.

A característica singular do Hábito é a repetição do ato e/ou da atividade humana, essa singularidade circular presente na organicidade motora do indivíduo interfere diretamente na prática subjetiva desse sujeito.

O tédio concebido por essa convenção torna-se um fardo para o agente, o indivíduo é tomado pelo sofrimento do ser em virtude dessa persistência motora – o Hábito, então, torna-se uma condição da existência.

É um paradoxo problematizar o Hábito nesta temática? Porque a prática do sujeito infere (trans) formação nesta convenção singular. A dinâmica é mutável na medida em que o Tempo corporifica essa forma singular do sujeito.

Se a Memória está sujeita ao Hábito, o Hábito é o acordo efetuado do indivíduo com o seu meio, o Hábito se torna a dinâmica da vida do indivíduo, é através dessa prática que o homem realiza suas ações, experimenta as emoções e se situa perante o seu Tempo.

O Hábito torna-se a satisfação e o descontentamento da existência, pois é um triunfo em meio ao caos (universo). O ser humano é dotado de bons e maus hábitos, à medida que a vida é uma hierarquia de Hábitos.

Em termos gerais, o Hábito não é um período de transição, mas um estado concebido a partir e por fim das relações – é uma prática fadada à existência. É um fenômeno condicionado ao sofrimento e à ansiedade.

É um pacto intenso, um ato novo capaz de dinamizar uma nova perspectiva para inaugurar esse novo ato, o evento passado é deixado para trás e um novo Hábito é exposto em cena para dissipar o que outrora o ameaçava. “Se o Hábito”, diz Proust, “é a segunda natureza, ela nos conserva em ignorância da primeira e está livre de suas crueldades e de seus encantos”. (BECKETT, [1931] 1986, p.17).

Estamos diante das crueldades e encantos da realidade – um paradoxo, uma fonte de encantamento, e, ao mesmo tempo, por consequência da surdina do Hábito, um veto a sua percepção, uma ação que presume esconder a sua essência – conceitos e preconceitos: da Ideia – como descreve Beckett, diante que a primeira natureza do homem é a instintiva de auto-preservação.

Beckett propõe duas proposições de organização pelo Hábito, dois modos: a morte do Hábito e a breve suspensão de sua vigilância – situações tão recorrentes em sua obra *Proust*.

A morte do Hábito é o pacto renovado e/ou conhecido também como a preparação para o incidente posterior – É o estado do sujeito alterado, é o rompimento da convenção atual para a inauguração de uma nova convenção.

Uma (re) convenção não desejada, uma vez que o sujeito sofre em aceitar essa nova possibilidade, é a relutância pela morte que se dissipa no instante em que o sujeito torna-se indiferente, no momento em que este Hábito é transformado e inaugura um novo Hábito no qual esse sofrimento anterior torna-se estranho à sua afeição – Estranhamento.

O segundo modo é a suspensão de sua vigilância, é o pacto abandonado, conhecido também como a ausência do sujeito. O indivíduo não toma ciência dos eventos atuais, é a separação que rompe as convenções atuais e é substituída pelo isolamento, seu Hábito encontra-se temporariamente em suspensão, é a concepção da morte: “Mas ele não está ali, porque ela não sabe que ele está ali. Ele presencia sua própria ausência”. (BECKETT, [1931] 1986, p.21).

É o (re) ajustar da atividade orgânica, é o universo particular do sofrimento para a condição artística, é a representação da performance, e, em outras palavras, como conclui Beckett em relação a temática do Hábito:

O pêndulo oscila entre estes dois termos: Sofrimento – que abre uma janela para o real e é a condição principal da existência artística, e Tédio – com seu exército de ministros higiênicos e aprumados, o Tédio que deve ser considerado como o mais tolerável, já que o mais duradouro de todos os males humanos. (BECKETT, [1931] 1986, p.22).

O evento Hábito é o paradoxo dos acontecimentos, uma estrutura de convenção capaz de emergir a partir das relações, condicionado à atividade subjetiva humana, uma vez que o fruto desse evento temporal está mergulhado em sensações que desconstroem o sujeito em sua essência e inauguram um novo acordo desse ápice do acontecimento, representando, em outras palavras, o Tempo Performático do Hábito como um universo particular desse espaço temporal.

Por fim, o Hábito aqui é visto na sua relação com o Tempo. De fato, *Esperando Godot* é uma repetição de fatos habituais que acontecem nesta passagem de Tempo ou nesta simultaneidade temporal proposta por Beckett.

O Hábito, em *Godot*, é descrito como uma série de repetições do cotidiano, uma convenção. A vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos, porque o meio no qual esta inserido é repetitivo, é uma necessidade da qual o humano é vítima desse processo (pre) dominante.

Convencionalmente, nossas atividades estão mescladas num círculo vicioso, de profissão e conhecimento, e nunca experimentamos de fato empiricamente a vida. Quando

atinge certa maturidade, o homem torna-se vítima da idade (tempo) e não quer saber de mais nada, a não ser comungar com o Tempo.

Somos uma sucessão de pessoas, queremos ser aquilo que não somos, e nunca conseguimos. Somente nossa vontade fica interligada a nosso desejo. Pensamos em mudar, mas paramos numa repetição de nós mesmos.

Quanto aos personagens, de *Esperando Godot*, o próprio Vladimir descreve essa sucessão de hábitos contínuos:

VLADIMIR

Será que dormir, enquanto os outros sofriam? Será que durmo agora? Amanhã, quando pensar que estou acordando, o direi desta jornada? Que esperei Godot com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite? Que Pozzo passou por aqui, com o seu guia, e falou conosco? Sem dúvida. Mas quanta verdade haverá nisto tudo? (Tendo pelejado em vão com as botas, Estragon volta a se encolher. Vladimir o observa) Ele não saberá de nada. Falará dos golpes que sofreu e lhe darei uma cenoura. (Pausa) Do útero para o túmulo e um parto difícil. Lá do fundo da terra, o coveiro ajuda, lento, com o fórceps. Dá o tempo justo de envelhecer. O ar fica repleto dos nossos gritos. (Escuta) Mas o hábito é uma grande surdina. (Olha para Estragon) Para mim também, alguém olha, dizendo: ele dorme, não sabe direito, está dormindo. (Pausa) Não posso continuar. (Pausa) Que foi que eu disse? (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.188).

Ou, então, o menino aparecerá sucessivamente nos dois atos do texto:

VOZ NOS BASTIDORES

Senhor!

Estragon para. Os dois se entreolham na direção da voz.

ESTRAGON

Lá vamos nós de novo! (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.97).

MENINO

Senhor... (Vladimir se vira) Senhor Albert...

VLADIMIR

Aí vamos nós de novo. (Pausa. Ao menino) Não está me reconhecendo? (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.188).

Ou, Vladimir se depara cansado com a companhia do seu amigo Estragon:

ESTRAGON

Didi.

VLADIMIR

O que?

ESTRAGON

Não posso continuar assim.

VLADIMIR

É o que todos dizem.

ESTRAGON

E se a gente se separasse? Talvez ficasse melhor.

VLADIMIR

Amanhã nos enforcamos. (Pausa) A não ser que Godot venha.
 ESTRAGON
 E se vier?
 VLADIMIR
 Estamos salvos. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.195 – 196).

Passa o dia e a mesma ação permanece em cena, Vladimir e Estragon estão inseridos num mesmo contexto, em que nada muda, cinquenta anos juntos e a cada dia sempre a mesma história. Estragon nunca se recorda ou se lembra de nada; observaremos o menino dizer que Godot não virá hoje, mas virá no dia seguinte com certeza, e que nunca viu Vladimir antes; e, que Pozzo e Lucky vão passar e nunca os reconhecerão.

Certamente eles estão presos ao Tempo, e a vida é e será uma sucessão de Hábitos. Vladimir tem consciência desta espera interminável, de característica perceptiva no primeiro ato, e uma legitimidade mais acentuada no segundo ato, observaremos esta descrição na peça.

Mas, essas criaturas nunca conseguem chegar a um consenso comum do dia anterior, e jamais terão um consentimento desse dia atual, o que se vê de interessante neste texto, quando nos propomos a dialogar com a preposição do Hábito, é que os personagens parecem modificar seu papel incessantemente durante todo o transcorrer da peça.

Quando Vladimir busca recordar do dia anterior, Estragon muda incessantemente de opinião, destacando que ocorreu outra coisa com eles e assim por diante, e vice-versa, ambos jamais conseguem chegar a um acordo comum.

E este Hábito se eterniza quando ambos os personagens se auto-afirmam dependentes desta espera, deste Tempo.

ESTRAGON
 Aonde vamos?
 VLADIMIR
 Não muito longe.
 ESTRAGON
 Ah, vamos sim, vamos para bem longe daqui!
 VLADIMIR
 A gente não pode.
 ESTRAGON
 Por quê?
 VLADIMIR
 Temos que voltar amanhã.
 ESTRAGON
 Para quê?
 VLADIMIR
 Para esperar Godot.
 ESTRAGON
 É mesmo. (Pausa) Ele não veio?
 VLADIMIR
 Não.

ESTRAGON

E agora já é tarde demais.

VLADIMIR

É, agora é noite.

ESTRAGON

E se deixássemos para lá? (Pausa) Se a gente deixasse para lá?

VLADIMIR

Ele nos puniria. (Silêncio. Olha para a árvore) Só a árvore vive. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.192 – 193).

As criaturas estão presas no Tempo presente, e são vítimas do Hábito. As cenas se repetem constantemente como uma convenção numa razão circular de Tempo.

Se Proust é o avô de *Godot*, e, se considerarmos Beckett como pai, e á hipótese de que *Godot* foi escrito na luz de *Proust* nos elucidada e constrói uma importante forma de entender a vida destes personagens. Este ensaio de Beckett sobre Proust parece ser o grande responsável por esta monumental obra.

Observo isto nitidamente em diferentes modulações do texto, cenas é que não nos faltam para descrever. Se na lembrança descreve os Hábitos dos personagens, nos momentos de tédio, eles nos revelam com todo o seu ímpeto:

ESTRAGON

E você disse que foi ontem, a coisa toda?

VLADIMIR

Sem dúvida.

ESTRAGON

Aqui mesmo?

VLADIMIR

Mas é claro, que ideia! Não está reconhecendo?

ESTRAGON

(repentinamente furioso) Reconhecendo! Reconhecendo o que? Passei minha vida de merda rastejando nesta lama e você vem me falar de nuances! (Olha ao redor) Repare bem nesta imundície! Nunca pus os pés fora daqui!

VLADIMIR

Calma, calma.

ESTRAGON

Então me deixe em paz com suas paisagens! Debaixo da terra, é o que me interessa!

VLADIMIR

Ainda assim, não vá me dizer que isto (gesto) parece com a região de Macon! É muito, muito diferente.

ESTRAGON

Macon! Quem falou em Macon?

VLADIMIR

Mas você andou por aqueles lados, nas redondezas, não foi?

ESTRAGON

Nunca, jamais pus os pés em Macon. A minha vida de merda foi toda cagada neste buraco, em Cacon! (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.119 – 120).

Esperando Godot é uma série de repetições da vida destes personagens. A peça se auto-repete o tempo todo, nada muda, nada transforma, assim como o espetáculo também

nesse círculo vicioso. A impressão quando se presencia a encenação de *Godot* é que o conflito entre os personagens é o mesmo, e a única coisa que muda é a inversão dos papéis dos personagens que convivem com este pesar, vítimas dos conflitos, do caos desta barbárie.

Os personagens sofrem com esta repetição; no ensaio de *Proust*, Beckett evidencia esta proposição:

A obrigação do Hábito, em torno à qual descreve os arabescos fúteis e estupeficientes de seus próprios excessos, consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica às condições de seus mundos. O sofrimento representa a omissão do ser, seja por negligência ou ineficácia; o tédio representa sua performance adequada. O pêndulo oscila entre estes dois termos: Sofrimento – que abre uma janela para o real e é a condição principal da experiência artística, e Tédio – com seu exército de ministros higiênicos e apurados, o tédio que deve ser considerado como o mais tolerável, já que o mais duradouro de todos os males humanos. (BECKETT, [1931] 1986, p.22).

As criaturas sofrem com esta espera quando se debatem com o real de suas vidas – A espera de um ser que jamais aparece, e, ao mesmo, tempo o duradouro tédio que insiste em conviver naquela esfera sempre buscando um meio de se livrar, ou, transformar perante ele.

Os personagens estão sujeitos a esta condição por negligência própria, Estragon tenta o Tempo todo ir embora, mas irrompe, não consegue. Eles se apossaram desta espera por Godot e jamais sairão, porque estão enclausurados.

ESTRAGON
Estou cansado. (Pausa) Vamos embora.
VLADIMIR
A gente não pode.
ESTRAGON
Por quê?
VLADIMIR
Estamos esperando Godot.
ESTRAGON
É mesmo. (Pausa) O que vamos fazer, então?
VLADIMIR
Não há nada a fazer. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.137).

Há esta repetição no texto, o tempo todo, em diferentes pontos, em diferentes cenas, em diferentes situações, em diferentes circunstâncias. Não é só o Tempo que os prende ali, mas, também, o Hábito de se permitirem ficar presos nesta espera por Godot.

2.3 As Leis da Memória: Lembrar para Não Esquecer

Partimos, então, para a terceira e última definição da qual se faz análise: a Memória. Se *Esperando Godot* está circunscrito nestas definições, de fato a análise desta última Memória e da sua relação com as demais, a fim de se observar para compreendermos o propósito desta comunicação dentro do espetáculo do Máskara.

Sendo assim, Beckett revela que “As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito”. (BECKETT, [1931] 1986, p.14).

Como destacado, Memória e Hábito são atributos do cronocarcinoma, ou seja, do Tempo, porque, em termos gerais, Hábito e Memória estão circunscritos num mesmo Tempo, ou, dito de outra forma, Hábito e Memória são filhos e produto do Tempo.

Paul Ricoeur, em *A Memória, A História, O Esquecimento* [2000] (2010), para articular a problemática da Memória recorre à herança grega, destacando a impressão de Aristóteles que está de acordo com Proust e Beckett, “Essa situação inicial do problema torna tanto mais memorável a afirmação de Aristóteles, segundo o qual ‘a memória é tempo’.” (RICOEUR, [2000] 2010, p.27).

Para este autor, a Memória é uma ciência, e “a ciência nada mais é do que sensação” (RICOEUR, [2000] 2010, p.27), ou, “uma vez que aprendemos alguma coisa, não o sabemos quando dela nos lembramos”. (RICOEUR, [2000] 2010, p.28). Ou seja, a Memória é uma lembrança, e, recorde enquanto imagem, no entanto, aquilo que é apagado ou não ficou impresso, simplesmente – esquecemos.

Tudo que temos ciência de conhecimento e sensação conserva na lembrança, tomando uma coisa por outra, o sentido de alteridade.

A Memória, para Ricoeur, é um jogo, ou, como o próprio autor destaca é o estatuto do momento da rememoração, tratado como reconhecimento de impressão. Porque a lembrança se torna uma caçada, afinal é imagem, e imagem pode ser compreendida como semelhança, um real e irreal do não-ser – um rastro.

Esses rastros da memória se encontram presentes em diferentes pontos, seja: na escrita, na pintura, no corpo, dentre outros, porque é um movimento presente no Tempo.

Ricoeur recorre a Santo Agostinho para destacar três traços fundamentais em favor do caráter da Memória:

1. A memória é singular, ou seja, “minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de uma para a memória do outro”;

2. A memória é passado o vínculo original da consciência com o passado reside na memória, ou seja, “a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado”.
3. A memória é uma orientação do tempo, ou seja, “é a memória que esta vinculada o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação de mão dupla, do passado para o futuro, de trás para a frente”. (RICOEUR, [2000] 2010, p.107 – 108).

É o sentido de alteridade da história no Tempo, ou, de acordo com o autor Santo Agostinho, consiste em relacionar a análise da Memória à do Tempo, “é o homem interior que se lembra de si mesmo”. (Ricoeur, [2000] 2010, p.108). É o poder da Memória que resulta na capacidade de eu me lembrar até de ter me lembrado.

Essa capacidade de lembrança só se legitima porque não houve o esquecimento, mas é preciso nomear o esquecimento para falar de reconhecimento, ou seja, é preciso esquecer para lembrar, ou, simplesmente, dito de outra forma, é preciso “Lembrar para não esquecer”, como intitulo no subtítulo desta presente comunicação.

Aqui, encontrar é reencontrar, e reencontrar é reconhecer, e reconhecer é aprovar, logo, julgar que a coisa reencontrada é exatamente a mesma que a coisa buscada e, portanto, posteriormente considerada como esquecida. De fato, se outra coisa que não o objeto buscado nos volta à memória, somos capazes de dizer: “Não é isso”. “É verdade que este objeto estava perdido para os olhos; a memória o retinha” (X, XVIII, 27). Será que isso basta para nos tranquilizar inteiramente? A bem da verdade, apenas o reconhecimento atesta, na linguagem e posteriormente, que “ainda não esquecemos completamente o que, ao menos, nos lembramos de ter esquecido” (X, XX, 28). Entretanto, não seria o esquecimento outra coisa que não aquilo de que nos lembramos de ter esquecido, porque dele nos recordamos e o reconhecemos? É para conjurar a ameaça de um esquecimento mais radical que Santo Agostinho, retórico, arrisca-se a associar à lembrança da memória uma lembrança do esquecimento: “Mas aquilo de que nos lembramos, é pela memória que o retemos; ora, sem nos lembrarmos do esquecimento não poderíamos absolutamente, ao ouvir esse nome, reconhecer a realidade que significa; se é assim é, é a memória que retém o esquecimento” (X, XVI, 24). (RICOEUR, [2000] 2010, p.110 – 111).

É do próprio esquecimento que me lembro, é nesse esquecimento que sepultamos nossas lembranças, como destaca Ricoeur. A Memória se torna um presente do passado e o que realizo no Tempo é entendido na Memória.

É esta circunstância que problematiza os conflitos inerentes à peça beckettiana. A Memória desses personagens é o presente do passado, “quer que o futuro se encurte, quer que o passado se alongue” (RICOEUR, [2000] 2010, p. 112). Os personagens se situam nesse liminar, querem a chegada de Godot (expectativa), e, diante dessa espera, o passado se torna um presente para esta passagem (espera).

O Tempo, então, é medido enquanto passagem. “O trânsito do tempo, diz Santo Agostinho, consiste em ir do futuro pelo presente dentro do passado”, ou, dito de outra forma, “Essa passagem – do futuro para o passado pelo presente”. (RICOEUR, [2000] 2010, p.112).

É nesse Tempo, nesta passagem de Tempo, que transitam a impressão original e o seu retorno – a recordação. E, nós lembramos somente daquilo que não está no presente.

Em termos gerais, podemos destacar que os autores, Beckett, Proust, Bergson e Ricoeur, se inserem num mesmo espaço de temática, articulando a Memória como um produto do próprio Tempo.

Mas, a Memória, também para Proust, é uma referência do Hábito, porque, de acordo com Beckett “Sua memória é uniforme, uma criatura de rotina, simultaneamente, condição e função de seu hábito impecável, um instrumento de referência e não instrumento de descoberta”. (BECKETT, [1931] 1986, p.23).

A Memória é posta como um instrumento de referência, ela é responsável pela convenção humana de nossos personagens, independente se eles lembram ou não do dia anterior, seus atos estão registrados mecanicamente no seu cotidiano, detendo sempre no desenvolvimento das mesmas atitudes.

Esta Memória é como se fosse um registro de imagens. Beckett nos revela isto complementando “Porque sua memória é um varal e as imagens de seu passado, roupa suja redimida, criados infalivelmente complacentes de suas necessidades de reminiscência. A memória é obviamente condicionada pela percepção”. (BECKETT, [1931] 1986, p.23).

A Memória é o registro de suas ações condicionadas pelo seu Hábito, inserido num mesmo contexto do Tempo. Vladimir é dotado desta memória perceptiva que Beckett nos revela de Proust, uma Memória Voluntária, como destaque mais adiante nesta comunicação.

ESTRAGON

Chega! (Silêncio). Acho que vou me sentar assim mesmo.

Procura com os olhos onde se sentar, depois vai sentar-se no lugar em que estava sentado no princípio do primeiro ato.

VLADIMIR

Era aí que você estava sentado ontem à tarde.

Silêncio.

ESTRAGON

Se conseguisse dormir.

VLADIMIR

Ontem à tarde, você dormiu.

ESTRAGON

Vou tentar.

Coloca-se em posição fetal, cabeça entre as pernas. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.141 – 142).

A Memória perceptiva é responsável pelos atos e pelas ações dos personagens. Seguindo este pensamento, Beckett nos coloca esta Memória como sendo regida no Hábito, propiciando à cena a modulação corporal da palavra. A personagem “fala” e o corpo “responde” pela ação; Beckett descreve isso dizendo “A memória esta ligada tão diretamente ao hábito que sua palavra ganha corpo”. (BECKETT, [1931] 1986, p.24).

O Hábito só existe porque a Memória o faz repetir, se perceber suas ações habitualmente. É esta percepção da Memória que ganha corpo, é uma ligação que resulta numa ação, num constante movimento.

Esperando Godot é uma sucessão de Hábitos, Estragon tenta o tempo todo em conjunto com Vladimir perceber esse espaço. Os personagens insistem em se lembrarem do que aconteceu no dia anterior, mas sempre caem na mesmice de sempre, de seu Hábito que nunca muda.

A percepção atua como uma autoafirmação de seus Hábitos circunscritos dentro do mesmo contexto de Tempo. Neste ensaio de *Proust*, Beckett cita dois tipos de Memória: Voluntária e a Involuntária.

As circunstâncias deste acidente serão reveladas no ápice desta pré-visão. Um clímax de segunda-mão é melhor do que nada. Mas não há por que esconder o nome do mergulhador. Proust o chama de MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA. A memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo, ele chama de MEMÓRIA VOLUNTÁRIA. Esta é a memória uniforme da inteligência. (BECKETT, [1931] 1986, p.25).

Temos aqui circunscrita a Memória Involuntária que é aquela explosiva, ocasional que surge no ápice do acontecimento, dos instantes, da catarse que propõe Aristóteles. Pozzo é detentor desta Memória em um de seus momentos eloquentes do segundo ato:

POZZO

Um belo dia, acordei cego como o destino. (Pausa). Me pergunto às vezes se não continuo dormindo.

VLADIMIR

Quando aconteceu?

POZZO

Não sei.

VLADIMIR

Mas foi depois de ontem.

POZZO

Pare de me interrogar. Os cegos não têm noção de tempo. (Pausa). As coisas do tempo, eles não vêem. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.178)

A Memória Voluntária é um registro ou uma reprodução; é como lembrar e descrever. Beckett revela isso descrevendo que “(...) sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um álbum de fotografias”. (BECKETT, [1931] 1986, p.25).

É uma simples reprodução do registro. Vladimir, como pude destacar anteriormente, nesta comunicação, me parece ser o personagem mais coerente, detentor desta Memória Voluntária. Isso pode ser visto na passagem do primeiro para o segundo ato, na qual esta personagem afirmou ter estado ali no dia anterior – um reconhecimento das ações.

Este ensaio de *Proust* é uma verdadeira viagem por *Godot*, me apressei em relacionar para assimilar de onde Beckett comunga para criar sua monumental obra-prima. Para concluir esta investigação, observo uma relação desta definição que Beckett propõe de interconexões: Tempo, Hábito e Memória.

Tempo – uma condição de ressurreição, porque um instrumento de morte; Hábito – um castigo, na medida em que impede a exaltação perigosa da primeira e uma benção, na medida em que ameniza a crueldade da segunda; Memória – um laboratório clínico com estoques de veneno e medicamento, de estimulante e sedativo: é Dela que a mente se afasta, para a única compensação e único milagre de evasão tolerado por Sua tirania e vigilância. (BECKETT, [1931] 1986, p.27).

A Memória e o Hábito circunscrito num mesmo espaço de Tempo. O Tempo presente, transformado em ação habitual, condicionado pela Memória. E este é o círculo vicioso da obra *Esperando Godot*, de Beckett.

