



**Flávia Isabel Santos  
Trovisco**

**A TRANSPOSIÇÃO DA NARRATIVA DA  
PERFORMANCE AO AUDIOVISUAL**



**Flávia Isabel Santos  
Trovisco**

**A transposição da narrativa da performance ao  
audiovisual**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação Multimédia, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. António Manuel Dias Costa Valente, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à Maria do Carmo e ao Fernando, os meus maiores  
Mestres de Vida.

Dedico também ao Zé Pedro, porque sem ele teria sido tão mais difícil...

## **o júri**

presidente

**Prof. Dr. Jorge Trindad Ferraz de Abreu**  
professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

**Prof. Dra. Anabela Dinis Branco de Oliveira**  
professora Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

**Prof. Dr. António Manuel Dias Costa Valente**  
professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Quero agradecer em primeiro lugar ao Zé Pedro, por todo o alento nos momentos mais difíceis, e por ser o melhor companheiro do mundo.

Ao meu orientador, o professor António Valente.

Ao António do Cineclub de Avanca, pela paciência e pela ajuda no desenvolvimento do *DVD*.

A todas as pessoas que contribuíram para a realização deste estudo, nomeadamente os que foram entrevistados.

Em especial à encenadora Helena Botto e ao actor Jorge Neto.

Finalmente, à minha mãe e ao meu pai, por tudo.

**palavras-chave**

Teatro; Teatro do Absurdo; performance; Samuel Beckett; Helena Botto; adaptação; fidelidade; interactividade.

**resumo**

O presente trabalho propõe-se fazer um estudo comparativo de duas obras: *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, e *A Espera*, de Helena Botto. A segunda consiste numa performance adaptada da primeira. Ambas se inserem numa tipologia de teatro designado Teatro do Absurdo e como tal, torna-se necessário fazer uma contextualização e análise do mesmo. Sendo a performance de Helena Botto uma adaptação da referida obra de Beckett, este trabalho contempla uma secção dedicada ao estudo deste fenómeno, destacando a questão da fidelidade à obra adaptada.

Numa segunda fase, este trabalho procura estudar a transposição da performance de Helena Botto para filme, bem como, a possibilidade de um público específico fazer a visualização do mesmo de forma interactiva, mais concretamente segundo uma ordem cronológica diferente da original.

**keywords**

Theatre; Theatre of the Absurd; performance; Samuel Beckett; Helena Botto; adaptation; fidelity; interactivity.

**abstract**

The following work proposes a comparative study of two plays: *Waiting for Godot*, by Samuel Beckett, and *A Espera*, by Helena Botto. The latter consists of a performance adapted from the former play. Both are encompassed by the theatrical concept of The Theatre of the Absurd and, as such, the need arises to contextualize and analyze this concept. Due to the fact that the work of Helena Botto is an adaptation of Beckett's, this study includes a section dedicated to the understanding of this phenomenon, questioning whether or not the adapted work is faithful to its original rendition. Following this first phase, this work aims to study the transposition of Helena Botto's performance into film, as well as the possibility of an interactive visualization by a given audience, using a different chronological timeline than the original work.

## Índice de conteúdos

PARTE I – INTRODUÇÃO .....	1
Capítulo 1 – Introdução .....	3
Capítulo 2 – Contextualização .....	5
Capítulo 3 – Objectivos do estudo .....	6
Capítulo 4 – Metodologia .....	7
Capítulo 5 – Estrutura da Dissertação .....	9
Parte II – ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....	11
Capítulo 9 – CONTEXTUALIZAÇÃO .....	13
9.1 – Do Teatro .....	13
9.1.1 – O Teatro do Absurdo .....	16
Capítulo 10 – A PEÇA DE TEATRO .....	21
10.1 – À <i>Espera de Godot</i> , de Samuel Beckett .....	21
10.1.1 - Samuel Beckett .....	29
10.2 – A <i>Espera</i> , de Helena Botto .....	32
10.2.1 - Apresentação da peça .....	32
10.2.2 - Reflexão da encenadora .....	34
10.2.3 - O espaço da peça .....	36
10.2.4 - Os personagens .....	38
10.2.5 - Organização/descrição da peça .....	42
Capítulo 11 – ADAPTAÇÃO .....	45
11.1 - Literatura e cinema .....	45
11.2 – “Apropriações” da literatura - exemplos práticos .....	49
11.3 - Adaptação cinematográfica - questões que se levantam .....	51
PARTE III – IMPLEMENTAÇÃO PRÁTICA .....	55
Capítulo 12 – CRIAÇÃO DO DVD “A ESPERA” .....	57
12.1 – Introdução ao estudo .....	57
12.2 – Fases de produção do filme .....	58
12.2.1 - Pré-Produção .....	61
12.2.2 – Produção .....	63
12.2.3 - Pós-Produção .....	65
12.3 – Desenvolvimento do DVD .....	67
12.3.1 – Divisão em sub-histórias .....	68
12.3.2 – Estrutura do DVD .....	70
12.3.3 – Opções de layout e interface .....	72

PARTE IV – RECOLHA DE DADOS E CONCLUSOES.....	75
Capítulo 13 – RECOLHA DE DADOS.....	77
13.1 – Objectivos da recolha de dados.....	77
13.2 - Público-alvo .....	79
13.3 - Instrumento de Recolha de dados .....	81
13.4 - Elaboração do Instrumento de Recolha de Dados .....	83
Capítulo 14 – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS RECOLHIDOS .....	85
14.1 – Apresentação dos dados recolhidos.....	85
14.2 – Análise/síntese dos dados recolhidos.....	90
Capítulo 15 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
15.1 – Principais conclusões.....	93
15.2 - Problemas encontrados ao longo do desenvolvimento do estudo.....	95
15.3 - Sugestões para um trabalho futuro.....	96
BIBLIOGRAFIA .....	97
WEBLIOGRAFIA:.....	101
ANEXOS .....	103
ANEXO 1 – GUIÃO DA PERFORMANCE A ESPERA.....	105
ANEXO 2 – GUIÃO DA ENTREVISTA .....	121
ANEXO 3 – DVD .....	127

## Índice de figuras

Figura 1 – Samuel Beckett.....	29
Figura 2 - Performance <i>A Espera</i> , <i>performers</i> em actuação.....	35
Figura 3 - Esboço do espaço da performance <i>A Espera</i> .....	36
Figura 4 – <i>Performers</i> interpretando os diferentes personagens. ....	39
Figura 5 – Momento de espera dos <i>performers</i> .....	40
Figura 6 – Guigui, Lucky e Pozzo.....	41
Figura 7 – Estrutura arborescente do DVD <i>A Espera</i> .....	71
Figura 8 – Ecrã inicial do DVD <i>A Espera</i> .....	72
Figura 9 – Ecrã do DVD <i>A Espera</i> onde estão listadas as sub-histórias. ....	73
Figura 10 – Frame do filme.....	73
Figura 11 – Frame do filme (2). ....	74



## **PARTE I – INTRODUÇÃO**



## Capítulo 1 – Introdução

No decorrer da já longa história do teatro, surge na década de 50 um estilo que viria a ser designado de Teatro do Absurdo. A criação desta designação é atribuída, não raras vezes, a Martin Esslin, e os principais artistas reconhecidos como “absurdistas” são, além de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet e Harold Pinter, entre outros.

O Teatro do Absurdo surge num contexto de pós Segunda Guerra Mundial, num clima de destruição, pessimismo e cepticismo, tanto nos Homens, como nas instituições, que não tinham conseguido evitar a guerra. Sob o ponto de vista religioso, as pessoas sentiam-se igualmente descrentes, porque se sentiam abandonadas pelo Deus que havia permitido todo aquele sofrimento.

Este estilo teatral não nasce no seio de qualquer movimento artístico ou escola, simplesmente os artistas escreviam peças que viriam a ser catalogadas de Absurdas, segundo Esslin.

Essencialmente, o Teatro do Absurdo centra-se numa negação e recusa política da história, da religião, e da sociedade como princípios unificadores. De uma forma geral, as peças inseridas nesta corrente teatral reflectem o caos, as problemáticas existencialistas associadas à vida Humana e reflectem também uma quebra dos códigos linguísticos que resultam numa incapacidade de transmitir ideias coerentes ao longo da história. Consequentemente, os trabalhos dentro desta vertente teatral reflectem uma ausência de sentido quase total; tempo e espaço são frequentemente incoerentes ou indefinidos. Duas obras que se destacam, dentro desta vertente, são as peças *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett e *A Boneca Careca*, de Ionesco.

Em 1952 Samuel Beckett publicou a peça *À Espera de Godot* (título original: *En attendant Godot*). Esta é uma história na qual duas personagens, Vladimir e Estragon, dois vagabundos ou mendigos, esperam indefinidamente por Godot, personagem que nunca chega a aparecer. Enquanto esperam, os dois vão encontrando formas de ocupar o seu tempo, recorrendo frequentemente a conversas sem qualquer sentido e extremamente fragmentadas, na medida em que os dois simplesmente não conseguem manter uma linha de raciocínio. Ao longo desta espera, surgem ainda Pozzo e Lucky, duas personagens com uma relação estranha, além de um rapazinho, que diz ser um mensageiro de Godot.

Foi nesta peça que a encenadora Helena Botto encontrou a base para criar a performance *A Espera*. Trata-se de uma interpretação muito pessoal da peça de Beckett, em que se procurou adaptar e conceber uma ideia, que parte de um texto de Beckett, e trabalhar também sobre o absurdo.

Neste contexto, torna-se pertinente falar sobre adaptações e relação entre literatura e cinema.

Desde cedo que o cinema se tem socorrido de material literário para contar as suas histórias. De facto, a apropriação da literatura não é de todo uma novidade, no contexto do teatro, as adaptações acontecem há já muito tempo.

Após alguma investigação, chegou-se à conclusão de que muitos filmes que alcançaram sucesso em todo o mundo (ao longo do século XX) e os quais foram, inclusivamente premiados por varias

instituições ou academias (Óscares, globos de ouro, etc.) são efectivamente adaptações ou então foram inspirados em obras literárias mais ou menos conhecidas.

Todo o processo de adaptação de uma obra envolve várias etapas e profissionais. O mais relevante será talvez todo o trabalho de interpretação do texto original que é absolutamente necessário para que depois então se transforme a linha narrativa literária para uma linha narrativa fílmica.

No seio deste fenómeno das adaptações, uma das questões que se levanta e que suscita alguma discussão é a fidelidade ao texto original. As opiniões são várias e variadas. Há quem tenha uma postura positiva relativamente a este assunto e há também quem tenha opinião diferente.

Alguns críticos defendem que não faz sequer sentido debater a questão da adaptação de obras literárias para filme por considerar que o que está em análise são formas artísticas distintas e dirigidas a públicos opostos. Outros entendem que se trata de um bom cruzamento entre géneros diferentes.

Independentemente das diferentes posições e opiniões, é importante que se perceba que se tratam efectivamente de formas artísticas diferentes, cada uma com as suas potencialidades, mas também com as suas limitações.

## Capítulo 2 – Contextualização

Este trabalho tem como base uma adaptação da peça *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, um dos melhores exemplos do chamado Teatro do Absurdo. A adaptação é responsabilidade da encenadora Helena Botto, que criou uma performance que constitui a sua adaptação da obra de Beckett.

Desde a altura em que se começou a basear em linhas narrativas o cinema tem-se socorrido de material literário para contar histórias. As adaptações cinematográficas são mais comuns do que o que se possa pensar, e esta questão leva a que as pessoas se questionem do porquê deste facto. De facto, o cinema pode socorrer-se da literatura por nela encontrar histórias já amadurecidas pelo seu autor.

Se por um lado é importante perceber o texto original da obra adaptada e o seu estilo artístico, por outro lado é essencial perceber o fenómeno das adaptações cinematográficas. Obviamente o estilo do texto original influenciará a obra final que é a adaptação. Neste caso concreto, o texto de Beckett em estudo insere-se num contexto de Teatro do Absurdo, como já foi mencionado. Trata-se de uma forma de teatro com as suas particularidades e especificidades, que interessam ser debatidas para que se compreendam as linhas centrais do texto original e também as do trabalho realizado por Helena Botto.

Mas, que questões se levantam no momento de adaptar um texto literário para um texto cinematográfico? Quais são as questões que se levantam aquando da adaptação? De que forma pode ser interpretada a questão da fidelidade ao texto original? Será que o filme pode denegrir ou prejudicar de alguma forma a obra original e seu autor? São estas as questões essenciais a serem debatidas neste trabalho, no que concerne à temática das adaptações.

Depois de produzido um filme, baseado na obra adaptada (*A Espera*, de Helena Botto), pretende-se perceber, de que forma as pessoas encaram a possibilidade de poder fazer a visualização da história em filme, segundo uma ordem diferente da original. Será que é possível alterar a ordem de ocorrência dos acontecimentos, sem que se destrua completamente a linha narrativa do texto?

Também estas são questões que se pretendem investigar.

### Capítulo 3 – Objectivos do estudo

Este trabalho de investigação não contém um objectivo central isolado, mas antes um objectivo que compreende várias etapas.

Assim, pretende-se estudar e compreender melhor o fenómeno das adaptações de obras literárias para cinematográficas, perceber que questões se levantam e quais as principais opiniões sobre este assunto.

Este objectivo surge no contexto do caso concreto que é a adaptação da peça de teatro *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett feita pela encenadora Helena Botto, da qual surge a performance *A Espera*, ambas alvo deste estudo. Nesse sentido, se se pretende estudar o fenómeno das adaptações de uma forma geral, também se objectiva estudar esta adaptação em concreto, assim como obra original e obra adaptada individualmente.

Assim, inicialmente pretende-se fazer uma contextualização e caracterização do Teatro do Absurdo, que é a vertente em que se insere a peça original (*À Espera de Godot*, de Samuel Beckett) a partir da qual a encenadora Helena Botto criou *A Espera*. As duas peças serão alvo de uma reflexão para que se percebam as linhas gerais das duas “histórias” bem como o que efectivamente as aproxima ou afasta. Nesta sequência, pretende-se então fazer-se um estudo relativo ao fenómeno das adaptações, como já se referiu. A finalidade desse estudo é perceber o que está em causa quando se adapta um texto literário, quais as questões que se levantam e quais as discussões que este fenómeno suscita.

A partir da obra criada pela encenadora Helena Botto, será desenvolvido um *DVD*, que conterà um filme baseado na performance, mas também uma segunda forma de fazer o visionamento desse mesmo filme: vê-lo segundo uma ordem que não a original e que o próprio utilizador poderá escolher.

A criação desta aplicação torna-se necessária para que se atinjam os restantes objectivos deste trabalho, que são perceber se o filme consiste numa boa representação/adaptação da performance e, por outro lado, averiguar de que forma os utilizadores do *DVD* reagem à possibilidade de fazerem o visionamento do filme de forma interactiva, ou seja segundo uma ordem cronológica diferente da original e escolhida pelo próprio observador.

## Capítulo 4 – Metodologia

Depois de definida uma temática de investigação, e de formuladas as questões que daí advêm, é necessário definir um plano ou procedimento metodológico para dar seguimento ao trabalho. Assim, após alguma reflexão o procedimento metodológico adequado será o seguinte:

- Quanto ao objectivo, pode caracterizar-se este estudo como exploratório. Esta tipologia exploratória visa através de mecanismos diversos, abrir caminho a futuros estudos (Pardal e Correia, 1995). Esta metodologia caracteriza-se por proporcionar uma primeira aproximação à temática em estudo, através de pesquisas que resultarão no levantamento das informações disponíveis e também dos investigadores que realizaram trabalhos na área em que se insere o tema em estudo. O primeiro objectivo deste trabalho é fazer uma investigação no sentido de aprofundar conhecimentos na área de investigação, contextualizando o tema e procurando as várias teorias de explicação do problema. É essencial uma boa percepção dos trabalhos e investigações que já foram feitas na área. Nesse sentido serão feitas pesquisas bibliográficas, primeiramente recorrendo à internet e posteriormente, contando com dados daí obtidos, procurando trabalhos de autores/ investigadores da área.

- Quanto à generalização, e segundo a classificação dos mesmos autores (Pardal e Correia, 1995), este trabalho constitui um estudo de caso. O estudo de caso consiste em se estudar aprofundadamente um ou poucos objectos ou seja, um ou poucos casos de um determinado fenómeno de forma a adquirir um conhecimento aprofundado da situação em causa. Neste caso, a investigação desenvolver-se-á em torno de uma peça de teatro concreta que foi adaptada para uma performance. Os dados a serem testados têm como base esta peça, daí tratar-se de um estudo de caso.

Assim, pretende-se estudar a adaptação da peça *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett feita pela encenadora Helena Botto, a qual denominou o seu trabalho performativo de *A Espera*. Pretende-se perceber como é que um grupo bem definido de pessoas reage à possibilidade de observar a performance em filme, mas também fazer a visualização da peça de forma interactiva.

Nesse sentido, reunir-se-á um conjunto de pessoas que assistirão à performance de Helena Botto aquando da sua exibição no espaço PerFormas. Posteriormente o mesmo grupo fará a visualização da peça em filme e também terá a oportunidade de visualizar a peça interactivamente, ou seja, podendo escolher a ordem segundo a qual fará o visionamento d'*A Espera*.

O grupo seleccionado para o estudo terá de reunir determinadas características, nomeadamente, deverá ser conhecedor da obra original de Samuel Beckett. Dentro do grupo seleccionado para serem fornecedores de opinião para este estudo, pode entender-se um subgrupo de pessoas que são os que estão mais intimamente ligados à peça, concretamente a encenadora e actores. A opinião e comentários destas pessoas serão então objecto de análise neste trabalho de investigação.

Sobre as especificações do público-alvo deste estudo, falar-se-á mais detalhadamente num dos capítulos da PARTE III deste trabalho.

- Quanto ao instrumento de recolha de dados, a amostra será estudada recorrendo a entrevistas. Importa ainda referir que, no que diz respeito à obtenção e tratamento de dados, segundo a classificação dos métodos proposta pelos autores Pardal e Correia, este é um estudo qualitativo, que “privilegia, na análise, o caso singular e operações que não impliquem, quantificação e medida”. Isto significa que, os dados recolhidos não serão sujeitos a uma análise estatística, pela natureza dos mesmos. Nesse sentido, os dados recolhidos, desde documentos a outros materiais bibliográficos até às entrevistas que se pretendem realizar, serão cuidadosamente analisados de forma qualitativa.

Com o objectivo de facilitar todo o processo de análise de dados, utilizar-se-á o software de análise, NVivo 8, que permitirá uma organização estruturada de todos os dados. Inicialmente será criada uma base de dados (dados recolhidos para análise), serão definidos os parâmetros de análise e o software fará uma contabilização das ocorrências, entre outras coisas.

De qualquer forma, embora seja um forte aliado no estudo, o papel do referido software será apenas de um auxiliar, principalmente porque fazer uma análise baseada num conjunto de parâmetros pode limitar de alguma forma o estudo. Assim, a análise será feita também por leitura directa das respostas dos entrevistados, até porque o número de entrevistados não será tão extenso ao ponto de essa leitura se tornar inviável.

## Capítulo 5 – Estrutura da Dissertação

Este trabalho encontra-se estruturado em quatro grandes grupos de forma a melhor organizar os conteúdos que compõem o estudo.

O primeiro grupo, PARTE I, compreende cinco capítulos que compõem a introdução e apresentação de todo o trabalho. Aqui introduz-se a problemática, contextualiza-se a mesma, descrevem-se os objectivos e a metodologia desta investigação.

A segunda parte, PARTE II, corresponde ao Enquadramento Teórico, consiste num levantamento bibliográfico e nele, ao longo de três capítulos enquadra-se a temática em estudo. Primeiramente, contextualiza-se o Teatro e mais concretamente o Teatro do Absurdo. O capítulo seguinte compreende a descrição de cada uma das peças em estudo: *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett e *A Espera*, de Helena Botto. O terceiro capítulo da segunda parte é dedicado exclusivamente ao fenómeno das Adaptações.

A terceira parte, PARTE III, é dedicada às considerações relativas à implementação prática que diz respeito ao desenvolvimento do *DVD A Espera*. Aqui são descritas as fases de produção do filme baseado na performance em estudo, e de seguida, fala-se de todo o processo de desenvolvimento do *DVD A Espera*.

O último grupo, PARTE IV, é dedicado à recolha de dados, análise dos mesmos e consequentes conclusões do estudo. Também serão aqui abordados os problemas encontrados ao longo do estudo, bem como serão deixadas sugestões para um eventual trabalho futuro.



## **Parte II – ENQUADRAMENTO TEÓRICO**



## Capítulo 9 – CONTEXTUALIZAÇÃO

### 9.1 – Do Teatro

A palavra teatro teve a sua origem no grego *theatron*, que significa “local onde se vê” (JAPIASSU, 2001), ou “lugar onde se vai ver”. Assim, facilmente se entende que “teatro” significa lugar onde uma história é apresentada a uma audiência, com o intuito de nela despertar emoções, sentimentos.

É uma arte complexa, que exige a participação de uma vasta equipa de diferentes profissionais como os actores, o cenógrafo, o encenador, o argumentista, o figurinista, os técnicos de som, de luz, etc. Se a peça de teatro for um musical, são ainda necessários, o compositor, músicos, coreógrafos e até bailarinos.

Bernard Beckerman<sup>1</sup>, no seu livro *Dynamics of Drama* (1970) refere-se ao teatro como sendo algo que “ocorre quando uma ou mais pessoas, isoladas no tempo e/ou espaço, se apresentam a outro ou outros.”

Numa interpretação desta definição, pode dizer-se que o teatro existe desde os primórdios da existência do Homem, na medida em que este foi, desde logo, um contador de histórias. Ao longo do tempo o teatro veio a assumir várias e variadas formas, combinando elementos como os gestos, falas, música, dança e outros elementos da arte do espectáculo e das artes visuais numa única forma artística.

O teatro é realmente uma das mais antigas formas de expressão artística do Homem. Desde cedo se construíram espaços para que neles se desenrolassem as histórias que o Homem queria contar. Embora não seja totalmente consensual, acredita-se que o teatro possa ter tido o seu início por volta do ano 2000 A.C., no Antigo Egipto (HARTNOLL, 1980). Tanto para os Gregos, como para os Romanos, esta palavra era sinónimo, como já foi referido, do espaço onde se viam as histórias, espaço cénico, plateia, a sala onde as histórias eram contadas, ou melhor, encenadas. Os gregos tiveram desde logo uma postura séria e rigorosa em relação ao teatro, na qual o encaravam como uma arte, estabelecendo regras para as definições de tragédia, drama, comédia, sátira etc. Inclusivamente, desenvolveram o conceito de crítica dramática, respeitando a arte de representar como uma verdadeira profissão. A tragédia foi o género que mais destaque ganhou por ser considerado o mais “artístico” de ser representado. No século V A.C., Sófocles e Eurípides foram dois dos nomes maiores do teatro.

---

<sup>1</sup> Bernard Beckerman foi um dos principais e mais reconhecidos investigadores/estudiosos do poeta dramaturgo William Shakespeare. Foi professor de literatura dramática na Universidade da Colômbia onde desempenhou também cargos administrativos ligados à vertente artística. Foi presidente da *American Society for Theatre Research* (entre 1973 e 1979) e mais tarde presidiu também a *Shakespeare Association of America* (entre 1981 e 1982). Uma das suas mais reconhecidas obras foi o livro *Dynamics of Drama* de 1970, considerado um grande contributo para as teorias dramáticas.

Este povo construía os seus espaços teatrais, os teatros, em colinas, deixando na zona central um espaço para que os actores e coros se movimentassem. Praticamente não havia cenários, estes resumiam-se a pinturas em painéis que podiam ser movimentados quando havia mudança de cena (HARTNOLL, 1980). A entrada era numa primeira fase livre, mais tarde começou a ser pedido um pequeno pagamento. A audiência sentava-se no espaço oposto. Nesta altura os teatros comportavam mais de catorze mil pessoas.

Seguiu-se a comédia com Aristófanos, como forma de satirizar a sociedade e seus idealismos políticos. Depois do século IV A.C., aparece a “nova comédia”, com Filémon e Menandro. Trata-se de uma comédia mais vulgar e divertida (Infopédia, 2003-2004).

A ocidente, com a queda do Império Romano, o teatro veio a desaparecer até cerca do ano mil. Por essa altura reapareceu com os jograis itinerantes e suas representações de argumentos cómicos e satíricos. De qualquer forma, a Idade Média foi marcada essencialmente pelo teatro religioso inspirado em dramas litúrgicos escritos em Latim. O início do século XI traz as línguas vulgares e a temática do profano ao teatro. Por esta altura o teatro era marcadamente medieval, e acontecia principalmente nos adros das igrejas. (HARTNOLL, 1980). Representado por leigos, os temas mais abordados eram os mistérios do Antigo e Novo Testamentos, os milagres e vida dos santos, a morte, o desejo e a fé, dramas, etc. O teatro cómico também esteve presente ao longo da Idade Média, nomeadamente com as farsas. Este tipo de teatro, o cómico, chegou a Portugal nos finais do século XV, pelas mãos de Gil Vicente, marcadamente medieval, porém com sinais de temáticas profanas renascentistas (Infopédia, 2003-2004).

Realmente, o Renascimento foi a época áurea do teatro europeu, apesar dos entraves colocados aos autores por parte do Concílio de Trento relativamente a temáticas profanas e sacras. Dessa forma, cresce um teatro mais voltado para o popular, ainda que levado muito a sério, fazendo-se uma separação clara entre tragédia e comédia e com os autores a ganharem progressivamente mais destaque no meio artístico e cada vez com mais liberdade criativa.

Também o teatro, como espaço arquitectónico mudou. Para trás ficaram os adros das igrejas que foram substituídos por palcos verdadeiros, mais profanos, com audiência maior e mais diversificada. Aos poucos formam-se autênticas companhias de teatro, respeitam-se géneros de argumentos, verdadeiros guarda-roupas e cenários cuidados. O teatro dava inclusivamente lucro, com a venda de bilhetes e até através de investimentos por parte do mecenato etc. Os autores de renome desta época renascentista foram Lope de Vega, Marlowe, Beaumont, Fletcher, Ben Jonson, Shakespeare, entre outros (Infopédia, 2003-2004).

Ao longo da segunda metade do século XVIII o teatro sofre uma adaptação. Os cenários tornam-se mais simples, principalmente quando comparados com os da Ópera. A figura de destaque por esta altura é Voltaire. Assim, embora o repertório seja o mesmo do século anterior (de Racine, Shakespeare, Molière), os espaços alteram-se, tornando-se mais apropriados e enobrecidos, tanto os teatros como os palácios ou mesmo abadias imperiais. Além disso, o século XVIII é ainda a época em que a comédia sentimental e a tragédia doméstica surgem como dois novos géneros teatrais, com o Irlandês Steele e o Inglês Lillo, respectivamente.

