

## *All That Fall / Todos os que Caem*

por Eugénia Vasques\*

### **O Autor da “Vírgula Dramática”**

Apesar do relativo prestígio que alcançou no meio intelectual (dos anos 50-60), a importância de Samuel Beckett como inovador e radicalizador da linguagem dramática só viria a ser amplamente reconhecida a partir dos finais dos anos 70.

Considerado pelos brechtianos ortodoxos como *persona non grata* e votado ao ostracismo ideológico por ser acusado de “autor pessimista” e um “individualista metafísico”, o que explica, em parte, o seu aparecimento tardio na maior parte dos palcos da Europa (de Oeste, como em Portugal, e sobretudo de Leste), o seu experimentalismo radical, na senda do vanguardismo modernista, constitui, logo a seguir a Gertrude Stein, a expressão mais extremada da pesquisa sobre os limites do desmembramento da materialidade física do teatro “dramático”.

As suas personagens afásicas, amputadas ou decrépitas, a **redução drástica do texto falado a favor da onomatopeia, do sopro ou do silêncio**, o privilegiar de uma cena teatral esvaziada de objectos – *inutilia truncat*, diria também ele como os nossos Arcades do século XVIII ou com o anarquista francês Alfred Jarry no século XIX –, a desarticulação entre o gesto e a palavra e entre o corpo e a voz – frequentemente desnaturalizada pela via tecnológica, a representação da Humanidade como uma feixe de pobres dejectos destituídos e sós, são alguns dos aspectos do teatro dito “do absurdo”. . . .

Com base nos pressupostos acima enumerados, Beckett levou às últimas consequências dramáticas o “assassínio da língua” e o desmembramento de uma forma de representação teatral em que todos os elementos da convenção estabelecida são separados com a minúcia de um escalpelizador.

O século XX deve, pois, a Beckett a promoção de uma nova representação dos destituídos e a criação de novos géneros dramáticos tão esvaziados de palavras que o autor lhes chamou “sopros”, “dramáticos” (ex: *Come and Go*, 1966) ou “vírgulas dramáticas”... que, em geral, se traduzem em textos designados também por “micropeças”. Isto não só porque foi, até à morte, fiel à experimentação mais radical -- pois Beckett é discípulo, directo, de modernistas como Gertrude Stein ou Joyce --, o que o levou, algumas vezes, a ser o encenador ou director das suas obras, mas porque, acima de tudo, se manteve um céptico que se prezava e que não sabia resistir à blague e à ironia de irlandês desenraizado.

«A palavra-chave das minhas peças», dizia Beckett, «é talvez». Assim sendo, “talvez” também eu possa deixar, no ar desta conversa, um problema muito interessante que se levanta na encenação *à rebours* da peça radiofónica *All That Fall/Todos os que Caem* num palco do teatro.

## Escrita e Tecnologia

O autor irlandês, depois de estilizar as convenções dramáticas nos seus textos para teatro da primeira fase de afirmação<sup>1</sup> (1953-1969)<sup>2</sup>, **esvaziando os conceitos de personagem, lugar e tempo**, experimentou, igualmente, a permeabilidade das fronteiras entre o teatro e outros meios e entre as linguagens “do movimento e do estatismo, do som e do silêncio, dos figurinos e da cenografia, do gesto e, acima de tudo, da iluminação” (Brater, p.13), como a rádio – para a qual inventou personagens mudas (cf. *Rough for Rádio II*) –, a pantomima e o cinema.

*All That Fall, a play for radio* foi a **primeira experiência de escrita dramática para rádio** (BBC, 1957), seguindo-se-lhe *Embers, a piece for radio* (BBC, 1959), *Rough for Rádio I* (1961; pub. 1973), *Words and Music, a piece for rádio* (BBC, 1962), *Cascando, a piece for music and voice* (ORTF, 1963) e *Rough for Rádio II* (BBC, 1976). Nestas “peças” (“plays” e “pieces”), Beckett, entre outras coisas, como afirma Enoch Brater (1987), **“experimenta o potencial dramático da voz gravada, meio no qual o som gerado electronicamente afasta a barreira intelectual da palavra”** (p. 166, tradução minha).