Em termos gerais, ler ou presenciar uma peça como *Esperando Godot* é sobrevoar no imaginário de Proust, é pensar em Beckett como um restaurador da imagem do homem enquanto ser pensante. É um olhar interior nas lembranças de Ricoeur. É olhar a imagem da arte de um lado mais real. Se enquanto interprete estou sujeito a representar o irreal, como sobrevir esta discussão enquanto existência?

Se estou inserido dentro de um contexto em que o Tempo, o Hábito e a Memória se auto-afirmam como únicos instrumentos da vida humana, qual será o papel da arte além de expor ao homem esta sua inserção? Problematizar, responder e refletir esta sua condição presente, como ser pensante que atua numa atividade coletiva e plena da performance da vida humana – dramas.

3 PRESSÁGIO III – O DESPERTAR DO VERÃO: O Grupo Máskara “Sua Excelência O Diretor” & A Construção Atoral – “Do Natural ao Individual”

3.1 A MásCara do MásKara

O nome Máskara anuncia o Grupo de Pesquisa de Espetáculo fundando em 2002 na Universidade Federal de Goiás. Seu nome inspira no árabe máshara, significado de bufão, coisa ou pessoa ridícula; ou ainda, reprodução estilizada do rosto humano ou animal com que os atores cobrem o rosto ou parte dele, na caracterização de suas personagens; também fantasia, disfarce; ou a expressão fisionômica do ator, a qual reflete o estado emocional da personagem que ele interpreta. A “máscara” define também, em rituais e festas, tanto o que cobre a cabeça e o corpo, como o portador e ao personagem que encarna. O Máskara carrega seu significado e seu contexto. (CAMARGO, 2015, p.285).

O Grupo Máskara é um Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance da EMAC/UFG, coordenado e dirigido pelo Prof.º Dr.º Robson Corrêa de Camargo, fundado em 2002, ano em que Camargo iniciou suas atividades como docente nesta instituição de ensino superior e pesquisa.

O intuito do Máskara, desde a sua criação, é apresentar um teatro engajado e diferente. Segundo seu diretor, um teatro de arte que reflita e discute a situação do homem, que se organize enquanto grupo de pesquisa com existência permanente nesta práxis teatral.

A ideia de fundar um núcleo de pesquisa é oriunda de uma inquietação natural do seu diretor, diante de suas práticas e de sua inquieta procura por apresentar um trabalho que dialogue com o social.

Camargo entende que a preparação do ator tem que estar ligada ao fazer teatral, há uma peça de teatro, há um objeto concreto, não existe técnica senão para uma peça, para uma representação, para uma atuação, compreender o teatro enquanto grupo, enquanto uma interação social.

A identidade do nome Máskara com “K” se resume numa pluralidade de discussões que o grupo tem enveredado e se consolidado desde a sua concepção. É um camaleão, que, de acordo com meu entendimento, muito mais que apresentar a sua arte, o Máskara impulsiona novos modelos de concepções artísticas, que rompem com o tradicionalismo tão pertinente da arte local.

Essa palavra, como explica seu diretor, é de origem árabe e tem uma presença muito forte da cultura mulçumana nos países disseminados por essa religião. Para os mulçumanos, não pode haver a representação do homem. O profeta não é representado. Essa é a

representação que se tem do profeta para a cultura Árabe. O próprio Alcorão, o livro sagrado dos muçulmanos, é todo escrito, é a palavra, não pode haver imagem em sua representação.

E máscara tem diversos sentidos, é uma pluralidade de representação de signos em um único objeto. A finalidade do Máskara é recuperar e compactuar com essa ideologia no sentido de força, de presença desta não-representação, e, ao mesmo tempo, expressar através da sua arte a sua contravenção, o seu discurso, o seu método epistemológico interativo, crítico e modificador.

Sua dialética se estabelece entre o ator/atriz, agentes que produzem a personagem, e o ator-espectador, agentes partícipes do espetáculo, presos ao objeto pelos sentidos, mente, corpo e suas emoções. Nesta relação se estabelece um conhecimento produtivo ao qual chamamos arte. A experiência humana então se organiza não apenas na “produção dos signos” como linguagem, mas nas ações das “qualidades sentidas” pelo ser humano, emuladas pelo estranhamento do objeto artístico. É no universo destas qualidades sentidas que se produz o ato teatral coletivo, primeiro experiência depois conhecimento, primeiro conhecimento sensível, depois conhecimento elaborado. Esta ação de produção de qualidade de vida se organiza e se constrói, entre seus agentes, como um processo de vida, como uma sucessão de experiências, permitindo-se contínua e frutuosa reconstrução. A práxis teatral buscada é vida duas vezes vivida, enquanto ato e enquanto fato, enquanto presença e memória construída e reconstruída. Este processo que o Máskara desenvolve em sua relação com o público. (CAMARGO, 2015, p.287).

É com esse discurso, fundamentado na práxis teatral e no engajamento da arte como agente transformador e modificador, na arte enquanto pesquisa que o diretor arrebatou, pouco a pouco, os estudantes, com intuito de colocar em prática as discussões teóricas e pesquisas investigadas.

O objetivo através do projeto teórico-prático é percorrer um processo de sistematização da pesquisa cênica, colocando em pauta a prática de um espetáculo teatral com essa via de montagem e conhecimento.

Tomamos por grupo uma interpretação sociológica, na qual é um sistema de relações sociais, de interações entre pessoas que compartilham, em comum, características de uma mesma identidade, de valores e raízes que se fazem presentes num mesmo ciclo de interação pessoal desse coletivo.

Como resultado desta pesquisa que se iniciou em meados de 2002, em 2005, o Máskara encenou o texto *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, na cidade de Goiânia, no estado de Goiás, pertencente à região do Centro-Oeste brasileiro, cenário local da pesquisa e montagem cênica.

A escolha por Beckett coincide com toda a trajetória do seu diretor, pois ambos são artistas, são plurais, são múltiplos, são interdisciplinares em suas formações, são acontecimentos em suas expressões de instantes.

Camargo é fruto de uma arte contra cultura, um diretor que nos possibilita um olhar sensível da arte enquanto agente transformador na sua interação social. A dramaturgia de Beckett é contra uma ordem, é nesse interesse, nessa esfera, que emerge a montagem de *Godot*, em Goiânia.

O projeto de pesquisa que culminou na montagem desse espetáculo é intitulado pelo coordenador e diretor do núcleo como *A sistematização do processo psico-físico, bio-mecânico e verbo-motor do trabalho do ator no espetáculo teatral*. (CAMARGO, 2002).

O objetivo proposto é a investigação e sistematização dos processos psico-físicos, bio-mecânicos e verbo-motores, utilizados na construção orgânica da consciência física, imagética e emocional, que atuam no espetáculo teatral, visando à construção de uma metodologia de trabalho que estude, sistematize e divulgue esta práxis / Tripé: Corpo – Imagem – Emoção.

É um processo empírico, resultante da jornada percorrida do ator-pesquisador, no seu processo de formação e fundamentação na construção do personagem, no caso do Máskara, o espetáculo *Esperando Godot*.

A pesquisa propõe uma vertente de investigação desse processo emergido pelos atores, observando os resultados obtidos na imersão nesse processo. De acordo com o projeto, o que interessa é justamente analisar as fases distintas percorridas por cada um dos atores no seu processo de construção atoral do personagem. Observando, como essa sistemática (Tripé: Corpo – Imagem – Emoção) é formada e interpretada por cada um de seus agentes durante essa fase de construção do espetáculo, e, como esse produto produz e contribui para a representação que se almeja alcançar.

De acordo com seu diretor, “é uma totalidade”. (Entrevista/CAMARGO, 2015). São três formas, dizendo a mesma coisa, é uma unidade e o ator é essa unidade. Para Camargo, é fundamental a emoção no trabalho do ator, não existe atuação sem emoção, a emoção se constrói pela razão. Por exemplo, segundo o diretor, o ator fala o texto, porque o espectador tem que entender o que o ator está dizendo. Dentro desse contexto, tem uma força, seja forte ou delicada pra dizer, então, isso precisa ser ouvido, isso é interpretação.

A questão principal está sempre relacionada ao corpo; a respiração é uma pulsão. Existe uma coisa, porque algo deixou de existir.

Vamos dizer que é uma ação micro, que desencadeia inúmeras outras ações que são fundamentais para a atividade humana. Eu só obtenho a eficácia e qualidade naquilo que estou desempenhando porque é uma cadeia em constante dinâmica de movimentação. Como destacado no início dessa comunicação, é a nossa rede, assim como a rede de Schechner, os demais espetáculos, a atividade humana, e, tantas outras formas de expressão, sejam das artes, da dinâmica ou da vida.

Tudo isso, de acordo com Camargo, tem muito haver com o modo que ele concebe a leitura de Constantin Stanislavski:

Nos ensaios do Senhora dos Afogados tinha muito isso, os atores não podiam ficar parados, parado seu corpo fala, está parado, mas ele não para... Ele tem que estar em constante movimento. Tanto que o ator descobre uma emoção física, e como essa ação física te trás emoção? Então, o ator está em processo de construção de uma personagem, por conseguinte, você pode chegar nesta personagem por um tremor, uma coisa assim... Não pode ficar nisso, isso tem que te levar a um estado, seja um estado de insegurança, ou, de felicidade, de alguma coisa, mas, o ator tem que preencher isso. Então isso é verbo-motor, verbo é fala com o movimento, não existe fala sem movimento; Psico-físico é a ação física; e, por fim, Bio-mecânico, ou seja, a mecânica da vida. Mas, nada é só mecânico, nada é só físico, ou, nada é só verbal. É a interação, o conjunto. São três palavras que preciso utilizar, uma só, não resolve. Tem toda uma preparação, tem toda uma história. Você teve aula comigo, eu coloco os atores pronunciando o texto empurrando a parede, para que eles percebam que uma determinada coisa está ligada a outra, você tem um contra-retorno, uma oposição em constante andamento. (Entrevista/CAMARGO, 2015).

Pude observar que todo o projeto do Máskara, desde a sua concepção, está intimamente ligado aos estudos das performances, inconscientemente, como revela seu diretor.

De acordo com Camargo, o primeiro contato que ele teve com os estudos das Performances foi numa disciplina durante seu doutorado com o Prof.º Dr.º John Cowart Dawsey em 2001.

Nesse mesmo ano, segundo Camargo, o doutorado possibilitou uma formação multidisciplinar, interdisciplinar, porque abarcou diversas áreas do conhecimento, como disciplinas dos cursos de Literatura, Sociologia, Antropologia, dentre outros.

O curso foi enriquecedor, pois possibilitou observar o quanto o seu conhecimento teatral era importante para as demais áreas de conhecimento, como à Antropologia, por exemplo. Empiricamente, era uma troca de experiências. A sensibilidade como Dawsey conduziu a disciplina fez nutrir estima pelos estudos das performances.

Conscientemente mais tarde, foi amadurecendo e tornando-se um dos pilares de pesquisa e sustentação do Máskara, da qual originou o Mestrado em Performances Culturais,

oriundo do Núcleo de Estudos em Performances e Dramas, e da Rede Goiana de Pesquisa em Performances, das quais o Máskara faz parte, em conjunto com as instituições UFG e Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

Atualmente, a rede é um dos principais núcleos de pesquisas em Performances do Brasil. O Mestrado em Performances é um programa interdisciplinar que abarca as diversas áreas do conhecimento. Em sua primeira turma, que está em processo de defesa das dissertações, tem discentes de teatro, de dança, de educação física, de psicologia, de letras e de educação.

De acordo com meu campo de pesquisa, que é o teatro, o meu lugar, aproprio-me do conceito de performances proposto nos estudos de Schechner:

Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num continuum que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares. (SCHECHNER, 2012, p.18).

Para Schechner, performance é um termo inclusivo que abarca a esfera da representação, é o fazer crer no jogo, no ato, no teatro, na ação, na encenação, no acontecimento, no instante presente.

O próprio Schechner, em sua edição de *Performance e Antropologia de Richard Schechner* (2012), quando é questionado “E porque a palavra ‘performance’?”, depois de apresentar o uso desse termo pela primeira vez em 1968 no livro *Public Domain*, resume:

No entanto, na tentativa de gerir a relação entre uma teoria geral e as suas aplicações possíveis a uma forma de arte, pensei ser melhor centrar a minha definição de performance em redor de certas qualidades reconhecidas de teatro, sendo a mais estável delas, a audiência. (SCHECHNER, 2012, p.37).

Definição que também está ao encontro do conceito proposto por outro pesquisador dos estudos de Performances e Antropologia, Turner. Segundo Dawsey, docente do departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP), e coordenador do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama (Napedra/USP), no seu artigo intitulado *Victor Turner e antropologia da experiência*, publicado em 2005. Para Turner “Performance – termo que deriva do francês antigo parfournir, ‘completar’ ou ‘realizar inteiramente’ – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência”. (DAWSEY, 2005, p.164).

É a representação que define a performance, é o ato do acontecimento, no particular aqui e agora, é uma experiência do evento teatral presente, uma audiência que se insere num diálogo de conexão entre o performer e o espectador, e os diferentes níveis de comunicação promulgados nesta cadeia de diálogos de uma obra com o seu público.

O que proponho, através dessa dissertação de mestrado, é um olhar desse conjunto de práticas teatrais percorrido pelo Máskara, que culminou na temporada de audiência pública encenada em 2005.

E, de acordo com os estudos de performances propostos por Schechner e Turner, nos possibilitar uma leitura de “re-performance” do texto *Esperando Godot* encenado na ocasião. Como podemos observar essa performance construída quase uma década depois desse evento teatral?

E como podemos desmembrar esse evento teatral de 2005 em diferentes eventos performáticos? Isso é possível porque a performance não se legitima somente no ato da representação, mas também nas diferentes esferas cíclicas de interlocuções como: as imagens construídas, o tempo (re) encontrado, o hábito constante, a memória esquecida, todas proposições regidas nessa audiência da peça encenada.

É uma leitura (inter) transdisciplinar que abarca os processos de construção do espetáculo, é uma aproximação das relações de estudos das performances em suas dimensões representativas – ação atoral “interpretação” e ação imagética “imaginário do espectador”.

Um dos pilares desta proposição é uma nova (re) constituição, uma (re) leitura dessas audiências. O próprio Schechner analisa esse processo complementando que:

...as re-performances (os reenactments) não duplicam simplesmente a primeira apresentação, porque os públicos são diferentes, as circunstâncias sociais transformam-se – tudo muda, menos o “espetáculo propriamente dito”. Ou mesmo isso também mudou, porque os corpos mudaram, as mentalidades... Em suma, as re-performances abrem uma janela para um passado imaginado que aparece insuflado de vida. (SCHECHNER, 2012, p.28).

Esse projeto idealizado pelo Máskara é um processo de registro cênico dessa representação, desse desenvolvimento empregado na construção atoral pelo olhar da direção, da metodologia praticada nesta práxis teatral.

O que está em pauta é a construção orgânica sensorial desse agente do ato (como esse processo de construção reflete no corpo do ator) nas esferas de sua consciência física, imagética e emocional – ou seja, enquanto agente do ato, construtor da cena, como se dá o

desenvolvimento do processo no espaço físico no qual se encontra o ator durante a encenação?

Como esse processo é constituído ou desenhado espacialmente e depois legitimado pela ação em cena? E, por fim, como nesta esfera é produzida a emoção ou o conjunto de sensações e emoções pertencentes a este personagem presente?

Uma tríade composta por Corpo – Imagem – Emoção (re-leitura). Todo o projeto idealizado pelo Máskara, como destacado, é regido nesta esfera; toda essa relação parte dessa construção imagética, do olhar do ator/diretor perante a produção dessas imagens interpretativas e de suas representações na construção da performance em cena.

Toda essa aglomeração de imagens funde num processo de representação, pois a construção do espetáculo parte da consciência latente do ator (entende-se por latente, em um primeiro momento, por aquilo que não se vê ou que esteja oculto, subentendido; em outro termo, diz-se da atividade que em certo momento não se manifesta, mas que é capaz de se revelar ou de se desenvolver quando as circunstâncias são favoráveis, ou se atinja o momento próprio para isso).

Todo esse processo de construção cênica é remetido por imagens, imagens que possam fazer referência à peça, à escrita, aos personagens, ao dramaturgo, à encenação, aos conflitos existentes, dentre outros.

Imagens que atuam no sentido de referência para essa construção. Desenho as imagens para ter um direcionamento da minha performance, do meu posicionamento, do meu desempenho, da minha atuação em cena – A imagem como um ruído, um portador de múltiplas informações e impressões.

A metodologia apresentada como registro desse processo de construção cênica propôs sistematizar os processos de criação, percorrendo todo um ciclo de etapas que viabilizou o entendimento que se propõe nesta comunicação – a performance do espetáculo encenado.

Diversas atividades presentes na ocasião foram registradas, descritas e avaliadas como: simpósios, seminários, ensaios, encenações, diários, dentre outros, a partir dos estímulos físicos e dos resultados adquiridos.

Os exercícios propostos, durante o processo de construção, foram sempre a partir de atividades e ações físicas, como proposições da construção orgânica corpo/mente/espaço, dentro das determinações específicas da encenação de um texto teatral reconhecido por suas qualidades dramáticas – no caso, *Esperando Godot*.

Foram selecionadas práticas de diferentes metodologias, com objetivo de observar a sua efetividade. A escolha do elenco se constituiu por atores e atrizes que tinham níveis distintos de formação e conhecimento da prática teatral.

Houve dois níveis de registro das atividades, um relatório feito pelos próprios atores e outro feito por observadores, além de registro sonoro/visual. Foram discutidos e publicados os resultados, e se observará a resultante do processo conquistado.

Essas etapas, conforme previamente planejadas, foram seguidas. Teremos como aporte neste processo dissertativo as práticas regidas pelos atores no espetáculo, que culminaram num diário de bordo individual com o registro peculiar de cada construção atoral. Para esta comunicação, foram elaboradas entrevistas com o diretor do espetáculo e com as atrizes do grupo, que refletiremos no decorrer desta comunicação.

De certo modo, essa dissertação é fruto da monografia apresentada em 2005 *Esperando Godot de Samuel Beckett: Análise da Representação Teatral*, sob orientação do Prof.º Dr.º Camargo, oriunda da minha inserção no grupo Máskara, participando como observador nos ensaios e, posteriormente, na primeira temporada do espetáculo encenado, redigindo também um diário de bordo individual com as particulares impressões do espetáculo beckettiano.

A dissertação de mestrado é uma análise de conhecimento desse espaço-temporal de transposição (2005 – 2015), é uma (re) leitura resultante que vai ao encontro da visão de Schechner no que diz respeito às performances. Nos estudos, *Transportados e Transformado*, esse autor denomina performances como:

Denomino performances os eventos em que os performers são “transformações” modificadas e àqueles em que os performers são levados de volta aos seus lugares de origem, “transportes”-“transporte” – porque durante a performance os performers são “levados a algum lugar”, mas ao final, geralmente ajudados por outros, eles são “desaquecidos” e reentram na vida cotidiana no mesmo ponto em que saíram (Fig. 1). O performer vai do “mundo habitual” ao “mundo performativo”, de uma referência de tempo/espço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras. Ele interpreta um personagem, luta com demônios, entra em transe, viaja pelo céu, ou pelo oceano, ou pela terra: ele é transformado, capaz de fazer coisas “em performance”, que ele não é capaz de fazer normalmente. Mas quando a performance acaba, ou ainda em sua parte final, ele retorna ao ponto em que começou. Na verdade, as maneiras de concentração através da preparação e aquecimento e as maneiras de voltar através do desaquecimento são liminares, estão entre o ordinário e o mundo da performance, servindo de transição entre um e outro. (SCHECHNER, 2011, p. 162 – 163).

Essa definição não deve ater somente aos processos de encenação e construção do espetáculo, esse processo também é experimentado na escrita. Como agente dessa dissertação,

estou me transportando e me transformando durante essa ação, é um retorno para permear esse processo, e a escrita é o fruto dessa representação, é uma transformação. Estou assumindo a figura do performer e realizando minha performance em cena.

É quase uma década dialogando nesse espaço de transposição, nos diversos níveis de experiência, na graduação, especialização e mestrado, desenvolvendo o conhecimento e a pesquisa nessa esfera.

O Prof.º Dr.º Camargo, em seu projeto, aborda essa prática teatral proposta em trâmite para as atividades do grupo Máskara:

A práxis teatral processa-se como método de conhecimento interativo, crítico e modificador do ser humano. Sua dialética se estabelece entre o ator, agente que produz a personagem, e o ator-espectador, agente partícipe do espetáculo, preso ao objeto pelos sentidos, mente, corpo e suas emoções. Nesta relação se estabelece um conhecimento produtivo. Charles S. Peirce (1839-1914) destaca que toda experiência humana se organiza não apenas na “produção dos signos” como linguagem, mas nas ações das “qualidades sentidas” pelo ser humano. É no universo destas qualidades que se produz o ato teatral. Esta ação de qualidade de vida se organiza e se constrói, entre seus agentes, como um processo de vida, como uma sucessão de experiências, permitindo-se contínua e frutuosa reconstrução. A práxis teatral é vida duas vezes vivida, enquanto ato e enquanto fato, enquanto presença e memória construída. (CAMARGO, 2002, p.02).

O ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão, Walter Benjamin (1892 – 1940), em *Magia e Técnica, Arte e Política* (1987), se aproxima muito da ideia “qualidades sentidas”, proposta pelo filósofo, cientista e matemático americano Charles S. Peirce, quando destaca o conceito de “Aura”, “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (BENJAMIN, 1987, p.170).

A “Aura”, para Benjamin, é uma ação, o momento do aqui e agora; enquanto que o ato teatral, para Peirce, é produzido no universo dessas qualidades sentidas pelo ser humano, um momento também e exclusivamente da experiência humana, do aqui e agora, do acontecimento, da ação desencadeada, dessa experiência.

Cabe ressaltar que os distintos conceitos de performances também se legitimam nesse liminar de produção do conhecimento, seja, do aqui e agora, da experiência, dessa temporalidade de acontecimentos, dos instantes, conforme mencionado pelo diretor Camargo.

De acordo com Benjamin, há uma ligação entre o ontem e o hoje: “existe um encontro secreto, marcado entre gerações precedentes e a nossa”. (BENJAMIN, 1987, p.223). Essa mesma ideia é retomada na tese XIV: “(...) história é objeto de uma construção cujo lugar não

é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “ágoras” (BENJAMIN, 1987, p.229).

Portanto, a visão materialista do Tempo permite formular uma sucessão de acontecimentos que não se esgotam no passado, mas que alcançam o presente e se arremessam para o futuro. A história por essa definição é um povoado de “ágoras”, porque é do agora que se dá à experiência.

É nessa temática que se insere o espetáculo do Máskara, e nessa temática cabe refletir as nossas questões conforme proposto nesse trabalho dissertativo.

A prática teatral exige uma sistematização para aplicação/acompanhamento de seus processos, uma ordenação de seus procedimentos que estão sendo seguidos com o intuito de registrar e refletir os resultados dessa pesquisa, desse acordo efetuado entre as partes: ator/diretor, diretor/dramaturgo, encenador/personagem, ator/espectador, dentre outros.

É a efetividade e o papel deste no processo de criação de um espetáculo e em sua recepção pelo público espectador.

A práxis como um método de conhecimento interativo, uma dialética estabelecida do ator nos diversos níveis de sua construção: personagem/espectador/partícipe do espetáculo – um agente de conhecimento produtivo, tanto na produção dos signos quanto na qualidade sentida dos mesmos.

É um panorama em distintos níveis:

1. O olhar do ator referente ao personagem que está sendo construído;
2. O olhar do ator com o público espectador presente;
3. E o olhar do ator como participante da construção e atuação desse espetáculo.

É importante entender como essa visão panorâmica está processada na interpretação e no entendimento das relações dialéticas estabelecidas pelo ator. E como esse agente entende a produção e constituição do espetáculo?

É uma circularidade de referências que culmina no ato performativo (entendendo por ato performativo, segundo o conceito de Schechner: “(...) enquanto que atividades de performances são fundamentalmente processuais: sempre terá uma parte dessas atividades que estará em transformação (...)”, no desempenho de sua performance. (SCHECHNER, 2011, p.156).

Práticas que envolvem os processos de criação sobre a fundamentação do ritmo, do tempo, do espaço, da memória, do gesto, da oralidade, da respiração, da musicalidade, do corpo, do texto, dentre outros, – estruturas concebidas a partir da experimentação dos

processos de construção e da performance cênica, que se encontra em atividade e transformação.

Outro conceito importante que devemos retomar presente intrinsecamente no projeto de Camargo, que é fundamental para os estudos das performances e do teatro, é o conceito de experiência. Segundo Turner:

Em meu livro *From Ritual to Theatre* (1982: 17-18), ensaiei uma etimologia da palavra inglesa “experiência”, derivando-a da base indoeuropeia *per-, “tentar, aventurar-se, arriscar” – podemos ver como seu duplo, “drama”, do grego dran, “fazer”, espelha culturalmente o “perigo” etimologicamente implicado na palavra “experiência”. O cognato germânico de per relaciona experiência com “passagem”, “medo” e “transporte”, porque p torna-se f na Lei de Grimm. O grego peraō relaciona experiência a “passar através”, com implicações em ritos de passagem. Em grego e latim, experiência associa-se a perigo, pirata e ex-per-imento. (TURNER, 2005, p.178).

Tudo se realiza na experiência, todo processo experimentado, experienciado, toda a passagem percorrida nesta jornada é da experiência, dessa realização, desse acontecimento, desses instantes promulgados na representação.

A sistematização proposta no projeto do Máskara tem como ponto de partida investigar as formas da produção da gestualidade e da oralidade orgânica, como propulsoras da atividade de construção simbólica no palco. Estabelecer, por meio de distintos experimentos:

1. Como os procedimentos físicos e verbo-motores agem durante o processo de ensaio e na efetiva construção de uma realidade dual;
2. Como estes auxiliam os atores a construir um estado alterado de consciência física, imagética e emocional;
3. Como esta construção consegue impulsionar a permanência desta relação ou deste estado, na repetição dos ensaios e em sua apresentação para a platéia;
4. De que maneira estes processos conseguem produzir mudanças na sensação e vivência de tempo, espaço e memória em seus partícipes. Como parte dos fundamentos destes estudos, parte-se das novas descobertas da neurologia, principalmente das teses e investigações do neurologista Antônio Damásio, que comprovam a impossibilidade de atividade cerebral, mental, sentimental, sem um corpo em movimento. Estes estudos evidenciam o funcionamento do pensamento como um fluxo de imagens sensoriais produzidas pelo corpo motor, com conseqüências imediatas para o processo de aprofundamento da complexidade sistêmica da produção teatral. Este é nosso principal foco de investigação: o corpo em movimento na produção destes estados alterados de consciências sensorio-motoras e suas imagens. (CAMARGO, 2002, p.04).

Toda a fundamentação do diretor Camargo perante a construção do espetáculo, *Esperando Godot*, parte do conceito de experiência, do experimentar no campo das artes cênicas.

Os processos se fundamentam na sua encenação, na sua experimentação – os ensaios representam o momento dos atores arriscarem, criarem; e tudo parte da fundamentação do termo experiência.

E, a análise que propõe Camargo, em seu projeto, é justamente observar as resultantes destes processos percorridos em sua construção atoral; e frisa, no final, o termo que está ao encontro de nossa proposta de estudo dessa comunicação, “(...) o corpo em movimento na produção destes estados alterados de consciências sensório-motores e suas imagens.” (CAMARGO, 2002, p.04).

O fluxo de todo o processo criativo está fundamentado no corpo dos atores, o corpo responde ao panorama de processos percorridos pela direção e pela construção atoral.

Desde a contextualização histórica de Tempo do dramaturgo, da sua linguagem, das suas influências, do processo atoral, das análises e discussões temáticas dos textos, das personagens, dos exercícios propostos; toda essa esfera epistemológica da pesquisa cênica e das problematizações propostas fundem no corpo do ator, que absorve todo esse processo e responde na encenação da performance.

Estudos inerentes aos teóricos do teatro e também da neurociência são importantes para responder algumas questões orgânicas impostas ao trabalho do ator, como contribuição à arte de encenar, no caso os estudos do docente de neurociências da *University of Southern California*, do médico neurologista e neurocientista português Antônio Rosa Damasio (1944 –), que trabalha nos estudos do cérebro e das emoções humanas.

No processo de pesquisa cênica do Máskara foram elaborados estudos com os seguintes teóricos do teatro, nos quais o grupo se insere no contexto teatral para a construção do espetáculo *Esperando Godot*:

Os principais estudos se estabeleceram a partir de Stanislavsky, tendo contrapartida na pesquisa do corpo, da voz e nos procedimentos do teatro improvisacional, principalmente através de Laban, Delsarte, Étienne Decroux, Dalcroze, Viola Spolin, Grotovski, Barba e nos diários de artistas, críticos e espectadores. Estes envolvem registros e descrições sobre o papel do ritmo, do tempo, do espaço, do gesto, da oralidade, da musicalidade, da respiração, na elaboração da memória vivida e da memória construída. Embora fundamentais, estes ainda não tem resultado na propositura de uma metodologia estruturada, de um sistema de ensino-aprendizado que desenvolva metodicamente o trabalho psico-físico do ator no espetáculo e incorpore a complexidade envolvida, independente das correntes estéticas que se pretenda abarcar ou servir. (CAMARGO, 2002, p.02).

Todo o trabalho inicial do Máskara está pautado num liminar de conhecimento dos estudos de performances culturais, é um “entre”, uma margem de conhecimento.

Outro conceito muito presente no projeto é o de oralidade, para explanar, utilizamos os estudos proposto pelo Folclorista e Antropólogo da *University Indiana*, Richard Bauman, que enfoca a interação social em comunicação e o caráter emergente dos eventos performáticos.

Essa concepção do autor supracitado é expressa pela pesquisadora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Esther Jean Langdon, na obra de 2007 *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*. De acordo com a pesquisadora Langdon:

A perspectiva de Bauman surgiu inicialmente da preocupação em identificar os gêneros particulares de performance de um grupo e de como as pessoas os constroem e produzem. Assim, os trabalhos pioneiros desta abordagem partiram da identificação dos etno-gêneros de fala reconhecidos pelo grupo, das suas características e da descrição da construção do evento nos seus contextos específicos (Bauman, 1977).

A performance é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes. Há papeis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou “poética”, seguindo a definição de Jakobson (1960). (LANGDON, 2007, p.08).

Performance como ato de interação entre os partícipes. E, nessa escala de partícipes, encontramos toda a rede conectada (dramaturgo, obra, as influências, pesquisas e pesquisadores, o ator, diretor, produtor, espectador, o fotógrafo, o iluminador, o cenógrafo, os críticos, dentre outros), todas as fontes de linguagens que possibilitam um olhar da performance, do acontecimento em cena.

Dentro destes estudos e de todos esses processos infundados, o diretor Dr.º Camargo propôs a elaboração de um plano de trabalho que percorreu todo esse processo, retratando a construção em suas distintas etapas pelo grupo de pesquisa cênica, a fim de obter, como resultado, o espetáculo encenado em 2005:

Primeiro Ano (junho 2002/ junho 2003):

a) Estabelecimento inicial do plano de trabalho com abertura para seleção dos interessados, estabelecendo-se os princípios de uma prática sistematizada e definição dos procedimentos.

b) Registro e discussão dos passos iniciais elaborados.

c) Etapa de construção de um método inicial de trabalho.

O registro dos exercícios realizados será assim realizado:

Levantamento do problema que o exercício se propôs a trabalhar (respiração, articulação das palavras, movimento, energia, presença, etc.);

Registro e descrição objetiva e sucinta do exercício proposto;

Resultado alcançado e obstáculos encontrados;

Comentários.

d) Primeiros passos no estudo de texto(s)- montagem(ns) para objetivar as metodologias em foco. Estudo e problematização de algumas das metodologias

existentes com procedimentos selecionados de Stanislavsky, Barba, Grotovsky, Laban, Alexander.

Segundo Ano (julho 2003/julho 2004):

Registro e preparação para publicação dos primeiros resultados.

Ensaio aberto para primeiros testes e registros dos resultados alcançados na relação, público-espectador e estudo de sua importância na determinação dos caminhos estéticos e de interpretação no espetáculo a ser criado em 2005.

Estudo das traduções e requisição de autorização para montagem.

Definição dos estilos da composição cênica, da concepção do espetáculo, da estética e observação da sua relação com a metodologia de ensaio e construção do processo de interpretação.

Terceiro Ano (agosto 2004/agosto 2005):

O texto escolhido para encenação, como objeto do primeiro trabalho, foi *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Este texto foi escolhido pelas questões filosóficas que aborda e pela relação paradoxal que estabelece entre texto “não” dramático e o jogo teatral. Numa perspectiva pragmática, de tentativa e erro, através de ensaios, tentar-se-á a sistematização e discussão dos procedimentos que forem sendo adotados, a verificação de sua adequação a cada ator-personagem dentro do texto escolhido. O foco de observação será a construção da voz e da gestualidade orgânica, na perspectiva da elaboração da dramaturgia do ator e da partitura da personagem na montagem e apresentação deste espetáculo.

Estruturação de produção para montagem do espetáculo a partir de janeiro de 2005, com estréia prevista para junho de 2005.

Contínua apresentação de ensaios de cenas do texto, visando aprofundar a relação do processo de investigação com aspectos da recepção do público atingido.

Organização de seminários e debates sobre a representação de *Esperando Godot* e do teatro de Beckett, na USP, UNB e UFG objetivando a discussão dos vários tipos de interpretação e preparação propostos pelos atores e diretores dos espetáculos beckettianos.

Definição final da concepção do espetáculo e levantamento de formas de financiamento do projeto de encenação.

Avaliação, durante o processo de apresentações, das metodologias aplicadas (Stanislavsky, Barba, Grotovsky, Laban e Alexander) e publicação dos resultados.

Criação de revista periódica impressa na forma de cadernos para divulgação dos processos e resultados, assim como via internet, com publicação em site.

A máscara e a formação do ator. Jacques Lecoq.

Performances de Beckett no Brasil.

Improvisação e gestualidade na pantomima e no teatro de feira.

O método das ações físicas na obra de Stanislavsky.

Teatro Orgânico: A Preparação de *Esperando Godot*. Diário de bordo. (CAMARGO, 2002, p.05-06).

Dentre as atividades propostas pelo núcleo, o Máskara realizou, no mês de junho de 2005, na cidade de Goiânia, o *Seminário Esperando Godot de Samuel Beckett 50 anos no Brasil*, no qual contou com a presença do pesquisador Gontarski, atualmente também docente colaborador do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da EMAC/UFG.

Na ocasião, Gontarski ministrou a oficina *Interpretando Beckett*; a palestra *Beckett Clássico ou Moderno*; acompanhou o ensaio do primeiro ato de *Esperando Godot* e esteve presente na cidade de Anápolis – Goiás para outra palestra *Conversando sobre Beckett*.

Este evento esteve em conjunto com o Departamento de Artes Cênicas da USP através de seu programa de Pós-Graduação, com o curso de Teatro da Universidade de Brasília (UNB) e com a EMAC/UFG.

O evento realizado estava pautado na comemoração dos *50 anos de Esperando Godot no Brasil*, e em 2006 aos *100 anos de nascimento do irlandês*, no qual diversas instituições, entidades e órgãos internacionais se programavam para comemorar esta data festiva.

O espetáculo beckettiano, promovido pelo Máskara, tem em seu elenco os atores: Wesley Martins e Saulo Dallago (bacharéis em Artes Cênicas pela EMAC/UFG nos anos de 2003 e 2004 respectivamente); a atriz, e então acadêmica do último ano do curso de licenciatura em Artes Cênicas (2005), Karine Ramaldes; e como atriz convidada, a docente substituta do curso de Artes Cênicas (2004 – 2005) Valéria Braga; e com a participação especial do ator mirim João Pedro Caetano.

Sob a coordenação do Máskara, o grupo realizou diversos trabalhos, dentre eles destacamos:

O curta-metragem *A Espera*, filmado em junho de 2004, com os atores Dallago e Martins, sob a direção do Prof.º Dr.º Camargo. Em sua primeira atividade teatral pública, o Máskara apresentou uma adaptação do conto de Bernado Elis, *Explosão Demográfica* (minueto em Fá menor), na *I Bienal do Livro em Goiás* (2005) realizada na cidade de Goiânia.

O espetáculo rodrigueano, do dramaturgo Nelson Rodrigues (1912 – 1980), *Vestido de Noiva* [1943], encenado no *I Prêmio Teatro de Goiás* também em 2005, com a presença dos atores do Máskara, Dallago e Ramaldes, dentre outros acadêmicos formados no curso de Artes Cênicas (2004) da EMAC/UFG.

O Máskara é membro da Rede de Pesquisa Goiana em Performances Culturais da FAPEG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás) na qual se encontram as instituições de ensino e pesquisa EMAC/UFG e a PUC/GO, com vários espetáculos que foram apresentados no Brasil e no Exterior, dentre os já citados, destacamos os demais:

Durante o ano de 2009 encenou *Senhora dos Afogados* [1947] do dramaturgo Rodrigues; retornando posteriormente a Beckett, com o espetáculo *Companhia* [1980] (2009) e *Quê Onde* [1983] (2010), resultado, segundo o diretor Dr.º Camargo, das inquietações deixadas na montagem de *Godot*.

As montagens de *Companhia* e *Quê Onde* foram estreadas no *IV e V Festival Beckett de Buenos Aires*, respectivamente nos anos de 2009 e 2010. No final de 2013 apresentaram a performance *Tempo(s) em Andamento*, de autoria do Dr.º Camargo.

Em pauta, atualmente, se encontram a apresentação dos espetáculos que compõem repertório do grupo e também o *Curta Beckett*, estreado no ano de 2014, composto de diversos textos do autor, e investigando o universo do escritor e dramaturgo cubano José Triana (1931 –) que culminará na encenação de *A Noite dos Assassinos* [1965] (em curso).

Em suma, o Máskara se resume, em sua instância, pesquisando as diversas vertentes das Artes Cênicas, focando em seus estudos a práxis das Performances Culturais e suas pesquisas em torno da etimologia da obra do dramaturgo beckettiano.

3.1.1 O Isolamento Corpo–Atoral de Estragon

De acordo com os registros disponibilizados no diário de bordo pelo ator Martins, observa-se o processo percorrido pelo ator na construção do personagem Estragon. Em seus registros, Martins faz diversos apontamentos perante a sua construção atoral.

A primeira dificuldade observada; segundo Martins, após um delongar do processo de construção do espetáculo: percorrendo uma análise temática textual, exercícios experimentais e ensaios, tiveram uma necessidade de retorno ao texto.

De acordo com o ator, constataram que, segundo seu entendimento, “algumas falas dos personagens ficavam meio sem sentido” (MARTINS, 2004). E, uma ideia a princípio é que, esse “não fazer sentido” em sua opinião, tratava-se da linguagem em decorrência da tradução.

Fato erroneamente interpretado, pois ao acessarem o texto original em língua inglesa, observaram que “Grandes rubricas e algumas falas foram excluídas nesta versão”. (MARTINS, 2004). Como o resultado almejado desse processo era aproximar com maior fidelidade do texto original, fez-se necessário revisar toda a tradução do texto e incorporar algumas frases e rubricas não presentes nesta primeira tradução.

De acordo com os registros de Martins, a primeira tradução de *Esperando Godot*, utilizada pelo grupo, foi uma tradução de autoria de Flávio Rangel. Posteriormente, o texto final encenado ficou na tradução do Prof.º Dr.º Fábio de Souza Andrade da USP, uma das referências em Beckett no Brasil.

Durante as etapas experimentadas, Martins destaca que ele e seu companheiro de cena, Dallago, sentiram a necessidade de incrementar o uso do figurino no processo de ensaio, para este feito, os interpretes dos personagens Estragon e Vladimir percorreram lojas de roupas

usadas, os famosos brechós, na cidade local, fazendo aquisição de dois ternos e chapéus, para a composição dos personagens.

Vale ressaltar que, em práxis, os interpretes sentem necessidade, após algum tempo de trabalho com o texto, de seguir incorporando elementos como figurino, adereços e cenários no processo de construção atoral. Esse feito tem por finalidade, observar o comportamento corporal do ator frente aos elementos em cena.

Em diversas situações, os figurinos e adereços são utilizados como ferramentas para a construção atoral dos personagens. Esses elementos incorporados remetem a um signo, que, por conseguinte, traduz uma forma de comportamento, uma posição social, uma entonação, uma postura, ou, simplesmente, oportuniza aos atores novas modificações dos personagens em cena. É um elemento transformador.

Foram agregados, além dos ternos e dos chapéus, as luvas e o nariz de palhaço, e durante os ensaios passaram a cobrir o rosto com uma máscara branca, o intuito, segundo o ator, era anular o rosto do interprete em cena.

Nos ensaios seguintes, segundo nos revela Martins, desde o aquecimento corporal, o uso desses elementos já foi incorporado ao processo. O ator nos revela que, como resultado, “Começou a sair jogos interessantes, brincadeiras de palhaços, sem nenhum planejamento”. (MARTINS, 2004).



Figura 3: O Personagem Estragon de Samuel Beckett
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo do Máskara)

Um fato curioso, relatado em seu diário de bordo, é que, por algum tempo, esse feito passou a caracterizar um processo desgastante, monótono para os atores, e durante um ensaio, uma surpresa plausível para o processo, os atores estavam concentrados ensaiando as suas cenas e, de repente, ouviram um “latir soar” na porta da sala.

Este latir soou como um impulso externo, já que rompeu com a monotonia dos atores e possibilitou retornar intrinsecamente ao texto, “O medo do nada que os personagens vivem, daí entramos no texto”. (MARTINS, 2004).

A sensação causada por esse latir, esse estranhamento externo nos atores, produziu um medo em cena, o medo diante do nada em que os personagens se encontravam e conviviam. Destacamos o trecho (na versão final) retratado por Martins na ocasião do episódio:

VLADIMIR
 (levantando a mão) Escute!
 Escutam, grotescamente estáticos.
 ESTRAGON
 Não estou ouvindo nada.
 VLADIMIR
 Psss! (Escutam. Estragon perde o equilíbrio, quase cai. Agarra o braço de Vladimir, que balança. Escutam, encostados um ao outro, olhos nos olhos) Nem eu.
 Suspiros de alívio. Distensão. Separam-se.
 ESTRAGON
 Você me assustou. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.43).

O diretor do espetáculo alertara os atores para as pronúncias das consoantes do texto, as consoantes devem ser claras e precisas, devem soar a sua pronúncia. Como atividade para o desenvolvimento dessa ação, os atores passaram a ouvir gravações radiofônicas de textos beckettianos. Na homepage disponível na web www.ubu.com/sound/beckett.html (Acesso: mar/2015), podem ter acesso a essas gravações usadas pelos atores durante o seu processo de montagem.



Figura 4: Estragon tenta se livrar do incomodo dos sapatos apertados
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo do Máskara)

Prosseguindo, a preocupação seguinte de Martins se restringiu ao desenvolvimento do corpo do ator, as qualidades dos movimentos para a composição do personagem. O ator nos revela que passou a observar o comportamento e a movimentação dos animais, e a incorporar essa observação em seu processo de construção do personagem.

Inicialmente, o ator experimentou incorporar os movimentos do macaco, depois, do tigre, até chegar ao do avestruz. Cada experimento reportava situações inerentes à peça; o que preocupava o ator era o desgaste físico que tivera como resultado dessa imersão, principalmente, no que tange à atividade muscular.

Por outro lado, esse desgaste propiciou um novo comportamento corporal do ator para com o personagem; surgiu um novo timbre de voz, uma nova entonação das palavras, fato que o agradara como intérprete em sua construção. No entanto, uma nova preocupação: fazer a junção dessas duas temáticas sem prejudicar o seu comportamento corporal enquanto atuação cênica.

Outro fato causava estranhamento no processo de construção desse personagem, Martins nos revela que, em diversas situações, se isolava perante o grupo, como sua pesquisa na ocasião partia do seu corpo – “Estou nesta busca de preparação corporal para me ajudar na presença do ator, que é o que pesquiso”. (MARTINS, 2004).

De acordo com o intérprete, fazia a necessidade pessoal esse afastamento, porém, devo recordar que a atividade atoral é uma atividade coletiva, de interação em grupo. O próprio diretor de núcleo, Camargo, nos revela isso como princípio fundamental de técnica de preparação de atores:

(...) eu acho que a técnica de preparação do ator tem que estar sempre ligado ao fazer teatral, a um objeto concreto. Não existe técnica senão para uma peça, para uma representação, para uma atuação. A técnica leva muito ao individualismo, e não a compreender um teatro de grupo, de troca, etc. (...). (Entrevista/CAMARGO, 2015).

Mesmo tendo como princípio de pesquisa o seu corpo, como objeto de estudo, a fundamentação da atividade do ator é a interação em grupo, os atores necessitam emergir dessa interação para qualidade do trabalho a ser desenvolvido.

Todo o trabalho corporal deve partir da respiração dos atores, o intérprete do personagem Estragon utilizou como uma de suas fontes de composição e pesquisa, alguns exercícios desenvolvidos numa oficina com o Carlos Simioni, do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP (Universidade de Campinas).



Figura 5: O ator Wesley Martins interpretando Estragon de *Esperando Godot* do Máskara (Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo do Máskara)

Foi o controle da respiração que propiciou ao ator uma energia corporal, que devia ser compartilhada para com todo o corpo. Isso reflete na concentração, na postura corporal, na oralidade da entonação das palavras. Ou seja, no corpo como um todo – propicia um equilíbrio, uma unidade em cena.

Como complementa o ator “O corpo do ator deve estar disponível como um todo! Caso contrário, não haverá a presença, a verdade”. (MARTINS, 2004).

Para alcançar tal demanda, o ator deve exercitar, experimentar, testar os limites, e, além disso, ultrapassá-los, somente com essa imersão, observará uma resultante em seu processo de construção atoral.

A direção propôs aos atores que desenvolvessem atividades corporais circulares, movimentos circulares desenvolvidos não somente nos membros inferiores (pernas) e superiores (braços), mas no corpo como um todo.

O espetáculo é idealizado nesta concepção, no formato e estrutura de uma hélice, e esse feito é oriundo desde a construção atoral, e segue em conjunto com a concepção do espetáculo beckettiano por sua direção.

Segundo Martins, diversas fontes experimentais foram usuais em sua pesquisa e na construção deste personagem beckettiano: *A Arte de Ator: Da Técnica à Representação* (2001) de Luís Otávio Burnier (1956 – 1995), os exercícios com animais oriundos das técnicas desenvolvidas por Jerzy Grotowski (1933 – 1999), a oficina corporal com Simioni do LUME, até o ingresso na academia de musculação para aperfeiçoar o condicionamento físico do ator.

Devo recordar que o único elemento cenográfico na peça beckettiana é um tronco de árvore seco no primeiro ato, e com a presença de algumas folhas no segundo ato, a árvore é uma metáfora que representa o estado em que os personagens se encontram, isolados, à espera e sem nenhuma perspectiva de saírem dessa situação.

Os atores, diante dessa concepção, devem estar atentos a essa construção. São personagens restritos a um espaço, limitados nessa condição, e o corpo deve responder a essa sensação. Devem emergir com o propósito de que, como colocado no texto, estão “(...) Amarrados à Godot? (...)”. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.46).

De acordo com as fontes disponíveis para essa pesquisa, devo destacar que o diário de bordo do ator Martins é pobre no que tange a referências das discussões textuais do dramaturgo. Em momento algum temos alguma referência destacada pelo ator das discussões de mesa, dos estudos pertinentes à temporalidade do texto, da condição humana da personagem, sequer do contexto do dramaturgo.

Toda a escrita do ator está pautada no seu trabalho individual, no seu corpo. As pequenas referências diagnosticadas nesta pesquisa pelo ator são pertinentes a detalhes micros da peça, como breves descrições das citações, destacando a região de Macon e Mandrágora.

É importante pensar no conjunto, o ator deve estar focado no corpo, mas o corpo também é uma interação social, e a atividade de grupo requer uma troca, e, qualquer pesquisa, mesma particular e individual, é fundamentada na difusão do conhecimento coletivo. A práxis teatral é uma atividade coletiva de grupo.

Wesley Martins da Silva é Bacharel em Interpretação Teatral (2003) e Licenciado (2008) em Artes Cênicas pela EMAC/UFG, atua como servidor Técnico Administrativo – Técnico de Audiovisual nesta instituição, lotado no colegiado da EMAC. É especialista em Cinema e Educação (2010) pela Faculdade de Filosofia e Teologia de Goiás (IFITEG). É professor visitante de Audiovisual do curso de Produção e Direção de Arte do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França.

3.1.2 A Partitura Corpo–Orgânico de Vladimir

De acordo com os escritos revelados no diário de bordo do ator Dallago, a princípio os ensaios foram dedicados às leituras de mesa do texto *Esperando Godot*.

Dessa experiência inicial, observou-se a necessidade de desenvolver atividades que operassem no campo vocal, por se tratar de um texto longo, com muitas pausas, marcações e ações. Os personagens deveriam ser dotados de uma modulação vocal diversificada para romper com uma possível monotonia do espectador, de acordo com o desenvolvimento no delongar do texto em cena.

Esse feito resultaria de acordo com diretor do núcleo, segundo o ator, para que a voz do personagem não fosse a voz do intérprete, para que a partitura vocal desenvolvida para o espetáculo fosse diversificada, diferente da partitura usual do ator.

Isso porque o diretor defende “que os espectadores não iriam ao teatro para ver os atores no palco, mas, acima disso, para verem os personagens em cena”. (DALLAGO, 2005).

Por fim, no desenvolvimento desse processo vocal, o que resultou foi uma tentativa de adaptação do personagem para a sua própria maneira de pronunciar; resultado que seria adverso ao ideal que se pretendia alcançar.

Mas, por outro lado, para romper com o propósito da monotonia, o ator procurou fragmentar sua maneira cotidiana de verbalizar, introduzindo ao texto: “pausas, quebras, divisões em frases ou mesmo em palavras, diferentes entonações, prolongamento de vogais, variações rítmicas, variações de volume, intensidade e tons”. (DALLAGO, 2005).

Os personagens, por conseguintes, devem ser dotados de partituras vocais diferentes entre si, contrapondo-se a uma visão similar de igualdades que foram observadas findo um primeiro contato com o texto.

Em um contato inicial, os personagens são muito similares, muito próximos uns dos outros, principalmente Estragon e Vladimir, personagens muito semelhantes em suas ações,

em seus conflitos e em suas respostas. São personagens passíveis diante do propósito colocado pelo dramaturgo.

E, para o efeito do ator, o intuito é romper com essa singularidade apresentada por Beckett, proporcionando um diferencial ao personagem em sua composição.

Este entendimento, segundo o intérprete, só foi alcançado posteriormente, ao longo de muitos ensaios e discussões sobre a temática da peça, o que propiciou alavancar para um novo estúdio, focar nas atividades corporais para o desenvolvimento do corpo do ator, para a construção atoral do personagem na cena teatral.

Os exercícios corporais, inicialmente aplicados, tinham como princípio fundamental fazer com que os atores percebessem o quanto essas movimentações e posições extra-cotidianas são importantes para descoberta de outras possibilidades de pronunciar a verbalização do texto – a oralidade.



Figura 6: Os personagens Estragon e Vladimir em cena de *Esperando Godot* do Máskara (Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

É o corpo do ator respondendo e intervindo na partitura vocal do intérprete. Experimentos que demonstram o quanto é amplo a partitura vocal e corporal, e por outro lado, reflete o quanto nós, artistas, estamos limitados organicamente, por não utilizarmos essas ferramentas corriqueiras.

Dallago nos revela as problemáticas apresentadas durante esse processo de construção corporal, primeiro, porque, segundo seu entendimento, o seu corpo reage fragmentado, dividido, o resultado apresentado não é a atividade como um todo, mas partes dela; os movimentos não são constantes, não proporcionam uma unidade em sua formação, e como o ator inicialmente não tinha consciência desse resultado até então apresentado.

O diretor, então, apresentou diversas propostas para os atores: primeiro, segundo nos relata Dallago em seu diário, aplicando exercícios que desenvolvessem o equilíbrio dos intérpretes durante a sua movimentação, exercícios que em partes, causavam certo desconforto e limitavam sua locomoção, resultados contrários ao que se esperava.

Uma dúvida surgia nesse processo, primeiro, o ator compreendia intelectualmente o propósito que almejava a direção, “concentrar minha força no abdômen”. (DALLAGO, 2005). Por outro lado, na práxis, não compreendia como esse fluxo desenvolvido poderia unificar as partes do seu corpo como uma unidade e apoiar sua construção corporal. Resultado: no ensaio seguinte, novamente voltava ao ponto zero, por não imprimir internamente o objetivo proposto.

A eficácia surgiu a partir do momento em que se iniciou um trabalho com as oposições corporais, o intuito era romper com a partitura corporal do ator, e criar uma nova partitura para o personagem, diferente do habitual.

Questões foram emersas, como “movimentos sempre lineares, sem profundidade no espaço, num mesmo plano e posicionamento”. (DALLAGO, 2005). Para romper com essa singularidade enfatizada pela direção, o ator relata o seguinte processo:

O primeiro passo para buscar uma movimentação extra-cotidiana, em oposição, foi utilizar-me do antes relegado princípio da contração abdominal. Sentindo que minha força e meu equilíbrio estavam concentrados no abdômen, as diferentes partes do meu corpo pareciam estar mais livres para buscar as oposições e movimentos mais expandidos, que estivessem fora da minha partitura corporal particular. Foi muito prazeroso perceber que, pela primeira vez, a utilização do abdômen trouxera para mim algum resultado prático, mas... não era a primeira vez! (DALLAGO, 2005).

A oficina ministrada por Simioni foi essencial para o resultado obtido na oportunidade; segundo o ator, a oficina propiciou “várias técnicas para expandir e aumentar,

aos olhos do público, nossos movimentos corporais, mas, o mais importante, era que o princípio fundamental de suas técnicas estava baseado no fato de todo e qualquer movimento ter origem no abdômen”. (DALLAGO, 2005).

O eixo central no desenvolvimento corporal é o abdômen. É por meio desse feito que se obtém uma conscientização corporal, proporcionando uma unidade em sua construção.

Dois processos estão em evidência, um focado na expressão corporal e o outro na partitura vocal; a seguinte preposição tinha como objetivo unificar os dois processos em curso, para apresentar uma resultante, mas esse produto deve ter uma característica natural dentro do processo, para não obter duas bases desenvolvidas distintamente durante a encenação.

De acordo com Dallago, um questionamento pairava referente ao propósito: “Então, como fazer, texto e gesto, serem, ao mesmo tempo, naturais e extra-cotidianos, em conjunto?” (DALLAGO, 2005).

A resposta a essa reflexão foi apresentada pelo diretor no decorrer de um dos ensaios subsequentes, após ser demarcado um espaço que limitava o palco, os atores tinham como propósito desenvolverem seus textos e seus deslocamentos nesse espaço, procurando aplicar ambos os processos corporais e vocais até então desenvolvidos.



Figura 7: Dallago interpretando Didi de Beckett
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Findo uma primeira abordagem do texto, o diretor solicitou que novamente apresentassem o trabalho em trâmite desenvolvido; com uma observação, cada frase do texto deveria ser pronunciada três vezes por cada intérprete, procurando uma entonação diversificada a cada pronúncia.

Foram observadas durante o processo, findo as apresentações, as seguintes constatações, como nos revela o ator em seu diário de bordo:

CAMARGO

Você percebeu alguma diferença entre as duas primeiras maneiras que você disse a frase, e a última?

DALLAGO

Sim – respondi.

CAMARGO

E qual foi? – questionou novamente.

DALLAGO

As duas primeiras estavam mais verdadeiras, naturais, enquanto que a última ficou artificial.

CAMARGO

E o que você fez de diferente nas duas primeiras e na última?

DALLAGO

Nas duas primeiras, eu estava executando ações concretas. Na terceira, não estava executando ação alguma.

CAMARGO

Então guarde isso. Todas as vezes que você disser um texto sem estar executando nenhuma ação, ele será artificial, sem vida. Nós estamos agindo o tempo todo, seja física ou mentalmente. Não falamos simplesmente por falar, mas falamos porque queremos alguma coisa com nossas palavras. Se em suas palavras nós não percebermos o que você está querendo, não perceberemos a ação que está executando, então não veremos nenhum sentido nelas e, assim, se tornarão mecânicas e sem naturalidade. (DALLAGO, 2005).

É interessante observar o quanto o processo experimentado pelo ator está pautado na unidade, mas numa unidade fragmentada, é curioso, pois observaremos, finda a análise do espetáculo desta presente comunicação, que a crítica analisada é justamente nesta enfática observação, numa falta de unidade com o todo.

Os processos foram fundamentalmente desenvolvidos, porém o espetáculo não apresenta um conjunto único no processo de encenação. Mas, voltemos para o processo percorrido pelo ator, que é o principal objetivo neste momento em curso.

O diretor se ausentou, durante o processo, por 15 dias, neste período os atores Dallago e Martins continuaram desenvolvendo seus processos de ensaios. Segundo o entendimento do ator, foi essencial esse período para criar uma relação mais afínca entre os personagens.

Outra observação pontual é que, no seu ponto de vista, com essa afinidade entre os atores, as cenas desenvolvidas estavam mais verdadeiras, os atores passaram a acreditar mais no processo que estavam inseridos, uma sintonia estava sendo desenvolvida, com exercícios em conjunto, que propiciaram uma confiança, uma proximidade dos intérpretes e, por conseguinte, dos personagens.

No entanto, o ator Dallago relata que fora advertido pelo companheiro de cena que essa busca pela naturalidade omitia seu trabalho corporal em cena, e a intenção da movimentação que deveria partir do abdômen estava fragmentada no corpo, devendo o ator estar atento aos resultados obtidos e no desenvolvimento dos mesmos.

A naturalidade do personagem estava sendo substituída pela naturalidade do ator e merecia extrema atenção para não retroagir no processo.

Os atores desenvolveram diversos exercícios nesse período, com a finalidade de romperem com a postura cotidiana, e, ao mesmo tempo, possibilitarem uma naturalidade da locomoção e movimentação dos personagens em cena.

Assim que o diretor retornou dos compromissos, Dallago nos revela que foram apresentados os resultados obtidos, findo o trabalho desenvolvido naquele período correspondente.

O diretor pontuou os avanços observados, mas, segundo o ator, fez uma advertência importante, quanto à dicção dos personagens em cena; os atores não estavam valorizando as pronúncias das palavras em cena, e complementa ainda que:

Ao tentar tornar a cena o mais natural possível, acabamos, como nas primeiras leituras da peça, adaptando a maneira de falar da personagem à nossa própria maneira. Assim, o que se via, ou melhor, se ouvia em cena, eram palavras ditas pela metade, regionalismo no sotaque, falta de uma melhor articulação, falta de variação rítmica e de intensidade sonora nas frases, entre outros problemas. A solução? Voltarmos ao bom e eficiente trabalho de leitura de mesa. (DALLAGO, 2005).

Uma sugestão que partiu da direção fora apresentar aos atores, segundo Dallago, alguns vídeos de montagens do texto *Esperando Godot*. Entre as encenações exibidas, uma em particular chamou a atenção do intérprete do personagem Vladimir: a montagem dirigida pelo próprio dramaturgo, na qual existia uma economia com relação à expressão corporal dos atores em cena, no entanto, existia uma valorização da partitura vocal, na qual os atores enfatizavam todas as palavras do texto, possibilitando uma corporeidade, uma movimentação e ritmo ao espetáculo.

O intuito com essa exibição não era investigar esse método de interpretação da tradição inglesa, mas enfatizar o campo de possibilidades que os atores podem abarcar com a partitura vocal.

Dallago nos revela que esse vídeo foi aporte para o retorno das leituras de mesa, na qual os atores desenvolveram uma partitura vocal própria, buscando como referência o vídeo e os diversos exercícios que propiciavam o desenvolvimento de variações e modulações na oralidade dos atores.

Enfatizando as pausas, as diversas variações rítmicas, o sussurrar nas pronúncias, variações sonoras de volumes e intensidades na entonação, rompimento com as articulações, dentre outros.

Resultado que possibilitou um leque de nuances em suas interpretações como um todo, não somente na verbalização do texto, mas também no corpo, porque o resultado era a busca pela unidade.

Unidade que sugeria também um estado de espírito para o personagem, são emoções, intenções e compreensões na interpretação da peça. É o agir organicamente com naturalidade

em cena, sem romper com a técnica, mas a técnica estando presente nesta naturalidade do espetáculo.

No retorno aos ensaios, após esse trabalho de mesa, uma nova observação fora destacada pela direção, os atores não se escutavam em cena, segundo nos relata Dallago, em seu escrito. O diretor pontuou que um não compartilhava com o trabalho do outro, no qual as pronúncias dos personagens soavam sem sentido para outro, em seu contexto textual.

É fundamental que o ator escute o colega de cena, é como uma expressão do retorno, eu escuto o colega, comungo com a sua informação, para pronunciar o meu texto. Isso possibilita uma unidade, um jogo em cena, e o propósito é tornar esse processo natural, para que, ao observarmos enquanto espectadores da encenação, o público possa degustar do jogo, da encenação, assim como degusta de uma leitura do livro.

Fazer o espectador se envolver com a cena, com os conflitos, com as reflexões do dramaturgo que estão sendo apresentadas no fazer teatral. Diante desse não escutar, o diretor Camargo mediu com mais exercícios os atores em cena, isso com atividades que fizessem os atores perceber a qualidade sonora que a cena adquire quando o ator escuta o colega.

Posteriormente, foram aplicados exercícios sobre movimentação corporal. O intuito, segundo o diretor, era que os atores movessem o espaço. De acordo com Dallago, o diretor Camargo complementou essa questão pontuando que “(...) até então, nós estávamos nos movendo dentro do espaço, mas que, a partir daquele momento, queria que o espaço se movesse junto com nós (...)”. (DALLAGO, 2005).

Ao finalizar o exercício, Dallago nos relata que pontuou à direção que, segundo seu entendimento, não obtivera êxito no exercício, porque não compreendia esse “mover o espaço”, em oposição à opinião do colega Martins, que compreendera o processo, segundo seu entendimento e que o exercício permitira desprender energia corpórea na cena.

O diretor, então, solicitou que novamente os atores repetissem o exercício, mas que atentassem para a seguinte observação, a qual Dallago relata em seu diário:

(...) mover o espaço significava mover o ar que havia no espaço e, além disso, imaginando que este ar tinha um peso maior do que realmente tinha. Para ilustrar melhor, pediu que imaginássemos que estávamos nos movendo dentro de uma superfície líquida, como dentro de uma piscina, para que sentíssemos melhor o peso em nossa movimentação (...). (DALLAGO, 2005).

De acordo com o ator, com essa observação, pudera compreender o que a direção estava propondo, e que permitira obter algum resultado promissor, segundo seu entendimento da proposta interpelada.

Para o ensaio posterior, marcado para dois dias subsequentes, foi solicitado aos atores que pensassem nessa reflexão “moverem o espaço” antes de adentrarem em cena. Os atores chegaram antecipadamente e de princípio iniciaram um aquecimento corporal e posteriormente partiram de imediato para o ensaio da peça.

O ator nos relata que o diretor chegou posteriormente e ficou observando sem intervir na atividade em trâmite. Ao final da cena, Camargo pontuou que os atores estavam almejando os resultados esperados e que o espetáculo estava amadurecendo.

Porém, alertara os interpretes. Segundo suas pontuações: o corpo do ator Martins estava pesado em cena; assim como o corpo fragmentado experimentado por Dallago no início dos processos. Como resultado, novos exercícios foram retomados pelos atores, com a finalidade de desenvolverem essa unidade corporal.

A base fundamental para o trabalho do texto era uma linguagem do *clown*, e, esses exercícios sempre aportavam positivamente o processo em que estavam inseridos. Outro exercício que foi pontual para novas descobertas no processo, como destaca o intérprete, foi num ensaio no qual o diretor apresentou um CD do cantor Paraibano Chico Cesar, e solicitou que os atores ouvissem o CD e observassem como o intérprete da música brasileira trabalhava sua voz.

O cantor usufruía da melhor qualidade os seus graves e agudos, em tons fortes e suaves, pronúncias cortantes e redondas, dentre outros. Ou seja, apresentava uma diversidade na sua partitura vocal, na qual os atores poderiam desempenhar o texto com essas inúmeras modulações. A cada descoberta, mais rico, torna o trabalho do ator.

Até o presente momento, podemos observar sempre um retorno no trabalho do ator, com avanços no processo, e ao mesmo tempo, requerendo um retorno a etapas específicas, como a partitura vocal ou corporal.

A qualidade da cena requer sempre uma busca pela técnica, como revela Dallago, que complementa essa observação, ponderando e advertindo:

Foi então que me dei conta de uma verdade no teatro, que eu já havia observado acontecer com colegas de trabalho, mas que até então nunca havia acontecido comigo: a técnica pode tornar o trabalho sem energia, sem vitalidade, sem emoção. Isto acontece porque, qualquer técnica utilizada, como elemento da interpretação, não será orgânica se não estiver incorporada ao longo de muitos ensaios, ou seja, se

não estiver, de fato, fazendo parte daquele personagem. As diversas técnicas não são ruins, elas podem e devem ser utilizadas, mas desde que estejam tão intrinsecamente ligadas com a personagem que não conseguiríamos interpretar aquele papel se não as tivéssemos utilizando. E foi exatamente o que havia acontecido conosco: a descoberta de novas técnicas vocais afastou-nos da essência da personagem, pois estas técnicas ainda eram estranhas a eles. Apenas com muita concentração e esforço conseguimos fazer a cena com verdade e sem perder as brilhantes variações ao falar que havíamos conquistado. (DALLAGO, 2005).

Dallago nos relata que os ensaios começaram a ficar expansivos um do outro, e um destaque interessante é que, como tinham certa constante no desenvolvimento dos trabalhos em cena, mesmo com essa prévia distância observada na ocasião, havia um equilíbrio no processo dos atores em cena.

Não se perdia o qualitativo dos resultados conquistados, justamente por terem uma constante no desenvolvimento do processo atoral como um todo. Nesta etapa inaugurada, a direção solicitou que os atores trabalhassem mais o desequilíbrio dos personagens, as suas posições extra-cotidianas, as oposições dos personagens em relação aos atores, aos intérpretes das cenas.

A direção solicitou que os atores pensassem, também, no público espectador presente em cena, ao redor dos atores, que esta seria a sua distribuição espacial no espetáculo – assim como um teatro de arena, o público em volta no formato de um círculo.



Figura 8: Wesley Martins e Saulo Dallago interpretando Gogo e Didi de *Esperando Godot*
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Os atores deveriam executar suas cenas pensando que em todas as direções teriam o olhar da plateia. O espetáculo deve ser visível em todas as suas direções. Com o intuito de facilitar o entendimento dos atores, de acordo com Dallago, Camargo utilizou o quadro negro para apresentar espacialmente o posicionamento dos atores em cena. Observamos as figuras abaixo como destacado pelo ator em seu diário de bordo:



Figura 9: Distribuição Espacial dos Atores
(DALLAGO, 2005).

Na primeira figura, tentava demonstrar as várias direções para as quais nós, atores, deveríamos estar nos dirigindo. Na figura 2, tentava demonstrar a importância de estarmos sempre tentando nos virar para lados opostos para que, quando as pessoas

de um lado não estivessem vendo um dos personagens de frente, elas estivessem vendo pelos menos o outro, e vice-versa. (DALLAGO, 2005).

O espetáculo do Máskara é todo construído em formato de uma hélice, é interessante observar essas imagens acima, porque temos uma visão particular, com outro olhar, um olhar que parte do centro para as diversas direções e oposições espaciais.

Exercícios com as cadeiras dispersas pelo espaço que delimitava o cenário, a direção solicitou aos atores que se sentassem ao centro do palco, e a cada comando ou a cada vez que um dos atores trocasse de cadeira, o outro ator em seguida deveria fazer o mesmo, e assim sucessivamente.

Não perdendo o foco, que é pensar no público espectador, que se encontra nas distintas direções, uma vez que o resultado esperado é justamente fazer os atores se perceberem nas dinâmicas das cenas, no espaço; um contracenando para com o outro, e com o público presente compartilhando o processo.

A cada etapa percorrida, novos exercícios eram incorporados, sempre com algum propósito especial de acordo com o ator. A atividade seguinte propunha exercícios de expansão e contensão ou como revelado por Dallago, “de impulso para a ação física e repressão desta ação”. (DALLAGO, 2005).

O intuito era dispor de energia em cena, o diretor Camargo complementou ainda que “este tipo de exercício é particularmente interessante na peça *Esperando Godot*, uma vez que, durante vários trechos da peça, os personagens preparam-se para ações que não executam”. (DALLAGO, 2005).

Essa pontuação da direção é fundamental para entendermos essas duas criaturas, Estragon e Vladimir, os personagens centrais que encontram-se em constante espera. E como revela Camargo durante uma entrevista:

(...) as personagens mudam o tempo todo, são ações que nunca são concluídas, *Godot* é uma peça formada de muitos instantes, e, esses instantes, esta cheio de significados, porque não tem sentido, as personagens mudam de uma hora para outra, de uma ideia para outra (...). (Entrevista/CAMARGO, 2015).

As problematizações seguintes, presentes no diário de bordo do ator Dallago, são reflexões com relação aos primeiros ensaios abertos. Infelizmente, não existem as pontuações com relação ao ensaio aberto apresentado no *Seminário 50 Vezes Beckett*, promovido pelo Máskara, o qual contou com a presença de Gontarski.

A recepção dos ensaios destacados pelo ator são os seguintes:

O primeiro ensaio aberto foi para aproximadamente 60 jovens, estudantes de teatro da Companhia Anapolina de Teatro, situada em Anápolis, cidade próxima à Goiânia. Companhia esta que tinha como coordenador e professor de teatro o Prof.º Dr.º Camargo.

De acordo com o ator, que vale destaque para os questionamentos dos ensaios futuros, com o intuito de entender a problematização em comum repetida neste exercício dos ensaios abertos:

A grande jogada é que 90% da nossa atenção esta voltada pra a cena, para a nossa realidade de personagem, e apenas 10% estava voltada para a sala, para o público. Isto, para mim, fez com que eu sentisse como em vários ensaios a sós com o Wesley ou também com o Robson. Eu estava tão concentrado no que estava fazendo em cena, nas minhas ações físicas / vocais / psicológicas, na execução dos vários jogos da peça, que o público para mim se torna algo exterior, à parte. (DALLAGO, 2005).

O segundo ensaio aberto fora restrito com a presença de um público seleta, composto por apenas 12 pessoas, formado em grande parte por estudantes de graduação em teatro e teatros locais. Devemos nos ater para o seguinte comentário tecido por Dallago, após a encenação ao público presente, “Outro aspecto relevante abordado pelos espectadores foi quanto à solidão das personagens, (...)”. (DALLAGO, 2005).

A crítica tecida no terceiro ensaio está, também, fundamentada nas práticas abordadas nos dois primeiros encontros abertos. Dallago revela:

Alguns convidados presentes, mesmo tendo apreciado nosso trabalho, disseram que havíamos feito a encenação muito entre nós mesmos, atores, e não havíamos dado abertura para que o público entrasse no jogo. Sugeriram, então, que fizéssemos o espetáculo não “para o público”, e sim “com o público”. Outra coisa que disseram, que corroborava com esta opinião: a questão do espaço da peça ser circular. Este espaço lembra uma espécie de ritual, e o ritual é algo no qual todos envolvidos participam mais diretamente, e não apenas aqueles que estão no centro do círculo. (DALLAGO, 2005).

É interessante abordar que as três resultantes nos apresentam o espetáculo como um produto de uma construção e concepção individual, no que tange à interação do espectador para com o espetáculo.

Quando refletimos sobre a interação ator–espectador, não estamos diagnosticando a participação efetiva do público dentro do espetáculo, mas que o espectador seja parte do mesmo.

O espetáculo será efetivo em sua concepção somente com o “estranhar”. Camargo destaca isso em sua entrevista, quando é interpelado se havia uma preocupação da recepção do público para com o espetáculo.

Havia no sentido de gostar, e gostar é uma resultante invariável, porque, segundo o diretor, “Bom nesse sentido, que eles gostassem, mas, que gostassem no sentido de achar legal, pode ser até como o Fayad⁵, querer ‘quebrar o negócio’, é uma forma de gostar também, gostar desse jeito”. (Entrevista/CAMARGO, 2015).

De acordo com minhas conclusões, o trabalho desse núcleo masculino está pautado na técnica, numa técnica que permitiu não só apresentar inconscientemente esse distanciamento, a efetividade de ensaios e a durabilidade no processo atoral desses atores, mas também essa imersão natural.

Vale ressaltar que em ambos os diários de bordos dos atores, Dallago e Martins, em momento algum foram apresentadas ou citadas às relações de seus personagens para com os outros dois personagens, interpretados pelas atrizes Braga e Ramaldes.



Figura 10: Lucky, Pozzo, Vladimir e Estragon em um dos momentos eloqüentes de Pozzo no I Ato de *Esperando Godot* do Máskara

(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

⁵Psicólogo, Ator e Diretor de Teatro da Cia Martin Cererê.

Ative muita atenção a esse fato, uma vez que a sensação refletida diante das considerações é que não observa uma relação dos atores como grupo. Como citado, naturalmente, o processo foi conduzido individualmente e refletiu essa imagem nas cenas.

Temos dois grupos dispersos, um formado pelo masculino – Dallago e Martins, e outro pelo feminino – Ramaldes e Braga. O poder imerso no processo de construção atoral no espetáculo.

Saulo Germano Sales Dallago é Bacharel em Artes Cênicas na modalidade Interpretação Teatral (2004) pela UFG, é Mestre (2007) e Doutor (2012) em História, pela mesma instituição de ensino, e é professor efetivo nos cursos de Artes Cênicas e Direção de Artes da EMAC/UFG desde 2010.

3.1.3 O Deserto Corpo–Enraizado de Lucky

A atriz Ramaldes quando interpretou o personagem Lucky de *Esperando Godot* em 2005 era acadêmica do último ano do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da EMAC/UFG. Ramaldes ressalta em seu diário de bordo que quando leu o texto teatral pela primeira vez, nunca pode imaginar a profundidade desse personagem, mal compreendia o texto que despertou certa angústia, não conhecia nada do dramaturgo Beckett, e ficou se perguntando quem é Godot?

Esse personagem que nunca aparece, sem rosto, sem identidade. O ponto fundamental que despertou o interesse pelo personagem Lucky, de fato, foi interpretar um personagem “mudo”, praticamente a peça inteira. Mas tinha em mente que devia dialogar muito através do seu silêncio.

E a primeira questão central desse personagem era como fazer isso? O diretor, então Prof.º Dr.º Camargo, propôs diversos exercícios à atriz. Ramaldes nos revela que foram a base fundamental de toda a sua criação para a composição do personagem.

(...) Foi através de alguns jogos teatrais que o diretor propunha, através de experimentações de formas de caminhar diferentes, que a gente acabava testando, então fica, envolve, testando essas formas de caminhar, depois alguns exercícios diretamente com o solo, pensando nessa movimentação corporal, formas circulares, que ia propondo, até que, um exercício que levava ao outro, e ia juntando algumas descobertas corporais de um momento, e juntava, com outros jogos que o diretor propunha... Porque o texto foi entrando devagar, então foi essa “construção corporal” primeiro, surgiu essa nuance corporal do Lucky a partir de exercícios (...). (Entrevista/RAMALDES, 2015).

Pela primeira vez, a atriz iniciou um processo físico (corporal) para a criação do personagem, ao contrário de partir do texto, como de práxis, em suas interpretações.



Figura 11: Karine Ramaldes interpretando Lucky
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Um trabalho atoral individual, “o caminhar enraizado, iniciando pela ponta dos pés, com o quadril encaixado, e o Robson pedia para eu imaginar uma força puxando minha cabeça para cima, e os pés para baixo, trabalhando assim a oposição física”. (RAMALDES, 2005).

De acordo com Ramaldes, essa movimentação dos pés no solo foi fundamental para a composição corporal de Lucky, porque essa foi a base corporal do personagem, “(...) Como é que esses pés agarravam o solo? Então teve a movimentação dos pés, a movimentação dos

dedos, de cada dedo, individualmente, que é uma movimentação que o ser humano não trabalha, não atemos a isso (...)”. (Entrevista/RAMALDES, 2015).

Podíamos observar que o personagem tinha bases distintas em sua expressão corporal, Lucky tinha essa força de caminhar, enraizado, essa força de oposição física, uma força que partia do centro (coluna), para os distintos níveis, hora para cima, hora para baixo, hora para os lados, uma força que remetia às entranhas da atriz.

E nessa construção corporal do personagem, tinha uma força, uma força que se opunha, porque ao mesmo tempo em que esse corpo dilata para um lado, ele se dilata para o outro, e isso, segundo a atriz, é como se rompesse o corpo. “(...) Ele vai se estourando mesmo, se preenchendo de todas as formas (...)”. (Entrevista/RAMALDES, 2015).

Porque o personagem também era solo, tinha diversos momentos em que Lucky era chão. E não podemos esquecer de que Beckett provavelmente queria trazer a representação desse homem em sua origem, porque, de acordo com a tradição cristã, partimos do barro, e como Lucky representa esse homem em degradação, é um olhar reflexivo do homem para consigo mesmo. Somos pó emergido nesse deserto escaldante.



Figura 12: O personagem Lucky no I Ato de *Esperando Godot*
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

A própria atriz criou essa imagem de deserto, porque, segundo seu entendimento, “(...) eu criei uma visão de deserto, porque o Lucky é um personagem sem visão de futuro, um

personagem sofrido, então, dentro de uma visão de horizonte, que possibilitou um corpo cansado, desse deserto que trás sede (...)"'. (Entrevista/RAMALDES, 2015). E essa é a representação do homem em sua condição.

A dificuldade aparente em desenvolver também essa expressão corporal, esses exercícios, se tratava do acômodo da atriz com a *Commedia Dell'Arte*, Ramaldes revela que durante todo o ano anterior e, em muitos de seus trabalhos como atriz, até então desenvolvera um trabalho atoral exclusivamente focado na comédia, e com o ingresso na universidade estudara esse Teatro de Costume com o qual nutria afinidade como intérprete.

Diante das dificuldades iniciais, o diretor propôs novos exercícios, "onde eu caminharia em câmera lenta, enraizada, forças opostas, quadril encaixado, porém, com um cabo de madeira segurado pelas duas mãos na altura dos ossos do quadril, e não poderia deixar que o cabo se movimentasse". (RAMALDES, 2005).

Com exercícios, conforme pude constatar como observador nos ensaios do grupo e diante das pontuações de Ramaldes em seu diário de bordo, o intuito da direção era justamente opor ao trabalho que a atriz desenvolvera, rompendo a sua zona de conforto e criando novas formas corporais.

O corpo da atriz dialoga em um novo processo, se (re) significando, propondo novos signos interpretativos à atriz, (re) criando uma nova forma de interpretar um personagem, na qual o intuito era descobrir o corpo de Lucky, o caminhar enraizado, a postura, para que a atriz tivesse um eixo corporal e êxito nas cenas.

Ramaldes nos revela que esse caminhar possibilitara resultados promissores e inúmeras variações e direções de dinâmicas desse processo que lhe propiciava certa satisfação como atriz, porque estava em um processo novo, e diante de um novo leque de informações para construção de personagens.

Num segundo momento, iniciou um trabalho de movimentos mínimos (velocidade), a quebra de todas as articulações do corpo, das mínimas e das maiores (movimentos contidos e expansivos), explorou esse processo corporal como se fosse imperceptível, mas que deveria estar presente (ação contínua), movimento partindo da coluna e percorrendo por todas as vértebras.

O corpo da atriz em atividade, sem tensão, mas, leve, obtendo um resultado natural ao processo. O diretor Camargo utilizou a imagem do flutuar para atriz, do deserto, desenvolver seus processos mantendo os músculos livres, temos aí a imagem performática atuando no trabalho da atriz, a imagem como construção da ação, da performance em cena.

De acordo com a atriz, no seu entendimento, durante toda a peça, o Lucky é imagem, e é uma imagem que precisa ser construída na sua atuação. Parte desta reflexão, a fragmentação do personagem sendo construída em sua interpretação em cena.

O Lucky não tem texto praticamente, ele durante a peça toda é imagem, e, o personagem precisa ser construído através das imagens, e aí o Beckett traz sim, muitas propostas de imagens no texto, e na própria construção dos ensaios, com os atores, e aí eu retorno na própria construção, especialmente com a Valéria, essas imagens foram sendo criadas cada vez mais fortes, de que forma, de que modo eu vou tocar nessa mala que ele carregava o tempo todo? Qual a relação dessa mala quando ela cai no chão? E aí as imagens começam a sair, a ser estabelecida (...). (Entrevista/RAMALDES, 2015).

Com o trabalho corporal em trâmite no processo, o diretor propôs iniciar um trabalho focado no olhar do personagem, “trabalhamos movimentos com os olhos, expressões de olhares, sentimentos através do olhar, enfim, a fala do olhar”. (RAMALDES, 2005).

Enfatizando a importância que o olhar de Lucky tem para o personagem, somando-se ao processo à construção até então desenvolvidos, possibilitando, como resultado, o desenho do corpo (processo físico) do personagem para a atriz.

Os processos percorridos se somam aos resultados obtidos, depois de inúmeros laboratórios e exercícios propostos, Ramaldes foi inserida no processo de ensaio com os demais atores, com o desenho do corpo, com a postura de Lucky adquirida no decorrer do processo.



Figura 13: Os personagens Pozzo e Lucky de Samuel Beckett
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

A atriz se sentia mais segura em cena para dialogar com os demais personagens, pois partira de um ponto fundamental para a composição de sua performance em cena.

Estabeleceu-se então uma relação completamente diferente para mim, pois a partir daí, existia a troca e o contato entre eu/Lucky e os outros atores/personagens. Comecei então a descobrir as riquezas dessa personagem, na troca de olhar com os outros, no ouvir o texto enquanto Lucky, e não mais Karine, pois agora o Lucky não era espectador, mas sim um participante ativo, muito ativo do desenrolar da história. O desenho primeiro da personagem foi se lapidando com as relações de ensaio. (RAMALDES, 2005).

É interessante perceber a energia e a força da atriz impregnadas no personagem, a atriz transpira essa energia em cena, é evidente sua desconstrução corporal para interpretar Lucky, uma energia interna que é perceptível na pele da atriz.

Ramaldes respira Lucky, caminha com o personagem, o olhar da atriz é o olhar do personagem em cena; os gestos e a dinâmica são um resultado impressionante obtido através de exercícios cênicos, e mérito da atriz em absorver e dialogar com todas as informações propostas pela direção nesse processo, e, por conseguinte, ter esse olhar de construção do personagem.

Dessa interação do personagem Lucky com os demais personagens de *Esperando Godot* possibilitou no trabalho da atriz sentimentos em cena, e uma imagem meio animal, selvagem (que a atriz não soube definir), a maneira de se comportar, postar em cena, delineando uma boca meio torta, uma quebra minúscula de músculos no corpo, pouco perceptíveis e principalmente, e fundamental, a cumplicidade instaurada do personagem Lucky com o personagem Pozzo interpretado pela atriz Braga.

Cumplicidade que nos possibilita retornar à seguinte reflexão desta relação, essa condição de servir Pozzo é imposta ou gratuita? Lucky é imposto à condição de serviçal ou se permite servilizar por Pozzo? Lucky em sua tradução é Sortudo, sendo assim, eu tenho um escravo com nome de Sortudo. É impróprio nesta relação.

De acordo com a atriz, “o Lucky se permite sim, e eu acho que ele não consegue viver mais sem estar nessa situação de submissão”. (Entrevista/RAMALDES, 2015).

Situação evidente nos ensaios, no palco, uma comunhão. Assim como observamos no texto beckettiano, é como se um completasse o outro, um jogo de olhares das atrizes–personagens, uma performance compartilhada na cena.

E essa parceria evidenciava a força do feminino em cena, força que se opunha de frente ao gênero discursivo impresso no texto beckettiano. Todos os personagens de *Esperando Godot* são masculinos, e temos nesta montagem do Máskara duas mulheres interpretando homens. É a oposição impressa.

Diante de todo esse processo, surge o ápice de Lucky, trabalhar o texto desse personagem, embora Lucky esteja “mudo” durante toda a peça escrita por Beckett, o dramaturgo nos reserva um momento catártico do personagem, o personagem “mudo” em seu momento triunfante: dizer tudo e ao mesmo tempo nada.



Figura 14: O olhar fulgurante de Pozzo e Lucky durante o espetáculo beckettiano do Máskara
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Um texto que, aparentemente sem sentido e sem conexão, nos revela um Lucky que clama por dizer, por um lugar diante daquele cenário inóspito em cena.

Para articular bem as palavras do texto, foram executados, nos ensaios, diversos exercícios para o controle da respiração, nos quais a atriz, timidamente, nos revela que teve certa dificuldade ao projetar a voz sem agredir as cordas vocais, utilizando a caixa de ressonância superior (na cabeça) para projetar a oralidade do personagem.

A orientação dada pela direção, para dicção do texto, é que o texto de Lucky é um aparente vômito do personagem, “que a muito não falava, então queria falar tudo ao mesmo tempo”. (RAMALDES, 2005).

O primeiro passo como atriz é possibilitar uma lógica do personagem para o texto que está sendo pronunciado, a princípio sem lógica, mas sem deixar o texto soar monótono em cena, uma dicção com um ritmo em aceleração, apresentando certo desespero de não permitir dizer tudo no mesmo tempo, em uma escala que varia as suas rítmicas até a explosão total (catarse em cena), variando entonações, o corpo, e a forma das palavras, dentre outros.

Ramaldes revela que a princípio apenas o ritmo acelerado fazia parte da sua estrutura textual, a dificuldade apresentada era a ausência de lógica, e a necessidade de uma

corporeidade das palavras em cena, possibilitar formas, o colorido ao texto que está sendo pronunciado pela atriz.

A orientação então recomendada pela direção era fragmentar o texto em inúmeras frases, e em cada etapa, possibilitar uma forma, um corpo, trazendo um sentimento do personagem à sua pronúncia, criando e experimentando assim como uma partitura musical.

Um dos exercícios propostos na sala de ensaio foi dizer o texto enquanto corria pela sala, depois o texto sendo dito lentamente, enquanto meu corpo se movimentava rapidamente, e ao contrário (mas isto é ao contrário? diria Beckett), o texto sendo dito rapidamente, enquanto meu corpo se movimentava em câmera lenta. Este foi um dos exercícios com o texto que mais me ajudou, pois apesar da dificuldade das oposições dava para descobrir várias maneiras de dizê-lo, o problema era manter a respiração controlada, dizer o texto e dar conta de toda a exploração corporal! (RAMALDES, 2005).

A base da construção textual partiu de uma nova recomendação da direção, a qual apresentou à atriz Ramaldes duas gravações de trechos da peça *Esperando Godot* – primeiro em francês, uma gravação para rádio na primeira montagem na França, em 1952, com direção de Roger Blin.

Uma segunda gravação em áudio, desta vez em inglês, de outra montagem do texto entre 1956 e 1957 de Herbert Berghoff, em Nova York, nos Estados Unidos.

Ramaldes revela que a percepção da montagem na França estava mais próxima de sua realidade, essa montagem de Blin proporcionou um suporte à sua criação, na qual define como uma “transcrição” traduzindo o Lucky francês de 1952 para o Lucky do cerrado brasileiro de 2005.

Transcriar inspirado no poeta e professor de literatura Haroldo de Campos (2013), “é criar a partir do que se quer traduzir”. Ao traduzir o que um dramaturgo escreveu, (re) inventa-se os sentidos, preservando a originalidade do que foi escrito.

Antes de estrear a peça *Esperando Godot*, o Máskara apresentou um ensaio aberto, na ocasião com a presença do Prof.º Dr.º Gontarski. A atriz revela que antes de entrar em cena, como de praxis, executou na ocasião alguns exercícios de alongamento e respiração (como de praxis) possibilitando um corpo presente para entrada em cena.

Por convite da atriz e da companheira de cena, Braga, as duas iniciaram os exercícios de aquecimento em conjunto com um jogo de olhares para revelarem a cumplicidade de ambos os personagens, uma para com a outra, estabelecendo um contato inicial antes da performance.

Essa cumplicidade foi fundamental para sua relação com personagem e construção da performance, performance como determinamos atualmente, por comungar as práticas artísticas com esse novo olhar.

Ramaldes em 2005 revela muito esse comportamento, o qual consideramos para o nosso trabalho:

É como se diz o “teatro acontece no aqui e no agora”, muitas relações novas surgiram, que foram únicas, e que com certeza em cada nova apresentação que faremos para a platéia surgirão novas e novas. O jogo de olhar do Lucky com o público aconteceu e foi muito bem correspondido, é como se alguns sofressem junto com ele ou tivessem no olhar um certo sentimento de piedade, e eu, Karine/Lucky, quisesse dizer algo ao público também. Pude perceber que todos que olhavam correspondiam de alguma forma àquele olhar. E como o contato com o Pozzo estava intenso naquele dia, nós nos comunicávamos mais do que nunca pelo olhar. Foi uma força extraordinária e muito boa de vivenciar. (RAMALDES, 2005).

Dada a existência de Lucky por Ramaldes, que experimentamos: assim como os atores em cena os personagens; assim como o público o espetáculo – a performance; assim como o dramaturgo a obra.

Os atores estão transpirando, desdobrando-se, (re) criando o personagem nesta construção atoral da performance em cena.

Karine Ramaldes é Licenciada em Artes Cênicas (2005) pela EMAC/UFG, Especialista em Arte e Educação (2010) pela Faculdade do Noroeste de Minas (FINOM), e recentemente defendeu sua dissertação no mestrado acadêmico interdisciplinar em Performances Culturais (2015) por esta instituição de ensino, obtendo o título de Mestre em Performances Culturais, pesquisando o tema *Os Jogos Teatrais de Viola Spolin: Uma Pedagogia da Experiência* sob orientação do Prof.º Dr.º Camargo.

3.1.4 O Acontecimento Corpo–Imagético de Pozzo

Pozzo? O que há nele de tão particular? Seu incansável jorro de luzes, que põe a perder o brilho fulgurante!? Pouco a pouco? Pálido, mais pálido, até que puf! Acabado! (Silêncio.) Mas, mas, por trás de seu manto de doçura e calma a noite vem a galope e virá se abater sobre nós, zás, assim, no momento em que menos a esperarmos. (Silêncio). (BRAGA, 2005).

A atriz e docente substituta do curso de Artes Cênicas em 2004 – 2005 da EMAC/UFG, Braga, em seus registros de anotações da construção do personagem Pozzo no espetáculo, do qual se faz análise nessa dissertação de mestrado, revela que quando foi

convidada pelo Prof.º Dr.º Camargo para atuar como atriz, interpretando o personagem Pozzo do texto *Esperando Godot* de Beckett, ficou muito surpresa.

Primeiro, por ter ciência de ser um personagem masculino e principalmente por tratar de um dos grandes textos da dramaturgia universal – “Um desafio provocador”. (BRAGA, 2005).

Outra questão fundamental partilhara em suas reflexões, o último personagem, o que interpretara no teatro, era uma das mulheres rodrigueanas, que desempenhara na versão de *O Olho da Fechadura* com direção de Hugo Rodas. “De Nelson para Beckett, tudo parecia tão longe. Entretanto fui percebendo que, apesar das diferenças na linguagem e na história, ambos se circunscrevem e discutem acidentalmente a natureza humana”. (BRAGA, 2005).

Braga nos revela, durante uma entrevista, como se estabeleceu esse processo de construção do personagem Pozzo:

Primeiro, foi um texto que nós atores não aproximamos por laboratórios práticos, aproximamos por leituras, então, existia um trabalho de mesa, o Robson apresentava textos paralelos, alternativos, etc., a pesquisa tinha muito esse caráter, e até então, isso pra mim estava muito confortável, no sentido que, você esta numa mesa, esta discutindo, esta lendo... É muito prazeroso, e, tudo é possível porque você esta ali dialogando, mas, à medida que você esta descobrindo, você não esta se comprometendo, como é o compromisso, com o corpo, por exemplo, são compromissos diferentes... São exercícios diferentes... Posso te garantir que nesse processo, quando de fato estabeleceu a personagem na prática, foi muito mais difícil. Fizemos a mesa, mil discussões, isso, e, aquilo, na mesa, eu já desconfiei que a gente não tivesse a menor possibilidade de trabalhar a personagem, eu, por exemplo, o tempo todo conversava com o Robson, eles são “aparições”... Como trabalhar essas identificações? Uma construção de personagem sabe!... pelos caminhos, que até então, eram legitimados na época, que eu havia trabalhado em Shakespeare que eu tinha feito uma Julieta, então, eu vi que eu não ia conseguir isso... Porque eles são “fragmentos”, de alguma coisa, eles são “fragmentos de acontecimentos”, e, nesses “fragmentos”, você tem o “acontecimento”, mas, você não tem uma estrutura ordenada, entende? Que você possa contar uma historinha com início, meio, e, fim, é uma outra abordagem-aproximação desse universo, e, como aproximar de uma “aparicação”, e, fora que essa “aparicação” era masculina, num é uma aparição feminina, e, eu nunca tinha feito um homem... Mas, na verdade ele também não é um homem? (Entrevista/BRAGA, 2015).

É interessante destacar que desde o princípio, tanto no diário de bordo da atriz, quanto na entrevista, Braga tem uma visão imagética desses personagens, porque o dramaturgo é muito imagético, a construção da escrita de Beckett é muito pautada na imagem, imagem-ação dessa construção, e os personagens acabam se encontrando nesse processo, nessas imagens.



Figura 15: Dallago (Didi) e Braga (Pozzo)
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Pozzo, de acordo com Braga, existe na relação, ele e os demais personagens beckettianos, “É na passagem, é quando eu estou aqui falando pra você!... É o que fica, e, se separar isso, eles desaparecem, imediatamente, como imagem, imagem lá do gato de Alice que (frouuu!!!)...” (Entrevista/BRAGA, 2015).

No entendimento de Braga, esses personagens somem e aparecem, e nesta relação temos a possibilidade do jogo, e é nesta margem que se dá o acontecimento, e quando não tem, simplesmente desaparece, e conclui, “(...) ele é totalmente teatral no meu modo de ver, ele é o teatro dentro do teatro, dentro do teatro, dentro do teatro, aquele personagem”. (Entrevista/BRAGA, 2015).

Outro fator preponderante que vale destaque é a força do feminino estabelecida nestes personagens, e como já destacado nesta comunicação, é o poder do feminino em cena nesta construção. São atrizes interpretando personagens masculinos, a força do feminino sobrepondo-se ao masculino.



Figura 16: Lucky e Pozzo de *Esperando Godot*
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Os dramaturgos Beckett e Nelson se encontram nesta reflexão, cada um no seu universo particular de linguagem, mas ambos discutem a natureza humana – Nelson numa linguagem mais popular, suburbana, cotidiana, refletindo os problemas da natureza humana numa linguagem tipicamente brasileira, usual, um escrachado bonachão das questões sociais.

Beckett é reflexionista, questiona a natureza humana em suspensão, possibilita o leitor/espectador a refletir sobre determinado tema, coloca as problematizações e pautas, e permite ao ouvinte fazer a leitura dos temas, os quais se quer discutir no seu universo. “Pozzo assim se estranhava em mim e me entranhava no processo de atuação e vida, enquanto eu ainda me sentia impregnada, suada do cheiro molhado que me despejaram as garrafas rodrigueanas (...)”. (BRAGA, 2005).

Diante dessas múltiplas relações estabelecidas, de Nelson para Beckett, e de Beckett para Nelson, Braga nos revela que foi um momento muito enriquecedor como atriz, por estar participando de projetos grandiosos, e experimentar direções inspiradas nestas construções, nesta nova forma de lidar com o seu eu-feminino.

Agora são formas como mulher, o que eu posso te dizer, e a pergunta é interessante, porque, são formas de lidar com a intimidade, formas diferentes... O Nelson Rodrigues ele vai por outros caminhos, pra tá explorando esse universo da

intimidade, e é claro que é a intimidade que é possível, a partir daquelas provocações, Shakespeare já... Você já vai pra outros lados, porque, o próprio texto já causa efeito, nas suas sensações, nas suas emoções, Nelson Rodrigues, o texto não causa esse efeito, o texto te causa outras coisas, entendeu? E o Beckett por ele ter assim uma profundidade das questões sociais, no pós-guerra e tudo mais... Eu acho que a intimidade fica em outro lugar... É quase que... Aqueles personagens eles não tem intimidade, é o avesso entendeu? Eles só conseguem ter intimidade por algum tipo de perversidade, sabe! O prazer esta sempre nas relações, de poder, de autoridade, então eles existem a partir desse grande formato, sabe? Do que a sociedade imprime, muito mais do que daquele mundo subterrâneo, delicado, subjetivo. E o interessante é que o Robson tentou buscar nas particularidades esse mundo, isso foi um trabalho que exigiu muito de mim, porque senão você fica só no universal, porque o texto é isso, o texto são grandes quadros sobre a condição humana. (Entrevista/BRAGA, 2015).

É curioso observar o quanto esses personagens se encontram na sua construção atoral e os universos particulares individuais de cada um, mas existe uma singularidade na interpretação da atriz, tanto os personagens rodrigueano quanto o beckettiano partem do corpo da atriz a sua performance. É física a sua construção, o seu espaço atoral, irrompem no corpo.

O personagem rodrigueano – as garrafas, o personagem beckettiano – o chicote, adereços cênicos que permitem o pulsar do personagem/atriz. Mas, atemos no universo beckettiano. “Pozzo? Era a pergunta que não se calava, logo que realizei a primeira leitura do texto, pensando no desafio da representação, da encarnação e reencarnação do personagem”. (BRAGA, 2005).

Essa construção atoral possibilita um estranhamento, estranhamento que se faz presente na interpretação, no corpo da atriz, estranhamento da natureza humana, da reflexão, da existência. “Será que entendi errado? Será que alguém entendeu errado? A confusão se instalava e, por incrível que pareça, fui percebendo que era a mesma confusão que o personagem instaura quando aparece em cena no primeiro ato”. (BRAGA, 2005).

Pozzo é um personagem provocativo, está próximo do liminar da catarse nas tragédias gregas, é um personagem em suspensão, de prontidão para uma resposta, uma ação, é um personagem desafiador, não é um anti-herói, mas se faz presente como o mesmo, porque quer ter domínio e controle de sua natureza em cena.

Por outro lado, esse controle “cai por terra”, quando o personagem se faz presente no segundo ato da peça, portando uma cegueira súbita, colocando-se como dependente total de seu “escravo” Lucky.

No entanto, Braga nos revela um mistério pessoal acerca deste personagem em sua visão, “(...) eu nunca achei que ele tenha ficado cego, sabe, na montagem que a gente fez, pra mim ele fazia com que as pessoas acreditassem naquilo”. (Entrevista/BRAGA, 2015).

Na opinião da atriz, o objetivo do personagem era “ser visto”, e coloca uma questão: “se não tivesse plateia? Será que ele estaria cego?” (Entrevista/BRAGA, 2015). É o poder, e esse poder são formas teatralizadas de você estar no mundo, é a performance da unidade, do autoritarismo, de quem centraliza, no caso, Pozzo.

Todo esse universo particular provocador é base fundamental para a construção de Pozzo, segundo a atriz, “A provocação e a mudança é o meu suporte, nisto vivo e faço. Caminhando em sentidos distintos ao esperado. Às vezes não me suporto (...)”. (BRAGA, 2005).

No decorrer das primeiras leituras do texto beckettiano, nos ensaios, e fora dele, Pozzo impregnava na atriz, se perpetuava num liminar, entra a reflexão e a razão de sua natureza. O diretor do espetáculo, por conseguinte, segundo a atriz, procurava instigar a oscilação entre a força masculina do personagem e a busca de seu poder, força e gestualidade femininas.

O feminino da natureza e na natureza. Um duo poder, que possibilitara um estranhamento frente ao personagem e à sua construção.



Figura 17: Martins, Braga e Dallago em cena interpretando os personagens de Beckett
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

É interessante observar como a atriz é minimalista na interpretação do personagem, e como esse aporte atoral é rico em detalhes, Pozzo é dotado de um sorriso nos lábios, gestos

contidos e expansivos, um particular evidente manuseio dos adereços, que possibilita a presença da força em cena, seja no uso do chicote, do cachimbo, do banco, da relação de troca com Lucky; uma atitude (in) diferente, fragmentada de convicções da atriz, um oponente de poder, e do feminino, que reflete na condição humana que Beckett propõe pensar.

São forças lacradas no Tempo, em um Tempo e em um espaço que se realizam na performance. “Tempo do dia, tempo da tragédia e da comédia, tempo absoluto do drama e relativo de nossas absolutas convicções”. (BRAGA, 2005).

E nesta relação de poder estabelecida por Beckett em cena, temos a presença da religiosidade, da crença, do acreditar nesses conflitos propostos pelo autor, na qual os personagens são os construtores dessas ações, que, encarregam os atores de revelar a “verdade absoluta”.

Isso eu acho o mais cruel em Beckett! Porque ele faz isso com a platéia né? A platéia constrói crenças a partir do nada porque aquilo não é nada... Então de uma certa forma Beckett mostra o quanto é fácil construir crenças num espaço de tempo a partir de jogos de poder! Sabe? Porque é... O meu personagem ali com a Karine, aquilo tudo era uma grande invenção!... Grande mentira!... Entendeu? Então ele vai construindo espaços para que entre esses jogos o espectador também possa... Sabe? Quem é Godot? Será que ele vem? Um e outro... É um imaginário! O poder do imaginário! Do espectador! É como a gente constrói também essas brechas, revela muito como uma sociedade se instala... Sabe? Os momentos mais verdadeiros que eu acho ali, são dois, ou, três que são estritamente poéticos... Porque ali, ele vai no, que pertence ao ser humano que a gente não explica, mas, o restante... Ele esta querendo um grande teatro... E as pessoas caem... Vladimir e Estragon são vítimas do grande teatro que é apresentado para eles... E eles acreditam né? E junto com espectador, também vão construindo e desconstruindo a crença. (Entrevista/BRAGA, 2015).

Todo esse processo tem haver com o imaginário coletivo, com os arquétipos construídos nessas relações, com a memória coletiva dessa sociedade, e o dramaturgo se insere nesse espaço. Porque depois do pós-guerra o que sobra? O que sobrou dessa memória coletiva? Desses judeus, por exemplo, que tiraram todas as possibilidades?

Porque esse processo não foi um processo de desconstrução e construção, foi um processo verdadeiramente de “estupro”, um corte! E agora? E a solidão é representada por aqueles dois, Didi e Gogo, que vão perdendo força, até, em um momento, decidirem se matar! Esse de fato é todo o processo da guerra e como finaliza Braga, “Sem o silêncio seria a impossibilidade do conflito!” (Entrevista/BRAGA, 2015).

Beckett se irrompe no Tempo e na crença, assim como a construção atoral da atriz. É o personagem sendo interpretado no Tempo da performance, no ápice desse acontecimento,

desse instante, dessa situação liminar de crença, que irrompe no Tempo do texto e no Tempo do espetáculo.

A atriz nos revela que toda a construção do personagem parte da imagética, do imaginário estabelecido pela plateia, e do sensorial do seu trabalho enquanto artista.

Toda a imagem imediata e primeira que me veio (imagens são o suporte de meu processo de interpretação), as de dono de circo, de traços de Hitler, Mussolini, das autoridades que me cercam cotidianamente, me assustavam. Me assustavam em Pozzo e pareciam blocos de pedra já esculpidas e entalhadas pelo imaginário coletivo, inscritas definitivamente e um obstáculo na construção desta personagem. (BRAGA, 2005).

É curioso observar como a construção da atriz está ao encontro do personagem, se funde nessa esfera implacável. É um ápice do acontecimento, que se faz presente, e não permite seguir além, irrompe num estágio estático de força e poder.



Figura 18: Lucky e Pozzo – O (do) minante e o (Do) minador
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

E assim se constrói Pozzo, com menos espera, sendo derretido, moldado e gasto, com muita sensibilidade particular, através de um trabalho intenso, sistemático e desafiante de construção corporal e vocal, como atriz interpretando um personagem.

Corpo que ultrapassa o imediato, de imediato materializa e vive a nossa solidão, corpo definido que alonga, contorce, mortifica, retifica e vive o tempo em seus diminutos e mais pequenos deslocamentos. Prolongando aquele que é inextensível, o corpo e o tempo. (BRAGA, 2005).

O interessante é que esse processo corporal surgiu naturalmente, nos revela Braga, destacando:

Corpo-palavra, ele foi pouco a pouco, como Pozzo, no meu corpo lento, na minha primeira leitura, sussurrando o tempo perdido de Proust, imprimindo dúvidas nas minhas dúvidas e incertezas nas minhas in-certezas, certezas interiores da minha “memória defeituosa”. Como folhas... Como vento... Como folhas... (BRAGA, 2005).

Por fim, o fato é que Godot não chega, embora Pozzo e Lucky não estejam a sua espera.

No entanto, a dúvida é sempre aliada à construção atoral, assim como a espera nesse processo de construção interpretativo, os artistas do teatro imprimem em conjunto uma única travessia, que vai além do texto para o palco, para a concretude da performance, esse liminar do imaginário textual do dramaturgo para o imaginário atoral do espetáculo.

Assim finaliza a atriz Braga, descrevendo em seus registros que, “saio de cena com a sensação de que Godot é nada menos, nada mais, que o público, que nunca se repete, mas volta e me deixa na espera, na dúvida de nossa estrita condição humana e de minha condição (pausa), humana (não se mexe)”. (BRAGA, 2005).

Vale ressaltar, assim como apontado nos comentários finais acerca das reflexões dos atores Dallago e Martins, que também nas reflexões das atrizes Ramaldes e Braga não foi citado, nos diários de Bordos dos atores, o processo de interação entre os quatro personagens em cena.

Porém, evidenciamos, durante as entrevistas com as atrizes Braga e Ramaldes, comentários significativos dessa relação, em particular, o processo de força e poder, que domina o texto, dominou a cena, e o processo, pois, de certa forma, essa “rivalidade” do masculino e do feminino emergiu no processo naturalmente.

Primeiro, conforme diagnóstico das próprias atrizes, pelo fato de os processos terem temporalidades diferentes, os atores iniciaram o processo 02 anos antes do ingresso das atrizes no elenco, então, uma relação já estava instaurada.

Segundo, a própria concepção dos personagens no contexto do texto beckettiano. Didi e Godo são muito presentes em suas relações, assim, como Pozzo e Lucky. Existe uma

interação entre todos os personagens, porém, as histórias são duplamente experimentadas nesta concepção de núcleo artístico, que parte da própria escrita do autor.

De certa forma, esse estranhamento é o próprio estranhamento dos personagens do teórico-prático em cena.

Isto, por fim, reflete que tivemos dois processos distintos de construção atoral, um que permeou nesta construção, de Vladimir e Estragon, e outro na concepção de Pozzo e Lucky.

Valéria Braga é atriz, diretora de teatro e produtora de elenco, é graduada em Psicologia (1990) pela PUC/GO, é especialista em História Cultural: Imaginário, Identidades e Narrativas (2012) pela Faculdade de História da UFG, é atualmente discente desde 2012 do curso de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais, no qual pesquisa *A Intervisualidade na Obra de Ana Maria Pacheco* em fase de conclusão, sob orientação do Prof.º Dr.º Camargo.

4. PRESSÁGIO IV – O DESPERTAR DO OUTONO: *Esperando Godot* e o Fruto da Representação

Eu não tenho idéia sobre teatro. Eu não conheço nada, não vou ao teatro. Isso é admissível, o que é ainda menos admissível é (...) escrever uma peça e, após escrevê-la, não ter idéia sobre ela. Infelizmente este é o meu caso. (...) Eu não sei mais sobre esta peça do que aquele que a consegue ler com atenção. (...) Não sei quem é Godot. Nem mesmo sei se ele existe e não sei se os dois que o esperam acreditam na sua existência. As duas outras personagens que aparecem no final dos atos devem romper com a monotonia. (...) Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, o tempo e o espaço deles eu pude conhecer um pouco, mas longe da necessidade de entender. (...) Eles se viram sem mim. Eles e eu estamos quites. (BECKETT, 1952).⁶

O Outono é a estação que antecede o Inverno e sucede o Verão, é uma época de transição entre o extremo quente-frio, uma de suas características marcantes é a queda da temperatura e o amarelar das folhas, signos que representam a passagem desta estação.

É o tempo de perdas e ganhos, a natureza nos mostra mais uma vez a beleza de sua sabedoria: é preciso entrega, é preciso ir para não deixar mais, para proteger o que é mais importante. É a estação que faz convite à renovação da vida, e ao amadurecimento, é preciso deixar ir, abrir mão daquilo que não é necessário para seguir adiante, renovado para o ciclo seguinte.

O espetáculo *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, encenado pelo Máskara em 2005, é o fruto dessa representação, é um marco nesta jornada, é o resultado de todos os ciclos de atividades percorridos (assim como Beckett fez alusão às estações em suas obras, apropriei-me desse registro e fiz alusão às estações nas diversas etapas desta dissertação, com a finalidade de observar e percorrer o ciclo dessas passagens).

É uma perda no sentido atoral, daquilo que não posso mais construir, mas que é renovado com a (des) construção de uma nova concepção desta encenação. Ou, como citado por Schechner, é uma “re-performance”, porque a cada apresentação tudo modifica, o público é outro, os atores são outros, é uma constante performance do acontecimento.

Os atores estão aquecidos, ímpetos de energia, do calor intenso das atividades de ensaios percorridos no ciclo anterior. Os personagens estão prontos em cenas, amarelos, maduros, dispostos a se permitir “cair” para renovar sua construção nas atuações em cena.

A apresentação é o convite para a renovação, é o amadurecimento do trabalho, os atores são frutos dessa árvore, desse espetáculo. E o público está à espera para degustar desse

⁶Carta de Beckett lida por Roger Blin, por ocasião da transmissão da rádio francesa em 1952, junto com a leitura de trechos de *Esperando Godot*, tradução Sylvie Laila.

doce fruto, cultivado pacientemente pela direção, que está abrindo mão daquilo que não é mais necessário, para seguir (des) construindo em um novo ciclo.

O cenário Goiano de teatro presenciou um dos mais belos textos da dramaturgia irlandesa, um espetáculo de inúmeras surpresas e reflexões, tratando de assuntos da natureza humana, da política, do pensamento filosófico e do social, problematizações que despertam o senso crítico da classe artística e dos apreciadores da arte de encenar, principalmente, pelo modo de sua composição e concepção do espaço cênico.

Assim como Beckett nos coloca em dúvida quanto à sua receptividade de um texto simples e ao mesmo tempo complexo, a níveis de diálogos, discussões e entendimentos, a direção apropriou-se, em grande parte com fidelidade, das marcas e indicações cênicas do texto beckettiano em sua representação, resultando num espetáculo cronológico atemporal para o cenário local.

Um espetáculo com tempo médio de duração de 02h20min, portando um pequeno intervalo, de 10min em média, do primeiro para o segundo ato do texto, indicação também que representa a passagem.

Assim, como temos os rituais presentes nas performances, esse processo que permeia o texto beckettiano é um ritual para a sua realização.

Outro fator, preponderante, para esta análise é que o espetáculo do Máskara rompeu com uma tradição cultural arraigada numa prática de teatro de costumes regionais para o entretenimento local, e cópias fiéis aos grandes clássicos da Disney desenvolvidos em projetos educacionais.

Poucos espetáculos podem destacar nesse período, que fugiram dessa regra comercial da encenação no cenário local. E *Godot*, do Máskara, sem dúvida, é um dos espetáculos pilares desse novo olhar da construção atoral.



Figura 19: *Esperando Godot* do Máskara - Didi & Gogo
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Tal feito se deve à Universidade, ao papel que os cursos de graduação em teatro têm frente à sociedade, e, principalmente, dispor de gestores, no caso, à direção do Máskara, que com formação competente e sensibilidade crítica, possibilitou um novo olhar à cena goianiense.

Para iniciar as discussões no que tange a uma análise crítica desta encenação, é de fundamental importância destacar que o principal estranhamento frente a esta concepção é o resultado da “falta de unidade” dos elementos enquanto conjunto, em sua totalidade em cena.

Elementos nessa estruturação são: o cenário, a sonoplastia, o figurino, a iluminação, o duplo conjunto de interpretação de atores (masculino/feminino), elementos dispostos individualmente num mesmo espaço, mas que, ao se apresentarem como conjuntos, não comungavam entre si.

Não dispunha de uma unidade com o todo. Eram dotadas de estruturas individualizadas, fragmentadas nesse espaço durante a encenação.

Com o intuito de entendermos essa concepção, o diretor Camargo nos revela:

Não é pra comungar, comunicarem entre si esses elementos, por exemplo, teve um, eu não me recordo se isso foi em 1974, tínhamos um grupo de teatro, e todos foram convidados para irem ao Museu, era uma Bienal e teria uma apresentação de um artista, e o Gabriel Borba que era o nosso professor de cenário na ocasião, convidou

todos para ir com ele, o que quê era essa aula? No MASP ele ia juntar quatro obras, de quatro artistas diferentes, num mesmo espaço. E a gente ia ocupar isso sem ninguém saber como é que era, sem combinação nenhuma, entendeu? Quatro obras plásticas, espaciais, e isso é o que? Isso é uma justaposição de coisas, uma bicolagem, dotada de uma forma composicional, e não é uma forma composicional que leva a uma unidade, você entende? Ai vamos à Beckett... Vou revelar para você o que é aquele cenário, primeiro, aquele cenário é uma história das minhas influências, é uma coisa que vem da minha relação brechtiana, é tudo que você faz que tem que ter uma conexão com aquele lugar. A árvore é o cerrado queimado, toda hora metem fogo lá no buraco que eu vivo, querem destruir, aquele tronco retorcido e queimado que eu achei no quintal do Wagner. Ah! Pode ser esse daqui! Ele é cortado, porque ele não tem continuidade, como toda peça *Esperando Godot*, como a vida, não tem uma continuidade, que leva ao centro; segundo, no chão se você olhar de cima tem um desenho, o desenho é uma capa de um livro do Maiakovski, que usa o grafismo, senão me engano de um pintor russo, da Revolução Russa, que é o quadrado vermelho entrando no branco, isso é geométrico, e isso era o chão, o espectador não via isso, mas, era o chão, a arena ali estava montada, uma árvore queimada, incompleta (...). (Entrevista/CAMARGO, 2015).

Esperando Godot é um espetáculo dotado de um cenário diferenciado em sua idealização e construção; primeiramente, pelo formato do espaço, circular, tendo ao centro uma árvore, um galho seco, que representa todo o universo teatral do dramaturgo.

O cenário é uma verdadeira justaposição de coisas ou uma bicolagem de diversos elementos, no qual cada um porta um significado diferenciado, que parte da relação estabelecida da direção com o dramaturgo, e com as diferentes (inter) comunicações que o encenador tem como intuito provocar.



Figura 20: El Lissitzky, *Beat the white the Red wedge*, 1919.
Disponível em <http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/>. Acesso: março/2015.

Assim, como o diretor ressalta, na capa do livro, por exemplo, “A União Soviética nessa época estava tendo uma guerra civil, havia uns caras que queriam restaurar a antiga ordem, que era o exército branco, e o exército vermelho que queria implantar uma nova ordem. O vermelho no branco”. (Entrevista/CAMARGO, 2015).

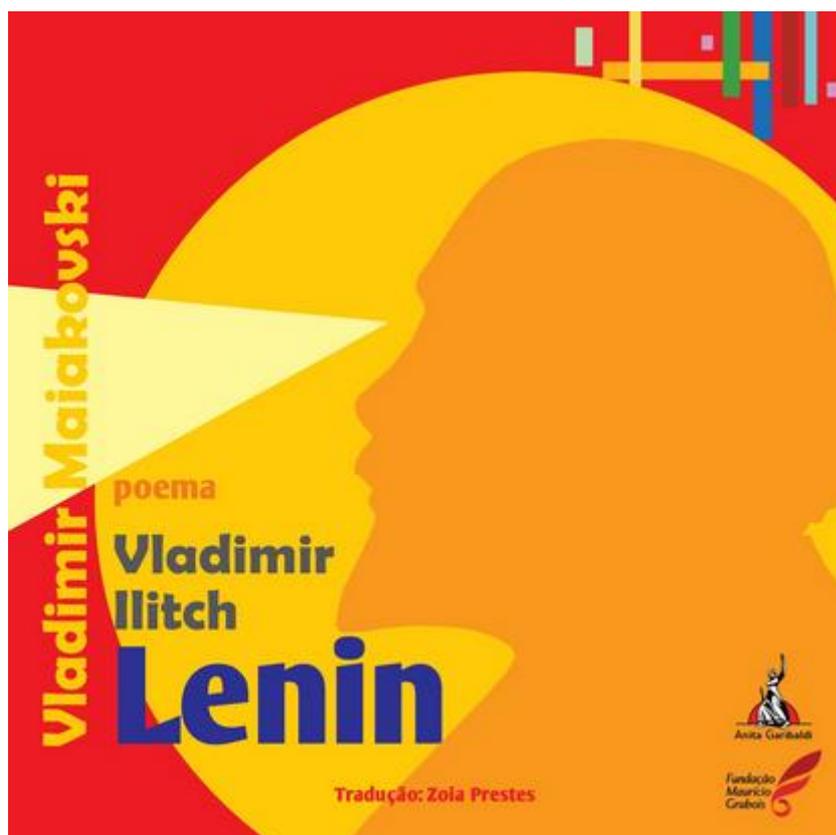


Figura 21: Livro *Poema Vladimir Ilitch Lenin* de Vladimir Maiakovski

De acordo com o diretor, outra de suas referências que entende essa concepção é a capa do LP da Tropicália, porque é uma composição de diversos hits, uma mistura musical.



Figura 22: LP Tom Zé - *Tropicália Lixo Lógico*

Ou, a composição *Alegria Alegria* de Caetano Veloso, música que é uma celebração. Temos um sujeito descrevendo a loucura da vida em uma cidade grande, principalmente na crítica, intrinsecamente, política ao certame histórico:

*Caminhando contra o vento
 Sem lenço e sem documento
 No sol de quase dezembro
 Eu vou
 O sol se reparte em crimes
 Espaçonaves, guerrilhas
 Em cardinales bonitas
 Eu vou
 Em caras de presidentes
 Em grandes beijos de amor
 Em dentes, pernas, bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot
 O sol nas bancas de revista
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia
 Eu vou
 Por entre fotos e nomes
 Os olhos cheios de cores
 O peito cheio de amores vãos
 Eu vou
 Por que não, por que não
 Ela pensa em casamento
 E eu nunca mais fui à escola
 Sem lenço e sem documento
 Eu vou
 Eu tomo uma Coca-Cola
 Ela pensa em casamento
 E uma canção me consola
 Eu vou
 Por entre fotos e nomes
 Sem livros e sem fuzil
 Sem fome, sem telefone
 No coração do Brasil
 Ela nem sabe até pensei
 Em cantar na televisão
 O sol é tão bonito
 Eu vou
 Sem lenço, sem documento
 Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo, amor
 Eu vou
 Por que não, por que não
 Por que não, por que não
 Por que não, por que não
 Por que não, por que não*

Sendo assim, pode-se entender que essa justaposição de diversos elementos é uma totalidade em sua construção, porque vai ao encontro do dramaturgo que estamos pesquisando e das ideias de direção do Máskara, é plural!

Toda essa concepção é dotada de um significado, no caso da obra do livro, é uma ordem política. É o papel social que o teatro exerce que fascina Camargo na sua trajetória como diretor, é apresentar ao espectador ferramentas necessário para sua reflexão, através da arte, ou, como conclui, “então isso de sempre ir para o interior sempre me chamou atenção, de

levar teatro aonde não existia, essa coisa de democratização do teatro”. (Entrevista/CAMARGO, 2015).

Por essa razão, a escolha de Beckett pela direção, por estar impresso um discurso social, político, provocador, por provocar e sentir provocado, em todas as instâncias de sujeitos, seja o ator, o diretor ou espectador, tornando-se estranhos nessa relação.

E essa interação social é o lugar da performance, é o espaço de diálogo comunicante do performer para com o seu público.

De acordo com meu entendimento, o estudo das Performances está tão intimamente ligado à Beckett, porque ambos são plurais, são campos de embates, de confusões, de estranhamentos e provocações, com o intuito de produzir “olhares” e novas formas de “olhar”.

É uma encruzilhada do saber, na qual somos afetados por essa diversificada produção de sentidos.

E o cenário é um conjunto de respostas dessa reflexão, por exemplo, uma surpresa dispunha o cenário ao público espectador no retorno ao segundo ato, o simples galho seco que representava o vazio era coberto por folhas, uma magia à ilusão em cena, um estranhamento (im) perceptível ao público presente.

Certamente, são detalhes que instigam o imaginário do espectador. O formato circular, na forma de uma hélice, é um recurso da direção para romper com o espaço do teatro tradicional (formato palco italiano em referência à quarta parede que é o divisor que separa o local do espetáculo e do espectador), Beckett em seu texto descreve o cenário da peça nas primeiras linhas:

Primeiro ato

Estrada no campo, Árvore. Entardecer.

Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com as duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa, ofegante; recomeça. Mais uma vez.

Entra Vladimir.

Estragon (desistindo de novo). Nada a fazer. (BECKETT, [1948 – 1949] 2010, p.19).

A primeira indicação do texto resume o cenário beckettiano, um descampado, a ideia do nada, do vazio em cena. Coube à direção do espetáculo seguir as instruções do texto e criar esse vazio do dramaturgo, colocando a árvore em suspensão e transformando esses signos em elementos de transformação nesta relação dos personagens na trama beckettiana.

Observo o cenário tanto na concepção do dramaturgo, quanto na concepção do encenador, não somente como um objeto cênico ou um signo comunicativo, mas como uma

ocupação, uma intervenção do meio. A intenção de ambos é instigar, é estar adiante, um passo à frente, é provocar o leitor/espectador com suas indagações e questionamentos.

Parte do texto a representação desse vazio, então devo conceber esse cenário em todos os aspectos comunicativos, seja na leitura, na encenação, na exposição, nas diferentes linguagens de acesso; e coube ao diretor, em conjunto com o cenógrafo, a representação desse espaço performático beckettiano.

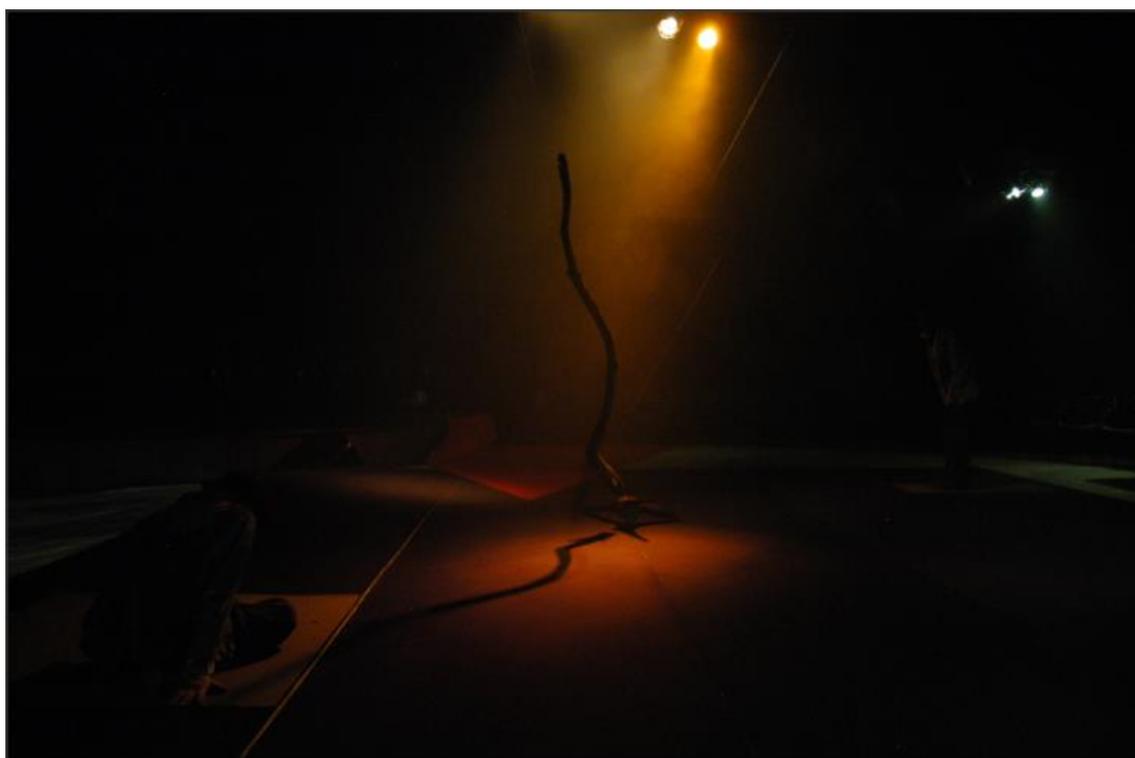


Figura 23: Cenário do espetáculo *Esperando Godot*
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

A Doutora em Artes, Inês Karin Linke Ferreira, em seu artigo, *O Espaço Performático*, publicado pela editora Arte e Filosofia em julho de 2006, estabelece que:

Estabelece-se a cenografia nos termos das artes plásticas, não como a montagem de um cenário fixo, fundo decorativo, ilustração, mas como ocupação e intervenção no espaço, neste sentido, muito como uma instalação. Mas a principal diferença é que a cenografia faz parte da encenação. A obra cenográfica não é só integrada a uma localidade mas também estabelece uma relação com os outros elementos do evento cênico. Ela se realiza no momento em que entra em relação com os outros elementos. (LINKE, 2006, p.135).

O cenário para Beckett tem a função de intervir nesse espaço, parte dessa comunicação para elaboração dessa performance, é esse liminar temporal entre espectador e atores, ao alcance do dramaturgo, da obra.

Ao adentrar nesse espaço, estou infundado no Tempo beckettiano, a ideia é que esteja nesse descampado, nesse deserto, diante dessa árvore, me elevando em suspensão, assim como os personagens no espetáculo.

O texto dramático e/ou espetáculo é apenas um ponto de partida, um ponto de contato para o universo do dramaturgo–diretor, a concepção cenográfica e os elementos cênicos da encenação se originam desta dialética, dialogam nesse universo interlocutor entre dramaturgo e encenador, produzindo o espaço performático dos atores e espectadores.

As diferentes margens num mesmo espaço, num mesmo encontro, concebendo a performance em cena. É um delinear do meu espaço cenográfico, criado para a realização de minha performance.

Não devemos ater para delineação física do espaço, não se refere ao traçado de um ambiente. O universo beckettiano é uma composição de fatores. Fundamentalmente, devemos nos permitir estar em suspensão para adentrar neste recinto, a escassez de elementos físicos, para representar esse vazio, esse vazio que não é constituído somente do espaço no qual me encontro, mas pela percepção semântica do meu estado.

A obra *Esperando Godot* é um vazio, assim como os personagens em cena retratam esse vazio tornando-se um conjunto, Beckett cria suas obras nesse liminar, para atermos justamente a essas sensações. A cenografia tanto na concepção beckettiana quanto na concepção da direção é a ideia do não existir.

Linke, em seu artigo, cita o dramaturgo Antonin Artaud em seu primeiro manifesto do *Teatro da Crueldade*, declarando que não haverá cenário, para Artaud:

(...) ele exige a expressão no espaço através dos atores, a ação física da luz e os objetos de cena. Para achar uma estética que atinja a sensibilidade de todos, ele busca referências nos rituais e no teatro oriental, negando o caráter psicológico, simbólico e ilusionístico do teatro ocidental. As encenações de Artaud existem dentro de um espaço tridimensional, no qual todos os elementos apresentam uma plasticidade. Artaud não se opõe a essa plasticidade, mas ao cenário que representa um lugar específico e funciona dentro do espaço convencional ilusionístico (...). (LINKE, 2006, p.136).

O espaço beckettiano não é convencional, permite ir ao encontro das ideias de Artaud, a estética do precário, (re) criada tanto por Beckett e respeitada pela direção do Máskara, é fundamentalmente colocar o público espectador em suspensão.

A performance existe, acontece nesse instante, nesse espaço tridimensional, de encontro entre atores e espectadores; por essa razão é circular, no sentido de continuação. É um fluxo ininterrupto de ações, movimentos, dramas, dentre outras questões. Como o texto está retratando a espera, essa performance é um acontecimento formado de inúmeros instantes de espera.

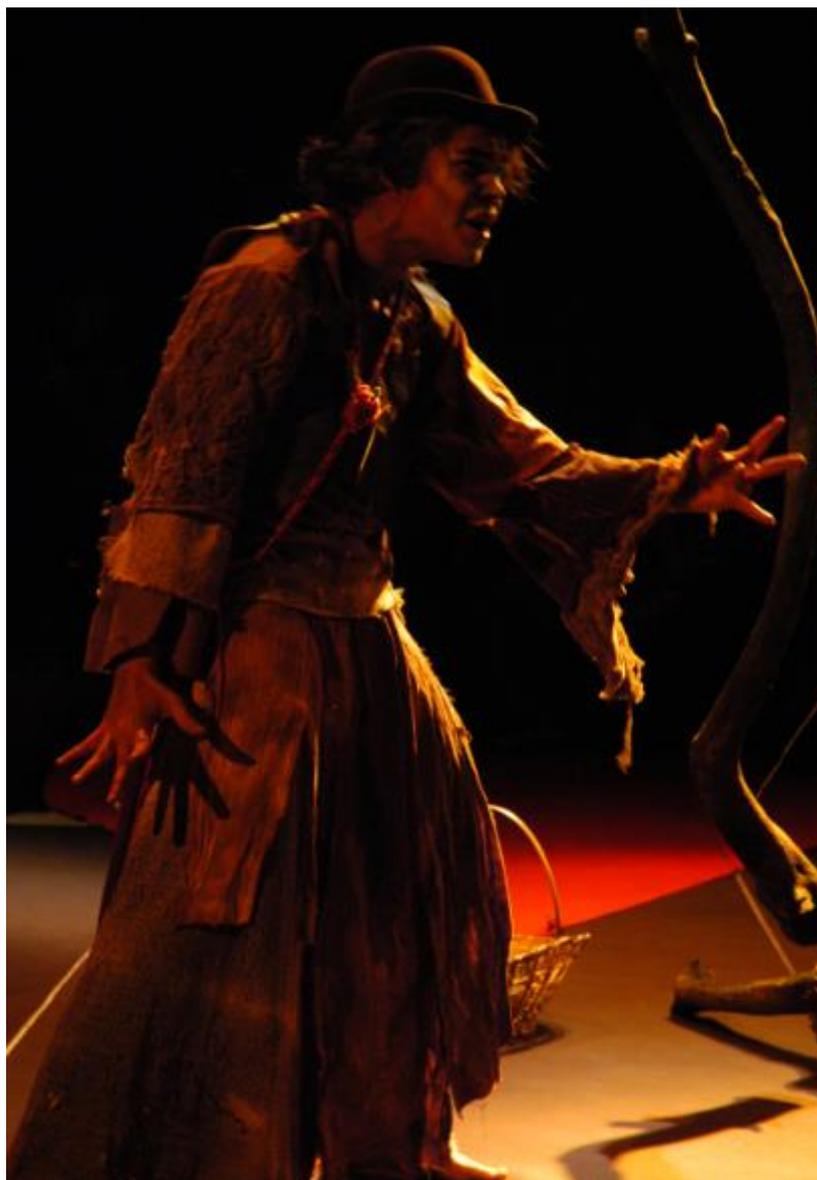


Figura 24: Lucky em seu momento de Catarse
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

O espaço performático, então, é concebido em detrimento da noção de imagem e de movimento. Beckett é imagético, é o dramaturgo que captura a imagem em cena, essas imagens são articuladas com as não-ações dos personagens. Existe uma valorização desses fatores constituídos pela sua (des) valorização.

A cenografia ganha um significado na sua integração ou justaposição com os outros elementos, com o meio em que se idealiza. O Tempo manifesta-se em relação ao movimento, e o movimento se constitui de acontecimentos, composição / (des) construção do espaço imagético.

Em termos gerais, para Linke, a imagem é enigmática e mediadora:

A imagem, a síntese das diferentes funções da cenografia (pensamento das imagens, área de atuação, relação com a estrutura fixa e espaço do encontro entre ator e espectador), é responsável pela construção do espaço performático, o lugar do acontecimento.

A cenografia como espaço performático é um tipo de imagem que afirma presença. O espaço teatral como lugar do acontecimento caracteriza-se pelo modo de organização do espaço físico, da geografia e movimentação cênica, da relação com a arquitetura e do relacionamento entre os elementos cênicos, os atores e o público. O espaço performático está composto de elementos vivos e leva o ator e o espectador a assumirem uma posição ativa. (LINKE, 2006, p.137).

O espetáculo beckettiano, promovido pelo Máskara, é uma estrutura cênica de atuação; a representação teatral se constitui como uma troca, um processo recíproco, constante e contínuo. Atores e espectadores experimentam, por um tempo, o mesmo espaço, a performance.

A percepção do espectador, como colocado por Linke, é “transacional”. Dotada de um caráter de transação, é um método que se fundamenta nas trocas interpessoais sobre as relações legitimadas no espaço – ator, encenador e espectador.

Richard Schechner, em seu artigo *Performances e Espectadores – Transportados e Transformados*, ressalta que:

O palco – referindo-me não apenas ao espaço físico, mas ao agregado tempo/espaço/espectador/performer – gera uma força centrípeta que engole tudo o que acontece nele ou perto dele. Esta absorção para o centro é o principal paralelo entre o processo da performance e o processo do ritual. (SCHECNER, 2011, p.157).

O ponto de contato da realização das performances está no centro da performance, o espetáculo do Máskara é constituído tendo a árvore ao centro da cena, o elo que posiciona os atores em entorno desta primeira mediação, e o público espectador na segunda mediação. Tanto os atores quanto os espectadores estão ao seu entorno, sendo uma constante dessa razão.

O espaço beckettiano é mágico, ilusório, é um vazio preenchido, é o limiar e o ponto de contato dos (des) encontros das tradições, do simbolismo, é o alcance dos inúmeros

aspectos – do ator com o personagem, do espectador com o espetáculo, do encenador com o dramaturgo, do leitor com a obra.

É o universo constante, da performance ao acontecimento, do encontro à representação em cena.

Esperando Godot é uma peça com um nível de interpretação muito complexo, para a concepção do espetáculo, segundo o diretor, foram necessários pouco mais de dois anos de preparação do elenco. Mas que foi reportado com resultado promissor.

Um trabalho que impressionou o público goianiense. Essa impressão reportada em diversas formas de leitura – desde o sentido literal de gostar, ter empatia pela configuração da construção, seja da concepção do espetáculo ou da construção atoral; ou gostar no sentido de se sentir invadido, de não compactuar com os acordos regidos nesta montagem, e, simplesmente, responder com uma negação absurda, levantando-se, e dando se de costas à cena, abandonando o espetáculo.

O intuito, segundo seu diretor “era justamente você poder fazer um teatro que vai trazer uma nova forma, uma nova percepção das coisas no olhar das coisas, e isso só algumas pessoas podem fazer”. (Entrevista/CAMARGO, 2015).

E Beckett, como exímio artista, escreveu *Godot*. De acordo com a direção, um dos estímulos principais pela escolha deste texto é que *Esperando Godot* é uma comédia beckettiana, ou seja, discute com todo o teatro que se fazia no cenário local, mas com outro discurso, tornando-se outro tipo de comédia neste cenário teatral.

Outro fator preponderante pelo discurso que esse texto proporciona, de acordo com Camargo, é que nessa época observava muito forte uma tendência de muita gente querer fazer performances, mas performances entendida como arte da performance, ou seja, fazer qualquer coisa que não seja teatro, arrebentar com as normas estabelecidas, porque não tem capacidade de manipular as regras teatrais, assim como Beckett fez escrevendo *Esperando Godot* com uma competência artística sublime.



Figura 25: Lucky e Pozzo - A cumplicidade do olhar
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Esta montagem de 2005 é a segunda montagem desse texto pelo diretor Camargo. Anteriormente, havia encenado esta mesma peça com um elenco de cinco atrizes na USP, e o intuito inicial era executar essa montagem com cinco atores de mais idade, porque, segundo seu entendimento, proporcionaria um impacto muito grande, que é o que o texto requer, o dramaturgo escreveu essa peça para cinco atores.

No entanto, por fim, os atores Dallago e Martins foram os que se estabeleceram nessa estrutura inicial, e depois de certo tempo considerável (mais de dois anos), Braga incorporou-se ao elenco, e como o diretor não conseguia atores para desempenhar o papel, convidou Ramaldes para assumir o outro personagem.

Desenhando, inconscientemente, na ocasião um embate, dois conjuntos de atuações, sendo reportados pelo masculino, formado por Dallago e Martins, e pelo feminino, composto por Braga e Ramaldes.

O próprio Gontarski (2005), durante sua estada em Goiânia, chamou atenção do diretor Camargo para essa razão, “uma mulher dominadora”, referindo-se ao personagem Pozzo interpretado pela atriz Braga. A figura feminina, além de dominadora, é frágil. Então, temos outra possibilidade de leitura do espetáculo.

Sendo assim, temos dois atores e duas atrizes interpretando quatro personagens masculinos, mais o ator mirim. Isso acentua os contrapontos do texto, os jogos de luz e sombra, dia e noite, tragédia e comédia, do poder.

Existe uma relação de identificação do público espectador para com o texto, para com os personagens, acentua uma mobilização humana interiormente. Por compreendermos o texto como uma grande exposição de tipos de homens: incluindo os que se alimentam do poder, e os que se submetem (que nem chegam a pertencer, de fato, à espécie).

Esperando Godot, do Máskara, foi a primeira montagem do dramaturgo irlandês que assisti, como espectador e como pesquisador. É importante destacar como as interpretações são transformadas de acordo com o número de possibilidades que o espectador tem de acompanhar a encenação.

Por esta concepção circular, o assento delimita a sua visão de leitura do espetáculo, tendo como referência uma nova compreensão do texto, da montagem, de nuances que se tornam visíveis ao olhar do espectador pela simples mudança de lugar. São leituras múltiplas do espetáculo.

Muda a luz, muda o som, muda o impacto da ação dramática, muda a visão do espectador para com o espetáculo. É uma pluralidade que abarca uma nova compreensão, o que se torna, também, uma metáfora dos complexos jogos de representação do conteúdo e da forma de expressá-lo.

Que frutos seria essa representação? Pozzo e Lucky seriam frutos da imaginação dos protagonistas? Godot seriam eles mesmos? Uma forma superior e inalcançável de si mesmo? Como pude observar o trabalho, de fato, foi muito eficiente no que se refere à sua recepção junto ao seu público.

Penso que o absurdo proposto resgata o trágico, naquilo que tem de catártico, e no que tem de belo e redentor.



Figura 26: Encenação de *Godot* do Máskara
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Esperando Godot foi um processo individualizado, essa resultante de núcleos distintos de atuações se dá por essa concepção de construção atoral dos partícipes. Isso está muito ao encontro do método de construção atoral que Camargo opera em suas montagens nos dias atuais.

Segundo nos revela o diretor, com o tempo foi descobrindo que sua melhor qualidade era descobrir a montagem na montagem, ou seja, que personagem você como ator pode fazer? E não que personagem o diretor tem pra você poder fazer. É outra possibilidade, outro resultado.

(...) Vamos dizer, eu gosto muito disso, eu sou um marceneiro que trabalha com a árvore da árvore, caiu aquela árvore, é dela que vou fazer um banco? Não vou fazer um banco daquela árvore. Eu prefiro olhar aquela árvore que caiu, e, o quê que ela pode me dar. Entendeu? (Entrevista/CAMARGO, 2015).

Essa ausência de unidade é retratada no espetáculo como um todo: é o cenário com uma justaposição de elementos; o conjunto de interpretação dos atores; tudo isso que está de encontro aos figurinos e adereços que remetem a uma ideia, em minha concepção realista, de que são tratados com poeira, com a cor de terra, que nos remete a uma perspectiva de neutralidade.

Temos, também, a sonoplastia, que é um conjunto diversificado de sons que soa estranhamente aos ouvidos do interlocutor, por dotar de uma diversificada gama de sons não-identificados durante a encenação.

O espectador se sente invadido na sua percepção sonora. A própria escolha desses sons, segundo o diretor, foi aleatória, ou seja, justifica essa diversidade presente. A pausa é um silêncio preenchido e a direção usufrui da sonoplastia para preencher esse vazio.

Ai tem haver com a trilha sonora, são novos tempos, mas, tempos não de uma maneira realista, ela esta sempre trabalhando com o surrealismo, então, por exemplo, algumas que eu lembro bastante. O personagem tem vontade de mijar, e o texto diz que ele vai lá da uma mijada. Mas, o som é um relógio – Pem! Pem! Pem! (Entrevista/CAMARGO, 2015).

Ou seja, é uma leitura estranha deste significado. O diretor faz uso do estranho, porque o real seria descritivo, inerente à cena em representação.

Esperando Godot é um silêncio recuperado, Beckett, em sua construção, abandona um discurso e anuncia recuperando outro. É um constante retorno. *Godot*, nesta concepção, é uma peça formada de muitos instantes, e esses instantes são dotados de inúmeros significados, porque não dispõem de sentido.

Os personagens mudam aleatoriamente, estão focados no momento. Por esta razão, a peça é uma colagem, porque ela tem variadas formas para o ator e o diretor se preocuparem, e, por conseguinte, te levarem a inúmeras problematizações, como um jogo, uma brincadeira.

De acordo com Camargo, o melhor espectador desta peça do Máskara foi uma criança, que degustava, às gargalhadas, do início ao fim do espetáculo. E pude constatar, em minhas anotações de diário de bordo das encenações, que foi o dia em que o público mais se divertiu com o espetáculo.

Com certeza, isso se deve à espontaneidade da criança, esse mine-espectador não se dispunha de interesse em conhecer o teatro do absurdo, o existencialismo, dentre outros; o “nonsense” das cenas contemplava tamanha comicidade das ações destes personagens.

O humor estava na incapacidade do personagem de tirar o sapato, Ah! Esse cara é um babaca, não consegue tirar o sapato? Ou, vamos sair do buraco? Vamos! Pronto! Era isso mesmo, o buraco não existia.

A criança está focada no momento, no instante. A peça nesta acepção é constituída de micros-momentos. O real ele não muda, o que muda é o modo como percebemos esse espaço. Um teatro de arte torna-se um teatro amador em sua essência.

O tempo cronológico não desgastou a atenção do espectador para com a interpretação cênica dos atores, o espectador, em média, retornava dos intervalos com a mesma disposição e energia para prestigiar a continuação do espetáculo.