Nas últimas décadas do século XVIII, surge um novo movimento artístico, o Romantismo. Com ele são postos de lado os ideais do estilo barroco e rococó, já completamente desactualizados para a época. Os nomes de referência do teatro romântico viriam a ser Victor Hugo, na França, o espanhol José Zorrilla, ou o francês Edmond Rostand, e também os alemães Goethe e Schiller (Infopédia, 2003-2004).

Também na Rússia, foram produzidas obras românticas, como por exemplo *Boris Godunov*, de Pushkin. Em Portugal, o melhor exemplo de teatro romântico é a obra *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (1843).

Segue-se o Realismo e o Naturalismo como correntes artísticas, no final do século XIX. Nelas há uma libertação dos valores morais e éticos em que se acreditava até então e de alguma forma desadequados dos novos tempos.

No primeiro quartel do século XX, emerge o Expressionismo, de certa forma oposto ao realismo, pois não pretende uma idealização da realidade, mas antes a sua apreensão. As obras eram normalmente voltadas para uma certa reflexão individual e subjectiva em que se valorizava a importância do subconsciente e da interioridade psíquica. Este movimento teve a sua maior expressão na Alemanha, com autores como Franz Werfel, Georg Kaiser e Ernst Toller e também com o grupo Die Brücke.

Mais recentemente, no Teatro Contemporâneo, destaca-se a comédia social com Somerset Maugham, Molnar e o ainda Bernard Shaw numa postura de confronto relativamente às já ultrapassadas ideias românticas.

Segue-se Elliot e temáticas como o heroísmo, a confiança, a religião; Miller e Tennessee Williams, nos EUA, e Garcia Lorca, em Espanha com temas da realidade social e histórica. Em França, surgem Anouilh, Camus e Sartre, autores existencialistas, assim como Pirandello, Favri e Buzzati, em Itália (Infopédia, 2003-2004).

Brecht, autor de nacionalidade alemã, foi no entanto o maior ícone do teatro do século XX. Em Portugal, os autores existencialistas foram Alves Redol, Jorge de Sena ou Bernardo Santareno, que, entre outros se debruçaram sobre as questões sociais desta corrente artística.

Os anos 50 são os anos da Vanguarda, com os ingleses Pinter, Osborne e Behan, e o teatro do realismo social e também com Beckett (de nacionalidade irlandesa, mas produzia as suas obras em francês – de quem se falará mais adiante neste trabalho), e os franceses Adamov e Ionesco (Teatro do Absurdo de quem se falará aprofundadamente mais à frente). Esta vertente vanguardista vigorou até finais do século XX pelas mãos de Tardieu, Genet e Arrabal.

Finalmente refira-se o teatro infantil, intemporal e por todo o mundo, mas com especial destaque no século XIX, devido a uma maior importância dada às crianças. São várias as companhias de teatro infantis a surgir no século XX e por todo o mundo inclusivamente em Portugal, recriando clássicos como *Peter Pan*, *Alice no País das Maravilhas* e *Branca de Neve*.

### 9.1.1 – O Teatro do Absurdo

Embora se tenha feito já uma referência ao Teatro do Absurdo, torna-se necessária uma abordagem mais profunda, na medida em que as obras em estudo se enquadram nesta tipologia.

Numa primeira análise do termo, absurdo (do latim *absurdu*), significa contrário à razão, ao senso comum, ilógico, contraditório, etc. (Dicionário da Língua Portuguesa). Assim, num momento inicial pode pensar-se que o Teatro do Absurdo seja dotado de características como a irracionalidade, em que as histórias representadas sejam dotadas de uma visão irracional da realidade. Estas afirmações podem até ter um fundo de verdade, no entanto, são redutoras quando pretendem definir ou caracterizar esta tipologia de teatro. O Teatro do Absurdo pode ser entendido como uma nova postura em relação às artes, uma nova forma de teatralizar a realidade.

Após algumas investigações e após algumas leituras sobre o tema, surge o nome Martin Esslin como uma das figuras centrais do Teatro do Absurdo. Não se trata de nenhum autor de nenhuma peça de Teatro do Absurdo. Trata-se sim de um dos principais críticos de teatro a debruçar-se sobre esta tipologia de teatro. Efectivamente, o seu livro *The Theatre of the Absurd* é uma obra de referência. Nele, Esslin procura fazer uma sistematização do Teatro do Absurdo, faz uma reflexão sobre o conceito além de uma abordagem bastante completa a artistas que na sua opinião são os melhores representantes do Teatro do Absurdo.

Inclusivamente, é normalmente atribuído a este autor a criação do termo Teatro do Absurdo para se referir a um conjunto de autores e suas obras:

“... e o teatro do absurdo, Expressão criada pelo crítico norte-americano Martin Esslin, para designar o moderno teatro de vanguarda, escrito por Samuel Beckett, E. Ionesco e outros, caracterizado por toda sorte de mudanças e liberdades em cena, dando a impressão de que o *nonsense*, o sem-sentido, reina sobre os homens e as coisas, num flagrante desrespeito a qualquer ordem, sistema ou noção de verosimilhança.” (MASSAUD, 2004).

Antes de mais importa fazer uma pequena contextualização do Teatro do Absurdo.

As obras incluídas por Esslin na vertente absurda (ESSLIN, 1980) encaixam-se num espaço europeu pós-Segunda Guerra Mundial. Como é sabido esta guerra foi uma autêntica catástrofe a nível mundial, nomeadamente pelas perdas humanas que provocou, mas também por todo o caos e destruição que semeou ao longo da Europa.

“Filosófica e cientificamente a crença no positivismo tinha falhado. Com os escombros deste conflito, emerge também uma identidade fragmentada, despedaçada por uma descrença e cepticismo generalizados: todos os pilares, nos quais se assentava a nossa civilização estavam também reduzidos a pó. Política e ideologicamente o ser humano tinha falhado, já que tanto os sistemas capitalistas democráticos, como as ditaduras não haviam conseguido evitar a guerra.” (KUHN, 2008).

Assim, vivia-se um clima de pessimismo e cepticismo, em que as pessoas não acreditavam nas instituições, nem nos Homens, pois nem uns nem outros tinham conseguido evitar toda a catástrofe que a guerra havia semeado. Por outro lado, do ponto de vista religioso, as pessoas sentiam-se igualmente descrentes, perdidas, e conseqüentemente vazias, porque se sentiam abandonadas pelo Deus que havia permitido todo aquele sofrimento.

“The decline of religious faith was masked until the end of the Second World War by the substitute religions of faith in progress, nationalism, and various totalitarian fallacies. All this was shattered by the war.” (ESSLIN, 1980).

É neste clima de profunda reflexão sobre o mundo e as coisas que tinham acontecido, mas também sobre o Homem e a Natureza Humana que “nasce” o Teatro do Absurdo.

“Podemos dizer que o teatro do absurdo nasce assim de uma reflexão profunda sobre a realidade, sobre o ser humano, sobre a linguagem e da relação do teatro com todas estas variáveis. Para além de proceder a uma crítica à realidade exterior ao próprio teatro.” (KUHN, 2008).

Como seria de esperar, todo este sentimento carregado de emoções fortes influenciou os artistas, e as suas obras.

De facto, não se pode dizer que o Teatro do Absurdo tenha nascido no seio de um qualquer movimento artístico ou escola. Pelo contrário, de cada artista e sua obra brotavam as características que levavam à catalogação de “absurdistas”, segundo Esslin. O próprio autor compreende que pode parecer estranho não existir uma “sede” para o Teatro do Absurdo, afinal, foi ele quem cunhou o termo, para se referir e até explicar uma forma de teatro que emergia num determinado contexto e numa certa altura.

“It must be stressed, however, that the dramatists whose work is here discussed do not form part of any self-proclaimed or self-conscious school or movement. On the contrary, each of the writers in question is an individual who regards himself as a lone outsider, cut *off* and isolated in his private world. Each has his own personal approach to both subject-matter and form; his own roots, sources, and background. If they also, very clearly and in spite of themselves, have a good

deal in common, it is because their work most sensitively mirrors and reflects the preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of many of their contemporaries in the Western world.” (ESSLIN, 1980).

Nas várias pesquisas que se fizeram acerca do Teatro do Absurdo, os nomes que surgem são de facto Esslin, pelas razões que já foram apontadas, mas também os autores de peças e escritas deste estilo teatral. Assim, é comum encontrar nomes como Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter como autores de destaque. Esses são também os principais contemplados no livro de Esslin. Beckett é comumente referido como o principal escritor, nomeadamente com a peça *À Espera de Godot*, que terá especial destaque neste trabalho.

Falando das influências do Teatro do Absurdo, reconhecem-se características do teatro Existencialista e do teatro vanguardista francês, nomeadamente pelas mãos do senhor Antonin Artaud.

“Este via o teatro como uma peste, como um duplo da vida. O teatro era cruel, assim como a vida também o era.” (KUHN, 2008).

Segundo Esslin, os autores do absurdo, tiveram neste vanguardista francês, uma das suas maiores inspirações. Embora não se possa dizer que o Teatro do Absurdo seja essencialmente francês, a verdade é que Paris se destacou na época por ser considerada o centro das artes na Europa. Por lá passaram os mais importantes autores do teatro absurdo, entre os quais Beckett e Ionesco. Realmente esta cidade atraía artistas de todas as nacionalidades por lhes proporcionar a liberdade que precisavam para trabalhar. Por outro lado, Paris tinha também o público que os artistas procuravam: inteligente, crítico, mas receptivo.

Do ponto de vista das temáticas abordadas, Esslin reconhece também a influência de Nietzsche (século XIX) e Camus (décadas de 40 e 50 do século XX), estes são considerados grandes pilares da visão do absurdo. O primeiro criticava o positivismo e naturalismo, além de uma visão de Deus como um ser criado pela mente humana. De Campus,

“...o teatro do absurdo herdou a própria noção de existencialismo, o pilar filosófico desta corrente teatral, pois este assentava sobre conceitos como a angústia, o nada, a morte e o vazio da existência humana, numa realidade cada vez mais fragmentada e desprovida de sentido.” (KUHN, 2008).

De facto as peças escritas por Campus, ainda que numa vertente tradicionalista do teatro, debatiam a temática existencialista.

Numa tentativa em explicar o conceito de “Absurdo”, Esslin refere que:

“‘Absurd’ originally means ‘out of harmony’, in a musical context. Hence its dictionary definition: ‘out of harmony with reason or propriety, incongruous, unreasonable, illogical’. In common usage, ‘absurd’ may simply mean ‘ridiculous’ but this is not the sense in which Campus uses the word, and in which it is used when we speak of the Theatre of the Absurd. In an essay of Kafka, Ionesco defined his understanding of the term as follows: ‘Absurd is that which is devoid of purpose... Cut *off* from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless’”. (ESSLIN, 1980).

E é exactamente essa sensação de angústia metafísica do absurdo da condição humana que Esslin reconhece nos trabalhos de determinados autores que cataloga como “absurdistas”.

De qualquer forma, Esslin apressa-se a explicar que, esta definição é redutora, na medida em que por si só, referir-se-ia então a outros dramaturgos, como Salacou Sartre ou Camus (acima citados), pois também estes abordam um semelhante sentimento de *senseless* da vida (vida sem sentido), da inevitável desvalorização de ideais, pureza etc. A grande diferença está na lucidez com que as temáticas, absurdas ou não, são abordadas.

“yet these writers differ from the dramatists of the Absurd in an important respect: they present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.” (ESSLIN, 1980).

O Teatro do Absurdo centra-se numa negação e recusa política da história, da religião, e da sociedade como princípios unificadores. Normalmente as peças inseridas nesta corrente teatral reflectem o caos, as problemáticas existencialistas que rodeiam o Homem e também uma quebra dos códigos linguísticos enquanto forma de transmitir verdades e ideias coerentes. Muitas vezes, esta desintegração linguística reflecte-se em diálogos desprovidos de qualquer sentido, mas também na ausência dos mesmos, sendo substituídos por gestos, ou outros elementos do cenário como luzes e sons. Muitas vezes o próprio tempo e espaço são incoerentes ou indefinidos e as personagens, completamente sem nexos, muitas vezes meros bonecos vazios. Dois excelentes exemplos são a já referida obra *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett e *A Boneca Careca*, de Ionesco. O Teatro do Absurdo representa, mais que qualquer outra coisa, a constatação do vazio existencial que envolve a condição humana e da qual não há forma de escapar. Ora tudo isto despertará, com certeza, uma reflexão nos espectadores sobre a sua condição humana, sobre o vazio existencial, sobre o destino humano. Segundo Esslin, na percepção do nada existencial é que o Homem encontra o caminho para a procura da compreensão da realidade. Logo que o homem se consciencialize das suas limitações em compreender a realidade num universo que se mostra de tal forma misterioso que não é possível de ser descrito (pelo Homem), então, nesse momento o Homem ganha a força necessária para lutar contra as dificuldades da condição humana.

Num outro livro, *Absurd Drama* (1965) Esslin escreveu:

“The Theatre of the Absurd attacks the comfortable certainties of religious or political orthodoxy. It aims to shock its audience out of complacency, to bring it face to face with the harsh facts of the human situation as these writers see it. But the challenge behind this message is anything but one of despair. It is a challenge to accept the human condition as it is, in all its mystery and absurdity, and to bear it with dignity, nobly, responsibly; precisely because there are no easy solutions to the mysteries of existence, because ultimately man is alone in a meaningless world. The shedding of easy solutions, of comforting illusions, may be painful, but it leaves behind it a sense of freedom and relief. And that is why, in the last resort, the Theatre of the Absurd does not provoke tears of despair but the laughter of liberation.” (ESSLIN, 1965).

Trata-se de uma descrição relativamente sucinta, mas concisa do que Esslin entende que é o Teatro do Absurdo. Depois de um estudo sobre esta tipologia de teatro, encontra-se nesta transcrição uma espécie de resumo do que é e de onde nasce este sentimento e atmosfera que origina o Teatro do Absurdo.

## Capítulo 10 – A PEÇA DE TEATRO

### 10.1 – À *Espera de Godot*, de Samuel Beckett

Foi no ano de 1952 que Samuel Beckett publicou a peça *À Espera de Godot* (título original: *En attendant Godot*), encenada pela primeira vez no ano seguinte por Roger Blin, após vários directores de teatro se terem recusado a fazê-lo (FAVROD, 1977). Nas várias pesquisas que foram feitas, esta é a peça que mais se destaca na obra deste autor.

Trata-se de uma história, cujas personagens centrais, Vladimir e Estragon (Didi e Gogo, nomes pelos quais estes se tratam), dois vagabundos ou mendigos, esperam indefinidamente por Godot, personagem que nunca chega a aparecer. Ao longo desta espera, surgem ainda Pozzo e Lucky, duas personagens com uma relação estranha, além de um rapazinho, que diz ser um mensageiro de Godot.

“Godot, a personagem sempre esperada mas que nunca aparece, já foi interpretada como sendo Deus, a Liberdade, ou até uma alusão a Godeau, personagem de Balzac.” (DANTAS, 2005).

De uma forma ou de outra, Godot é sempre uma personagem misteriosa, motivo de reflexão por parte de vários autores e um enigma eternamente a ser desvendado. Aliás, nem o próprio Samuel Beckett foi capaz de responder a essa pergunta, daí se considere Godot, um enigma eterno.

“When Alan Schneider, who was to direct the first American production of waiting for Godot, asked Beckett who or what was meant by Godot, he received the answer, ‘If I knew, I would have said so in the play’” (SCHNEIDER, 1958 apud ESSLIN, 1980).

Esta afirmação do autor leva a que se pense que de facto, Godot não será a personagem/ tema central da peça. O tema principal será antes a espera (por Godot) em si. De facto, Esslin sustenta esta teoria e aprofunda-a, contextualiza-a na própria condição do ser humano, considerando que na realidade o Homem vive numa atitude constante de espera por qualquer coisa. Godot representa na peça de Beckett, os diferentes motivos, ou objectivos da espera a que o Homem se sujeita. Os dois personagens centrais ocupam o seu tempo das mais diversas e toscas formas, assim como o Homem também se ocupa, enquanto espera.

“The subject of the play is not Godot but waiting, the act of waiting as an essential and characteristic aspect of the human condition. Throughout our lives we always wait for something, and Godot simply represents the objective of our waiting – an event, a thing, a person, death. Moreover, it is in the act of waiting that we experience the flow of time in its purest more evident form.” (ESSLIN, 1980).

Estas afirmações de Esslin revelam a essência da peça de Samuel Beckett: dois personagens esperam, ocupando esse tempo das mais diversas formas.

Numa descrição breve, Gregório Dantas refere-se à peça da seguinte forma:

“Trama, quase não há: Vladimir e Estragon, os dois vagabundos que esperam Godot sob uma árvore à beira de uma estrada, encontram-se com outra dupla insólita, Pozzo e Lucky, e com um menino que traz notícias de Godot. Preenchem o tempo da espera como podem, com diálogos incoerentes, culminando em jogos de linguagem e situações cómicas que beiram o pastelão<sup>2</sup>. Nos dois actos da peça, os seus actos, tentativas de passar o tempo e perguntas repetem-se com pequenas variações, assim como o encontro com as outras personagens. A esperada conclusão para a espera nunca chega e, pior, não há indícios de que chegará um dia.” (DANTAS, 2005).

Relendo o capítulo anterior, é fácil de encontrar nesta descrição, e conseqüentemente na peça, traços do Absurdo definido por Martin Esslin. De facto, a conversa entre os personagens, principalmente entre Vladimir e Estragon, é vaga, sem uma linha de raciocínio nem algo no género. As conversas são completamente incoerentes e por vezes repetitivas, assim como os seus gestos e comportamentos. A própria peça em si se repete, na medida em que as personagens esperam, fazem uma pausa (para dormir, para esperarem pelo dia seguinte em que continuarão à espera de Godot), e no segundo acto começa tudo de novo: a espera e o novo encontro com as personagens do primeiro acto.

“Já foi dito que se trata de uma “anti-peça”, pois nela “nada acontece”, e com razão.” (DANTAS, 2005).

Vladimir e Estragon encaixam-se perfeitamente na tipologia de personagens características da obra de Beckett.

“As personagens das peças de Beckett são seres diminuídos, destroços moribundos que cada peça apresenta mais aflitivamente enfermos que a anterior até aos da «Comédie», que são devolvidos à terra. Esses seres que repisam intermináveis monólogos ou diálogos inúteis não têm qualquer relação com a nossa sociedade. Na sua lenta decomposição, nada acontece, mas «algo segue o seu curso...»” (FAVROD, 1977).

Didi e Gogo (Vladimir e Estragon), não são mais que dois moribundos, com discursos que, se se reflectir um pouco, podem ser entendidos como quase monólogos ditos de forma encadeada. Muitas vezes o que um diz, nada tem a ver com o que o outro responde.

---

<sup>2</sup> Pastelão neste contexto refere-se a um “género de comédia em que predominam cenas de tropelias, explorando-se motivos de riso fácil e de gosto discutível, implicando muitas vezes, grande parte de violência física.” O tipo de comédia do actor Charles Chaplin, é um exemplo deste tipo de humor, Pastelão. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pastel%C3%A3o> Acessível a [25/09/09]).

O ponto de vista de Gregório Dantas, no que diz respeito aos personagens desenvolvidos por Beckett, é semelhante:

“Suas Personagens são a antítese do herói burguês activo e suas “aventuras”, a negação da razão progressista que move o enredo realista. Molloy (assim como os clochard – os mendigos – dos seus primeiros contos) vaga por uma cidade indefinida, sem objectivo preciso, num estado de decomposição física, vivendo uma sucessão de acontecimentos sem nenhuma causalidade aparente. A decrepitude prossegue até à Imobilidade em *Mallone morre*, em que o personagem título, à beira da morte que tarde em chegar, sequer sai de sua cama, tendo suas actividades físicas restritas a um prato de comida e um penico. Continuando a retracção física e espacial, *O inominável* apresenta um narrador incorpóreo: é consciência pura em busca frustrada pela identidade.” (DANTAS, 2005).

Em esperando Godot facilmente se reconhece a mesma imobilidade, decomposição física, a falta de coerência nas situações que se vão despoletando e até o tempo e espaço não estão claramente definidos. Os acontecimentos que se vão desenrolando, não têm um objectivo concreto, pois os próprios personagens não têm um objectivo específico a atingir.

“A esterilidade da situação vivenciada pelas personagens e o absurdo da sua condição são expressos fisicamente, numa série de actos banais (como calçar as botas, comer uma cenoura ou trocar de chapéu) e diálogos cujas perguntas se revelam tão inconscientes quanto as suas frustradas tentativas de resposta.” (DANTAS, 2005).

Toda a peça é um acontecimento sem sentido, sem um enredo guiado por um fio condutor que faça a acção progredir até um desenlace final. Simplesmente Vladimir e Estragon vivem um acontecimento isolado e que não pressupõe qualquer tipo de anterioridade ou continuidade: a espera por alguém que nem os próprios sabem exactamente quem é, e que ameaça nunca vir a aparecer. Os vagabundos parecem estar condenados a viver eternamente esta espera.

Como já foi referido atrás, a peça *À Espera de Godot*, (e a obra de Beckett em geral), insere-se no que Martin Esslin definiu como Teatro do Absurdo. Já foram também referidas as principais influências desta tipologia de teatro, nomeadamente o Existencialismo. De qualquer forma, tanto Esslin como Gregório Dantas, alertam para o facto de que, rotular as obras dos autores, nomeadamente de Beckett, de “absurdistas” ou existencialistas pode ser extremamente redutor, na medida em que, cada autor tem um estilo próprio, uma forma pessoal de abordar ou se deixar influenciar por cada vertente artística.

“Embora possam ter a sua razão de ser, rótulos como este (Teatro do Absurdo) devem ser vistos com cuidado, para que não simplifiquem incrivelmente a leitura da obra artística, tornando-se um jargão interpretativo. E, no caso, inserir Beckett na mesma proposta estética de Camus e

Sartre, reconhecidos “pais” do conceito de absurdo e do existencialismo moderno é, no mínimo, um reducionismo grosseiro, se não for feito com ressalvas.” (DANTAS, 2005).

Ora no que diz respeito à peça em estudo, numa leitura mais atenta, percebe-se que Beckett não é de todo defensor de nenhuma doutrina, pelo contrário, em *À Espera de Godot*, encontra-se uma sátira às doutrinas existencialistas.

“O discurso de Lucky, que se inicia, inclusivamente, referindo-se a um conceito de existência, é claramente uma paródia de um inócuo jargão filosófico e científico.” (DANTAS, 2005).

A verdade é que os personagens (nomeadamente Vladimir e Estragon) são incapazes de manter uma conversa coerente durante um período de tempo que permita um raciocínio, muitas vezes porque um não se lembra dos factos a que o outro se reporta. Várias vezes ao longo da peça Estragon questiona Vladimir (que aparenta ter alguns vestígios de coerência quando comparado com o outro) sobre determinadas coisas, mas o que acontece é que o próprio não consegue chegar a nenhuma conclusão de resposta pois não tem certezas de nada.

Quando Pozzo surge pela primeira vez, Vladimir julga estar perante Godot. Isto significa que os dois vagabundos nem sequer sabem ao certo quem ou o que esperam e ao mesmo tempo essa espera é o facto em torno do qual gira as suas vidas. Trata-se de uma espera sem qualquer tipo de excitação, porque na verdade os dois não sabem porque esperam Godot nem para quê.

“Mas Godot e seu possível significado transcendente (metafísico) são reduzidos ao limite da imaginação limitada dos dois personagens. (...) Didi e Gogo não concebem um sentido maior, alcançado com Godot, porque não são capazes. Não há motivação na espera porque não há vislumbre de uma recompensa por vir.” (DANTAS, 2005).

As várias redundâncias que vão acontecendo ao longo da peça têm uma importância significativa. Segundo Dantas, as perguntas sucessivas, os gestos repetidos, os movimentos sem qualquer sentido aparente que se vão desenhando ao longo de toda a peça, são o que garantem a “angústia de uma condição sem sentido; como se as personagens patinassem sem sair do lugar, e quanto mais o fizessem menores as chances de se salvarem.” Se se comparar o primeiro acto com o segundo, pode de certa forma afirmar-se que um é quase um espelho do outro. No segundo acto repetem-se situações do primeiro, nomeadamente o diálogo com o rapaz mensageiro de Godot, o encontro com Pozzo e Lucky, e outras situações, que não sendo uma repetição exacta, aproximam-se. Repetem-se situações, questões, gestos, personagens; os dois vagabundos vivem repetidamente o mesmo dia, sem demonstrarem consciência de tal repetição.

“...Vladimir e Estragon parecem condenados a viverem a repetição de um mesmo dia. Mas, diferentemente do homem absurdo, falta-lhes a consciência plena da sua situação, pois não dominam, não compreendem os elementos da adequação a que estão submetidos.” (DANTAS, 2005).

Esta relação a dois, representada na peça *À Espera de Godot*, por Vladimir e Estragon e também por Pozzo e Lucky, está presente, de uma forma geral em toda a obra de Samuel Beckett. Vladimir e Estragon aparentam ser companheiros duma vida inteira, ponderando ocasionalmente separarem-se, o que nunca acontece, pois há uma relação de quase dependência entre os dois. Os dois complementam-se. Com Pozzo e Lucky esta relação é mais forte, um é o senhor e o outro é o escravo. Numa primeira análise será Pozzo o senhor e Lucky seu servo, o que nem sempre é claro, pois Pozzo precisa de Lucky, nomeadamente no segundo acto:

“A questão dos duplos está presente em toda a obra beckettiana. A relação entre, por exemplo, Hamm e Clov, de *Fim de Partida*, aproxima-se de Vladimir e Estragon e de Pozzo e Lucky em diversos níveis. (...) Todos os pares matem uma relação de dependência mútua; são temperamentos complementares. Ameaçam separar-se constantemente, mas jamais o fazem. Pozzo e Lucky ilustram melhor que os outros esta relação, porque a oposição é muito marcada (senhor e escravo) e estão fisicamente ligados por uma corda. Embora Pozzo s mostre superior a seu servo, não é sempre claro quem, afinal, guia quem. Cego, Pozzo precisa de Lucky para se locomover; egocêntrico, precisa do outro para se afirmar superior.” (DANTAS, 2005).

Também Martin Esslin sustenta esta ideia de que Vladimir e Estragon têm personalidades complementares. No entanto distingue-os nas suas diferentes formas de ser, salientando que são essas diferenças que os aproximam e criam essa relação de dependência.

“Vladimir is the more practical of the two, and Estragon claims to have been a poet. In eating is carrot, Estragon finds that the more he eats of it the less he likes it, while Vladimir reacts the opposite way – he likes things as he gets used to them. Estragon is volatile, Vladimir persistent. Estragon dreams, Vladimir cannot stand hearing about dreams. (...) Vladimir remembers past events, Estragon tends to forget them as soon as they have happened. Estragon likes telling funny stories, Vladimir is upset by them. It is mainly Vladimir who voices the hope that Godot will come and that his coming will change their situation, while Estragon remains sceptical throughout and at times even forget the name of Godot. It is Vladimir who conducts the conversation with the boy who is Godot’s messenger and to whom boy’s messages are addressed. Estragon is the weaker of the two; (...) Vladimir at times acts as his protector, sings him to slip (...) and covers him with his coat. The opposition of their temperaments is the cause of endless bickering between them and often leads to the suggestion that they should part. Yet,

being complementary natures, they also are dependent on each other and have to stay together.” (ESSLIN, 1980).

Quanto a Pozzo e Lucky, Esslin também tece as suas considerações, reforçando o que já foi dito sobre estes personagens.

“Pozzo and Lucky are equally complementary in their natures, but their relationship is on a more primitive level: Pozzo is the sadistic master, Lucky is the submissive slave. In the first act, Pozzo is reach, powerful, and certain of himself; (...) Lucky not only carries his heavy luggage, and even the whip with which Pozzo beats him, he also dances and thinks for him (...) Pozzo and Lucky represent the relationship between body and mind, the material and the spiritual sides of man, with the intellect subordinate to the appetites of the body. Now that Lucky’s powers are failing, Pozzo complains that they cause him untold suffering. He wants to get rid of Lucky (...) But in the second act, when they appear again, they are still tied together. Pozzo has gone blind, Lucky has become dumb.” (ESSLIN, 1980).

Já anteriormente se falou da influência que Camus teria sido no contexto do Teatro do Absurdo. Pois também em Beckett essa influência é reconhecida, nomeadamente pela temática do suicídio. Vladimir e Estragon ponderam suicidar-se na peça (ou relembram que o podiam ter feito saltando, há anos, da torre Eiffel). Mais que uma vez falam nisso, em enforcar-se com uma corda na árvore. No entanto desistem por considerarem que a corda não aguentará, ou por simples comodidade.

“A questão do suicídio é central para Camus, que o define como o único “problema filosófico realmente sério”. Matar-se é sucumbir ao absurdo. O mérito está naquele que resiste a esse acto extremado, sob o signo da revolta contra a sua condição, da qual tem total consciência. Para Didi e Gogo, ele não chega a ser uma saída, mas não por motivos tão nobres e sim, por comodidade.” (DANTAS, 2005).

Quanto a Martin Esslin, este vai mais longe nos seus comentários relativamente a este tema, pois afirma que os vagabundos preferem suicidar-se a esperar por Godot. O suicídio apresenta-se como a sua solução preferida, inatingível devido à sua própria falta de competências, e também à falta de “ferramentas” para o concretizar.

“There is one feature in the play that leads one to assume there is a better solution to the tramps' predicament, which they themselves both consider preferable to waiting for Godot – that is, suicide.” (ESSLIN, 1980).

A questão da repetição, de que já se falou, levanta outras reflexões. Por um lado, as conversas incoerentes e repetitivas (muitas vezes pseudo-diálogos que mais parecem dois monólogos ditos de forma

encadeada) podem ter a ver com a representação na obra da questão do absurdo da condição humana, das fragilidades e até deterioração que facilmente se percebe nos vagabundos, na sua debilidade. De facto estes repetem-se porque são incapazes de memorizar, de aprender e por isso renovam-se as mesmas discussões, fazem-se as mesmas perguntas e cometem-se os mesmos equívocos. Repetem-se, porém não fazem nada. Não se suicidam, nem se vão embora. Há um sentimento de imobilidade, já referido anteriormente.

“Vladimir e Estragon têm a opção de fugir; eles não estão presos como os outros personagens de Beckett (Mallone à cama; Hamm à cadeira; Nagg e Nell a latões); mas ainda algo os impede. Permanecem como actores que interpretam o mesmo papel dia após dia. Como no meio caminho entre o vagabundo errante da primeira prosa e as personagens enclausuradas que se tornariam maioria na obra de Beckett, Didi e Gogo têm uma estrada à frente, mas não se movem. São incapazes para tanto, assim como são incapazes de se tornarem capazes.” (DANTAS, 2005).

Por outro lado, e como já foi referido, no primeiro acto acontecem situações que se repetem no acto seguinte. No entanto, os personagens não se recordam completamente. Aliás, Estragon nem sequer se lembra, por exemplo, que já tinha estado com Pozzo no dia anterior (no acto anterior). Isto significa que não uma linha temporal definida para Vladimir nem Estragon. E também a definição espacial é ténue: uma árvore num caminho, algo muito vago.

“A repetição do mesmo dia, a incapacidade de Didi e Gogo de se localizarem dentro de uma linha temporal coerente (...) indicam a perda do tempo como referência e, portanto, a perda da sua história, desprovida de causalidade. Perderam também a localização espacial, já que os pontos de referência de que dispõem (a árvore e a estrada) são igualmente incertos, e com ela o sentido de direcção que lhes falta para prosseguirem para outro lugar, falta esta que os impele a esperar, apenas.” (DANTAS, 2005).

O único objectivo das suas vidas é a espera por Godot, que nunca mais chega. Então, para ocuparem as suas vidas e o seu tempo vão inventando coisas para fazer, ainda que sem nexos, criam as suas próprias histórias, provavelmente sem a noção de que o fazem. Os dois não têm a noção da sua condição, simplesmente porque não compreendem o que vivem. O que sabem é que esperam, muitas vezes a angústia assola-os, e aí procuram ocupar o tempo com conversas e até actividades estranhas que por vezes se repetem ao longo dos dois actos.

“São, portanto, dois movimentos sisíficos: o da espera, que não é exactamente um movimento, mas sua negação, o que não deixa de ser um processo árduo e inútil, na repetição dos dias. Vivendo-a, sentem que fazem parte de um espectáculo ao qual estão presos, do qual não tem força para se libertarem, e prosseguem actuando, diariamente, o mesmo papel. E o movimento

da própria actuação, no mais das vezes cómica, que se dividem em pequenos episódios e que, ciclicamente, reiteram repetições que só fazem aumentar a angústia da espera, revelando-se patéticas tentativas de superá-la ou preenche-la.” (DANTAS, 2005).

Beckett na sua obra retracta, não raramente, o homem na sua condição de ser imóvel, incapaz de se fazer entender, de se orientar e até de agir. Cria personagens absurdas, debilitadas física e até psicologicamente, e de certa forma inconscientes, no entanto fá-lo de uma forma cómica.

“Beckett é contudo um autor cómico. Por muito miserável e dolorosa que seja a condição humana, na qual todas as provações são gratuitas, ela presta-se a um riso cruel, um riso masoquista. «Nada é tão engraçado como a infelicidade... É a coisa mais cómica do mundo», explica Nell em «Fin de partie». Um humor negro, rangente, ridículo, trivial percorre a obra dramática tanto nas situações imutáveis (o máximo de acção é a espera de «*À Espera de Godot*», espera essa que no fim da peça, recomeça exactamente como no início) como na linguagem. E essa linguagem, que exclui todos os atractivos do estilo, do pitoresco, da descrição e da anedota, constitui, no fim de contas, o poema do nascimento da linguagem.” (FAVROD, 1977).

### 10.1.1 - Samuel Beckett

Samuel Beckett foi um importante escritor e dramaturgo irlandês, provavelmente o mais importante autor de Teatro do Absurdo.

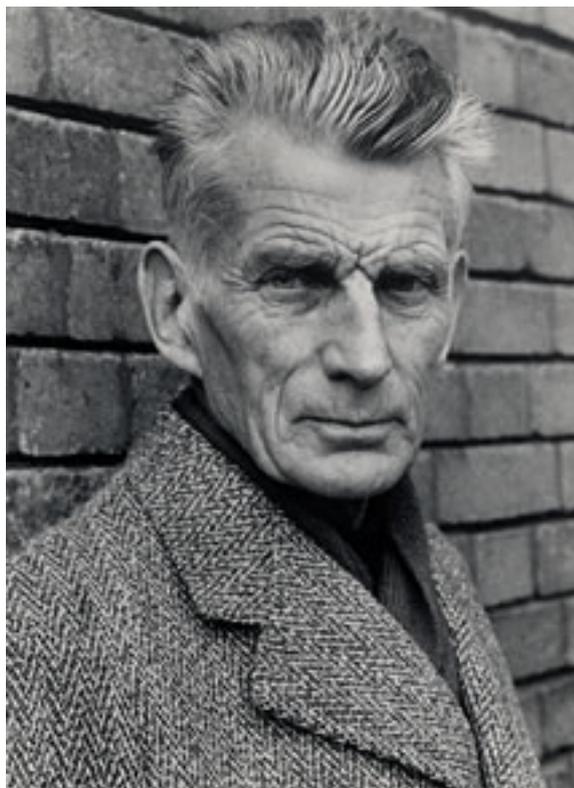


Figura 1 – Samuel Beckett<sup>3</sup>.

Já vários escritores se dedicaram à escrita de livros biográficos sobre este autor. Segundo James Knowlson, no seu livro *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Samuel Barclay Beckett nasceu no dia 13 de Abril de 1906, em Foxrock, no sul de Dublin. Do pai herdou o desportivismo, da mãe o rigor e severidade, mas também as habilidades ao piano. Entre os anos 1923 e 1927, Beckett fez o seu bacharelato em Francês e Italiano na Universidade de Trinity, demonstrando interesse por línguas estrangeiras e literatura. Segundo o mesmo autor, foi numa deslocação a Paris, já depois de licenciado, que Beckett foi apresentado a James Joyce, nesta altura já bastante famoso pelas suas novelas *A Portrait of the Artist as a Young Man* e *Ulysses*. Nos anos seguintes, os dois tornaram-se muito próximos. Segundo James Knowlson,

---

<sup>3</sup> Retirado de <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/beckett/intro/>. Disponível em 25/09/09.

os dois tinham muito em comum: ambos estudaram Francês e Italiano em Dublin, embora em universidades diferentes. Joyce tinha capacidades linguísticas excepcionais, nomeadamente em italiano, alemão, francês e inglês, que impressionaram Beckett, mas que ao mesmo tempo o estimulava para o conseguir acompanhar. Além de bons amigos, Beckett e Joyce viram as suas vidas cruzar-se em vários outros aspectos. Por um lado, Beckett tornou-se íntimo na vida de Joyce, tornando-se presença assídua no grupo de amigos do escritor, mas mais do que isso, tornando-se parte integrante no seu círculo criativo. Assim, nesta altura Samuel era um contribuidor activo nos trabalhos do seu amigo e mestre. Por outro lado, e segundo a biografia *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, de James Knowlson, a proximidade entre os dois também fez despertar um estranho interesse em Beckett por parte de Lucia, filha de Joyce. Lucia era uma jovem com sérios problemas mentais, sofria de esquizofrenia e desenvolveu uma paixão não correspondida, pelo colaborador do pai, Beckett. Foi nos finais da década de 20 que Beckett finalmente começou a publicar os seus trabalhos. *Assumption* foi a sua primeira pequena história, publicada em 1929 e no ano seguinte o poema *Whoroscope* viria a ganhar um concurso organizado pela The Hours Press. (GLUCK, 1979). Em 1931 Beckett publica *Proust*, um trabalho não muitas vezes mencionado, o seu único estudo crítico publicado. Foi por esta altura que Beckett iniciou o seu pouco estimulante romance *Dream of Fair to Middling Women*, segundo Knowlson. Beckett chegou inclusivamente a dar aulas de línguas numa universidade em Belfast, mas não por muito tempo, ensinar envolvia regras incompatíveis com o autor.

Depois de completar o mestrado, em Trinity, por volta de 1937, Beckett fixou-se em Paris. Uma certa noite, em Janeiro de 1938, quando regressava a casa com um grupo de amigos, Beckett sofreu um ataque, tendo sido esfaqueado perto do coração. James Joyce esteve incondicionalmente a seu lado, apoiando-o. Durante a sua estadia no hospital, Beckett recebia frequentemente a visita de Suzanne Descheveaux-Dumesnil, uma mulher francesa de 37 anos que o autor conhecera anteriormente em eventos sociais. Depois disso mantiveram uma relação muito próxima, pessoal e profissionalmente, já que Suzanne ajudava Beckett com os seus trabalhos. Os dois apaixonaram-se e só mais tarde casaram em Folkestone, Inglaterra. Segundo a biografia de James Knowlson, esta foi a companheira de toda a vida de Samuel Beckett. 1941 foi um ano triste para o escritor irlandês, pela notícia da morte do seu mestre e amigo James Joyce, mas também pela guerra e invasão nazi. Embora distante da sua Irlanda, Beckett evoluiu-se nesta guerra.

Por esta altura Beckett escreveu obras como *More Pricks Than Kicks*, em 1946; *Murphy*, em 1938; e *Mercier and Camier* em 1946. Embora obras respeitadas, reflectiam ainda um autor com as influências do seu mestre Joyce e ainda procurando uma certa identidade própria (KNOWLSON, 1996).

Depois da guerra, entre os anos 1946 e 1950 o estilo de Beckett sofreu uma adaptação. Mudaram os seus ideais e o idioma da sua escrita passou a ser o francês, que muito contribuiu para uma definição da sua estética enquanto escritor. Em três anos o autor cria uma trilogia de romances: *Molly*, em 1951; *Malone Morre*, em 1951 e *The Unnamable*, em 1953 (obras escritas a um ritmo notável e totalmente em Francês; sendo posteriormente traduzidas para a língua Inglesa pelo próprio).

Foi já com mais de 40 anos que finalmente começou a escrever teatro, arte que lhe daria notoriedade.

Em 1953 sobe ao palco, em Paris, *En attendant Godot* (*À Espera de Godot*), causando estranheza. Ao longo dos dois actos da peça de teatro, Didi e Gogo, as personagens, fazem muito pouco além de esperar, por alguém chamado Godot que pode inclusivamente nem aparecer. A obra foi marcante na vida do autor.

Seguiram-se as obras *Endgame* (1958), *Happy Days* (1961), e *Play* (1963). Entre estas obras, dois acontecimentos tristes na vida do autor e que provavelmente o influenciaram nas suas obras: a morte da mãe em 1950 e mais tarde a do irmão, em 1954 vítima de cancro. A década de 60 foi notável na vida de Beckett: em 1959 o escritor volta a Dublin para receber uma distinção na Universidade de Trinity e dois anos depois ganha Prix International des Éditeurs (prémio internacional dos editores). Mas o mais notável dos prémios foi recebido já no final da década, em 1969, o prémio Nobel da Literatura. Segundo a biografia escrita por Knowlson, o autor de *À Espera de Godot*, doou parte substancial do prémio a associações de caridade e usou também uma parte para ajudar escritores em dificuldades.

Depois de *Godot*, e principalmente depois do prémio Nobel, a vida de Beckett mudou significativamente. Além da fama, o autor era constantemente abordado pelos seus admiradores, por actores, leitores das suas obras, por artistas, *performers*, editores e até estudantes. A sua postura é firme: dá poucas entrevistas e evita falar do seu trabalho.

Ao longo das décadas de 70 e 80 Samuel Beckett foi escrevendo cada vez menos. Destacam-se as obras *Rockaby* e *Ohio Impromptu*, ambas de 1981.

A sua primeira experiência no meio audiovisual, em televisão, tinha sido em 1967, com *Eh Joe*. Mais tarde escreveu *Ghost Trio* (1976) e *Quad* (1984).

Nos anos que se seguiram, já no final da sua vida, Beckett dedicou-se sobretudo à tradução de obras suas. Suzanne, a sua companheira de toda a vida morreu no dia 17 de Julho de 1989. Muito pouco tempo depois, a 22 de dezembro de 1989, Beckett morreu em Paris. Estão ambos sepultados no Cimetière du Montparnasse, Paris (KNOWLSON, 1996).

## 10.2 – A *Espera*, de Helena Botto

### 10.2.1 - Apresentação da peça

Inspirada pela obra *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, Helena Botto (encenadora e *performer*) criou uma performance, em que a própria actua, com mais dois colegas, numa peça que consiste na sua própria interpretação da obra original.

A peça/performance esteve em cena no estúdio PerFormas, em Aveiro e foi apresentada ao público da seguinte forma:

“A *Espera* é uma criação performativa onde dois *performers* e um músico reinventam os universos das personagens beckettianas de “*À espera de Godot*”. Não se pretendeu aqui sobreposição a Beckett ou à sua ampla e consensualmente reconhecida, obra. Tratou-se sim de, eventualmente lhe proporcionar outra leitura, outra abordagem, que não se pretende rotular. A *Espera* é tão-somente outra perspectiva, dentro do universo absurdo que uma obra, grandiosa como a que de Beckett, pode inspirar.

Se já é difícil dizer algo sobre alguma coisa é ainda mais difícil dizer algo sobre o nada e A *Espera* é isso mesmo, uma performance sobre o nada ou talvez antes sobre o tudo. Sobre tudo aquilo que fazemos e ansiamos fazer enquanto esperamos que nos cheguem as respostas às nossas perguntas, enquanto vamos tentando a felicidade, enquanto vamos tentando a vida.

Em A *Espera*, os *performers* despidos de qualquer personagem esperam e interrompem as suas próprias esperas, ocupando-as com um sem número de acções e comportamentos inconclusivos, onde explorações físicas, vocais e sonoras estão presentes. Transmutam-se em Gogo, Didi e Guigui que esperam Godot, e que, por sua vez, se transformam também noutras personagens do universo beckettiano de “*À espera de Godot*”. Em todas estas transmutações os personagens fazem de tudo para ocupar o tempo enquanto esperam. É como se os silêncios incomodassem e fosse necessário estar sempre a preenchê-los.

Em “A *Espera*”, nunca se termina de percorrer um caminho, no receio de que este possa não ser o caminho correcto, e por isso se espera por outra resposta que não vem de nós, na ânsia que estas respostas, estas indicações do percurso certo, só elas nos pudessem esclarecer, quase como se não quiséssemos ser nós, os donos da nossa própria vida e por isso interrompendo qualquer acto que possa ter uma consequência.

A cronologia das situações vivenciadas, também pouco parece importar para o fim último que tentamos adivinhar, descobrir – numa sucessão quase aleatória de comportamentos,

acontecimentos fragmentários, repetitivos e inconclusivos. Há neste intermezzo apenas os nossos medos e receios de não estarmos a fazer a coisa certa.

Nesta espera talvez tudo pareça demasiado exposto e denunciável, antecipam-se as situações, os desejos e os receios dos *performers*, dos personagens, os personagens denunciam a própria estória de Beckett e outros personagens, o espaço e os seus elementos aparecem desde o início totalmente expostos, sem segredos, sem surpresas, como se o importante não fosse o caminho, mas o fim.

E os silêncios incomodam (-nos), um sentido de impotência perante a nossa própria vida, incomoda; a hipótese de tudo isto poder ser vazio, incomoda; a possibilidade de que o que quer que possamos fazer terá necessariamente o mesmo desfecho, incomoda; e é talvez por isso que, no fim da performance, se desista desta tentativa de alcançar o fim último porque tanto lutamos. Atingir o fim, talvez não tenha afinal, qualquer sentido. O sentido de tudo talvez sejam mesmo as incertezas, as intranquilidades, a busca constante e talvez o absurdo de tudo isto fossem realmente as respostas porque ansiamos.

Preferiremos talvez uma vida sem respostas, onde as nossas incertezas, medos, anseios continuem, do que um fim que dê sentido e respostas a todas as nossas fragilidades e questões, que acabe com tudo e nos retire esta insegurança de viver.

Talvez o melhor seja mesmo irmos embora antes que Godot apareça e no entanto ainda cá continuamos... à espera dele!!!” (texto da folha de sala, disponível no espaço PerFormas nos dias em que a peça subiu ao palco).

Trata-se de uma pequena reflexão sobre a peça, em que se assume que não se pretende exactamente uma espécie de adaptação da obra de Beckett, mas antes uma outra leitura, ou abordagem da mesma. À semelhança da peça que lhe serviu de inspiração, *A Espera* é uma performance sobre isso mesmo: a espera e a forma de se ocupar o tempo enquanto se espera.

O folheto procura incutir nos espectadores um espírito reflexivo relativamente à atitude humana de passividade na espera por algo que se pretende alcançar. Por outro lado, faz uma apresentação geral das linhas essenciais da performance e dos personagens. Esta reflexão termina com uma espécie de especulação em torno da espera, do vazio, e levanta a questão do facto de, talvez, o Homem preferir um desfecho em que não se chega a atingir o objectivo que pretende alcançar, ou a encontrar as respostas que procura.

### 10.2.2 - Reflexão da encenadora

Para que melhor se entenda a performance criada por Helena Boto, apresenta-se de seguida uma reflexão da encenadora sobre a peça performativa. Nela são apontadas as motivações para a criação da performance, assim como são justificadas determinadas opções tomadas no sentido de criar uma peça que não se constitui como uma comum adaptação da peça *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, mas antes um ponto de vista muito pessoal, relativamente à referida peça.

“Já tinha visto algumas encenações de “À Espera de Gogot” de Samuel Beckett e ao ler o texto, a ideia de fazer uma performance a partir dele tornou-se para mim um desafio...

Seria antes de mais fazer algo que nunca fiz anteriormente, pegar num texto escrito para teatro e fazer uma performance a partir dele, poderá parecer algo já visto, mas para mim não o é, todas as performances que dirigi e concebi partiram quase sempre de textos não-teatrais... seria também dirigir um trabalho onde o humor estivesse presente o que normalmente também não acontece nos meus trabalhos. No entanto, deparei-me com um “problema”... fazer uma performance a partir de Beckett seria antes de mais pedir aos *performers* intervenientes que fossem “meros” intérpretes e antes de mais pedir-me a mim que fosse encenadora e que fizesse a minha interpretação de uma encenação já concebida por Beckett... e isso não me interessava, não constituiria no meu entender um grande desafio... interessava-me sim, fazer a minha própria adaptação e concepção de uma ideia, que parte de um texto de Beckett, e trabalhar também sobre o absurdo. E comecei a pensar e a desenvolver um outro conceito de “encenação”, a experimentar e elaborar algumas ideias de comportamentos que pudessem vir a ser desenvolvidos pelos *performers*, a conceber uma determinada estética espacial, onde se encaixariam alguns fragmentos do texto escrito por Beckett... foi então que me apercebi que o texto de Beckett não poderia ser retalhado, suturado, mexido, alterado da sua ordem... e é então que surge a necessidade de reescrever um novo texto... pode parecer ridículo abdicar de um texto de um Nobel em detrimento de um reescrito por mim... mas a questão é que ao usar aquele texto não poderia fazer a minha performance, teria que fazer a minha interpretação da peça de teatro concebida por Beckett.

Para A Espera resolvi, então, roubar a Beckett a ideia geral da “estória”, quatro das personagens [Vladimir (Didi) e Estragon (Gogo); Pozzo e Lucky], e o perfil-comportamental-base das mesmas e experimentar, reconstruir, fazer de raiz toda uma performance que dependerá muito desta “nova” concepção proposta e de todo o conceito de trabalho comportamental experimental que virá a ser explorado e desenvolvido pelos *performers* intervenientes, e introduzir uma nova personagem Guigui, que aqui se trata de um performer/músico (guitarra eléctrica).”

Assim, e como a própria Helena refere, este trabalho consiste numa adaptação de uma peça de teatro, mas essencialmente consiste na adaptação de um texto escrito para teatro para um texto de uma performance, o que envolve outras especificidades como se pode calcular. Por outro lado, trabalhar sobre o Absurdo (Teatro do Absurdo) foi também intenção da encenadora.

É de alguma forma curioso, (atendendo aos objectivos desta investigação, e como adiante se compreenderá), perceber que numa primeira fase a encenadora procurou utilizar fragmentos do texto de Beckett, constatando de seguida que tal não seria exequível. E é nesta sequência que a encenadora refere que teve de escrever o seu próprio texto, a partir da sua interpretação pessoal da peça de Beckett, para criar a sua performance.



Figura 2 - Performance *A Espera*, performers em actuação.

### 10.2.3 - O espaço da peça

Se na peça *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, o espaço se caracterizava por uma espécie de paisagem, com um caminho e praticamente nada mais do que uma árvore, na performance da autoria de Helena Botto, o mesmo não acontece.

A figura seguinte consiste num esquema, desenhado pela encenadora, e que representa o espaço da peça.

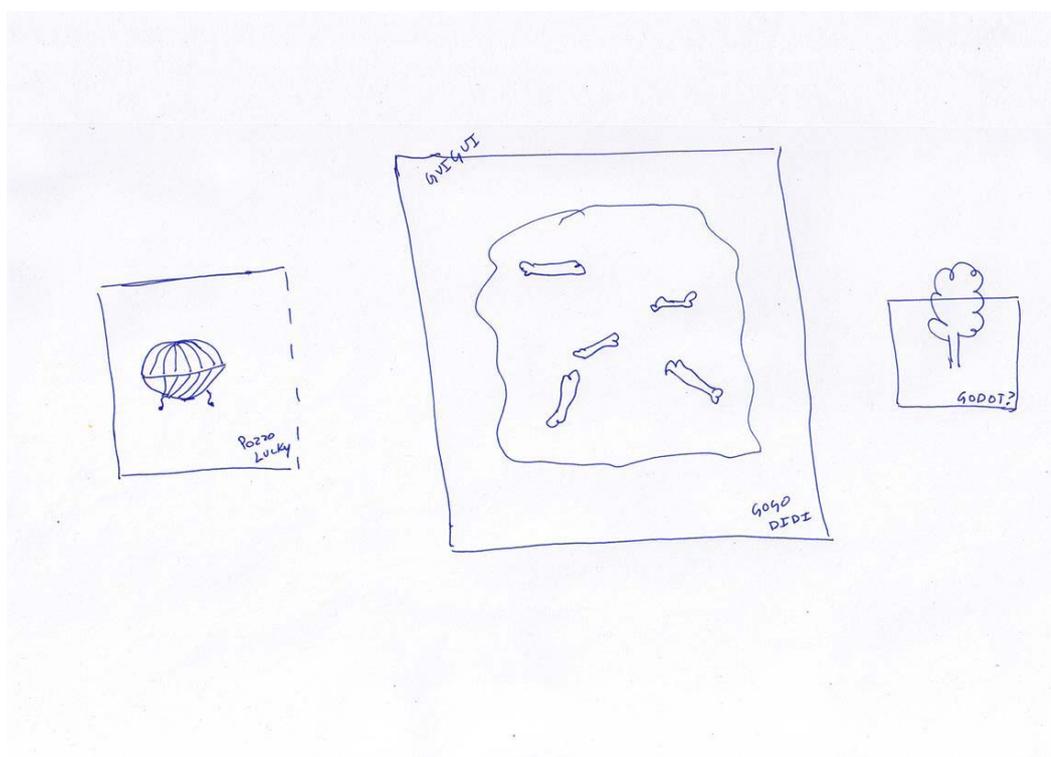


Figura 3 - Esboço do espaço da performance *A Espera*.

Assim, a encenadora opta por uma divisão do espaço em três partes, três quadrados desenhados no chão. Cada um deles é destinado a determinadas personagens e contém objectos específicos das mesmas. No chão também estão escritos os nomes dos personagens, dentro de cada quadrado. No quadrado central estão os nomes de Gogo e Didi. O nome de Guigui surge cruzando as linhas do quadrado, isto significa que este personagem se move dentro e fora do mesmo. Este espaço representa um deserto de areia e contém inúmeros ossos. No quadrado da direita, encontra-se uma árvore verdadeira num vaso e o nome de Godot, e é o espaço reservado a esta personagem (que nunca aparece). Do lado esquerdo encontra-se o quadrado reservado às personagens de Pozzo e Lucky, no qual estão uma gaiola e um

chicote. Curiosamente um dos lados deste quadrado é marcado a tracejado, o que significa que, a dada altura, estas personagens (e seus objectos) saem deste quadrado e passam a ocupar todo o cenário. Tudo isto num fundo escuro, que alterna com períodos de maior ou menor luminosidade.

#### 10.2.4 - Os personagens

Embora haja uma ligação muito forte entre os personagens criados por Beckett e os criados por Helena Botto, notam-se diferenças significativas. De facto a encenadora adapta quatro das personagens da peça de Beckett: Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky, deixando de fora o rapaz, mensageiro de Godot. Curiosamente, as quatro personagens adaptadas são aqui interpretadas por dois dos *performers*, que assumem essa mudança de personagem em palco. Helena aproxima bastante as “suas” quatro personagens às de Beckett no que diz respeito ao seu comportamento ao longo da história. As conversas são pouco coerentes, e por vezes repetitivas, o que se aproxima do texto original. No entanto, nenhuma fala é retirada do texto original.

“... foi então que me apercebi que o texto de Beckett não poderia ser retalhado, suturado, mexido, alterado da sua ordem... e é então que surge a necessidade de reescrever um novo texto...” (Helena Botto).

Acrescenta, no entanto um personagem, Guigui, um *performer* que actua também como músico e que não é, de todo, uma adaptação do rapaz, personagem da peça de Beckett.

“Para A Espera resolvi, então, roubar a Beckett a ideia geral da “estória”, quatro das personagens [Vladimir (Didi) e Estragon (Gogo); Pozzo e Lucky], e o perfil-comportamental-base das mesmas e experimentar, reconstruir, fazer de raiz toda uma performance que dependerá muito desta “nova” concepção proposta e de todo o conceito de trabalho comportamental experimental que virá a ser explorado e desenvolvido pelos *performers* intervenientes, e introduzir uma nova personagem Guigui, que aqui se trata de um performer/músico (guitarra eléctrica).” (Helena Botto).



Figura 4 – *Performers* interpretando os diferentes personagens.

*A Espera* é uma performance em que os próprios *performers* (eles mesmos enquanto *performers*) são personagens. E esta é a maior diferença entre *À Espera de Godot* e *A Espera*, no que diz respeito aos personagens.

“Em *A Espera*, os *performers* despidos de qualquer personagem esperam e interrompem as suas próprias esperas, ocupando-as com um sem número de ações e comportamentos inconclusivos, onde explorações físicas, vocais e sonoras estão presentes. Transmutam-se em Gogo, Didi e Guigui que esperam Godot, e que, por sua vez, se transformam também noutras personagens do universo beckettiano de “*À espera de Godot*.” (texto da folha de sala, disponível no espaço PerFormas nos dias em que a peça subiu ao palco).

Assim, além das quatro personagens “trazidas” da peça de Beckett, existem mais três, os *performers* despidos de qualquer personagem. São muitas personagens interpretadas somente por três *performers*. O que acontece é que, além de se representarem a si próprios, dois dos *performers* interpretam Vladimir e Estragon e de seguida interpretam Lucky e Pozzo. Esta mudança de personagem acontece em cena, assumidamente.

Como já foi referido, Helena compõe estes personagens de uma forma que se assemelha às opções de Beckett. São personagens absurdas, que esperam indefinidamente por Godot, que nunca chega a aparecer. Esta espera é aparentemente o único motivo das suas existências, e enquanto esperam, vão preenchendo o tempo com conversas, muitas vezes incoerentes e repetitivas.

“O absurdo dos seus comportamentos e da sua espera interminável por Godot, é antes de mais a razão da sua existência, é por esta espera infrutífera que as suas vidas fazem sentido, é como se o único sentido das suas vidas fosse esta espera, e reclamam porque Godot não aparece e matam o tempo na espera que ele apareça. Em determinadas alturas estes blocos de acção são interrompidos por comportamentos em que os performers simplesmente esperam.” (Helena Botto).



Figura 5 – Momento de espera dos *performers*.

No que diz respeito a Pozzo e Lucky, Há também semelhanças entre as personagens criadas por Beckett e as criadas por Helena. Aparentemente, Pozzo e Lucky têm uma relação de dono e escravo, respectivamente. No entanto, os seus actos levantam dúvidas relativamente a esta relação de poder entre os dois. Pozzo surge com um visual dominador, com um chicote. Lucky aparece dentro de uma gaiola, e aparenta ser, numa primeira análise, escravo do outro.

“Pozzo surge-nos num *look* de dominador. Dentro da gaiola temos Lucky, o seu escravo, uma mulher-pássaro a quem na maioria das vezes será pedido o possível e o impossível. Lucky está preso dentro da gaiola no entanto é como se dentro da sua própria gaiola tivesse também, a sua própria liberdade e poder, esta gaiola tem umas grades muito largas de forma a possibilitar a sua saída. Lucky poderia fugir, mas nunca foge... pois afinal de contas será ele mesmo o escravo de Pozzo? Ou estará Pozzo escravo dessa relação?” (Helena Botto).



Figura 6 – Guigui, Lucky e Pozzo.

Assim, há uma adaptação de perfil comportamental base dos personagens, e em cima dessa adaptação, Helena constrói os seus próprios personagens, e como já foi referido, não existe uma correspondência completa com a peça de Samuel Beckett.

### 10.2.5 - Organização/descrição da peça

Helena Botto, a encenadora, mostra-se extremamente rigorosa na divisão da “sua” performance. Pode dizer-se que esta peça é constituída por vinte e um momentos, cada um com seu significado, com seus personagens, com a sua porção de “estória”. A cada uma das vinte e uma situações (como a encenadora lhe chamou) Helena Botto deu uma designação.

Importa também referir que a guitarra eléctrica, que Guigui vai tocando, está presente ao longo de toda a acção “com intervenções por vezes de teor mais melódico e noutras de teor mais fragmentário, onde notas e sonoridades mais ou menos dispersas vão criando diferentes atmosferas.”

Assim, e segundo a divisão da encenadora, a peça pode ser descrita segundo a seguinte organização:

I- Tripla entrada de agradecimento com direito a flores

Nesta primeira parte os *performers* entram e saem de cena repetidamente. Ouve-se uma voz *off* que sugere que o espectáculo terminou. No final desta parte os actores estão em cena.

II- Preparação

Os *performers* agem como se estivessem a preparar a acção a iniciar-se entretanto. Dizem algum texto aludindo à espera.

III- 1º Encontro

Os personagens falam da sua situação de espera.

IV- 1ª Espera; 2º Encontro

Os *performers* esperam. Dá-se o segundo encontro.

V- 2ª Espera

Os *performers* esperam.

VI- 3º Encontro

Os personagens ponderam ir embora, mas ficam porque esperam Godot.

VII- Animais

Os *performers* encarnam dois animais comportando-se como tal. Falam sobre a hipótese de Godot não aparecer naquele dia.

#### VIII- Construção do caminho dos ossos

Os personagens constroem um caminho de ossos, para que Godot o percorra. Têm um diálogo pouco coerente e confuso, construindo e destruindo o caminho de ossos.

#### IX- Dádiva

Os personagens pensam numa surpresa para Godot, mas chegam à conclusão que não sabem o que lhe preparar. Decidem não fazer nada e esperar.

#### X- Espera

Os *performers* esperam.

#### XI- Leitmotiv - Suicídio

Mais uma vez os personagens ponderam ir embora, mas lembram-se que não podem porque esperam Godot. Ponderam matar-se e depois suicidar-se, num diálogo a que se poderia chamar de tolo e ao mesmo tempo divertido. Desistem de se matar e ficam à espera de Godot.

#### XII-Leitmotiv em espera

Após um período de espera os personagens ponderam ir embora. Desistem porque estão à espera de Godot.

#### XIII- Brincadeira

Mais uma vez os personagens ponderam ir embora mas rapidamente desistem dessa ideia pois estão à espera de Godot. Decidem brincar às escondidas e vão conversando. No final desta “situação” voltam a perceber que não podem ir embora porque estão à espera de Godot.

#### XIV- Espera

Os *performers* esperam.

#### XV- Willy Fog

Trata-se de um momento relativamente curto em que mais uma vez é questionada a vinda de Godot.

#### XVI-Espera

Os *performers* esperam.

#### XVII- Desespero relativo ao atraso

Os personagens falam da vinda de Godot, questionando-a. Perto do final chamam por ele, com um certo desespero.

#### XVIII-Passagem

Momento em que os personagens (até então Gogo e Didi) decidem fazer de Pozzo e Lucky. Vestem-se e preparam o espaço. Segue-se um momento em que os *performers* encarnam os dois novos personagens.

#### XIX- Espera à boca de cena

Dá-se uma alteração da guitarra para microfone.

Nesta parte, cada um dos *performers* diz um texto ao microfone sobre a espera. Enquanto um deles diz o seu texto, de costas para o público, o outro distorce-lhe a voz (usando um pedal de guitarra) e o outro coloca um saco de plástico na cabeça e põe-se de cócoras, voltado para o público. Estas posições vão rodando até os três passarem por cada uma delas.

No final, acontece o contrário, muda-se o microfone para a guitarra.

#### XX- Festa final

“Gogo Didi e Guigui em jeito de festejo, resolvem ir embora antes que Godot apareça, pois se ele aparecer a sua vida pode deixar de fazer sentido. Só a espera faz sentido...” (Helena Botto).

#### XXI – Voz *off*

Voz *off* sugerindo que o espectáculo acaba de começar.

Esta descrição foi feita tendo como base o guião da peça, desenvolvido pela encenadora. Trata-se de uma breve descrição que pode ser consolidada através da leitura integral do guião que será incluído em anexo.

## Capítulo 11 – ADAPTAÇÃO

### 11.1 - Literatura e cinema

Desde os primeiros filmes baseados numa linha narrativa, estávamos no início do século XX, que o cinema se tem socorrido de material literário para contar as suas histórias. Se são histórias inéditas, textos consagrados ou mais populares, isso pouco importa. De qualquer forma, a apropriação da literatura não é de todo uma novidade, no contexto do teatro, as adaptações acontecem há já muito tempo. Não é então de estranhar que se fale em “adaptação”, tanto no âmbito da indústria cinematográfica como pela crítica, no caso da transposição do meio literário para o fílmico (CUNHA, 2008).

As adaptações de obras literárias são mais comuns do que se possa imaginar. Numa pesquisa na internet, chegou-se à conclusão de que muitos dos filmes que alcançaram sucesso em todo o mundo (ao longo do século XX principalmente) e os quais foram, inclusivamente, premiados por varias instituições ou academias (Óscares, globos de ouro, etc.) constituem adaptações ou então foram inspirados em obras literárias mais ou menos conhecidas.

Estes factos levam a que se reflecta (nomeadamente no âmbito das disciplinas de Literatura Comparada), sobre a relação entre literatura e cinema, sobre a operação que é a tradução de textos literários para textos fílmicos. Por outro lado, torna-se pertinente, neste contexto, tentar perceber o papel do narrador fílmico, quanto à sua relação com o narrador literário. Como se dá este processo de transformação de uma obra literária, numa obra fílmica? Quem são os intervenientes?

Quando se faz a adaptação ou tradução de um livro para um filme, deve ter-se em conta que,

“...antes de a palavra escrita ser traduzida em imagem em movimento, é preciso que seja criado um estágio intermediário, um lugar de passagem do verbal para o imagético.” (CUNHA, 2008).

E é o guião técnico quem vai desempenhar esse papel, pois é nele que se descreve o que vai ser transformado em imagens do filme. Nesse processo de adaptação ou tradução, tem necessariamente que ocorrer uma interpretação, uma passagem (uma rescrita) de uma narrativa literária (livro), para a narrativa fílmica (o filme). Quem faz a ponte entre cada um dos narradores, é o interpretador ou tradutor. O que normalmente acontece é que o cineasta encomenda a adaptação da obra literária a determinadas pessoas, normalmente especialistas nessa área.

“A reunião dessas (...) pessoas envolvidas com a criação artística – quer no campo da produção de narrativas literárias e fílmicas, quer no da reflexão sobre o produto cultural e artístico, livro e filme, vai estabelecer uma especial circunstância na tradução do texto literário (...) para o fílmico. (CUNHA, 2008).

Este processo envolve várias reflexões, reconstrução de espaços, personagens e também um processo de “esclarecimento dos factos” e também de “limpeza” excluindo o carácter puramente literário. Se se pensar um pouco, e voltando à questão que se referiu acima, o papel do narrador literário está à partida definido, este escreve a obra. Quanto à sua relação com o narrador fílmico, poderá eventualmente afirmar-se que o narrador literário será um ajudante precioso, esclarecedor de pormenores ou fornecedor de opiniões. Finalmente, quanto ao estatuto do narrador fílmico, Cunha afirma que se trata de “um tema ainda não suficientemente desenvolvido em nosso meio, o do estatuto do narrador fílmico”.

O argumentista pode ter várias posturas em relação ao texto original, aquando da sua adaptação para filme. Pode pretender uma adaptação fiel, ou simplesmente adoptar personagens ou porções da história. Pode contar a mesma história de forma completamente diferente, resultando em interpretações ou pontos de vista opostos.

Mas, que questões se levantam, do lado de quem assiste a este processo de adaptação? Certamente haverá quem entenda que a arte sai a ganhar, assim como haverá opiniões diferentes ou contrárias.

Segundo Maria Eugenia Curado<sup>4</sup>,

“A maior parte dos teóricos lamenta que o cinema, no afã de narrar uma história, apele à literatura, por acreditarem que a película perde aquilo que chamam de “específico fílmico””. (CURADO, 2007).

Se por um lado há quem defenda o “específico fílmico”, ou seja, aquilo que um livro não pode mostrar, por outro lado, também é comum ouvir dizer-se que é difícil lutar contra a imaginação de um leitor que constrói na sua mente o seu próprio filme, baseado numa determinada obra literária. Quando um leitor lê, ele próprio realiza a transformação das palavras em imagens mentais, num processo individual e selectivo (o texto possibilita tal processo). No cinema, esse processo é realizado por toda a equipa que está envolvida na produção do filme (coordenada, obviamente, pelo realizador). No meio destas duas posições, há quem defenda que esta apropriação da literatura acontece porque o homem encontra nela, o seu próprio drama.

“...o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (CAMPOS, 2003 apud CURADO, 2007).

---

<sup>4</sup> Doutorada em Comunicação e Semiótica e Mestre em Letras e Linguística. É professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Goiás.

Ou, então, apropria-se da literatura, porque ela “é um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias” (CAMARGO, 2003 apud CURADO, 2007). De qualquer forma, escrever histórias para cinema ou para livro é completamente diferente e numa adaptação, tem necessariamente de se passar por um processo de tradução de uma para outra.

“...as relações entre o cinema e a literatura são complexas e se caracterizam, sobretudo, pela intertextualidade” (CURADO, 2007).

Analisando matematicamente este contexto, temos de um lado a linguagem literária, e de outro a linguagem fílmica, independentemente de um processo de conversão de uma noutra, é importante respeitar os valores de cada uma dentro do seu meio mas também quando em relação ao outro meio.

“...ao se verificar as relações existentes entre o texto literário e o cinematográfico, merecem respeito às características peculiares de cada um deles, uma vez que, ao escrever um romance, o autor não o faz pensando em termos de roteiros cinematográficos; seu objectivo é, evidentemente, literário.” (CURADO, 2007).

Assim, a transformação de um texto literário num filme, pressupõe um processo de interacção entre médias, onde terá de haver espaço para as já referidas interpretações, apropriações e redefinições. Neste contexto, o filme constitui simplesmente uma “experiência formal da mudança de uma linguagem para a outra”, na medida em que, o escritor e o cineasta têm sensibilidades e objectivos diferentes.

“a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] actualizando o livro, mesmo quando o objectivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003 apud CURADO, 2007).

Embora se baseiem em obras literárias, os realizadores, ou argumentistas, incutem nas obras adaptadas o seu ponto de vista pessoal, a sua estética.

“Assim, eles buscam ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao cinematográfico, observando as possibilidades de imbricamento de um meio com o outro, tendo em vista aquilo que desejam expressar.” (CURADO, 2007).

Bem vistas as coisas, este tipo de linguagens aproximam-se esteticamente, e de facto, a obra original, a qual vai ser adaptada, não sofrerá qualquer tipo de violação, continua a ser a mesma. Assim, independentemente do sucesso ou fracasso da adaptação,

“...elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e os ignorantes, ou se contentarão com o filme ou terão vontade de conhecer o modelo, e isso é um ganho para a literatura” (BAZIN, 1999 apud CURADO, 2007).

Isto, independentemente do maior ou menor esforço que o argumentista faça em se distanciar (ou não) da obra original.

É no entanto importante que se perceba, que estes dois meios (escrita e filme) não diferem simplesmente no tipo de linguagem (escrita e visual). Cada uma tem as suas especificidades e mais-valias em relação à outra.

## 11.2 – “Apropriações” da literatura - exemplos práticos

As adaptações cinematográficas são, efectivamente, mais comuns do que se possa pensar. Se se consultarem as listas dos filmes mais importantes, conhecidos ou mediáticos, encontra-se um considerável número de adaptações. Por exemplo, numa consulta ao ranking do *American Film Institute*<sup>5</sup>, é possível perceber que da lista de 100 filmes (relativa ao ano de 2007), menos de metade, 46, são histórias originais. Do grupo das adaptações podem destacar-se, *Clockwork Orange*, *O Tesouro de Sierra Madre*, *Ben-Hur*, *Forest Gump*, *Tubarão*, *O silêncio dos inocentes*, entre outros.

Embora nesta lista constem somente filmes americanos, outras, que contemplem o cinema mundial reflectem números idênticos. Por exemplo, observando a lista da IMDB (*The Internet Movie Database*), a qual é aberta a votações públicas (desde que o utilizador esteja registado), chega-se facilmente a conclusão idêntica.

Segundo estas listas pode então confirmar-se a forma frequente com que o cinema recorre à literatura. No entanto estas listas reflectem essencialmente sucessos de bilheteira e obras mais contemporâneas. Existem outros casos, que não tendo resultando em grandes sucessos de bilheteira, interessa igualmente aqui referir. Assim, nomes como Flaubert, Proust, Kafka, Joyce, Melville, Hawthorne, F. S. Fitzgerald ou Hemingway são exemplos de autores que viram obras suas serem adaptadas para o cinema.

Em Portugal, embora as adaptações de obras literárias para filme não sejam tão comuns, existem exemplos. (Entendam-se aqui adaptações como sendo apropriações de obras de escritores portugueses). Assim, *Manhã Submersa*, de Vergílio Ferreira, adaptado ao cinema por Lauro António; *O Delfim*, de José Cardoso Pires, adaptado por Fernando Lopes; *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis, adaptado por Leitão de Barros e *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, realizado por Manoel de Oliveira são exemplos de marcos da literatura portuguesa que foram adaptados para cinema (BEJA, 2008).

São, no entanto, Eça de Queiroz e Augustina Bessa-Luís e os autores com mais obras adaptadas.

*O Mistério da Estrada de Sintra*, foi uma das obras de Eça de Queiroz que chegou ao cinema em 2007, pelas mãos do realizador Jorge Paixão. *O Crime do Padre Amaro*, outra obra de Eça, foi levado ao cinema, primeiro pelo mexicano Carlos Carrera e mais tarde por Carlos Coelho da Silva.

No caso de Augustina Bessa-Luís, a sua relação privilegiada com o centenário Manoel de Oliveira levou a que 5 obras suas fossem adaptadas para filme. Em 1981 o realizador adaptou *Fanny Owen* para cinema, dando-lhe o nome *Francisca*. Mais tarde, no ano de 1993 adaptou *Vale Abraão*, com enorme sucesso internacional. Baseado no livro *As Terras do Risco*, Oliveira criou *O Convento*, em 1995. No ano

---

<sup>5</sup> O *American Film Institute* (AFI) é uma organização independente que se dedica, entre outras coisas, à preservação de filmes mais antigos. Em 1998, o AFI começou a divulgar as suas famosas listas dos melhores 100 filmes Americanos.

seguinte o realizador criou *Party*, e foi a escritora a responsável pela escrita dos textos do filme. Já em 1982, Manoel de Oliveira teria solicitado a Agustina que escrevesse os diálogos do filme *Visita ou Memórias e Confissões*. Finalmente, João Botelho realizou o filme *A Corte do Norte* (2008) adaptado do romance de Agustina Bessa-Luís com o mesmo nome.

Importa referir ainda o recente (2008) *Ensaio sobre a Cegueira*. Este romance escrito pelo prémio Nobel português, José Saramago, foi publicado em 1995 e traduzido para diversas línguas. Fernando Meirelles, responsável por filmes como *Cidade de Deus* e *Fiel Jardineiro* (obras também elas adaptadas da literatura) foi o responsável pela adaptação desta obra para filme. *Blindness* é o título original do filme que abriu o festival de cinema de *Cannes* e teve uma excelente crítica.

### 11.3 - Adaptação cinematográfica - questões que se levantam

Quando se debate o fenómeno das adaptações, a transformação de um texto literário para texto cinematográfico, uma das questões que se levanta é a fidelidade ao texto de origem. Se por um lado, para alguns críticos a questão da fidelidade chega a ser infundada ou nem sequer se coloca, por outro lado há quem analise esta questão de outras perspectivas, levantando desconfianças e posturas mais críticas.

Assim, há quem entenda que não faz sentido debater a questão da adaptação de obras literárias para filme por considerar que o que está em análise são formas artísticas distintas e dirigidas a públicos opostos.

Xavier entende que estas discussões sobre a fidelidade não fazem grande sentido na medida em que “o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura”. Mitry justifica a sua posição fazendo uma separação entre a literatura e cinema e referindo que temos que analisá-las de forma profunda e sob o ponto de vista da criação. Assim, “temos de sentir o cerne de cada criação” (cinema e literatura), na medida em que “a literatura nos faz sentir o mundo de modo abstracto, por meio de palavras e figuras do discurso” enquanto o cinema “é um processo de percepção bruta”. (MITRY, 2002 apud CURADO, 2007). É baseado nesta definição que distingue os dois géneros artísticos, que Mitry afirma haver uma impossibilidade de uma verdadeira adaptação. Assim, o cinema é contrário à literatura porque, segundo o autor, enquanto esta se organiza no mundo, no caso do cinema o mundo é que se organiza numa narrativa. De facto, independentemente da designação que se queira dar ao processo de transpor o texto literário para o cinematográfico, a verdade é que os filmes partem de palavras que se redimensionam em imagens.

Se para Mitry a questão das adaptações nem se coloca, por serem géneros diferentes, André Bazin tem uma posição diferente. É um defensor assumido do fenómeno das adaptações, não ignorando a relação entre géneros. Este autor fala em hibridismo das artes, referindo que “há cruzamentos fecundos que adicionam as qualidades dos genitores”. Assim esta é uma posição que procura evidenciar que há vantagens na união destes dois géneros e que as adaptações não devem ser entendidas de forma negativa. Ora, bem vistas as coisas, o cinema é uma forma de arte que surgiu muito depois da literatura. Os primeiros filmes nem sequer contavam histórias e nessa altura, já a literatura era uma arte amadurecida e desenvolvida. Assim, é natural que a certa altura os cineastas procurassem em artes mais maduras algum tipo de contribuição. Por outro lado, a literatura encerra em si uma forte componente visual, que pode ser de alguma forma, um estímulo à transformação de uma história escrita em livro para um filme.

“...a visualidade presente no signo literário talvez seja o primeiro impulso, estímulo, motivação à sua transformação em filme. Ou mesmo a presença da linguagem cinematográfica em determinadas obras literárias.” (CURADO, 2007).

Há, no entanto, quem analise o fenómeno das adaptações com desconfiança, fazendo sempre um paralelismo com a ideia de parasitismo em relação à arte literária. Quem avança com este termo é Robert Stam, entendendo-o como um dos vários preconceitos tidos em relação às adaptações. Assim, Stam assinala a literatura como uma arte prioritária, tanto porque existe há mais tempo do que o cinema, como porque de facto, o romance existe há mais tempo do que a sua adaptação.

“...older arts are necessarily better arts” (STAM, 2005).

Por outro lado, Stam refere o facto de o cinema ser uma forma de arte destinada às grandes massas, distanciando-se por tal, do nível intelectual das artes literárias.

Stam prossegue com a explicação do seu ponto de vista dizendo que o próprio conceito de fidelidade é de certa forma vago, ou até mesmo incoerente.

“A faithful film is seen as uncreative, but an ‘unfaithful’ film is a shameful betrayal of the original. An adaptation that updates the text for the present is upbraided for not respecting the period of the source, but respectful costume dramas are accused of a failure of nerve in not “contemporizing” the text. If an adaptation renders the sexual passages of the source novel literally, it is accused of vulgarity; if it fails to do so, it is accused of cowardice. The adapter, it seems, can never win.” (STAM, 2005).

Já se fizeram considerações neste trabalho sobre a intervenção do realizador ou argumentista na adaptação. Robert Stam refere-se também ao facto de o realizador introduzir um cunho pessoal na história, remetendo esclarecimentos para a abordagem de Orson Wells e Alan Resnais:

“If one has nothing new to say about a novel, Orson Wells once suggested, why adapt it at all? Simply adapting a novel without changing it, suggested Alan Resnais, is like reheating a meal.” (STAM, 2005).

Importa então classificar o nível de interferência por parte do realizador no texto original. Geoffrey Wagner sugere nesse contexto, uma categorização da adaptação em três grupos. Assim, a “transposição” é a adaptação em que se verifica um nível mínimo de interferência em relação ao texto original; “comentário” é a adaptação em que o texto original é propositadamente ou inadvertidamente alterado em alguns aspectos que reflectem o ponto de vista do realizador; finalmente, a adaptação por “analogia” acontece quando há uma distância considerável entre a obra original e sua adaptação (MCFARLANE, 1996).

McFlarne conclui que o fenómeno da adaptação não envolve somente a comparação entre o texto original e o texto adaptado para filme, mas também uma multiplicidade de leituras, sendo que a versão final é um reflexo da leitura do próprio realizador, independentemente de esta coincidir com as outras. Aliás, também o próprio actor constitui um leitor do texto original, realizando ele próprio uma adaptação pessoal do personagem que desempenha, conferindo-lhe uma determinada postura comportamental, caracterizada por gestos e trejeitos e por uma forma particular de actuação com o mundo representado (STAM, 2005).

Por outro lado, o termo infidelidade surge neste contexto com um significado forte, associado ao sentimento de traição sentido pelo leitor – espectador quando percebem falhas de elementos narrativos ou estéticos da obra original considerados na sua visão pessoal como essenciais na história. (STAM, 2005).

De uma forma geral, as reacções negativas provindas do público que vê e analisa as adaptações cinematográficas prendem-se com as alterações relativas à própria narrativa da obra adaptada. Roland Barthes distingue as funções das narrativas em “distribucionais”, que reportam para o relato de acções e acontecimentos ocorridos; e funções integrativas, que reportam para toda uma informação do foro psicológico, concedida em simultâneo pela voz do narrador. (MCFARLANE, 1996).

Se no livro a figura do narrador é facilmente encontrada, no filme, é a própria câmara que assume esta função. Nesse sentido, o realizador socorre-se de certos aspectos técnicos, nomeadamente, no ambiente provocado pela banda sonora e em “truques” aquando da montagem final.

Mesmo quando é aplicada na história uma voz *off*, o realizador não descuida do papel que a câmara assume no reforço da adaptação de determinados elementos narrativos.

“...the latter may indicate adverbially the tone of voice in which a remark is made by a character; the camera, on the other hand, may register a similar effect through attention to the actor’s facial expression or posture (...), or by cutting so as to reveal a response to such a remark (...) which will guide the viewer’s perception of the remark, as well as through the actor’s vocal inflection.” (MCFARLANE, 1996).

Mas a presença de uma voz *off* nos filmes levanta outras questões, e até polémicas, na medida em que confere uma aproximação demasiada à literatura.

“...para alguns estudiosos, a presença do narrador, seja ela oral ou escrita, vai ao encontro da palavra, ou seja, do “fantasma” da literatura. Entretanto, vários cineastas tentam traduzir a forma como o escritor procedeu ao inventar seu romance e buscam as equivalências as mais próximas.” (CURADO, 2007).

De qualquer forma, há um facto a apontar, que tem a ver com o facto de na literatura se verificar uma homogeneidade nas formas de expressão de acções, sentimentos, etc., na medida em que tudo o que chega ao leitor vem sobre a forma de texto. Nos filmes, há uma combinação de vários recursos para transmitir conteúdos dramáticos ao espectador. A decisão de manter ou não as intervenções do narrador é da responsabilidade do realizador, e tudo depende dos objectivos que se definiram para aquela história, pois o “filme é uma obra autónoma, independente da leitura do livro” (XAVIER, 2003 apud CURADO, 2007).

Independentemente das diferentes posições e opiniões, é importante que se perceba que se tratam efectivamente de formas artísticas diferentes, cada uma com as suas potencialidades, mas também com as suas limitações.

Quando se fala em adaptação cinematográfica de uma obra literária, tem de se ter em conta todos os limites de cada uma das artes. A verdade é que um autor de textos literários não passa pelos constrangimentos e pressões que envolvem e caracterizam a produção de um filme. Como Stam refere, tudo que um escritor precisa é tempo, talento, papel e uma caneta. Ora, um cineasta tem de lidar com todos os constrangimentos financeiros, prazos temporais, e todo um conjunto de pressões que condicionam o produto final. E também este, o produto final, é contemplado de forma diferente pela audiência ou leitor. A leitura de uma obra literária pode durar o tempo que o leitor entender, obviamente dependendo do seu volume, mas também da predisposição do leitor; já o filme é visualizado normalmente em menos de duas horas. Todas estas questões constituem condicionamentos e influenciam a adaptação.

## **PARTE III – IMPLEMENTAÇÃO PRÁTICA**



## Capítulo 12 – CRIAÇÃO DO DVD “A ESPERA”

### 12.1 – Introdução ao estudo

A investigação inerente a este trabalho tem como base a peça *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, a performance *A Espera*, de Helena Botto e também um DVD no qual um conjunto bem definido de pessoas poderá visualizar a performance. As questões centrais deste estudo prendem-se com a adaptação de Helena Botto em comparação com a peça de Beckett; com o filme produzido a partir da gravação vídeo da performance; e finalmente com a experiência vivida pelos utilizadores ao fazerem a visualização da performance em filme, segundo uma ordem cronológica diferente da original.

O DVD, intitulado *A Espera*, constitui a plataforma de suporte do filme, e conseqüente trata-se do objecto deste estudo. Nesse sentido, uma secção deste trabalho será dedicada às descrições e explicações consideradas essenciais à compreensão do DVD.

Interessa aqui referir e esclarecer que não se pretende de forma alguma julgar esta adaptação e muito menos o trabalho da encenadora e *performer* Helena Botto. O único intuito aquando da comparação entre obra original/adaptação é recolher opiniões no sentido de se investigar, neste caso concreto, o fenómeno das adaptações.

## 12.2 – Fases de produção do filme

A produção de um filme é feita por etapas contínuas e inter-dependentes. É impensável começar o processo de filmagens sem que anteriormente se tenha feito uma planificação cuidada, ou seja, sem um guião que oriente actores e equipa técnica. Facilmente se percebe que, se actores e equipa técnica não souberem exactamente o que devem fazer, então todo o dia de trabalho se poderá perder, além dos custos associados.

Independentemente da amplitude do projecto em causa, seja uma pequena curta-metragem, seja uma super-produção, é essencial fazer uma planificação tão rigorosa quanto possível, de forma a prever todas as necessidades associadas ao projecto, sejam técnicas, económicas, etc. Antes de se dar início ao desenvolvimento do produto audiovisual, é essencial que se tenha a noção de quanto vai custar, e dos recursos (técnicos, humanos, etc.) que irá envolver. Obviamente, quanto mais complexo e amplo o produto for, mais relevo terá toda esta planificação.

Normalmente, a equipa técnica por detrás da produção de filme compreende vários tipos de profissionais, nomeadamente:

- O argumentista ou guionista é quem escreve o argumento ou guião do filme. A função destes profissionais é escrever uma determinada história em linguagem cinematográfica. Normalmente começa-se por escrever uma sinopse (algumas linhas de texto onde é apresentada, em traços gerais, a história); caso o projecto seja aprovado, então o guionista redige o guião. Normalmente, a partir do argumento (ou história), o guionista cria o guião. Existem vários tipos de guião, no entanto o que interessa aqui reter, é que do trabalho destes profissionais resulta o texto adaptado para a produção audiovisual.

- O produtor é a pessoa responsável por reunir e gerir todas as condições necessárias para a produção. Normalmente está envolvido em todas as fases de desenvolvimento do produto, no sentido de garantir que não falta nada nem ninguém. É ele quem coordena e supervisiona as equipas de profissionais envolvidos no desenvolvimento do filme, bem como todas as questões logísticas. O director lida também com todas as questões relacionadas com o financiamento da produção.

- O realizador é quem vai supervisionar e dirigir a fase das filmagens e consequentemente as equipas aí envolvidas, desde os actores às diferentes equipas técnicas. É ele o responsável pelo produto final.

- O director de fotografia é o responsável pela forma como o guião é transposto para vídeo sob a forma de fotografia, segundo as pretensões do realizador. Também se envolve nas escolhas do equipamento de filmar e de iluminação.

- O operador de câmara, como o próprio nome indica é quem vai operar a câmara. Ou seja, vai filmar a acção segundo o que é pretendido.

- O técnico de som é o responsável pela gravação e qualidade áudio do filme.

- O editor é quem faz a montagem final do trabalho. Faz a selecção das imagens ou planos e ordena-os segundo a sequência descrita no guião. É através do trabalho do editor que se dá o último momento de criação do filme.

- Além destes, o director artístico, o coreografo, figurinista, e outros profissionais responsáveis por questões técnicas, compõem uma vasta equipa de profissionais que trabalha em conjunto para a produção de um filme. Quanto maior for a capacidade de organização e coordenação deste conjunto de profissionais, menos serão os contratemplos e gastos adicionais; e sendo assim, os prazos vão sendo cumpridos, dentro dos orçamentos previstos.

Como foi referido, todo este processo de criação de um filme compreende várias fases, nomeadamente a Pré-Produção, a Produção e a Pós-Produção.

Segundo David Pennington<sup>6</sup>, as fases da produção são quatro. A primeira fase, (à qual o autor não atribui designação), compreende as seguintes etapas: Criação do Argumento, Pesquisa, Guião e *Storyboard*. Depois, segue-se a Análise Técnica do Guião, da qual resultam as Listas de Produção que são documentos importantes para gerir economicamente o projecto. Nesta fase o realizador e o produtor fazem uma análise conjunta do guião no sentido de se tomarem decisões.

A segunda fase, designa-se de Pré-Produção. Nesta fase prepara-se tudo para a fase seguinte, a Produção, ou seja, para as filmagens, ou rodagem. Assim, e segundo o mesmo autor, nesta fase elabora-se um documento denominado Mapa de Produção e que “descreverá em um único espaço de escrutínio TUDO o que é necessário para viabilizar a produção”, que se baseia nas Listas de Produção e noutras informações relevantes. Nesta fase também se cria um Cronograma no qual se estipulam tarefas e prazos a cumprir.

A Produção, é a fase de “captação de imagem e gravação de som”, ou seja é a etapa das filmagens. É uma fase de trabalho intenso, com prazos temporais curtos que têm de ser cumpridos, e onde várias equipas têm de se coordenar, nomeadamente actores, operadores de câmara, realizador, técnicos de som, etc. Para que tudo corra bem nesta fase, e se evitem imprevistos difíceis de contornar, é importante que os trabalhos de Pré-Produção tenham sido feitos com rigor.

A última fase é a Pós-Produção, ou a Edição, segundo Pennington. Nesta fase, o editor reúne todo o material a ser editado e segundo o plano de montagem, procede então à edição (ou montagem) do filme. O autor refere que “Esta é uma instância intelectual por excelência neste processo de trabalho; pode-se chamar a edição de segunda direcção.” Muitas vezes, e logo a partir da fase de Pesquisa vai sendo reunido material a incluir no filme pelo editor, nomeadamente, material iconográfico, imagens arquivadas, fotografias, banda sonora, locução etc. É também nesta fase que a produção trata de assuntos de carácter burocrático, como por exemplo pagamentos, devoluções de materiais, etc.

---

<sup>6</sup> Mestre em Comunicação, é professor na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, no Departamento de Audiovisuais e Publicidade.

No caso do filme *A Espera*, obviamente a produção não envolveu exactamente nem as fases, nem as sub-fases descritas. Não se trata de um filme comum, mas antes da filmagem de uma performance com o objectivo de posteriormente se efectuar uma transposição da mesma para filme. O argumento, documentos como o guião e todas as questões de produção relacionadas com actores, sua caracterização, elementos do cenário, equipas técnicas (exceptuando os operadores de câmara), etc. foram da responsabilidade da equipa de produção da performance, e não da equipa de produção do filme. Ainda assim, houve uma total colaboração entre equipas, nomeadamente na instalação do material de filmagem na sala de espectáculos.

Para que melhor se perceba todo o processo de produção do filme "*A Espera*", nos próximos subcapítulos serão descritas em pormenor as etapas do desenvolvimento do filme.

### 12.2.1 - Pré-Produção

Os primeiros trabalhos de Pré-Produção tiveram como principal objectivo uma aproximação ao trabalho da encenadora Helena Botto, para que pudesse acontecer uma familiarização tanto com a sua pessoa enquanto profissional, como com o seu trabalho propriamente dito. Assim, agendaram-se algumas reuniões com a encenadora para que se pudessem recolher pormenores sobre a peça em estudo, mas também sobre o seu trabalho de uma forma geral. Estes encontros foram essenciais, tanto para que se estreitassem relações como para que se reunisse material, nomeadamente documentos importantes para compreensão e estudo d'*A Espera*. Praticamente todo o material literário relacionado com a performance *A Espera*, e que serviu de suporte ao desenvolvimento deste trabalho, foi obtido nesta fase. Refiram-se como documentos essenciais o Guião da performance e um pequeno dossier reflexivo desenvolvido pela encenadora, que se revelaram documentos de grande valor para o desenvolvimento deste trabalho.

Foi também nesta fase que surgiu a possibilidade de fazer a visualização da peça, não ao vivo, mas antes através de um vídeo que um espectador registou. Ver a peça nesta fase seria essencial, para que se tivesse uma ideia mais exacta do trabalho, no entanto, a mesma só subiria ao palco meses mais tarde. Neste tipo de trabalhos, peças de teatro e sobretudo performances, ler um Guião é extremamente redutor e pouco elucidativo. Perde-se todo o comportamento dos actores ou *performers*, perdem-se os elementos cénicos, perde-se o ambiente gerado na sala etc., tão importantes para uma correcta interpretação do trabalho. Nesse sentido, o vídeo fornecido por um espectador revelou-se bastante útil.

Surgiu ao longo desta fase a oportunidade de assistir a outra performance da autoria da mesma encenadora, intitulada *O Álbum*; esta situação possibilitou um primeiro contacto ao vivo com o seu trabalho. Esta oportunidade serviu também para que se proporcionasse um primeiro contacto com a sala de espectáculos, e ter já uma noção do espaço onde iriam acontecer as filmagens. Obviamente que a organização da sala, mais especificamente do palco, iria mudar, no entanto esta situação serviu para se terem já algumas noções.

Só mais tarde então, foi possível ver a performance *A Espera*, ao vivo, no espaço PerFormas. Antes de se dar início ao espectáculo foi feita uma análise da sala, com o cenário montado, no sentido de perceber onde seria mais oportuno colocar as câmaras sem prejudicar ou criar qualquer tipo de constrangimento aos *performers*. Foram tomadas algumas notas e assistiu-se ao espectáculo calmamente, sempre com o intuito de perceber os movimentos dos *performers* na sala.

Depois de alguma reflexão, tomaram-se as decisões relativas aos locais mais pertinentes para colocar as câmaras.

Desde cedo se concluiu que seria impossível trabalhar com mais de três câmaras, essencialmente devido aos constrangimentos da organização do cenário na sala, mas também porque se concordou que esse número seria suficiente para assegurar um eficaz registo da acção. Também se percebeu que seria

impossível deslocar as câmaras ao longo do decorrer do espectáculo, pois isso iria perturbar o trabalho dos actores e também iria causar incómodo aos espectadores.

Ao longo de toda esta fase de Pré-Produção foram vários os constrangimentos, nomeadamente os temporais. Inicialmente, teve de se aguardar que a performance fosse posta em exibição. O espaço PerFormas é o responsável pela calendarização dos seus espectáculos e quanto a isso só nos restou respeitar o referido espaço. No mesmo seguimento, as oportunidades de fazer testes na sala de exibição com o material técnico (câmaras, cabos etc.) foram escassas, no entanto, são situações difíceis de contornar e com as quais foi necessário lidar da melhor forma possível e sempre tentando não comprometer o trabalho de ninguém.

Durante a fase de Pré-Produção também se constatou que iriam surgir dificuldades com a captação do som. A performance não permitia de forma alguma que os actores usassem qualquer tipo de microfone. Os movimentos dos actores, e principalmente o facto de estes trocarem de roupa ao longo do espectáculo, não deixaram qualquer margem para que se pudessem colocar microfones de lapela, por exemplo. Também o palco, e os elementos do cenário não deram grande espaço de manobra. Depois de alguma reflexão optou-se então por usar microfones direccionados nas câmaras.

O maior constrangimento foi talvez o facto de nem sempre ter sido possível agendar com antecedência determinadas situações. Consequentemente, por vezes tiveram de ser tomadas decisões pouco reflectidas, que felizmente resultaram bem.

Assim, apesar de alguns imprevistos e dos constrangimentos referidos, pode dizer-se que a fase de Pré-Produção correu bem.

### 12.2.2 – Produção

A fase de Produção reflecte o maior ou menor rigor, com que a fase de Pré-Produção foi encarada. De facto, nesta fase reflecte-se a anterior, na medida em que se os trabalhos e tarefas não foram bem planificados, reflectidos e organizados, então, tudo pode correr muito mal.

Como já foi referido, a fase de Produção compreende todos os trabalhos de captura de imagens e sons. Assim, no dia marcado, a equipa de filmagens dirigiu-se à sala de espectáculos do espaço PerFormas com todo o material necessário para que se fizessem as filmagens da performance. Colocaram-se as três câmaras nos locais previamente estipulados, fizeram-se testes rápidos, e quando a o espectáculo começou, o equipamento estava a gravar. De facto, ao contrario do que acontece na maioria das produções audiovisuais, esta fase decorreu calmamente. A equipa teria de respeitar o espectáculo tal como este decorreu, sem cortes, nem oportunidade para repetições; sem hipótese de fazer ajustes ao som e muito menos à iluminação que foi responsabilidade exclusiva da equipa de produção da performance e não da equipa de produção do filme. Se por um lado estas questões constituíram grandes constrangimentos para a produção do filme, por outro lado levaram a que esta fase fosse relativamente calma. A preocupação essencial dos operadores de câmara foi seguir a acção o melhor possível, recorrendo a *zooms* sempre que fosse pertinente.

Durante a fase de Pré-Produção concluiu-se que a elaboração de um guião técnico, indicador do tipo de planos a capturar, não se revelaria de grande utilidade, principalmente porque é muito difícil prever a localização dos actores, que não fazem exactamente os mesmos movimentos a cada actuação. Além disso, tentar respeitar um eventual guião, seria muito complicado, pois a iluminação da sala não permitia que os operadores de câmara o consultassem, além de que, a sua existência só tornaria as filmagens mais stressantes. Assim, optou-se por fazer uma reunião entre operadores de câmara na qual foram acordados alguns pormenores relacionados com essa questão.

As filmagens decorreram calmamente até ao final da peça, sem que o trabalho dos *performers* fosse afectado, bem como a atenção dos espectadores na sala.

No entanto e como seria de esperar, ocorreram alguns imprevistos que a equipa tentou gerir da melhor forma possível. O problema mais significativo, e que foi motivo de grande stress na equipa foi o facto de duas das câmaras estarem equipadas com cassetes de sessenta minutos, que à partida seriam suficientes para capturar a peça, mas que na realidade se revelaram insuficientes. Perto do fim da apresentação da performance, a cassete de uma das câmaras ficou cheia, e um pouco mais tarde, o mesmo aconteceu com uma segunda câmara. Embora a terceira câmara assegurasse a captura integral do espectáculo, em termos de Pós-Produção, esta situação poderia comprometer a edição do filme. Na realidade só uma pequena parte ficou de fora de duas das câmaras, mas isso seria suficiente para que, havendo algum inconveniente com a terceira câmara, todo o filme ficasse prejudicado. Além disso,

aquando da edição não seria possível o cruzamento de planos, tendo o editor que se restringir à captura efectuada por uma única câmara.

Outra questão extremamente complicada foi o facto de um dos cabos de alimentação de uma das câmaras ter revelado alguma instabilidade, situação que causou estranheza, na medida em que o material foi todo testado, não revelando nenhum tipo de problema. Chegou-se à conclusão de que esta instabilidade teria sido desencadeada por algum elemento do público, que ao pisar o cabo provocou varias interrupções na passagem da corrente. Ora, esta situação que levou a que, por algumas vezes uma das câmaras se tivesse desligado, e conseqüentemente se tivesse interrompido a captura de imagem e som. Foi, mais uma vez, uma situação bastante complicada e que veio a colocar o editor numa situação delicada, na medida em que os planos capturados por essa câmara nem sempre puderam ser utilizados.

Apesar das situações relatadas, os trabalhos de produção ficaram aqui concluídos. Ponderou-se um segundo momento de filmagens, mas tal não foi possível, pois a peça não voltou a ser exibida.

### 12.2.3 - Pós-Produção

Depois de recolhido o material, o próximo passo seria fazer a edição do filme. Como facilmente se perceberá, a fase de Pós-Produção caracterizou-se por momentos de alguma ansiedade, motivados pelos imprevistos que aconteceram durante a fase de Produção e que foram anteriormente descritos.

Assim, logo depois de terminadas as filmagens, a maior preocupação foi fazer a visualização das imagens recolhidas, no sentido de verificar até que ponto a edição estava comprometida. De facto, face aos problemas encontrados, previu-se uma fase de Pós-Produção difícil.

Não foi fácil lidar com as quebras motivadas pelos problemas com o cabo de alimentação de uma das câmaras e como se temia, constatou-se que os minutos finais do espectáculo tinham sido capturados apenas por uma das três câmaras. Quanto ao primeiro problema, a solução foi não incluir os momentos de quebra no filme. Felizmente conseguiu-se contornar essa questão sem problemas de maior, na medida em que não aconteceram quebras em momentos absolutamente importantes. No que diz respeito à segunda situação, a solução passou por usar o único plano disponível na edição do filme. Por sorte, a câmara que fez a captura integral da performance garantiu um bom plano para os minutos finais, na medida em que capturou um plano geral da acção. De facto, esse tipo de plano seria o mais interessante de usar não havendo outros que se pudessem cruzar, pois não seria evidenciada nenhuma parte do palco em concreto, mas sim a sua totalidade.

Os problemas iniciais e previstos ao longo da fase de Produção, com algum esforço foram ultrapassados, como foi referido. No entanto, surgiu mais uma questão que não foi, de todo, possível contornar. De facto, a captura do som não foi perfeita, como já se tinha previsto na fase de Pré-Produção. Foram estudadas várias hipóteses, e como já foi referido a única solução foi usar microfones direccionados nas câmaras. O problema que se verificou não teve a ver com a intensidade de som, mas antes com a percepção das falas dos actores. De facto, o volume não constituiu problema, simplesmente o som não chegava suficientemente “limpo” ao microfone. Nesse sentido foi necessário algum trabalho extra de Pós-Produção. No final o som não ficou perfeito, mas foi melhorado tanto quanto possível.

Sempre tendo que lidar com estas limitações, mas com o intuito de produzir o melhor filme possível, a edição foi evoluindo, lentamente. A grande linha orientadora para as decisões de montagem foi a pretensão de incluir os planos mais ricos e que melhor esclarecessem quem o visualizasse. Obviamente, e como seria de esperar optou-se por escolher os planos que melhor seguiam a acção principal, mas sempre tentando não fazer omissões significativas. Pretendia-se um filme que contasse a história o mais completamente possível, nunca omitindo pormenores da acção que fossem importantes para a percepção da performance. Os planos mais aproximados foram utilizados com alguma cautela para que parte da acção não ficasse excluída no filme, no entanto, sempre que pertinentes, foram incluídos. Sob o ponto de vista estético, procurou-se um cruzamento suave de planos, para que os cortes fossem o menos perceptíveis

para o observador. O objectivo era construir um filme fluído, cujas opções de edição não causassem qualquer tipo de estranheza ou mesmo choque para quem o fosse ver.

Depois de concluída a edição do filme, o trabalho evoluiu para a criação do *DVD A Espera*; o filme foi o elemento fundamental a partir do qual essa aplicação foi desenvolvida. Depois do filme pronto deu-se início a uma nova etapa da Pós-Produção, em que teriam de ser tomadas decisões importantes relativamente às opções técnicas e formais que iriam caracterizar o *DVD*. Todo o trabalho de desenvolvimento da aplicação foi uma das etapas da Pós-Produção, como foi referido. Por uma questão de organização optou-se por falar deste assunto num novo subcapítulo. Nele será apresentado o *DVD*, assim como serão abordadas as questões mais pertinentes e fundamentais para que se perceba em que consiste essa aplicação.

### 12.3 – Desenvolvimento do *DVD*

Depois de finalizada a edição e toda a Pós-Produção do vídeo, o trabalho evoluiu no sentido de construir um *DVD*, que consistiria no suporte de divulgação do filme, mas não só. O objectivo era reservar uma parte do *DVD* onde as pessoas pudessem fazer a visualização da performance em filme segundo uma ordem que não a original. Sendo assim, os utilizadores encontrariam aqui duas secções principais: a performance da encenadora Helena Botto transposta para filme e um outro espaço, composto por um conjunto de pequenos filmes. Ora, cada um desses pequenos filmes corresponderia a uma parte da performance, seria então uma sub-história. O total das sub-histórias abrangeria a totalidade da performance.

Praticamente todo o estudo se centrou na análise do *DVD*, e por isso todo o desenvolvimento do mesmo foi feito tendo vários cuidados. A funcionalidade sob o ponto de vista técnico não é discutível, pois obviamente sem essa garantia, tudo o resto teria a sua viabilidade ameaçada.

Além dos cuidados necessários ao longo das diferentes fases de produção do filme, já aqui abordados, a divisão do filme em sub-histórias requereu um longo processo de reflexão, pois dessa divisão dependeria a maior ou menor viabilidade da visualização da peça de forma não linear. As opções gráficas foram também uma preocupação, sempre tendo presente a imagem que a encenadora criou em torno da performance. Destas questões falar-se-á mais à frente neste trabalho.

A implementação do *DVD* propriamente dito começou depois de reunidos os elementos que o constituem e caracterizam, nomeadamente o filme, a divisão do mesmo em sub-histórias e as decisões gráficas e de interface.

Tendo sempre presente que a criação do *DVD* constituiria em si a própria criação do objecto de estudo, ou pelo menos de uma parte do objecto de estudo, procurou-se essencialmente criar uma aplicação simples e intuitiva, e que não criasse qualquer tipo de constrangimento na sua utilização.

### 12.3.1 – Divisão em sub-histórias

Além da transposição para filme da performance idealizada pela encenadora Helena Botto, um dos objectivos centrais deste trabalho foi então a construção de um *DVD* através do qual os utilizadores pudessem fazer a visualização da história segundo uma ordem que não a original. Nesse sentido foi então necessário dividir a peça em partes pertinentes (sub-histórias) para que depois os utilizadores fossem escolhendo cada parte segundo a ordem que bem entendessem, numa segunda experiência de visualização. Foi obviamente necessária uma reflexão profunda para que se fizessem as opções de divisão mais coerentes.

O processo reflexivo começou com a análise do guião da performance e continuou com várias visualizações do filme. Só depois de uma análise profunda é que se puderam fazer as primeiras experiências. Nesta fase o objectivo era encontrar situações de menor intensidade dramática, ou seja, onde a performance tivesse pontos menos activos, quer no que diz respeito à própria narrativa, quer na acção dos próprios actores. Nesse sentido, os pontos de paragem da acção revelaram-se bons indicadores. Por outro lado, independentemente de existirem pontos de paragem ou de menor intensidade na acção, foi necessária uma análise muito cuidada sob o ponto de vista da narrativa. De facto, não seria viável interromper determinados momentos dentro da narrativa, ainda que envolvessem situações de paragem da acção. O mais pertinente seria dividir a história em sub-histórias que garantissem alguma independência entre si, ou seja, procurando que cada uma isolada fizesse algum sentido e pudesse ser visualizada independentemente do resto do filme. Assim, sempre que uma determinada acção despoletava uma consequência na história, então era imperativo manter o conjunto na mesma sub-história. Quando um determinado momento da história se completava, então seria uma eventual sub-história.

Inicialmente fez-se uma divisão em quatro grandes sub-histórias, sempre tendo em conta os aspectos acima referidos. No entanto, percebeu-se que quanto mais sub-histórias pudessem ser criadas, mais aliciante seria a experiência para o utilizador, maior seriam as combinações possíveis, e consequentemente, mais histórias poderiam ser criadas. Nesse sentido, o estudo prosseguiu no sentido de encontrar mais pontos de divisão, a fim de se encontrarem mais possíveis sub-histórias. Importa aqui referir que nunca esta pretensão em criar mais sub-histórias foi posta acima da preocupação em fazer divisões coerentes, ou seja, as preocupações listadas no parágrafo anterior foram sempre tidas em conta. Por isso mesmo, esta parte do estudo foi gradual, exigindo tempo e muito cuidado.

No final deste processo, foram encontradas treze sub-histórias. Para cada uma delas foi pensado e atribuído um título que de alguma forma a identificasse e que fosse um bom ponto de referência para o utilizador. Os títulos escolhidos são apresentados na tabela seguinte:

Sub-história:	Título:
1	Flores
2	Ponto de encontro
3	Animais
4	Caminho de ossos
5	Presente
6	Suicídio
7	Jogos
8	Desespero
9	Pozzo e Lucky
10	Espera
11	<i>Performers</i>
12	Dança
13	Árvore

Como será fácil de entender, as sub-histórias têm durações bastante variadas, pois o que se pretendeu foi uma divisão coerente sob o ponto de vista narrativo, e não uma divisão homogénea sob o ponto de vista de duração de cada uma.

Foi de facto uma fase do trabalho em que surgiram momentos de dúvida, no entanto, no final considerou-se que foram feitas escolhas acertadas.

### 12.3.2 – Estrutura do DVD

Como já foi referido, o desenvolvimento do DVD foi feito tendo sempre como objectivo a construção de uma aplicação simples e intuitiva, e que não criasse nenhum tipo de dificuldade ou ambiguidade na sua utilização. Basicamente, depois de introduzido o DVD no leitor óptico, a aplicação mostra ao utilizador um ecrã onde este pode optar pela visualização linear do filme ou então pela sua visualização interactiva, isto é, podendo escolher a ordem pela qual quer ver as diferentes sub-histórias. Se o utilizador optar pela primeira hipótese então todo o ecrã mostrará o filme completo da performance *A Espera*. Caso o utilizador opte pela segunda hipótese, então a aplicação mostra um segundo ecrã onde estão listadas todas as treze sub-histórias. Aí, o utilizador selecciona a sub-história que quer ver, sendo que quando a mesma termina, a aplicação mostra o ecrã anterior, onde poderá escolher a sub-história seguinte.

O utilizador tem sempre a possibilidade de voltar ao menu anterior, caso o pretenda, ou seja, não tem de fechar a aplicação para voltar ao início.

Para que melhor se entenda a estrutura desta aplicação, apresenta-se de seguida o respectivo *outline*.

- 1- Início
  - 1.1- Filme
  - 1.2- Filme interactivo
    - 1.2.1 - Flores
    - 1.2.2 - Ponto de encontro
    - 1.2.3 - Animais
    - 1.2.4 - Caminho de ossos
    - 1.2.5 - Presente
    - 1.2.6 - Suicídio
    - 1.2.7 - Jogos
    - 1.2.8 - Desespero
    - 1.2.9 - Pozzo e Lucky
    - 1.2.10 - Espera
    - 1.2.11 - *Performers*
    - 1.2.12 - Dança
    - 1.2.13 - Árvore

Através da observação do *outline* facilmente se percebe que se trata de uma aplicação com três níveis. O primeiro permite ao utilizador passar para a visualização do filme linear ou então para o filme

interactivo. O segundo nível compreende dois ecrãs: o filme linear ou então o ecrã que lista todas as sub-histórias. Estas encontram-se no terceiro nível da aplicação.

Apresenta-se de seguida um esquema, que constitui a estrutura arborescente da aplicação e que ilustra graficamente a estrutura do *DVD*.

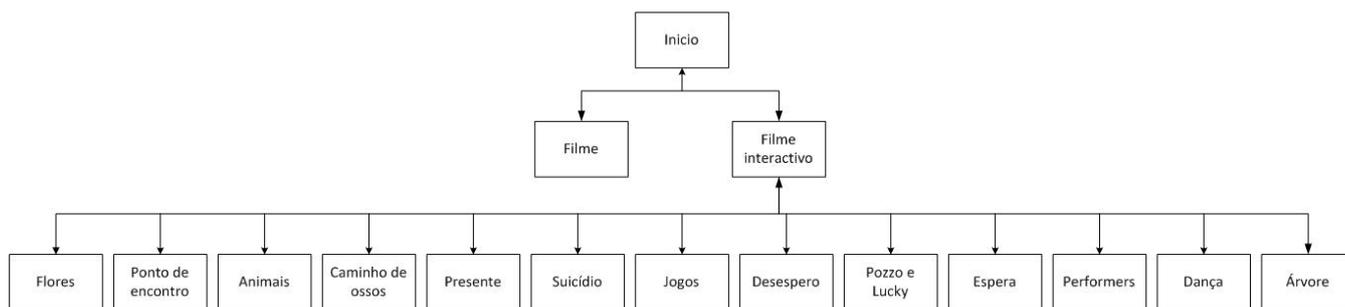


Figura 7 – Estrutura arborescente do *DVD A Espera*.

Facilmente se encontram na figura os referidos três níveis de organização de conteúdos, bem como as opções de navegação disponíveis ao utilizador. Sempre que a seta tem duplo sentido, significa que o utilizador pode navegar tanto em sentido descendente como ascendente.

Mais uma vez se salienta organização e navegação intuitiva da aplicação, sublinhada tanto pelo *outline* como pela estrutura arborescente apresentados.

### 12.3.3 – Opções de layout e interface

O aspecto gráfico da aplicação também foi alvo de estudo, como não poderia deixar de ser. Como já foi referido, procurou-se desde logo a criação de uma aplicação simples, sob o ponto de vista técnico, mas também sob o ponto de vista gráfico. Assim, os primeiros esboços do *layout* adivinhavam já uma organização de conteúdos muito simples, com ecrãs essencialmente limpos e caracterizados sobretudo por uma disposição clara e intuitiva dos botões de navegação. Nunca se procurou a criação de ecrãs demasiado adornados, pelo contrário, quanto menos elementos decorativos, melhor. Sendo assim, fez-se uma distribuição dos elementos caracterizadores do ecrã procurando um equilíbrio e sem que sobressaíssem zonas de maior densidade de conteúdos.



Figura 8 – Ecrã inicial do DVD *A Espera*.

A figura acima representa o ecrã inicial da aplicação. Facilmente se reconhecem os aspectos de *layout* referidos, nomeadamente a simplicidade da organização de conteúdos.

A figura seguinte mostra o ecrã em que são listadas as treze sub-histórias. As opções de *layout* mantêm-se.



Figura 9 – Ecrã do DVD *A Espera* onde estão listadas as sub-histórias.

Desde logo se assumiu a pretensão de impregnar o DVD com a imagem que foi criada em torno da performance exibida no espaço PerFormas.

A peça, toda ela decorre num espaço escuro, iluminado por um jogo de luzes que nunca são intensas, e conseqüentemente nunca iluminam a sala completamente. Inclusivamente, são vários os momentos em que há uma ausência total de luzes. Com base nestas características, surgiu a ideia de utilizar uma paleta de cores caracterizada exclusivamente no preto e branco, e optando por um cinzento-escuro para os *rollovers* dos botões.



Figura 10 – Frame do filme.



Figura 11 – Frame do filme (2).

No que diz respeito ao *lettering*, depois de vários testes, com vários tipos de letra, a escolha recaiu sobre a fonte de nome *blzee*. À medida que se foram realizando experiências, percebeu-se que uma fonte próxima da “escrita à mão” era a que funcionava melhor. Essencialmente, esta tipologia de fontes reflecte a simplicidade que desde o início se procurava, e de facto, o resultado final foi satisfatório.

Como não poderia deixar de ser, esta aplicação teria de ter um título e associado ao mesmo, uma imagem. E nesta questão não surgiram grandes dúvidas. O título que aparece no ecrã inicial (A Espera), e que se pode entender como uma espécie de logótipo, foi criado pela encenadora e introduzido no folheto de apresentação da peça, disponível no espaço onde a mesma foi apresentada. A imagem foi obviamente alvo de algum tratamento gráfico, no sentido de eliminar alguns pixéis residuais e de ser convertido para a cor preta, além de ter sido vectorizada. Além de parecer uma boa opção gráfica, foi também uma forma de caracterizar o *DVD* com a imagem criada para a performance.

Ponderou-se escolher uma fonte semelhante ao título para toda a aplicação, no então foi uma opção que não resultou bem, pois conferia um aspecto demasiado homogéneo e um pouco maçador.

A opção de incluir as barras negras horizontais teve como objectivo criar um ambiente de sala de cinema. Os botões, que permitem ao utilizador navegar ao longo da aplicação, são constituídos por uma porção de texto (que esclarece o utilizador) e pela imagem de uma claquete, que mais uma vez se enquadra em toda a temática do trabalho.

No final, o resultado foi satisfatório, tendo em conta toda a imagem que se pretendia criar na aplicação.

## **PARTE IV – RECOLHA DE DADOS E CONCLUSOES**



## Capítulo 13 – RECOLHA DE DADOS

### 13.1 – Objectivos da recolha de dados

A recolha de dados é uma fase importante e essencial em qualquer trabalho de investigação. Seja material literário, sejam descrições de fenómenos testados, sejam opiniões pessoais, os dados recolhidos são o contributo do investigador para a temática na qual se insere o seu trabalho.

Nesse sentido, depois da recolha do material literário que serviu como suporte teórico ao presente estudo, tornou-se evidente a necessidade de proceder a uma nova recolha de dados; desta vez, dados novos e concretos e que depois de analisados constituíssem respostas às questões que se levantaram neste trabalho de investigação.

Assim, depois de terminados os trabalhos de desenvolvimento do *DVD*, e conseqüentemente do objecto deste estudo, estavam reunidas as condições para que se pudesse começar a fazer a recolha do material necessário à progressão do estudo e através dos quais se pudessem encontrar respostas às questões em investigação.

Sem que se fizesse uma recolha de dados, o estudo não teria seguimento possível, ficando incompleto. As informações recolhidas junto do público-alvo constituíram o material sobre o qual se apoiaram as conclusões de toda a investigação. Assim, o *DVD* foi construído exactamente para ser “testado” junto de um conjunto de pessoas que reunisse as condições necessárias para dar um contributo válido e pertinente para o estudo.

Com a recolha de dados pretendeu-se essencialmente que as pessoas revelassem a sua opinião perante questões relacionadas com a adaptação e também com a visualização do *DVD*.

As questões centrais deste estudo podem agrupar-se em três grupos.

Em primeiro lugar pretendeu-se recolher a opinião das pessoas relativamente à adaptação da encenadora. Objectivou-se, de facto, uma espécie de comparação com a obra original, não com o intuito de fazer julgamentos, mas antes para especular de alguma forma as opções de adaptação da encenadora.

Em segundo lugar, pretendeu-se que os inquiridos se referissem à qualidade do filme, no sentido de darem a sua opinião relativamente às opções de edição do mesmo, com o objectivo de se perceber se o filme poderia ser considerado um bom representante da performance.

Por último, pretendeu-se investigar e perceber de que forma as pessoas reagiam à possibilidade que lhes foi oferecida de verem a performance numa ordem diferente da original, ou seja de uma forma interactiva.

Estas são as questões centrais que se pretenderam investigar, e como facilmente se perceberá, a forma mais lógica de o fazer é inquirindo um grupo de pessoas, ou seja, fazendo uma recolha de dados que constituirão o suporte do estudo.

## 13.2 - Público-alvo

Tendo em conta as questões a investigar e já anteriormente referidas, facilmente se perceberá que o público-alvo deste estudo tem as suas especificidades. Isto significa que a amostra a seleccionar para esta investigação não pode ser feita de forma aleatória. Assim, o grupo de pessoas a reunir terá de possuir as seguintes características:

- Ser conhecedor da peça *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett;
- Ser conhecedor da peça adaptada *A Espera*, de Helena Botto;
- Ter experimentado o DVD desenvolvido intitulado de *A Espera*.

A primeira situação foi a mais limitadora, no sentido de que se trata de uma variável muito difícil de controlar. A pessoa ou conhece a peça de Beckett, ou não. E quanto a isso a única coisa que se poderia fazer seria fornecer a peça escrita para que a pessoa fizesse a sua leitura.

Embora fornecer o documento fosse uma situação completamente viável, em termos de rigor da investigação talvez isso constituísse algum inconveniente. A verdade é que, quando uma pessoa lê um texto porque sente um interesse genuíno em o fazer, a sua atenção é muito maior do que quando o faz a pedido de alguém. Isto não invalida que o contrário possa acontecer. Ou seja, pode de facto gerar-se um interesse genuíno aquando da leitura feita a pedido, no entanto é muito difícil obter essa garantia.

A segunda situação não foi tão difícil de controlar. Aquando da exibição da peça no espaço PerFormas, reuniu-se um conjunto de pessoas que fossem assistir ao espectáculo. Nessa altura o grupo não foi informado do porquê do convite, simplesmente foi convidado a desfrutar da performance. As razões de tal omissão prendem-se com a pretensão de que as pessoas assistissem à peça da forma mais natural possível, sem quaisquer preocupações e sem a tentação de algum tipo de interpretação ou pensamento que desviasse essa naturalidade.

A terceira situação foi a mais fácil de gerir, na medida em que se trata de uma variável perfeitamente controlável. O DVD foi copiado tantas vezes quantas necessárias para garantir que a amostra seleccionada o pudesse visualizar com calma e liberdade para fazer as suas escolhas aquando da visualização interactiva.

Ainda assim, o ideal seria conseguir as três valências em cada pessoa, para garantir que o mesmo inquirido reunisse as condições que lhe permitissem responder a todas as questões em investigação.

Nesse sentido, o grupo que se reuniu para ir assistir à performance, incluía maioritariamente pessoas que conheciam a peça de Samuel Beckett. Embora esta questão não lhes tivesse sido referida directamente, pelos motivos que já foram referidos acima neste capítulo (naturalidade na visualização do espectáculo), a questão foi-lhes colocada subtilmente.

Sem qualquer intuito de discriminação, foi dada preferência às pessoas cuja formação passasse pelas letras, artes ou teatro. De facto, pessoas com formação em qualquer uma destas áreas terão uma sensibilidade diferente para encarar este estudo, além de provavelmente estarem mais familiarizado com esta temática. O que se constatou também foi que, maioritariamente, as pessoas conhecedoras da obra de Beckett em causa tinham formações académicas nas referidas áreas.

Embora todos os inquiridos seleccionados sejam importantes, tem de aqui ser destacada a importância da contribuição da encenadora e *performers* enquanto público-alvo. Com excepção do primeiro grupo de questões, relativas à opinião sobre esta adaptação, a encenadora foi convidada a responder a todo o inquérito. De facto não faria qualquer sentido questionar a encenadora sobre as suas próprias opções de adaptação.

Quanto aos restantes *performers*, estes reuniam as condições para responder a todas as perguntas.

A opinião das pessoas envolvidas na adaptação mereceu uma atenção especial, como será fácil de entender.

### 13.3 - Instrumento de Recolha de dados

Depois de reunidas as condições para se poderem recolher os dados, interessa escolher o método ou técnica mais indicado de acordo com o tipo de dados a recolher. Desde cedo se tinha a pretensão de recorrer ao uso de inquéritos para proceder à recolha de dados, na medida em que se procurava um “processo de recolha sistematizada, no terreno, de dados susceptíveis de poder ser comparados” (Carmo e Ferreira, 1998). A questão que se levantava de seguida seria, que tipo de inquérito, o questionário ou a entrevista seria o mais pertinente. Após alguma reflexão, optou-se pela entrevista, na medida em que pressupõe a presença do investigador e também tendo em conta o tipo de dados a serem recolhidos.

Sendo os dados a recolher do tipo qualitativo, a entrevista seria um bom método. Mas o factor decisivo foi o facto de se considerar pertinente a presença do investigador. Idealizou-se para a recolha dos dados um ambiente informal, de conversa descontraída e para tal, a entrevista pouco estruturada seria o mais apropriado. Nessas condições seria mais fácil conduzir uma conversa (entrevista informal), esclarecer o entrevistado relativamente ao que se pretendia com a pergunta, mas dando-lhe sempre total liberdade de resposta. Caso o entrevistado não se pronunciasse sobre aspectos relevantes, então o entrevistador poderia sempre direccionar a conversa nesse sentido.

A utilização da entrevista em investigação qualitativa está normalmente associada a uma maior liberdade de resposta para o entrevistado, e também a uma maior flexibilidade que permite ao entrevistador/investigador redireccionar uma questão ou então aprofundar um determinado aspecto de acordo com uma resposta dada.

As vantagens da utilização da entrevista como técnica de recolha de dados são várias e apontadas de forma mais ou menos uniforme por vários autores. As mais apontadas são o facto de com esta técnica ser possível uma maior “exploração” do inquirido, no sentido de ser possível colocar questões adicionais que permitam recolher mais rigorosamente a opinião da pessoa que está a ser entrevistada. Por outro lado, o investigador tem a possibilidade de poder encorajar o entrevistado a responder, o que é muito útil em situações em que haja algum embaraço ou dificuldade de expressão. Através deste método é também possível observar o entrevistado de forma a medir os seus gestos, e essa situação pode fornecer dados pertinentes para o estudo.

Obviamente é um método que também tem as suas desvantagens, e que também são referidos na literatura. As mais relevantes, no caso deste estudo, são a influência que o entrevistador pode exercer sobre o entrevistado, e que pode provocar alguma inibição no último ou mesmo levar a que este inconscientemente dê a resposta que julga que o investigador pretende ouvir. Outro aspecto, é que normalmente a entrevista presencial implica mais gastos financeiros, e também requer um maior dispêndio de tempo.

A opção pela entrevista pouco estruturada tem a ver com o facto de se pretender um encontro pouco formal, um clima de conversa informal e que deixe o entrevistado confortável e com muito à vontade para se expressar livremente. A entrevista pouco estruturada assemelha-se mais a uma conversa focada em determinados assuntos, sendo o investigador orientado por um guião para que não se suprimam assuntos importantes.

### 13.4 - Elaboração do Instrumento de Recolha de Dados

Depois de decidido o instrumento de recolha de dados, a entrevista, o passo seguinte seria construí-lo. Seria então necessário desenvolver um guião, que pudesse orientar o entrevistador aquando da entrevista.

Como desde cedo estava bem definido o que se queria investigar, o desenvolvimento do guião para a entrevista foi um processo pouco moroso. As três grandes questões seriam a opinião do entrevistado relativamente à adaptação feita por Helena, a opinião relativamente à transposição da performance para filme e finalmente a opinião relativamente à possibilidade de fazer a visualização da peça (em filme) de forma interactiva, ou seja, podendo escolher uma ordem de visualização. Para o guião, formalizaram-se estas perguntas e criaram-se tópicos intermédios, pois as questões apontadas são muito vastas. Esses tópicos intermédios teriam a função de ajudar o entrevistador a orientar a resposta dada pelo entrevistado.

Para que se tenha uma ideia mais concreta da entrevista, apresentam-se de seguida as questões e respectivos tópicos intermédios.

- Questão 1

Qual a sua opinião relativamente à adaptação feita pela encenadora Helena Botto?

- Tópicos:

Aproximação/afastamento relativamente à peça original;

O que acha das opções de adaptação da encenadora;

Comentários sobre os personagens da história de Samuel Beckett e da adaptação de Helena Botto;

Comentários sobre o espaço da história de Samuel Beckett e da adaptação de Helena Botto;

- Questão 2

Qual a sua opinião relativamente à transposição para filme da peça de Helena Botto?

- Tópicos:

Dinâmica da montagem da peça;

Será que a peça (história/narrativa) ficou de alguma forma prejudicada, ou seja, será que o filme conseguiu contar a história correctamente?

- Questão 3

Comentários relativos à experiência que cada entrevistado viveu ao visualizar a peça de forma interactiva.

- Tópicos:

Acha que a divisão nas sub-histórias foi a mais correcta? Se não, qual a divisão que o entrevistado faria?

Achou interessante/estimulante fazer o visionamento da peça, em filme, segundo outra ordem que não a original? Porquê?

A história que o entrevistado construiu faz sentido (tendo em conta as características desta tipologia de teatro – Teatro do Absurdo)?

Acha que esta possibilidade de ver a peça interactivamente pode levar a que se construam histórias desprovidas de qualquer sentido? Isto é, acha que esta possibilidade de ver a peça interactivamente constitui uma boa ideia?

Como se sabe, o percurso de cada entrevistado foi, primeiramente ver a peça (e nesta altura foram recolhidas as informações necessárias para posterior selecção, nomeadamente perceber quem conhecia a peça original de Samuel Becket, e explicar que a performance que iriam ver consistia numa adaptação da referida peça), de seguida visualizar o *DVD A Espera*, e finalmente então realizar a entrevista.

Aquando da entrega do *DVD*, foi fornecida alguma informação aos futuros entrevistados, no sentido de estes perceberem exactamente o objectivo do estudo. Nesta altura, já estava seleccionado o público-alvo e este já estava munido de praticamente todas as informações necessárias para que a entrevista corresse adequadamente.

Ainda assim, tornou-se pertinente incluir no guião, e consequentemente na entrevista, um pequeno texto introdutório, onde se falasse um pouco do Teatro do Absurdo e onde se referisse novamente que a performance visualizada consistia numa adaptação da peça de *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett. Foi também incluído um pequeno texto onde se relembassem os objectivos da entrevista.

Antes das questões propriamente ditas, reservou-se no guião, um espaço onde pudesse ser anotada a relação que cada entrevistado tinha com a peça original e com a performance, pois trata-se de uma informação importante a ter em conta na altura da análise e tratamento de dados.

O guião da entrevista encontra pode ser consultado nos anexos deste trabalho.

Por uma questão de privacidade, e também porque alguns entrevistados mostraram vontade em que o seu nome não fosse divulgado, assumiu-se o compromisso de total discrição relativamente à sua identidade. Assim, as entrevistas foram gravadas e antes de se “destruir” o registo foram transcritas para documentos, por uma questão de segurança e para o caso de ser necessário fazer alguma revisão.

## Capítulo 14 – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS RECOLHIDOS

### 14.1 – Apresentação dos dados recolhidos

Nesta secção serão descritas de uma forma geral, mas abrangente, as diferentes opiniões registadas a cada pergunta e a cada tópico.

Importa referir que para a entrevista foram convidadas dezassete pessoas, das quais quinze foram seleccionadas para análise. Esta selecção foi feita tendo em conta os conteúdos recolhidos de cada entrevistado. As entrevistas descartadas foram postas de lado por serem consideradas menos ricas em conteúdo ou então (e principalmente) por serem redundantes. Não acrescentando nada de novo considera-se que não se cometeu nenhuma omissão nem negligência para com esta investigação. Todos os entrevistados foram merecedores de todo o tempo dispensado aquando das respectivas entrevistas.

#### Questão 1

Qual a sua opinião relativamente à adaptação feita pela encenadora Helena Botto?

- Quanto à aproximação/afastamento relativamente à peça original;

As opiniões relativamente a esta questão variam. Dois entrevistados afirmaram que esta adaptação se afasta bastante da obra original. Os aspectos referidos são o facto de se ter perdido muita da interacção entre os personagens Pozzo e Lucky com o Vladimir e Estragon (por nunca estarem os quatro em palco) ou então o facto de que, quem vai ver uma adaptação, normalmente espera uma história muito mais parecida com a original. A personagem Guigui foi muitas vezes referida como um ponto bastante distanciador, pois não entendem que exista uma personagem correspondente na peça original. Ainda assim ambos os entrevistados reconhecem que quem for conhecedor da obra original, facilmente a reconhece na performance de Helena Botto.

De resto, as opiniões são muito parecidas entre si. Os entrevistados referiram que há de facto pontos distanciadores, nomeadamente os personagens, cenário e texto, mas apontam para um tronco comum que liga efectivamente as duas peças. As características do Teatro do Absurdo e as situações de comicidade são frequentemente apontados como pontos que ligam as duas peças.

Um dos inquiridos referiu um aspecto extremamente pertinente, e que interessa transcrever: "Nesta performance aparece uma mulher a contracenar, supostamente Beckett não concorda com a interpretação de uma mulher nesta peça, pois, como é que uma mulher pode ter problemas de próstata (situação que acontece na obra original)?"

- O que acha das opções de adaptação da encenadora;

Curiosamente, a esmagadora maioria dos entrevistados tem uma opinião muito linear, consideram que a encenadora foi “ousada”, ou “surreal”, ou que em alguns momentos “houveram alguns excessos”, ou ainda, que a peça se torna “um pouco agressiva em certos momentos”. De qualquer forma os mesmos entrevistados fizeram questão de salientar que não estavam a fazer uma crítica negativa, mas antes uma comparação com o original.

Um dos entrevistados referiu que na peça original existe um fio condutor mais forte do que na performance, confessando que por vezes se perdeu na história. Ainda assim remata dizendo que a encenadora foi “arrojada” nas suas opções de adaptação.

Um outro entrevistado, que revela conhecer o percurso da encenadora enquanto *performer*, refere que se trata de uma adaptação que nos permite ter outra visão do texto de Samuel Beckett, assim como, permite ao espectador entrar no mundo do Absurdo de uma forma mais fresca.

- Comentários sobre os personagens da história de Samuel Beckett e da adaptação de Helena Botto;

No que diz respeito aos personagens, todos os inquiridos apontaram vários pontos distanciadores entre as duas peças. O ponto que mais vezes foi referido foi o facto de a relação entre Pozzo e Lucky ser na performance muito mais violenta do que na peça original; várias vezes foi referido que a relação senhor-servo ou dono-escravo é na performance mais vincada, mais agressiva e também mais ambígua. Consequentemente, foi várias vezes referido que estas duas personagens têm um maior destaque na peça de Helena do que no original. Um dos inquiridos destacou Lucky, como personagem de maior destaque, referindo que o mesmo não acontecia na peça de Beckett em que é uma personagem mais discreta.

Relativamente aos outros personagens, Didi e Gogo, os inquiridos referiram poucas diferenças entre as personagens originais e as adaptadas, embora sublinhem que há pequenos pontos distanciadores. Assim, um dos inquiridos referiu que na performance, os dois são mais iguais entre si do que na obra original. Foi também referido que as personagens de Helena são mais crianças do que propriamente vagabundos (original). Finalmente, um dos inquiridos refere que também na peça adaptada um dos dois revela estados de maior consciência do que o outro, situação que também acontece na peça de Beckett.

No que diz respeito à personagem introduzida por Helena, Guigui, a maior parte dos entrevistados não o reconhece na obra original. Ninguém o aponta como correspondendo ao personagem menino da peça original e há quem mostre alguma estranheza relativamente à inclusão deste personagem. Ainda assim, embora com alguma estranheza, as pessoas referiram com frequência que a música produzida por Guigui ajuda de alguma forma a reforçar a atmosfera de cada momento da acção, inclusivamente foi referido que este personagem se apresenta como o tom do próprio espectáculo. Duas pessoas referiram inclusivamente que esta personagem enriquece a peça.

O facto de ocorrer uma mudança de personagens assumida em palco foi muito referido, no entanto foi apenas mencionado como algo que é uma novidade. A maioria das pessoas afirma que facilmente se reconhecem na performance os personagens da obra original.

- Comentários sobre o espaço/cenário da história de Samuel Beckett e da adaptação de Helena Botto;

Nas várias respostas que foram dadas, a situação mais referida foi a introdução da gaiola e do chicote na performance. Os inquiridos foram referindo que na peça original existia apenas uma corda e que na performance é substituída por estes dois elementos. A esmagadora maioria dos inquiridos entendem esta opção como uma forma de evidenciar a relação dono-escravo entre Pozzo e Lucky, conferindo um carácter mais agressivo a essa relação e consequentemente à performance.

Os ossos foram referidos frequentemente como um elemento novo em relação ao original, afirmando os entrevistados que este elemento confere uma certa atmosfera trágica ou desoladora à *performance*. Uma pessoa referiu que os ossos criam mais a ideia de deserto e de vazio.

A maior parte dos inquiridos refere que a opção de manter a árvore foi uma escolha acertada, e que caso a opção fosse contrária a performance sairia prejudicada, pois trata-se de um elemento essencial.

Muitos dos entrevistados não ficaram completamente esclarecidos relativamente às caixas desenhadas no chão, mostrando vontade de perceber o que se pretendia com elas.

De uma forma geral, as pessoas consideram o espaço da performance mais rico (por ter mais elementos), do que o da peça de Beckett.

## Questão 2

Qual a sua opinião relativamente à transposição para filme da peça de Helena Botto?

- Quanto à dinâmica da montagem da peça;

As respostas foram muito próximas. Todos os entrevistados referiram que fizeram a visualização do filme de forma calma, fluida, sem nenhuma situação de desconforto ou “salto”, considerando que existe uma boa dinâmica na montagem do filme. Foi também referido que através desta visualização em filme, a percepção de pormenores fica valorizada, e o espectador fica com uma noção mais abrangente, no sentido de que existem no filme três pontos de vista, correspondentes às três câmaras que filmaram o espectáculo e também pelas aproximações de câmara (*zooms*). Consequentemente, mais pormenores foram capturados do que a visão de um espectador, que consegue visualizar a peça apenas de um ponto de vista.

- Será que a peça (história/narrativa) ficou de alguma forma prejudicada, ou seja, será que o filme conseguiu contar a história correctamente?

A maior parte dos entrevistados refere neste tópico que a história foi bem contada através do filme, nomeadamente porque foi feita uma boa escolha dos planos e porque a acção foi sempre seguida nessa escolha, não deixando que se perdessem pormenores importantes.

No entanto houve quem referisse que é impossível reproduzir o que vemos ou sentimos num determinado momento de existência, remetendo para o facto de ver ao vivo ou ver em filme constituírem experiências diferentes.

No mesmo sentido, a encenadora Helena Botto, refere o facto de “*A Espera* ser uma criação performativa, como tal concebida para ser apresentada “ao vivo”. Ao visualizarmos um registo de vídeo da mesma nunca teremos a mesma percepção daquilo que teríamos se a víssemos ao vivo”.

### Questão 3

Comentários relativos à experiência que cada entrevistado viveu ao visualizar a peça de forma interactiva.

- Acha que a divisão nas sub-histórias foi a mais correcta? Se não, qual a divisão que o entrevistado faria?

Com excepção da encenadora, todos os entrevistados referiram que a divisão em sub-histórias feita foi a mais correcta, referindo também que seria a que os mesmos fariam. Apontaram o facto de terem sido utilizados os momentos de pausa e silêncio na acção como sendo uma escolha segura e inteligente.

Quanto à encenadora, ela própria tinha já feito uma divisão da performance em vinte e uma “situações” (aquando da adaptação) – ver capítulo 10.2.5 da PARTE II. Segundo a encenadora as duas divisões são próximas. Assim, refere que não pode afirmar se a divisão em sub-histórias apresentada no DVD está correcta ou errada, simplesmente afirma que considera correcta a que a mesma fez, por ter servido os intentos da sua criação.

- Achou interessante/estimulante fazer o visionamento da peça, em filme, segundo outra ordem que não a original? Porquê?

Todos os inquiridos responderam que foi uma experiência interessante ou estimulante visualizar a peça em filme segundo uma ordem diferente da original. O principal motivo apontado, foi o facto de ser aliciante a possibilidade de cada utilizador poder construir uma ou mais histórias diferentes. O factor novidade também foi referido por alguns inquiridos, que revelaram nunca ter experimentado anteriormente uma situação do género.

Algumas pessoas mencionaram o facto de esta ser uma peça adequada para que se possa realizar esta experiência, alertando para o facto de que nem sempre, ou não com qualquer peça ou performance, acontece reunirem-se as condições que tornem agradável uma experiência desta natureza.

A encenadora também considerou interessante a experiência, remetendo para uma consideração feita no texto da folha de sala: “A cronologia das situações vivenciadas, também pouco parece importar

para o fim último que tentamos adivinhar, descobrir – numa sucessão quase aleatória de comportamentos, acontecimentos fragmentários, repetitivos e inconclusivos. Há neste *intermezzo* apenas os nossos medos e receios de não estarmos a fazer a coisa certa.”

- A história que o entrevistado construiu faz sentido (tendo em conta as características desta tipologia de teatro – Teatro do Absurdo)?

Todos os entrevistados afirmaram que a “sua” história faz sentido. Muitas pessoas referiram a falta de coerência que caracteriza o Teatro do Absurdo e consequentemente a performance de Helena, afirmando que é nesta linha que a sua história faz sentido.

Helena responde de forma afirmativa à questão, acrescentando o seguinte pensamento: “Para mim esta criação faz sentido, como faz sentido a vida, o mundo a realidade, quase sempre ilógicos, irremediáveis, sem solução, absurdos... no entanto deve haver algum sentido em tudo isso (só ainda não sei é qual)... se não já nos tínhamos ido todos embora... “.

- Acha que esta possibilidade de ver a peça interactivamente pode levar a que se construam histórias desprovidas de qualquer sentido? Isto é, acha que esta possibilidade de ver a peça interactivamente constitui uma boa ideia?

Todos os inquiridos reponderam que consideram uma boa ideia fazer a visualização da peça de forma interactiva, e que não se correrá o risco de criar histórias sem sentido. Mais uma vez apontam para as características da peça original e do Teatro do Absurdo ou então referem que esta peça se adequa muito bem a esta experiência. Curiosamente apontaram para o facto de poderem ser construídas histórias em que a voz *off* surja a meio dando por terminado o espectáculo ou iniciando-o, no entanto, desvalorizam essa situação.

Mais uma vez a encenadora dá uma resposta que se destaca das outras, não por ser contraditória, mas por ser mais expansiva e que, por conseguinte, interessa aqui transcrever: “Acho que o que poderá ser interessante nesse visionamento, ou até num visionamento de um único fragmento isolado e retirado do seu contexto inicial, será observar se o mesmo potencia a construção de múltiplas significações, de múltiplas leituras, se o mesmo poderá ter vários sentidos, até mesmo o “não fazer sentido”... o sentido será sempre aquele que cada um lhe quiser dar, ainda que convergente ou divergente do do criador.”

## 14.2 – Análise/síntese dos dados recolhidos

Para que melhor se compreendam as ideias essenciais resultantes da recolha de dados, apresenta-se de seguida uma síntese dos mesmos.

### Questão 1

Qual a sua opinião relativamente à adaptação feita pela encenadora Helena Botto?

- Quanto à aproximação/afastamento relativamente à peça original;

Independentemente de terem considerado que a peça *A Espera* se afasta mais ou menos da peça original, o mais significativo é perceber que as pessoas encontram na adaptação dos personagens o ponto mais distanciador, quer pela relação entre eles (diferente do original), quer pela intrusão de um novo personagem: Guigui, que não tem correspondência na peça de Beckett. A relação Pozzo-Lucky é muito referida e considerada mais agressiva na performance do que na peça de Samuel Beckett.

- O que acha das opções de adaptação da encenadora;

No que concerne às opções de adaptação da encenadora, as pessoas consideraram essencialmente que esta foi ousada ou arrojada na sua adaptação.

- Comentários sobre os personagens da história de Samuel Beckett e da adaptação de Helena Botto;

Esta foi a questão onde os entrevistados mais se alongaram nas respostas. Já havia sido apontada a questão das personagens como sendo o ponto mais distanciador entre as peças em análise. Assim, a relação entre Pozzo e Lucky foi a situação mais referida. Todos os entrevistados referiram que de facto existe na performance uma relação mais violenta e agressiva, mas também mais ambígua entre os dois. As pessoas acham que estas duas personagens têm mais destaque na performance do que na peça de teatro. As personagens Didi e Gogo são encaradas como tendo características próximas nas duas peças. Já Guigui é encarado com alguma estranheza, por não ter correspondência na peça de Beckett. No entanto, é uma personagem valorizada pelos inquiridos.

- Comentários sobre o espaço/cenário da história de Samuel Beckett e da adaptação de Helena Botto;

Neste tópico as pessoas referiram maioritariamente o facto de a encenadora ter optado pela inclusão de uma gaiola e um chicote, entendidos como substitutos da corda da peça de Samuel Beckett. De uma forma geral as pessoas consideram que estes elementos ajudam a caracterizar a relação entre as personagens Pozzo e Lucky. No que diz respeito à escolha da encenadora em usar ossos, os inquiridos

entendem que estes ajudam a dar um espaço mais desolador ou trágico à peça. De resto, destaca-se o facto de as pessoas não terem compreendido a opção das caixas desenhadas no chão.

## Questão 2

Qual a sua opinião relativamente à transposição para filme da peça de Helena Botto?

- Quanto à dinâmica da montagem da peça;

Todas as pessoas concordam que a montagem do filme tem uma boa dinâmica, proporcionando uma experiência fluida aos observadores do mesmo. Também foram referindo que através do filme a visualização da peça é mais abrangente, pelo facto de serem mostrados três pontos de vista correspondentes às três câmaras que filmaram a performance.

- Será que a peça (história/narrativa) ficou de alguma forma prejudicada, ou seja, será que o filme conseguiu contar a história correctamente?

Neste tópico os entrevistados concordaram na sua maioria que a história ficou bem contada através do filme, embora uma pessoa tenha referido que é impossível reproduzir o que se vê ou sente num determinado momento. A encenadora tem uma opinião semelhante, referindo que a performance foi concebida para ser apresentada ao vivo.

## Questão 3

Comentários relativos à experiência que cada entrevistado viveu ao visualizar a peça de forma interactiva.

- Acha que a divisão nas sub-histórias foi a mais correcta? Se não, qual a divisão que o entrevistado faria?

Com excepção da encenadora, todos os inquiridos consideraram que as escolhas de divisão em sub-histórias foram as mais acertadas. A encenadora, por já ter feito a sua própria divisão (aquando da elaboração da adaptação), refere que não considera esta correcta nem errada, dizendo apenas que considera a sua correcta.

- Achou interessante/estimulante fazer o visionamento da peça, em filme, segundo outra ordem que não a original? Porquê?

Todos os entrevistados, incluindo a encenadora, responderam que consideraram estimulante ver a peça em filme de forma interactiva, ou porque acham estimulante a possibilidade de construir histórias diferentes ou pelo facto de a experiência ser uma novidade. Uma boa parte das pessoas ressalva que esta peça reúne todas as condições para que seja viável esta experiência.

- A história que o entrevistado construiu faz sentido (tendo em conta as características desta tipologia de teatro – Teatro do Absurdo)?

Todos os inquiridos responderam que dentro desta tipologia de Teatro, o Teatro do Absurdo, a história que criaram faz sentido.

- Acha que esta possibilidade de ver a peça interactivamente pode levar a que se construam histórias desprovidas de qualquer sentido? Isto é, acha que esta possibilidade de ver a peça interactivamente constitui uma boa ideia?

Todas as pessoas entrevistadas referiram que acharam uma ideia interessante ver a peça de forma interactiva. Também todos disseram que não há o risco de se construírem histórias desprovidas de sentido. No entanto as pessoas ressaltaram que tal é possível porque a performance tem características do Teatro do Absurdo, que viabilizam esta experiência.

## Capítulo 15 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 15.1 – Principais conclusões

O Teatro do Absurdo é uma tipologia de teatro com características muito particulares e que surge num ambiente que de facto o ajuda a caracterizar, nomeadamente um período de Pós-guerra.

Nas peças em estudo, facilmente se encontram os traços essenciais do Absurdo, quer nos personagens da história quer na própria narrativa, que se pode caracterizar como tendo uma ausência de sentido e coerência quase total.

Sendo a performance *A Espera*, de Helena Botto uma adaptação da peça *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, torna-se aqui pertinente falar do fenómeno das adaptações. No entanto, para que o leitor deste trabalho possa formar a sua própria opinião, torna-se necessária uma abordagem às duas peças em estudo.

As opiniões sobre esta questão das adaptações, surge na literatura essencialmente no contexto de adaptações de obras literárias para obras cinematográficas. É um fenómeno mais comum do que se possa imaginar, levantando esta questão algumas discussões e pontos de vista bastante opostos. A questão mais discutida é a fidelidade à obra original.

Para que se atingissem os objectivos desta investigação, foi então desenvolvido o *DVD A Espera*. Através dele foi possível fazer um estudo de caso, inserido nas temáticas referidas. As questões essenciais a estudar foram a adaptação de Helena Botto; a transposição para filme da sua performance e finalmente a possibilidade de uma visualização interactiva do referido filme.

As questões foram colocadas a um grupo bem definido de pessoas e as conclusões foram as seguintes:

- No que diz respeito ao trabalho da encenadora, de uma forma geral as pessoas reconhecem que não se trata de uma adaptação comum. Foi um trabalho ousado, com diferenças profundas nos personagens adaptados, com um cenário mais complexo do que o original, mas que agrada aos espectadores inquiridos. Os pontos que distanciam as duas peças não impedem que se reconheça na performance de Helena Botto, a peça de teatro de Samuel Beckett.

- Quanto à transposição para filme da performance, que não pode ser entendida como uma adaptação, pelo menos no sentido que comumente lhe é atribuído, as pessoas consideram que a história ficou nele bem contada. Referem que se consegue uma visualização mais pormenorizada em filme do que ao vivo, no entanto há sempre quem ressalve que são experiências diferentes e por isso difíceis de ser comparadas.

- Finalmente e no que diz respeito à possibilidade de fazer a visualização da performance em filme segundo uma ordem diferente da original, as pessoas revelaram terem vivido uma experiência aliciante, uma novidade, que se torna pertinente com esta performance devido às suas especificidades.

De uma forma geral, consideram-se atingidos os objectivos desta investigação.

## 15.2 - Problemas encontrados ao longo do desenvolvimento do estudo

Quando se inicia um trabalho de investigação, ao longo do percurso de desenvolvimento do estudo vão surgindo percalços, mais ou menos difíceis de transpor e com os quais o investigador tem de lidar. O presente trabalho não constitui uma excepção à regra e nesse sentido serão listados brevemente os percalços mais relevantes que tiveram de ser ultrapassados.

Além dos problemas já descritos, nomeadamente no capítulo 12 da PARTE III, e que dizem respeito a cada uma das fases de produção do filme, outros foram aparecendo.

A maior de todas as dificuldades foi conseguir lidar com os constrangimentos temporais. Ao longo deste trabalho por várias vezes teve de se lidar com o imprevisto e a falta de tempo para preparar determinadas tarefas, principalmente porque tiveram de ser respeitados os *timings* do espaço PerFormas, responsável pela apresentação da performance *A Espera*. Assim, e como consequência dessa situação, foi bastante difícil conseguir reunir um grupo de pessoas para ir assistir à performance, principalmente porque essas mesmas pessoas teriam de reunir um conjunto de características, já referidas no capítulo 13.2 (Público-alvo) da PARTE III. Este constrangimento temporal teve a ver com as datas agendadas para a exibição do espectáculo, e que não estavam previstas inicialmente, pois contava-se com uma segunda fase de exibição da peça. Encontrar o público-alvo deste estudo em pouco tempo foi uma tarefa difícil, mas ultrapassada.

A última grande dificuldade com a qual teve de se lidar foi conseguir a disponibilidade das pessoas para realizar a entrevista. A fase de entrevistas coincidiu com os meses de férias, em que as pessoas estão menos disponíveis ou mesmo ausentes. Por essa razão, foi muito complicado agendar os encontros para a realização das entrevistas.

### 15.3 - Sugestões para um trabalho futuro

Uma das ambições deste trabalho, encarada à partida como completamente irrealista, foi fazer este estudo recorrendo a entrevistas feitas exclusivamente a encenadores, ou pessoas que trabalhassem na área de teatro, que de facto conhecessem em profundidade a peça de Samuel Beckett e que se disponibilizassem a fazer uma análise profunda à performance de Helena Botto. Seria um estudo extremamente interessante com certeza, e onde surgiriam certamente dados novos que pudessem enriquecer este estudo. Tal não foi, de todo, possível, por isso esta vontade é deixada como sugestão para um eventual trabalho futuro.

Uma sugestão, mais realista, e que poderá proporcionar uma experiência mais aliciante ao utilizador do *DVD* produzido, seria a possibilidade de o próprio utilizador poder fazer as suas próprias divisões em sub-histórias.

Finalmente deixa-se a sugestão de que se use a mesma ideia para outras peças de teatro ou performances. Seria interessante percorrer o mesmo estudo, mas com outra história que reúna as condições necessárias para a viabilidade de um estudo e experiência desta natureza.

## BIBLIOGRAFIA

BAZIN, André (1999). *O cinema*. apud CURADO, Maria Eugenia (2007). *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?*

BECKERMAN, Bernard (1970). *Dynamics of Drama ; theory and method of analysis*. Edição New York: Knopf.

BECKETT, Samuel (2005). *Esperando Godot*. Edição de COSAC & NAIFY EDICOES LTDA.

BEJA, Hélder (2008). *Eça e Augustina, o filme*.

URL: <http://humus.rascunho.net/?p=592%20%96%20caso%20portugu%EA> Acessível a [25/09/09]

CAMARGO (2003) apud CURADO, Maria Eugenia (2007). *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?*

CAMPOS, Fernando Coni (2003) *Cinema: sonho e lucidez* apud CURADO, Maria Eugenia (2007). *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?*

CARMO, Hermano; FERREIRA, Manuela Malheiro (1998). *Metodologia da Investigação - Guia para auto-aprendizagem*. Edição de Universidade Aberta.

CUNHA, João Manuel dos Santos (2008). *De Dom Casmurro a Capitu: Problemas de um percurso trastextual*. Revista electrónica de crítica e teoria de literaturas.

CURADO, Maria Eugenia (2007). *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?*

DANTAS, Gregório (2005). *A espera absurda: Comentários sobre Esperando Godot*.

Dicionário da língua portuguesa, Porto Editora, 5ª edição.

História do teatro. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2004.

URL: [http://www.infopedia.pt/que\\_newsletter.jsp?id=5](http://www.infopedia.pt/que_newsletter.jsp?id=5) Acessível a [25/09/09]

ESSLIN, Martin (1965). *Introduction to "Absurd Drama"*. Edição Penguin Books.

URL: <http://samuel-beckett.net/AbsurdEsslin.html> Acessível a [25/09/09]

ESSLIN, Martin (1980). *The Theatre of the Absurd*. Edição England: Penguin.

FAVROD, Charles-Henry (1977). *O Teatro Teorias. Procuras. Experiências. Autores. Encenadores. Grupos de Teatro*. Edição Dom Quixote.

GLUCK, Barbara Reich (1979). *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*. Edição de University Press.

URL:

[http://books.google.pt/books?id=OXiNgAEzaPQC&pg=PA97&lpg=PA97&dq=GLUCK,+Barbara+Reich.+%281979%29.+Beckett+and+Joyce&source=bl&ots=CKF\\_Yitk6q&sig=-yxTCnPy6daUqFwxatmUg87GtmY&hl=pt-PT&ei=KKDfStzRHsiF-QbivYyaBA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=GLUCK%2C%20Barbara%20Reich.%20%281979%29.%20Beckett%20and%20Joyce&f=false](http://books.google.pt/books?id=OXiNgAEzaPQC&pg=PA97&lpg=PA97&dq=GLUCK,+Barbara+Reich.+%281979%29.+Beckett+and+Joyce&source=bl&ots=CKF_Yitk6q&sig=-yxTCnPy6daUqFwxatmUg87GtmY&hl=pt-PT&ei=KKDfStzRHsiF-QbivYyaBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=GLUCK%2C%20Barbara%20Reich.%20%281979%29.%20Beckett%20and%20Joyce&f=false) Acessível a [25/09/09]

HARTNOLL, Phyllis (1980). *A Concise History of the theatre*. Edição London: Thames and Hudson.

JAPIASSU, Ricardo (2001). *Metodologia do ensino de teatro*. Papirus Editora.

KNOWLSON, James (1996). *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. Edição de New York: Grove Press.

URL: [http://www.amazon.com/Damned-Fame-Life-Samuel-Beckett/dp/0802141250#reader\\_0802141250](http://www.amazon.com/Damned-Fame-Life-Samuel-Beckett/dp/0802141250#reader_0802141250)

Acessível a [25/09/09]

KUHN, Mara (2008). *Teatro do Absurdo: uma interpretação da condição Humana a partir da obra Esperando Godot de Samuel Beckett*. Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. Artigo escrito no âmbito do mestrado em Educação nas Ciências.

MASSAUD, Moisés (2004). *Dicionário de Termos Literários*. Edição Cultrix.

URL: <http://books.google.pt/books?id=0Pn4qAZ-QyoC&printsec=frontcover&dq=massaud+moises&ei=JprfSp7DAY7-zQTg2KW5Dg#v=onepage&q=&f=false>

Acessível a [25/09/09]

MCFARLANE, Brian (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Edição de Oxford Clarendon Press.

MITRY, Jean (2002) apud CURADO, Maria Eugenia (2007). *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?*

PARDAL, Luís e CORREIA, Eugénia (1995), *Métodos e Técnicas de Investigação Social*. Areal Editores.

PENNINGTON, David (1996). *Notas sobre a organização da produção de vídeo*.

QUIVY, Raymond, Campenhoudt, LucVan (2008). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Edição Gradiva.

SARABANDO, Andreia Filipa Lázaro (2006). *Beckett on Film: Memória, Repetição e o Corpo*. Universidade de Aveiro. Dissertação de mestrado.

SCHNEIDER, Alan (1958). *Waiting for Beckett* apud ESSLIN, Martin (1980). *The Theatre of the Absurd*. Edição England: Penguin.

STAM, Robert (2005). *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Edição de Oxford : Blackwell Publishing.

XAVIER, Ismail (2003) *A experiência do cinema: antologia* apud CURADO, Maria Eugenia (2007). *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?*



## WEBLIOGRAFIA:

[http://samuel-beckett.net/Waiting\\_for\\_Godot\\_Part1.htm](http://samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part1.htm) Acessível a [25/09/09]

<http://www.scribd.com/doc/15705648/Esperando-Godot-Samuel-Beckett> Acessível a [25/09/09]

[www.projectotransparencias.com](http://www.projectotransparencias.com) Acessível a [25/09/09]



# **ANEXOS**



## **ANEXO 1 – GUIÃO DA PERFORMANCE A *ESPERA***



# A ESPERA

## **1ª ENTRADA DE AGRADECIMENTOS**

**SAÍDA**

## **2ª ENTRADA**

**SAÍDA**

### **Performers saiem de cena e entra voz off:**

Boa noite. Esperamos que tenham gostado de assistir ao espectáculo. Já de seguida seguir-se-á, no lounge PerFormas, uma conversa com os artistas intervenientes na Espera, moderada por Samuel Beckett.

(informamos ainda que quem permanecer até ao final da mesma poderá solicitar no bar a bebida grátis e o beijo na boca a que tem direito.

Mais informamos que dispomos, também, de um serviço gratuito de acompanhantes, desde que solicitado previamente na recepção.)

Muito obrigado.

## **ENTRADA DOS ACTORES**

### **II PREPARAÇÃO**

**Pelas orlas do espaço limitado a fita, como que a preparar toda a acção que decorrerá dentro de breves instantes.**

**Go** – tens a certeza que era aqui?

**Gui** – o quê?

**Di** – que tínhamos que esperar.

**Go** – ele disse ao pé da árvore

**Di** – estás a ver outra?

[ 2 x ]

### **III 1º ENCONTRO**

**[depois do frezze]**

**Go** – ele já cá devia estar .

**Di** – ele não deu a certeza que vinha.

**Gui** – e se não vier?

**Di** – voltamos amanhã.

**Go** – e depois de amanhã.

**Gui** – talvez.

#### **IV 1ª ESPERA**

[performers em espera]

#### **IV 2º ENCONTRO**

#### **V 2ª ESPERA**

#### **VI 3º ENCONTRO**

**Go** – vamos embora?

**Di** – não podemos.

**Gui** – porquê?

**Di** – porque estamos à espera do Godot.

#### **VII ANIMAIS**

**Go** - ele já cá devia estar! Ele já cá devia estar! Ele já cá devia estar!

**Di** – ele não deu a certeza que vinha.

**Go**- e se não vier?

**Di** – voltamos amanhã

**Go** - e depois de amanhã?

**Di** - talvez.

**Go**- e depois de depois de amanhã?

**Di** - talvez.

**Go**- e depois de depois de depois de amanhã.?

**Di** – cala-te!

**Gui** - se ele não aparece?

#### **VIII CONSTRUÇÃO DO CAMINHO**

**Go** - Didi! Didi!

**Di** – oh! O que é que queres, gogo?

**Go** – nada!

**Go**- o que é que estás a fazer?

**Di**- estou a construir o caminho

**Go**- qual caminho?

**Di**- o caminho por onde ele vem.

**Go**- ele quem?

**Di**- o Godot.

**Go**- ah! Pois é! Tens a certeza que era aqui?

**Di**- o quê??

**Go**- que tínhamos de esperar.

**Di**- ele disse ao pé da árvore. Estás a ver outra?

**Go-** ele disse no deserto de ossos que estava ao pé da árvore

**Di-** não! Ele disse ao pé da árvore.

**Go-** ele disse no deserto de ossos que estava ao pé da árvore.

**Di-** ele disse ao pé da árvore.

**Go -** ele disse

**Di-** cala-te mulher!

**Di-** pára! o que é que estás a fazer?

**Go-** estou a destruir o caminho.

**Di-** o quê?

**Go-** estou a destruir o caminho.

**Di-** pára com isso.

**Go-** porquê?

**Di-** porque depois ele não sabe o caminho.

**Go-** ele quem?

**Di-** o Godot!

**Go-** ah é verdade! Mas ele disse que sabia o caminho.

**Di-** se o caminho existir.

**Go-** mas o caminho pode não ser este, senão ele já cá tinha chegado

**Di-** o caminho era esse.

**Go-** como é que sabes.

**Di-** porque ele disse que era esse.

**Go-** disse quando?

**Di-** ontem... acho eu

**Go-** ontem? Achas tu?

**Di-** sim, não me lembro bem

**Go-** se calhar foi anteontem... ou antes de anteontem, ou antes de antes de anteontem, ou antes de antes de ontem de anteontem

**Di-** cala-te mulher. Vamos construir o caminho outra vez.

**Go-** é isso! Vamos construir o caminho outra vez

**Di-** passa-me aquele osso

**Go-** não! espera! é melhor ser aquele primeiro.

**Di-** não passa-me aquele.

**Go-** este é melhor.

**Di-** não! Aquele primeiro!

**Go-** seja! Toma!

**Di-** o que é que estás a fazer?

**Go-** eu?

**Di-** estás a ver mais alguém?

**Go-** não

**Di-** o que é que estás a fazer.

**Go-** eu? O que é que tu estás a fazer?

**Di-** eu estou a construir o caminho.

**Go-** e eu estou a ajudar-te

**Di-** ajudar-me em quê?

**Go-** a fazer o caminho.

**Di-** qual caminho?

**Go-** o caminho do Godot.

**Di-** não! Tu estás a fazer outro caminho!  
**Go-** então e depois? Assim ele pode escolher.  
**Di-** não! Pode enganar-se  
**Go-** e ter dúvidas.  
**Di-** e não saber por onde seguir  
**Go-** e enganar-se  
**Di-** e ir-se embora.

**Go-** o melhor é não fazermos nada  
**Di-** sim! O melhor é esperar.

## **IX DÁDIVA**

**Di** - podíamos- lhe preparar alguma coisa.  
**Go-** a quem?  
**Di-** ao Godot.  
**Gui-** pois podíamos. O quê?  
**Go-** uma surpresa.  
**Di** – e será que ele vai gostar?  
**Gui-** gosta de certeza.  
**Go-** como é que sabes?  
**Gui-** eu não sei.  
**Go-** então se não sabes  
**Di-** pois o melhor é não fazer nada...  
**Gui** - Pois...  
**Go** - Ele pode não gostar.  
**Di** - O melhor é não fazermos nada  
**Gui** - Pois é mais seguro  
**Go** - Quando ele chegar perguntamos-lhe exactamente qual a surpresa que ele gostava que lhe fizessemos.  
**Di** - Boa ideia. O melhor é esperar

**Go-** vamos embora?  
**Di-** não podemos.  
**Go** – porquê?  
**Gui** - porque estamos à espera do Godot.

## **- X ESPERA**

## **XI LEITMOTIV - Suicídio**

**Go-** e agora o que é que fazemos? Vamos embora?  
**Di-** não podemos.

**Go-** porquê?  
**Di-** porque estamos à espera de Godot  
**Go-** sim mas enquanto esperamos... Pausa  
**Go-** já sei! Vamos matar-nos!  
**Di** – vamos matar-nos? Como?  
**Go-** simples! Eu mato-te a ti e tu depois matas-me a mim!  
**Di-** hum... está bem!  
**Di-** Espera! mas se eu já estou morto depois não te consigo matar.  
**Go-** pois é... tens razão. (pausa) já sei, então! Tu matas-me a mim e depois eu mato-te a ti!  
**Di-** hum...  
**Di-** espera! se tu já estás morto, como é que depois me matas a mim?  
**Go-** hum... nunca se sabe... podíamos experimentar ... tu também...  
**Di-** oh! Cala-te! (Pausa)

**Go-** já sei! Vamos suicidar-nos!  
**Di-** suicidar-nos??  
**Go-** sim.  
**Di-** como??  
**Go** - eu suicido-me a mim e tu suicidas-te a ti.  
**Di-** sim. Mas como?  
Gogo tira uma faca do saco e mostra a Didi.  
**Di-** oh! e depois fica aqui um lago de sangue.  
**Go-** não fica nada!  
**Di-** fica tudo sujo.  
**Go-** eu trouxe sacos de plásticos. Deixamos o sangue escorrer lá para dentro.  
**Di-** humm... dá cá a faca.  
Gogo dá-lhe a faca.  
**Di-** oh esta faca não corta!  
**Go-** não se perde nada em experimentar.

**Go-** e então? como é que nos suicidamos?  
**Di-** temos que ter duas facas.  
**Go-** eu só tenho uma...  
**Di-** ok. Primeiros!  
**Go-** não! tu primeiro.  
**Di-** sim, eu primeiro.  
**Go** – ãh? não, eu primeiro. (tiram a faca da mão um do outro em alternância)  
**Di** – não, eu primeiro.  
**Go** – não, eu primeiro dos primeiros.  
**Di-** não, eu primeiro.  
**Go-** não, eu primeiro dos primeiros.  
**Di-** cala-te mulher! (pausa).  
**Go-** (pausa)  
**Di-** pronto. Tu primeiro. (dão a faca um ao outro em alternância)  
**Go-** não! Deixa lá! Tens razão! Tu primeiro!  
**Di-** não, tu primeiro  
**Go-** não, tu primeiro  
**Di-** não, tu primeiro.  
**Go-** não, tu primeiro.

**Di-** Está bem. Eu primeiro. (pega na faca, começa a preparar-se para o suicídio)

**Go-** força! Tu és capaz!

**Di-** eu sou capaz.

**Go-** tu és capaz, acredita em ti.

**Di-** sim eu sou capaz, acredito em mim. (vai a começar e)]

**Go-** não, espera. O melhor é não fazermos nada. É mais seguro.

**Di-** pois, vamos esperar para ver o que é que ele diz.

**Go-** ele quem?

**Di-** o Godot!

**Go-** pois vamos esperar.

**Di-** é isso, ficamos à espera.

**Go-** sim, esperamos então.

## **XII LEITMOTIV EM ESPERA**

[passado algum tempo]

**Go-** vamos embora?

**Di-** não podemos

**Go-** porquê?

**Gui** – porque estamos à espera de Godot.

## **XIII BRINCADEIRA**

**Go-** e agora o que é que fazemos? Vamos embora?

**Di-** não podemos.

**Go-** porquê?

**Di-** porque estamos à espera de Godot

**Go-** sim mas enquanto esperamos...

**Gui-** podíamos jogar ao esconde esconde.

**Go-** boa escondiamo-nos e víamos o que ele fazia quando aparecesse.

**Di-** não! Ele assim pode enganar-se

**Gui** - e ter dúvidas.

**Di-** e não saber para onde ir.

**Go-** e enganar-se

**Di-** e ir-se embora.

**Go-** chateado

**Di-** furibundo

**Gui-** furioso

**Di-** medroso

**Go-** raivoso

**Gui-** pretensioso

**Go-** pernicioso

**Di-** estiloso

**Gui-** poderoso

**Di-** chuvoso

**Go-** dengoso

**Gui-** ventoso  
**Go-** apetitoso.  
**Di-** horroroso  
**Gui-** amistoso, delicioso, maravilhoso  
**Di-** horroroso  
**Go-** perdeste!  
**Di-** não perdi!  
**Gui-** perdeste, repetiste.  
**Di-** não repeti  
**Go-** repetiste e sabes  
**Di-** e depois?  
**Go-** e depois sabias as regras  
**Di-** quais regras?  
**Go-** as regras do jogo  
**Di-** qual jogo?  
**Gui-** o jogo das palavras.  
**Di-** não sabia que estávamos a jogar  
**Go-** sabias  
**Di-** não sabia  
**Go-** sabias sabias sabias sabias sabias sabias sabias sabias  
**Di-** está bem sabia e depois?  
**Go-** e depois perdeste  
**Di-** está bem perdi e depois?

**Go-** assim não tem graça  
**Di-** o que é que não tem graça?  
**Go-** não discutirmos, sabes bem.  
Didi não discute  
**Go** – há alturas em que não sei se não seria melhor separarmo-nos.  
**Di** – não ias longe.

**Gui-** vamos embora?  
**Go / Di** – não podemos.  
**Go** – porquê?  
**Gui e Di** – porque estamos à espera do Godot.

#### **XIV ESPERA**

#### **XV WILLY FOG**

o Godot! 123 será que vem?? 123?? Irá chegar 123 chegar aqui 123 e encontrar 123 gogo e didi 123 e guigui 123 a esperar a esperar a esperar a esperar

#### **XVI ESPERA**

#### **XVII DESESPERO RELATIVO AO ATRASO**

**Go-** ele já cá devia estar.  
**Di-** ele não deu a certeza que vinha.  
**Gui** – e se não vier?  
**Go-** ele já cá devia estar.  
**Di-** pois ele já cá devia estar.  
**Go-** ele já cá devia estar.  
**Gui** – é capaz de não vir...  
**Di-** se calhar perdeu o autocarro.  
**Go-** ou o metro.  
**Di-** ou vem de comboio.  
**Go-** ou de avião.  
**Di-** pode ter sido embargado no aeroporto.  
**Gui** – ou pode até nem vir. [**metelcova trompete**].

**Di-** estou com curiosidade para saber o que ele tem para nos oferecer. Depois ou pegamos ou largamos.

**Go** – e o que é que lhe pedimos exactamente?

**Di** – não estavas lá?

**Go-** não devia estar a ouvir.

**Di-** oh nada de concreto.

**Go-** uma espécie de oração?

**Di** – precisamente.

**Go** – uma súplica vaga.

**Di** – exactamente.

**Go** – e o que é que ele disse?

**Di** – que logo via.

**Go** – que não prometia nada.

**Di** – que tinha que tinha que pensar no assunto.

**Go** – no sossego da sua casa.

**Di** – consultar a sua família.

**Go** – os amigos.

**Di** – os agentes.

**Go** – os correspondentes.

**Di** – os livros.

**Go** – a conta bancária.

**Di** – antes de tomar uma decisão.

**Go** – é o procedimento habitual.

**Di** – é não é?

**Go** – acho que sim.

**Di** – eu também.

**Go** – pois.

**Go-** Godot? Onde estás Godot?

**Di** – oh Godot aparece!

**Go-** oh godot!! Onde estás?

**Di-** se ele não vier, nem sei o que lhe faço.

**Go-** se ele não vier nem sei o que me hei-de fazer a mim.

**Di-** se ele não vier até amanhã, suicidamo-nos.

**Go-** pois é isso, suicidamo- nos.

**Gui** – e se vier?

**Go**- se vier estamos salvos.

## **XVIII PASSAGEM**

**G**- e agora o que é que fazemos? Vamos embora?

**D** – não! Agora devem estar a aparecer Pozzo e Lucky.

**G**- pois, já cá deviam estar... Já sei! Enquanto esperamos, vamos nós fazer de Pozzo e Lucky?

**D**- é isso.

**G**- Eu faço de Pozzo e tu fazes de Lucky!

**D**- não! Eu faço de Pozzo e tu fazes de Lucky.

**G** – está bem seja.

**Gui** – e eu? Faço de quê?

**D**- tu continuas a fazer de GuiGui.

**Gui** – está bem.

**Vestem-se de Pozzo e Lucky rapidamente.**

**Preparam o espaço.**

## **I POZZO E LUCKY**

[entrada]

**Pozzo** - Ei op! Estacionar! Ei op! Travão de mão! Ei op! Tudo a postos! Ei op! Verificar bagageira! Eh op! Op Op Op ! Mais rápido porca-espinho, mais rápido, mais rápido. Anda porca-espinho! Anda porca-espinho!

[estacionar a gaiola]

**Pozzo** - Estaciona porca-espinho, anda rinoceronte, hipopótamo! Sua porca preguiçosa!

[Botas e pássaro]

**Pozzo** - anda lá sua porca-espinho, que hoje vais bulir... Se és burra, só pioras as coisas para o teu lado. Temos que treinar para quando ele aparecer. Um passo para a frente! Um passo para trás! Vamos fazer um exercício de afinar as goelas. Passa-me o chicote! Anda rinoceronte, eu disse para me passares o chicote!

[Lucky passa o chicote]

**Pozzo** – canta canta canta canta canta canta canta canta... Canta.

**Pozzo** – continua assim continua, que te vou dar para adopção. Enfio-te dentro de uma instituição e acabam-se as festas. Estás a ouvir, oh rinoceronte?

**Lucky [Matilde]** – oh se te desfazes de mim tu é que perdes... não te desfaças de mim... tu não consegues desfazer-te de mim... oh não me abandones...

**Pozzo [botas]** – cala-te rinoceronte! Canta! Canta! Canta! Canta! estás a ouvir rinoceronte? Vais já para adopção, vais direitinho para lá, estás a ouvir? É melhor que vás treinando, ouviste?

**Lucky [dança]** – i'm just a sexy bird, a sexy bird, a very sexy bird, a very very very sexy bird.

**Pozzo [puxa-lhe o pé]** – cala-te, porca.

[Sit, Pássaro, 1º dia de aulas]

**Guigui** – Até que enfim que chegaram. Qual de vocês é o Godot?

**Lucky / Pozzo** - Ninguém! Nós somos Gogo e Didi a fazer de Pozzo e Lucky, que também esperam por Godot.

**Pozzo** – cala-te porca.

**Pozzo** – e tu quem és?

**Guigui** – sou Guigui. Não se lembram de mim?

**Lucky** - não!

**Pozzo** – cala-te porca- espinho.

**Guigui** – ainda há pouco aqui estava convosco à espera de Godot.

**Pozzo** - não me lembro! Lembras-te porca-espinho?

**Pozzo**- perguntei se te lembravas, porca-espinho.

**Lucky não fala.**

**Guigui** – é um porco?

**Lucky**- claro que não. Sou um pássaro, uma mulher-pássaro e hei-de encontrar a árvore mais alta de todas para lá viver até ao fim dos dias. Os dias são 365, mas há anos em que, sendo bissextos, são 366. Estes 365 e/ou 6 dias estão divididos em 12 meses. Cada mês normalmente tem 30 ou 31 dias em alternância, à excepção de Julho Agosto e Dezembro e Janeiro... também temos Fevereiro que é uma excepção, normalmente tem 28 dias, mas há anos em que, sendo bissextos, tem 29...

**Pozzo**- cala-te hipopótamo!

**Pozzo [Mané] dirigido a Guigui** – Faz tudo para me impressionar. Tenta tudo para que eu não me livre dela. E repara que eu podia estar no lugar dela ... é tudo um acaso... um jogo de sorte... Estas criaturas são mesmo assim, é impossível mandá-las embora... quando nos começamos a afeiçoar o melhor é matá-las.

**Lucky [mamas]** – se me matas, morres. Sabes bem que morres. Vives desta dependência de mim, de me maltratares. Sabes bem que assim é.

**Pozzo [mijo]** – irritam-nos tanto, amam-nos tanto, provocam-nos tanto que o melhor é matá-las. Matá-las. Matá-las antes que seja tarde demais!

**43 – JORGE VEM À FRENTE DEITAR-SE**

**44 – HELENA SAI DA GAIOLA**

**Lucky [aranha]** – se me deixasses... se me deixasses não te deixar aqui... se me deixasses...

**Lucky [Peluda]**- Tirar-te o coração, assá-lo no forno e dar-to a comer.

Assar-te o coração no forno e dar-to a comer.

Temperado com veneno.

**Pozzo [costa]** – quem te mandou sair da gaiola? Ah? Como é que tu saíste da gaiola?

**[na perseguição]** – querias ver se me escapavas, era? Querias ver se me enganavas, era? Anda porca, rinoceronte, hipopótamo.

**Lucky [escadas]** – tu não percebes mesmo nada, pois não? Espera, calma! Tu não percebes mesmo nada, pois não? Nunca me hás-de compreender e é isso que te irrita. Irrita-te que eu não fuja.

**Pozzo [antes da entrega da faca - deslocação]** – se não fosse ela , todos os meus pensamentos, todos os meus sentimentos, seriam sobre coisas banais.

**Pozzo [no fim do amplificador]** – Pára! Pára já. Só fazes isto para me irritar.

**Pozzo [galinhas]** – só fazes isto para me entorpecer... para me entorpecer... para me inebriar...

**Pozzo [1ª vez galo bombeiro]** -oh porca- espinho! Porca- espinho! Queres vir para aqui ? Anda para aqui brincar comigo!

**Lucky [kief]** – não me deixes. Não me deixes aqui sozinha. Não me deixes aqui sozinha.

**Pozzo [cão abandonado]** – oh lucky, anda cá, anda cá... tenho aqui uma surpresa para ti. Anda cá bicho. Coitadinho do bichinho.

## **72 – JORGE AGARRA HELENA PELOS CABELOS**

**Lucky [riso 1 – vou dizer à mãe]**– tu é que quiseste. Tu é que quiseste que fosse assim. Tu é que quiseste que fosse assim. Agora já me fartei. Já me fartei.

**Pozzo [olha]** – se quiseres posso catar-te penas. Catar-te as penas.

**Lucky [riso Michel]** – ele agora quer-me catar as penas.

**[riso 1]** - agora já é tarde demais, tarde demais, tarde demais, tarde demais.

FREEZE

## **75 – CARICATURA**

## **76 – BLACK OUT**

## **77 – DE PÉ À BOCA DE CENA**

## **78 – SENTAM-SE À BOCA DE CENA**

## **XIX ESPERA À BOCA DE CENA**

## **SOM – MUDANÇA DE GUITARRA PARA MICROFONE**

## **80 - DISTORÇÃO**

B- Eu estava à espera de Godot ... e esperava esperava, esperava e ele nunca mais aparecia... todos os dias fazia a mesma rotina... quando estava quase a chegar a minha vez, já o tempo tinha passado... e tinha que voltar no dia seguinte... tirar a senha e esperar... esperar... esperar... Aquilo era mesmo um vício... ir para ali todos os dias ainda antes da loja abrir tirar a senha e ficar à espera... foi uma fase muito complicada da minha vida...

J- Foi uma fase muito complicada da minha vida... estávamos desempregados, com muitas dívidas para pagar, era uma situação muito complicada... e precisava mesmo de me encontrar com Godot... e eu telefonava a fazer a marcação... e ficava à espera à espera... agarrado ao atendedor de chamadas... com a linha em espera... estive dias assim sempre com o telefone na orelha... porque eu eu tinha que falar com Godot...

H- pois... eu antes de ter feito a desintoxicação também já não tinha vida... a minha vida era a espera... saía de casa todos os dias... acordava cedo e ia para o café onde tínhamos marcado o encontro... só pensava no Godot...em encontrar-me com Godot... mas agora já estou limpa... esperas nunca mais... nem vê-las... às vezes vou ao talho e se está uma fila passo logo à frente das pessoas... eu não posso voltar a ter tentações... tentações da espera... ai isso é que não...

## **SOM – MUDANÇA DE MICROFONE PARA GUITARRA**

### **XX – FESTA FINAL**

**Di-** E agora o que é que fazemos?

**Go-** Podíamos dar beijos na boca

**Gui** - Não! cheiras a alho.

**Di-** Podíamos fazer umas torradas.

**Go-** Torradas com alho?

**Gui-** Não.

**Di-** De cebola.

**Go-** De cebola não gosto.

**Gui** - Podíamos voltar vestir-nos de Pozzo e Lucky. Eu fazia de Pozzo e Lucky e vocês de Guigui.

**Di** - Hum... agora já não me apetece.

**Go** – Podíamos...

**Di** - Ele disse que vinha amanhã.

**Go** - E se vier?

**Gui** - Se vier?

**D** - Sim

**Go** - Se vier então tudo isto deixa de fazer sentido.

**Gui** - O quê?

**Di** - O facto de estarmos aqui, à espera dele.

**Gui** - Pois mas estamos aqui à espera que ele venha.

**Go** - Sim, mas se ele vier, já não teremos essa necessidade, de estar à espera que ele venha.

**Di** - Pois.

**Go** - Se calhar o melhor é irmos embora antes que ele venha.

**Gui** - Boa ideia! O melhor é irmos embora.

**Di** - Sim, vamos embora então.

**Pausa**

**Gui** - Vamos embora?

**Go/ Di** – Vamos.

**DEITADOS NO CHÃO**

**ESPERA**

**BLACK OUT**

**LUZ PÚBLICO COM GRAVAÇÃO**

Boa Noite! Vamos dar início ao espectáculo. Agradecemos que desliguem os telemóveis e outros aparelhos de sinal sonoro. Não são permitidos registos videográficos ou fotográficos. Desejamos um bom espectáculo.



## **ANEXO 2 – GUIÃO DA ENTREVISTA**



## Guião da entrevista

### **- Informações pertinentes a fornecer aos entrevistados:**

Inspirada pela obra *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, Helena Botto (encenadora e *performer*) criou uma performance, em que a própria actua, com mais dois colegas, numa peça que consiste na sua própria interpretação da obra original.

A peça original insere-se numa tipologia de teatro designado de Teatro do Absurdo. A criação desta designação é atribuída, não raras vezes, a Martin Esslin.

O Teatro do Absurdo surge num contexto de pós Segunda Guerra Mundial, num clima de destruição, pessimismo e cepticismo, tanto nos Homens, como nas instituições, que não tinham conseguido evitar a guerra.

Embora o contexto de pós-guerra, tenha tido as suas influências neste género teatral, outras influências são reconhecidas, nomeadamente, reconhecem-se características do teatro Existencialista e do teatro vanguardista francês.

O Teatro do Absurdo centra-se numa negação e recusa política da história, da religião, e da sociedade como princípios unificadores. Normalmente as peças inseridas nesta corrente teatral reflectem o caos, as problemáticas existencialistas que rodeiam o Homem e também uma quebra dos códigos linguísticos enquanto forma de transmitir verdades e ideias coerentes. Consequentemente, os trabalhos dentro desta vertente teatral reflectem uma ausência de sentido quase total; tempo e espaço são frequentemente incoerentes ou indefinidos. O Teatro do Absurdo representa mais que qualquer outra coisa a constatação do vazio existencial que envolve a condição humana, e da qual não há forma de sair.

### **- Objectivos gerais da entrevista:**

Esta entrevista tem como objectivo recolher opiniões relativas à adaptação da peça de Samuel Beckett bem como à transposição da peça “A Espera” para filme. Pretende também perceber como os entrevistados reagem à possibilidade de visionarem o referido filme de forma interactiva, ou seja, optando eles mesmos pela ordem segundo a qual pretendem visualizar a obra, reagindo à divisão em sub-histórias presente no menu do DVD “A Espera”.

**- Questões a abordar:**

Em primeiro lugar é necessário perceber qual a “relação” que cada entrevistado tem com a peça de Samuel Beckett e com a de Helena Botto. Os dados recolhidos serão analisados tendo em conta esta “relação”, e podendo os entrevistados pertencer a mais de um grupo em simultâneo.

- Grupo 1 - Conhece a peça original (*À Espera de Godot*, de Samuel Beckett).
- Grupo 2 - Conhece a peça adaptada (*A Espera*, de Helena Botto).
- Grupo 3 - Conhece a peça adaptada (*A Espera*, de Helena Botto) em filme.
- Grupo 4 - Trabalhou na adaptação/realização da peça. (grupo dirigido aos actores e equipa técnica da peça *A Espera*, de Helena Botto).

De seguida as questões recaem nos aspectos que efectivamente se pretendem investigar, sendo que, consoante a resposta de cada entrevistado, poderão surgir sub-questões.

1- Qual a sua opinião relativamente à adaptação feita pela encenadora Helena Botto?

Aspectos a investigar (opinião dos entrevistados relativamente a):

- Aproximação/afastamento relativamente à peça original;

- O que acha das opções de adaptação da encenadora;

- Comentários sobre os personagens da história de Samuel Beckett e da adaptação de Helena Botto;

- Comentários sobre o espaço/cenário da história de Samuel Beckett e da adaptação de Helena Botto;

2- Qual a sua opinião relativamente à transposição para filme da peça de Helena Botto?

Aspectos a investigar (opinião dos entrevistados relativamente a):

- Dinâmica da montagem da peça;

- Será que a peça (historia/narrativa) ficou de alguma forma prejudicada, ou seja, será que o filme conseguiu contar a história correctamente?

3- Comentários relativos à experiência que cada entrevistado viveu ao visualizar a peça de forma interactiva.

Aspectos a investigar (opinião dos entrevistados relativamente a):

- Acha que a divisão nas sub-histórias foi a mais correcta? Se não, qual a divisão que o entrevistado faria?

- Achou interessante/estimulante fazer o visionamento da peça, em filme, segundo outra ordem que não a original? Porquê?

- A história que o entrevistado construiu faz sentido (tendo em conta as características desta tipologia de teatro – Teatro do Absurdo)?

- Acha que esta possibilidade de ver a peça interactivamente pode levar a que se construam histórias desprovidas de qualquer sentido? Isto é, acha que esta possibilidade de ver a peça interactivamente constitui uma boa ideia? (Com esta segunda parte da questão pretendo saber o que acha desta ideia de ver a peça por outra ordem que não a original, acha que foi uma boa ideia?)

FIM

## **ANEXO 3 – DVD**