*Eh Joe* (1965) foi “a primeira experiência [de escrita] televisiva de Beckett e, simultaneamente, o primeiro de uma série de filmes com que o autor irlandês **prossegue a sua pesquisa sobre as relações entre a imagem e a voz**, como *Ghost Trio* (1975), *But the Clouds* (1976), *Nacht und Traume* (1982), *Quad* (1982) e *What Where/O Quê Onde* (1985)”, *Footfalls/Passadas* (1975) e *Rockaby/Embalada/Balanceada* (1981). Alguns destes trabalhos permitem-lhe testar a “televisão como veículo de poesia visual, como veículo de tensão entre narração e imagem; e a câmara, muitas vezes fixa, como lente de aumento de uma arte de actor minimalista.”<sup>3</sup>

## Teatro radiofónico

Falemos, então, de *Todos os Que Caem*, a primeira peça radiofónica de Beckett e, por isso, um autêntico mostruário de efeitos sonoros e, subsequentemente, a sua peça mais “visual”. Em 1956, B. escreve à sua amiga Nancy Cunard sobre um projecto de peça para rádio que lhe tinha sido encomendado pela BBC: “Nunca pensei em técnica de rádio. . .mas, no silêncio de uma destas noites, veio-me uma ideia horrenda cheia de rodas de carroça, de pés a arrastar-se, de resfolegares e respirações ofegantes que podem ou não conduzir a qualquer coisa.” (cit. em Brater, p. 85).

De acordo com a maior parte das análises da obra beckettiana, esta peça confronta-nos com uma evidente paisagem sonora céltica/irlandesa e com características reconhecíveis do inglês falado na Irlanda. Segundo Brater, é a primeira vez, na obra de Beckett, que a figura central, Maddy Rooney, é não só uma mulher mas é uma Protestante (veja-se, desde o título, a utilização, ainda que esquisita, do Salmo 145 da

---

<sup>1</sup> Vejam-se *Act Without Words I, a mime for one player* e *Act Without Words II, a mime for two players* (escritos em 1956 e 1960).

<sup>2</sup> Cf. Pattie.

<sup>3</sup> Co-produção do Channel Four, La Sept e Rádio Telefis Eiream, sob direcção de Walter D. Asmus, 1988, como Billie Whitelaw e Klaus Herm. Este excerto amplia o meu artigo “O Inventor da Vírgula Dramática”.

*Bíblia*, na versão do Rei James, “David’s Psalm of Praise”, versículo 14: “The Lord upholdeth all that fall, and raiseth up all that be bowed down.”<sup>4</sup>.

A figura de Maddy deve “soar” obesa – como fica claro nos tais “resfolegares e respirações ofegantes” -- e a do marido, Dan, deve “soar” cega, o que será bem mais difícil sem recorrer ao lugar comum sonoro do bater da bengala. “Muita coisa é ouvida no palco, digamos assim, mas muita coisa do mundo de fora de cena é ouvida também” (Brater, p. 88). Há música com papel dramático – o “Andante” do Quarteto de Cordas em D menor de Shubert, “A Morte e a Donzela”, tocado num velho gramofone da casa da mulher que Maddy não encontra e um dos mais importantes *leit-motiv* da peça como policial – e a riqueza da **paisagem sonora** aumenta com as onomatopeias e jogos de palavras, com o silêncio e a expectativa gorada de coisas que são anunciadas e não chegam a acontecer e com os ruídos figurativos vários, rurais e urbanos. A “recitação” é superior à narração (cf. p. 88) e as figuras gostam de se ouvir a si mesmas falar: são figuras palradoras.

O teatro radiofónico que Beckett utiliza, então, pela primeira vez, tem um grande poder para mostrar a capacidade da voz humana para evocar o mundo que conhecemos. Se é certo que o rasgo de Beckett é tentar, conscientemente, experimentar a **tipificação das figuras através da voz, do tom e de outros elementos da voz** -- uma Maddy pesada, uma Miss Fit etérea, um Dan suspeito --, o artificialismo do meio tecnológico testado, a rádio, servirá ao autor para acentuar a atmosfera de um mundo parado e morto – talvez o mundo do seu passado na Irlanda -- e as vozes tipificadas serão menos personagens do que fantasmas que, porque etéreos, se dissolvem no ar (citando um patriarca).