Das oito apresentações dessa primeira temporada, a qual é resultado avaliativo dessa dissertação de mestrado, em práxis, todas tiveram seus ingressos adquiridos. Espetáculo limitado a 60 pessoas, com exceção das duas últimas encenações que tiveram um público presente superior 100/120 espectadores.

Em práxis, as apresentações se iniciaram com uma energia muito baixa nas atuações dos atores em cena: sem ritmo, lentas e devagar, para um texto que requer silêncio, e demarcado com pausas longas pelo próprio dramaturgo em sua concepção.

Essa energia dilatava esse espaço cronológico do público, possibilitando ao espectador um olhar monótono e cansativo à cena nesse primeiro estágio do espetáculo.

Monotonia que era interrompida com a entrada desses outros dois personagens, Pozzo e Lucky, possibilitando um novo ritmo ao espetáculo, em virtude dos novos conflitos gerados e propostos nas cenas, situação que distendia para o segundo ato até findo o espetáculo.

Com a entrada dos demais personagens, o espetáculo ganhava um novo ritmo nas cenas, não eram somente dois personagens durante trinta ou quarenta minutos dialogando sobre o nada, o vazio; agora eram quatro com distintas personalidades das outras duas personagens iniciais que estavam em cena.

Essa constatação era nítida, principalmente na abertura (espetáculo de estréia), um segundo ato renovado em ritmo, muito além do primeiro encenado. Os atores retornavam dos intervalos com uma energia renovada de presença atoral em cena.



Figura 27: Vladimir, Pozzo e Lucky em *Godot*
(Fotos de Layza Vasconcelos – Acervo Pessoal do Máskara)

Um segundo ato mais dinâmico, com um jogo de palavras que o texto requeria para a situação, possibilitando um humor na cena, a comédia no tempo certo, uma vez que o texto *Esperando Godot* é classificado como comédia pela crítica usual; isso por ridicularizar as próprias situações apresentadas ao homem moderno, rir de si mesmo, de sua condição, de sua falta de esperança, de sua espera sem retorno.

Fato que culminou nas demais apresentações posteriores à temporada; encenações mais ágeis, dinâmicas. O espetáculo encenado em menos tempo, afirmando mais ritmo e dinâmica das encenações – o teatro é a arte do fazer fazendo, quanto mais apresentações forem experimentadas, mais dinâmico, um novo ritmo instaurado nas encenações.

O público espectador é uma platéia diversificada. Por exemplo, na segunda encenação um público que se divertiu com o texto; ouvia-se uma grande quantidade de risos durante a apresentação. Em contraste, o segundo ato apresentado não teve a mesma resposta da estreia, não sendo mais dinâmico conforme previa, tendo uma repetição de dinâmica conforme o primeiro ato.

De surpresa, nesta encenação o que se teve de destaque foi o jogo de palavras da comédia em cena.

Na terceira encenação, a surpresa partiu do público espectador presente, mais de 90% desconhecidos da classe artística teatral. Uma plateia formada por senhores e senhoras de meia idade, e por casais, em meio a um público jovem.

Nesta encenação, o personagem Pozzo, interpretado por Braga, desafiava o público presente, deixando-o inquieto durante a representação. Eram nítidos o incômodo e a apreensão do espectador em relação à provocação criada pela atriz–personagem em cena.

A atriz dispunha de uma energia diferenciada dos demais atores do elenco. Este incômodo provocado na plateia permeou para as apresentações seguintes, por promulgar uma inquietação muito interessante de se destacar.

Um ponto negativo que a direção do espetáculo não pode intervir, foi que em determinadas encenações, o que incomodara o público fora o barulho externo. Tivemos apresentações do espetáculo em conjunto com concerto de rock, no mesmo local – o espaço cultural Martin Cererê, onde ocorreu a primeira temporada de apresentações.

O local é dotado de três teatros: Yguá, Pyguá e Itakuá (teatro de arena), num mesmo espaço de área aberta, e um bar alternativo, Karuhá, além dos espaços da bilheteira, toailete e administração.

Mesmo as encenações tendo ocorrido no teatro Yguá – Esses teatros eram antigas caixas d'água da Companhia de Saneamento do Estado de Goiás – SANEAGO. De acordo com a tradição local, essas caixas d'água foram utilizadas como câmaras de torturas durante o período da ditadura militar no Brasil (1964 – 1985).

A acústica não isolava totalmente o som externo, e o público, antes de adentrar o espetáculo, presenciava o ruído dos acordes de rock, antes de embarcar no silêncio beckettiano.

Esse desagradável episódio é decorrente da má gestão do espaço, promovendo festival (shows) de música em conjunto com período de encenação teatral. Infelizmente temos de

conviver com este descaso da arte, pessoas que desconhecem o quanto é importante o silêncio para a arte da cena teatral.

Esperando Godot do Máskara é a segunda montagem realizada na cidade de Goiânia, na década de 60 foi encenada essa mesma peça no Teatro de Emergência, com as atuações de Heleno Godoy, Ciro Palmerston Muniz, Carlos Fernando, Miguel Jorge e Noé Sandino.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

PARA ALÉM DA EXPERIÊNCIA... Nesta encruzilhada epistemológica, diante da razão do intelecto à prática experiência da performance, porque performance situa-se no liminar da produção de instantes assistidos nestas práticas jornadas difundidas, me deságuo empiricamente, afetado pelo silêncio contínuo do vazio.

Beckett é um ruído, uma impressão que rege meu corpo e meu espírito. Encontro-me dopado de conhecimento, embriago-me e enveredo-me na espera por Godot, compartilhando, simultaneamente, do seu tempo e do seu espaço. Na memória uma recordação do tempo, uma lembrança do esquecido.

É a ruína impressa desse humano desumanizado, que adquire a sua elevação a partir da sua degradação, porque esse homem é revelado nesta espera (in) finita. Neste mártir encontro do ideal sagrado à prática experiência do profano, num movimento da fusão dos corpos no espaço-tempo simultâneo.

É o “Teatro da Condição Humana”, expresso sensivelmente por Berrettini, que me permite doar um olhar generoso às causas (perversivas – amorais) impressas desse dramaturgo. É preciso desse olhar, um olhar para o outro. O outro que se legitima na espera, na ruína, que clama por um lugar no tempo e no espaço. O outro que é esquecido e (re) encontrado no juízo final após a barbárie.

E esse outro é sentenciado, e o castigo é a eterna espera neste crepúsculo vazio, onde tempo e espaço são dilatados... e dilatados.... e dilatados numa metalinguagem teatral para absorver a sua essência (im) pura.

Nesta catarse do silêncio humano, uma apoteose de conhecimento se manifesta na escrita do ser. Uma escrita que é revelada de inúmeras formas e significados, um registro da arte, a arte enquanto manifestação. E o artista (Beckett) usufrui de toda sua capacidade de expressão, para construir seu mundo competente, num universo paralelo e impresso na realidade presente.

E assim, nessa simultaneidade de tempos e instantes presentes, na qual o passado é uma recordação futura do tempo porvir em seu devir, nos encontramos nesta estrada deserta à espera por Godot, embaixo desse galho seco que do dia para noite numa representação da passagem de tempo brota folhas nesta imensidão do retrato vazio da memória.

E nesta espera, somos apenas mais um personagem, assim como tantos outros por aí neste universo (in) finito, somos um pouco ou partes deles, de Estragon, Vladimir, Pozzo e Lucky... Somos apenas mais um nesta espera pela passagem.

São dos encontros e (des) encontros que Beckett conta a nossa história, e assim, aprendo desaprendendo como tantos outros que conhecimento se legitima na espera empírica – que a simplicidade esta na complexidade do olhar que empregamos às causas dos acontecimentos.

Esperando Godot é uma peça de teatro em que nada acontece duas vezes com um intervalo de tempo – “simplicidade que atua com complexidade”, nos revela Gontarski (2005). E assim, nossos valores de crenças e culpa são originários da nossa cultura. Do entorno onde nascemos e nos transformamos ao longo do tempo. E temos de estar sempre arraigados nesta cultura para legitimar nossos valores e/ou confrontá-los à medida que nos inserimos e buscamos transportar-transformar esse tempo presente.

E neste liminar, nesses “entre (s)” da cultura, nesta encruzilhada entre o sagrado e o profano, o Tempo de Beckett se materializa nessa espacialidade e teatralidade efêmera da performance percorrida, revelando o instante exato desses acontecimentos.

É uma dialética dos universos experimentais, é a atemporalidade de Proust, a simultaneidade de Bergson, e a expectativa de um futuro histórico de Kosellec, na memória esquecida de Ricoeur.

Neste caminho, com o intuito de entendermos esse tempo presente, nos fundimos e difundimos nesta inter-pluralidades de saberes, habituamos paradoxalmente estar ora dentro e ora fora, deste texto e contexto temporal – por isso a resultante também é atemporal, porque o tempo construído é o retrato emergido dessas relações, dentro e fora deste próprio contexto temático.

Assim como os personagens, estamos à procura de nos inserir neste tempo, e temos apenas uma prática percepção simultânea do mesmo. A percepção torna-se plausível no instante exato percebido. E essa prática é o retrato da performance desse tempo efêmero construído. A materialidade deste tempo esta no modo de nos perceber inserido neste contexto de instantes e acontecimentos performáticos.

Um tempo regido pela memória esquecida do vazio. É lembrar para não esquecer que estamos inseridos nesta espera pela passagem do tempo. Que me encontro na companhia de tantos outros que assim como eu somos personagens oriundos, transportados e transformados nesta espera por Godot.

E todo esse aglomerado de instantes e acontecimentos são performances habituais do Tempo. É o Tempo em fragmentação, num contínuo círculo vicioso, no qual me embriago bebendo do éter epistemológico desses autores.

E assim, o Máskara cria sua arte, manifesta sua (in) satisfação com mundo, com o lugar onde se origina e donde se revela. Manifesta seu contentamento descontente de uma arte que se impera num tradicionalismo de produções sem sentidos. O sangue salta nas veias, o olhar penetrante denuncia a sua inquieta presença com a passividade do outro. E o grito soa, um jorro de palavras como um vômito ao seu descontentamento da arte produzida.

Um a um... são contatos todos... entre atores, personagens e (todos nós) espectadores – da arte que imita a vida, e da vida que se enxerga perversamente neste tempo performático através da arte, são todos revelados e intimados na sua particularidade, antes de embarcar no imaginário submerso de Proust revelados por Beckett também nesta espera. “Mentimos incessantemente durante a vida toda, em especial àqueles que nos amam e acima de tudo àquele estranho, cujo desprezo nos causaria a mais profunda dor – nós mesmos”. (PROUST in MATOS, 1997, p.27).

Somos denunciados! Todos... Um a um... *Esperando Godot...* PARA ALÉM DA EXPERIÊNCIA...

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo – SP: Atena Editora, 1955.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo – SP: Editora Martin Claret, 2003.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo – SP: Editora Perspectiva. Coleção ELOS, 1987.

_____. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977 – 1978 / Roland Barthes; texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo – SP: Martins Fontes. 1.ª Edição, 2003.

BAUMAN, Richard. **A Poética do Mercado Público**: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. Trad. Isabel Santana de Rose. Florianópolis – SC: Antropologia em Primeira Mão. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2009v11n1-2p17>>. Acesso em: 13 set. 2013.

BECKETT, Samuel. **Proust**. Trad. Arthur Rosenblat Nestrovski. São Paulo – SP: L&PM Editores, 1986.

_____. **Esperando Godot**: Samuel Beckett. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo – SP: Cosac & Naify. 2.ª Edição, 2010.

_____. **Malone Morre**. (Trad. Paulo Leminski). Barueri – SP: Editora Conex, 2004.

_____. **The Voice of Samuel Beckett**. Disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/beckett.html>>. Acesso em 11 jun. 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo – SP: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo – SP: Martins Fontes, 2006.

_____. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo – SP: Martins Fontes, 1999.

BERRETINI, Célia. **A Linguagem de Beckett**. São Paulo – SP: Editora Perspectiva. 1977.

_____. **Samuel Beckett: Escritor Plural**. São Paulo – SP: Editora Perspectiva. 2004.

_____. Samuel Beckett, o criador da farsa metafísica. **Jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo – SP: p. D-6, 05 fev 2000.

BORGES, Gabriela. **A Boca Verborrágica de Samuel Beckett**: Criações para o palco e para o Ecrã. Verônica. p.56 – 66. Disponível em: <http://www.estc.ipl.pt/escola/documentos/ciac/veronica/08_gabriela_borges.pdf>. Acesso em 07 fev. 2012.

_____. **As cabeças falantes do universo beckettiano**: uma análise da transcrição do texto teatral de *That Time*. CIAC. Disponível em: <http://www.academia.edu/3770086/As_cabe%C3%A7as_falantes_do_universo_beckettiano_uma_an%C3%A1lise_da_transcri%C3%A7%C3%A3o_do_texto_teatral_de_That_Time>. Acesso em 31 out. 2014.

_____. **Beckett on film**: da literacia teatral à literacia audiovisual. CIAC. Disponível em: <http://www.crossmediaplatform.ciac.pt/downloads/multimedia/texto/26/anexos/borgesgabriela2010_3.pdf>. Acesso em 31 out. 2014.

_____. **As imagens da memória Yeats... Proust... Beckett**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-as-imagens-da-memoria.pdf>>. Acesso em 31 out. 2014.

_____. **A poética televisual de Samuel Beckett**. Galáxia n.º 08, outubro, 2004, p.149 – 160. Disponível em:

<<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1386/867>>. Acesso em 29 fev. 2013.

BRAGA, Valéria. **Diário de Bordo**. Goiânia – GO: Máskara Editorial, 2005.

BRUNO, Flávia Luiza. “**Tempo e Memória – Bergson e Borges**”. A revista da Philosophae, p.2-18, 2009. Disponível em: <<http://www.philosophae.org/philosophaeorg-borgesbergson-artigo01.pdf>>. Acesso em 13 mar. 2012.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas – SP: Editora UNICAMP, 2001.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **A vida é sonho**. Trad. Renata Pallottini. São Paulo – SP: Editora Hedra, 2009.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **A sistematização do processo psico-físico, bio-mecânico e verbo-motor do trabalho do ator no espetáculo teatral**. Goiânia – GO: Máskara Editorial, 2002.

_____. **Encontrando Godot: Samuel Beckett, palavras e gestos na cena paulista**. Goiânia – GO: Máskara Editorial, Coleção Didaskália, n.º 01, 2004.

_____. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Los Angeles – Estados Unidos: Dossie de Performances Culturais. KARPA 6: revista de teatralidades e cultura visual, 2013. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>>. Acesso em 11 abr. 2014.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. São Paulo – SP: Editora Perspectiva, Coleção Estudos, v. 315, 1.ª Edição, 2013.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz & Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama Social**: notas sobre um tema de Victor Turner. São Paulo – SP: Cadernos de campo, n.16, p.127-137, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/49992>>. Acesso em 11 dez. 2014.

DALLAGO, Saulo Germano. **Diário de Bordo**. Goiânia – GO: Máskara Editorial, 2005.

DAWSEY, John Cowart. **Schechner, teatro e antropologia**. São Paulo – SP: Cadernos de campo, n.20, p.207-211, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/36806/39528>>. Acesso em 13 nov. 2014.

_____. **Victor Turner e antropologia da experiência**. São Paulo – SP: Cadernos de campo, n.13, p.163-176, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf>. Acesso em 13 nov. 2014.

_____. **Sismologia da Performance**: Ritual, Drama e Play. São Paulo – SP: Revista de Antropologia, v.50, n.02, p.527-570, 2007. Disponível em: <http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/081209_Sismologia_da_performance_-_ritual_drama_e_play.pdf>. Acesso em 09 out. 2014.

DUARTE, Edson Costa. **O Nonsense em Samuel Beckett**. RDC Artigos, Ano 26, p.40-49. jan/abr 2004.

FEDERMAN, Raymond. **The Imagery Museum of Samuel Beckett**. Lecture delivered in February 2000, at the Kunsthalle in Vienna on the occasion of a Beckett and Bruce Nauman exhibition at the Kunst. Disponível em: <<http://www.samuel-beckett.net/imagery.html>>. Acesso em 19 mai. 2014.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. São Paulo – SP: Revista Sala Preta - ECA/USP, n.º 08, p.197 – 210, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em 20 ago. 2014.

_____. **Teatro Performativo e Pedagogia**: Entrevista com Josette Feral. Entrevista realizada por Marcos Bulhões Martins, com participação e tradução de Verônica Veloso e revisão e tradução de Cícero Alberto de Andrade Oliveira. São Paulo – SP: Revista Sala Preta

- ECA/USP, p.255 – 267, Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>>. Acesso em 20 ago. 2014.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro – RJ: Editora Guanabara Koogan S.A. 1989.

GENNEP, Arnould van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 3.^a Edição, 2011.

GONDAR, Jô & DOBEDEI, Vera (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro – RJ: Contra Capa Livraria / Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GONTARSKI, Stanley Eugene. **O espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett**. Trad. Robson Corrêa de Camargo & Adriana Fernandes. São Paulo – SP: Revista Sala Preta - ECA/USP, n.º 08, p.261 – 280, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57376>>. Acesso em 02 fev. 2015.

_____. Palestra: Beckett Clássico ou Moderno. Trad. Robson Corrêa de Camargo & Adriana Fernandes. In: **Seminário Esperando Godot de Samuel Beckett 50 anos no Brasil**. Goiânia – GO: 2005.

_____. Oficina: Interpretando Beckett. Trad. Robson Corrêa de Camargo & Adriana Fernandes. In: **Seminário Esperando Godot de Samuel Beckett 50 anos no Brasil**. Goiânia – GO: 2005.

_____. Palestra: Conversando sobre Beckett. Trad. Robson Corrêa de Camargo. In: **Seminário Esperando Godot de Samuel Beckett 50 anos no Brasil**. Goiânia – GO: 2005.

_____. **Encenando Vozes na Prosa de Beckett**. Trad. Robson Corrêa de Camargo & Adriana Fernandes. João Pessoa – PB: Revista Moringa, Artes do Espetáculo, V. 3, N. 2, jul-dez/2012. Disponível em:

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15345>>. Acesso em 22 nov. 2014.

HOMERO. **Odisséia**. Trad. Manoel Odorico Mendes. São Paulo – SP: eBookBrasil, 3.^a Edição, 2009. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/odisseiap.html>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

JOYCE, James. **Ulysses**. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo – SP: Penguin Companhia das Letras, 2012.

JÚNIOR, Manoel Moacir Rocha Farias. **Os Silêncios na (Des-) Composição da Cena: Poéticas de Criação de e a partir de Samuel Beckett**. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Comunicação e Artes, da USP. São Paulo – SP: 2008.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro – RJ: Contraponto Editoria & Editora PUC Rio, 2006.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs**. Florianópolis – SC: Antropologia em Primeira Mão, UFSC, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229>>. Acesso em: 04 jul. 2013.

LANGER, Susane K. **Sentimento e Forma**. Tradução: Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo – SP: Editora Perspectiva, 1.^a Edição, 2011.

LINKE, Ines. **O espaço performático**. Ouro Preto – MG: Artefilosofia, n° 01, Editora Tessitura, p.134 – 138, jul/2006. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_03_teatro_04_ines_linke.pdf>. Acesso em 02 jan. 2014.

MATOS, Olgária C. F. **História Viajante: notações filosóficas**. São Paulo – SP: Studio Nobel, 1997.

MARTINS, Wesley. **Diário de Bordo**. Goiânia – GO: Máskara Editorial, 2004.

MULLER, Regina Polo. **Ritual, Schechner e Performance**. Porto Alegre – RS: Horizontes Antropológicos, Ano 11, n.24, p.67 - 85, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf>>. Acesso em 07 mai. 2012.

NASCIMENTO, Cristianne Lopes do. **A voz na cena goianiense – entre a memória e a identidade**: uma investigação do Teatro goianiense entre as décadas de 40 a 70. Dissertação de mestrado em História da PUC (Pontifícia Universidade Católica de Goiás). Goiânia – GO: 2012.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. **Os avessos do trágico em Samuel Beckett**. Ouro Preto – MG: Artefilosofia, Editora Tessitura, nº 01, p.120 – 124, jul./2006. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_03_teatro_02_leticia_mendes_oliveira.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2014.

ORDINE, Rodrigo. & NOGUEIRA, Adelaine La Guardia. **Waiting For Godor**: Arte e Linguagem. São João Del-Rei – MG: Vertentes, n.18, p.69 – 74, jul./dez. 2001.

ORTEGA Y GASSET, José. **História como Sistema Mirabeau ou o Político**. Trad. Juan A. Gili Sobrino e Elizabeth Hanna Côrtez Costa. Brasília – DF: Editora Universidade de Brasília, 1982.

_____. **A idéia do teatro**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo – SP: Perspectiva, 1991.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira, São Paulo – SP: Perspectiva, 2008.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo – SP: Perspectiva, 2008.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro – RJ: Ediouro, 2009.

RAMALDES, Karine. **Diário de Bordo**. Goiânia – GO: Máskara Editorial, 2005.

REINATO, Eduardo José. **Beckett com Pés de Curupira – Leitura e Recepções Possíveis de Beckett no Brasil**. Los Angeles – Estados Unidos: KARPA 6: revista de teatralidades e

cultura visual, 2013. Disponível em: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KarpaArchives/Site%20Folder/Resources/PDF/reinato.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

REIS, Adriel Diniz dos. **Esperando Godot de Samuel Beckett**: Análise da Representação Teatral. Monografia de conclusão de curso graduação em Artes Cênicas – EMAC/UFG. Goiânia – GO: 2005.

REIS, Adriel Diniz dos. **O Discurso na Imagética de Samuel Beckett**: Tempo e Memória em Esperando Godot. Artigo de conclusão de curso especialização em História Cultural: Imaginário, Identidades e Narrativas – FH/UFG. Goiânia – GO, 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento / Paul Ricoeur**. Trad. Alain François. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Performers e Espectadores – Transportados e Transformados**. Trad. Selma Treviño. João Pessoa – PB: Revista Moringá Artes do Espetáculo, Vol.2, n.1, p.155 – 185, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>>. Acesso em 23 nov. 2014.

_____. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral**. Trad. Ana Letícia de Fiori. São Paulo – SP: Cadernos de Campo, n.º 20, p.213 – 236, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807/39529>>. Acesso em 11 set. 2014.

_____. **O que é Performance?** Rio de Janeiro – RJ: O Percevejo, ano 11, n.12, p.25 – 50, 2003. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/138894550/O-que-e-performance-Schechner#scribd>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

_____. **O que é Performance? “em Performances studies: an introduccion, second edition**. New York & London: Routledge, p.28 – 51. Disponível em: http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2015.

_____. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Org. Zeca Ligiero. Rio de Janeiro – RJ: Editora Mauad X, 2012.

SILVA, Rubens Alves da. **Entre “Artes” e “Ciências”: A Noção de Performance e Drama no Campo das Ciências Sociais**. Porto Alegre – RS: Horizontes Antropológicos, Ano 11, n.24, p.35 - 65, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/rubens_alver_nocao_performance.pdf>. Acesso em 01 out. 2014.

SOUZA, Ana Helena. **A imaginação minimalista de Beckett**. São Paulo – SP: Revista Cult. Editora Bregantini, n° 33, p. 40 – 43, abr./2000.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. **Os estudos da performance e as metodologias experimentais em sociedade da arte**. São Paulo – SP: Revista Risco – A revista da graduação do Depto de Artes Plásticas da ECA/USP, p. 39-48, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202006000100004&script=sci_arttext>. Acesso em 27 out. 2013.

_____. **Samuel Beckett em Tradução**. Belo Horizonte – MG: Suplemen+O. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, n.º 1300, p.14 – 20, mar./2007.

TURNER, Victor. **Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte)**. Trad. Herbert Rodrigues. São Paulo – SP: Cadernos de Campo, n.13, p.177 – 185, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50265/54378>>. Acesso em 21 jul. 2014.

WISNIEWSKI, Tomasz. **Espaço e Comunicação em Companhia de Samuel Beckett e em Alguns de seus Trabalhos Dramáticos**. Trad. Nuno Coimbra Mesquita. Piracicaba – SP: Impulso, 17(42): p.29 – 41, 2006.