### Transposição rádio-palco na Comuna

E como funciona, então, a operação inversa que, não sendo uma adaptação, consiste, contudo, na “trasladação” de toda aquela **experimentação de uma escrita dramática destinada a ondas Hertzianas para o suporte áudio-visual de um palco de teatro**, com uma falsa quarta parede transparente (o telão em rede), actores visíveis e audíveis, desdobrados entre a cena e a mesa de efeitos especiais?

No caso da proposta concreta de João Mota, existem três inteligentes operações dominantes: a transposição da **tipificação sonora das figuras para uma ultra-tipificação visual grotesca** (com recurso ao estereotipo “beckettiano” chamando a atenção para as analogias entre esta e outras peças célebres do autor<sup>5</sup>), a utilização da pantomima como meio de anulação do excesso de realismo referencial<sup>6</sup> e a assumpção, paralela, pelos actores, da criação da sonoplastia didascálica.

### Jogo

As consequências estéticas da transposição de uma linguagem (rádio) para outra (cena) existem e são identificáveis; perdem-se coisas e ganham-se outras em troca. No

---

<sup>4</sup> *The Holy Bible*, p. 654. Em português: “Louvor ao Rei Providente: Hino de David: O Senhor ergue todos os que caem e reanima todos os abatidos.”, *Bíblia Sagrada*, p. 146.

<sup>5</sup> Veja-se, por exemplo, o chapelinho de Maddy e a sua bolsa, a lembrar a Winnie de *Dias Felizes*, os óculos escuros, redondos e a geral tipificação de Rooney e das demais figuras.

<sup>6</sup> É o caso da representação em pantomima da condução de meios de transporte, os mais “renitentes”, como a mula e o automóvel, permitindo um jogo mais pronunciado.

entanto, interessa-me aqui, sobretudo, compreender a lógica da “não-encenação” de *Todos os Que Caem* por João Mota.

O “jogo” é o grande instrumento utilizado neste espectáculo de teatro disfarçado de emissão radiofónica, envolvendo o jogo dos actores, o jogo do encenador com os agentes de Beckett e o jogo com os espectadores a quem é solicitada também uma actividade de “faz de conta que estão a ver-ouvir rádio”.

### **Artesanalidade e Estilização**

A “artesanalidade” faz parte deste jogo que procede ao invés da “estilização” da tecnologia desumanizadora que terá sido a via escolhida pelos radialistas ingleses na primeira apresentação de *All That Fall* em 1957. No presente espectáculo, os actores inventam, ao vivo, os efeitos sonoros, com instrumentos da cozinha da Comuna; a pauta de uma fisicalidade rigorosa (Álvaro Correia) coabita com uma mímica mais improvisada ou com efeitos de cómico à la Bucha e Estica (Maria do Céu Guerra/Álvaro Correia) que redundam num trágico-cómico de ressonâncias circenses.

O lirismo ressuma da vulnerável virgindade de Miss Fit (Lúcia Palminha) e a crueldade dos carrascos e assassinos destituídos perpassa pela voz sem rosto de um Rooney (Carlos Paulo) que poderia, a seguir, cair no alçapão do inferno se a peça tivesse sido escrita por Molière!

### **Bibliografia utilizada**

*Bíblia Sagrada, Versão dos Textos Originais*, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, Franciscanos Capuchinhos, 2003.

Brater, Enoch, *The Essential Samuel Beckett: An Illustrated Biography*, London, Thames & Hudson, 2003.

*The Holy Bible Containing the Old and New Testaments: Authorized King James Version*, Boston, Eyre and Spottiswoode Ld, s/d.

Pattie, David, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, London, Routledge, 2000.

Vasques, Eugénia, “O Autor da Vírgula Dramática, TV, *Expresso*, 13 de Fevereiro 1993, pp. 1-2.

Lisboa, 16 de Março de 2006.

\* Eugénia Vasques é Professora Coordenadora da Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa.