



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
MESTRADO EM ARTES**

**“CALIGRAFIA APAGADA”:
O Silêncio na Escrita de Esperando Godot**

Gedivânio Feitosa Mateus Melo

Campinas / 2011

Gedivânio Feitosa Mateus Melo

“CALIGRAFIA APAGADA”:
O Silêncio na Escrita de Esperando Godot

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Orientação Prof. Dr. Mário Alberto de Santana.

Campinas / 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M491c Melo, Gedivânio Feitosa Mateus.
"Caligrafia Apagada": O Silêncio na Escrita de Esperando
Godot. / Gedivânio Feitosa Mateus Melo. – Campinas, SP:
[s.n.], 2011.

Orientador: Mario Alberto de Santana.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.


1. Samuel Beckett. 2. Esperando Godot. 3.
Drama.
4. Silêncio. I. Santana, Mario Alberto de. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Samuel Beckett
Waiting for Godot
Drama
Silence
Área de Concentração: Artes Cênicas
Titulação: Mestre em Artes
Banca examinadora:
Mario Alberto de Santana [Orientador]
Isa Etel Kopelman
Rosângela Neres Araujo da Silva
Data da Defesa: 25-08-2011
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

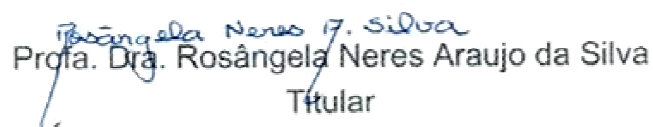
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Gedivânio Feitosa Mateus Melo - RA 085111 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Mário Alberto de Santana
Presidente



Profa. Dra. Isa Etel Kopelman
Titular



Profa. Dra. Rosângela Neres Araujo da Silva
Titular

DEDICATÓRIA

A minha tia, *Mibsã Feitosa Brito*, e
“sobrinhas”, *Geysan, Camila e Débora*.

Universidade Estadual de Campinas
Campinas / 2011

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Artes pelo acolhimento e confiança.

Ao meu orientador, Mário Santana, por sua coragem em abraçar esta pesquisa tão “desistematizada” e confusa; por entender, principalmente, as minhas limitações.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sem o qual a realização desta pesquisa se tornaria inviável.

Ao apoio incondicional de todos os amigos de “casa” – Alex, Arthur, Fabrício e Tiago, por cada instante partilhado: muitos abraços virão. À Daniele Souza pelo carinho de sempre. Enfim, aos amigos de “longe”, de “perto” e de “caminhada”, pelo cuidado e paciência nesse meu último ano de silenciamento – eu havia escrito o nome de cada um de vocês, mas, acreditem, o número de páginas excedeu a minha dissertação (risos). Amo a todos! Desculpem-me pelo stress.

Aos Mestres, Marcelo Lazzaratto, Verônica Fabrini, Renato Ferracini, Cassiano Quilici, Matteo Bonfitto, Fernanda Borges e Isa kopelman, por todas as palavras que impulsionaram os silêncios dessa pesquisa.

À essa força suprema que me impulsiona à vida: o meu maior obrigado!
Agora “falarei”...

“Não está provado, de modo algum, que a linguagem das
palavras é a melhor possível.”

O Teatro e Seu Duplo – Antonin Artaud, 1993:105

Universidade Estadual de Campinas
Campinas / 2011

Considerando o Silêncio como um elemento inerente aos processos de criação do teatro moderno, esta pesquisa dedica-se à investigação do Silêncio na obra “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, construindo cuidadosa reflexão sobre a sua presença em categorias específicas da dramaturgia beckettiana. As inquietações que surgiram ao longo da pesquisa convergiram para que essa análise se configurasse a partir da seguinte proposição: o Silêncio que subsiste em “Esperando Godot” não se restringe à partitura das rubricas e ao dialogismo pautado na palavra, mas na dialética construída a partir da linguagem de seus elementos cênicos inseridos na escrita e no visual estético. Por ora, esta pesquisa denomina “Caligrafia Apagada” o Silêncio aqui investigado.

Palavras-Chaves: Drama; Silêncio; Samuel Beckett; Esperando Godot

Considering the Silence as an inherent element to creation processes of Modern Theater, this research is devoted to research the Silence on the Play "Waiting for Godot" by Samuel Beckett, building careful reflection on its presence in specific categories in the Beckettiana dramaturgy. The concerns that arose during the research have converged to make this analysis shaped by the following proposition: The Silence that remains in "Waiting for Godot" is not restricted to the punctuation of the rubrics and dialogism based on the word, but in the dialectic constructed from the language of their scenic elements inserted in the writing and the visual aesthetic. For now, this research is called "Off Calligraphy" Silence here investigated.

Keywords: Drama; Silence; Samuel Beckett; Waiting for Godot

SUMÁRIO

Introdução	01
<hr/>	
I. O Silêncio e a Crise da Palavra	05
1.1. Algumas considerações sobre o silêncio	06
1.2. Para dizer bem a palavra, o silêncio	19
<hr/>	
II. As Vozes do Silêncio no Teatro	32
2.1. Presença do silêncio no “drama” da palavra	33
2.2. O silêncio como poética da cena	52
<hr/>	
III. Os Silêncios de Esperando Godot	69
3.1. Beckett: um “fazedor” de silêncios	70
3.2. Sob o traço da “Caligrafia Apagada”	86
3.2.1. Silêncio e entremeios	97
<hr/>	
Considerações Finais	113
<hr/>	
Referências Bibliográficas	115

O presente trabalho disserta sobre o Silêncio. Ao longo desta pesquisa muitas dúvidas e perguntas surgiram quanto à necessidade de se falar sobre o Silêncio. Apesar de ser um tema bastante instigante, compreendo que não deve ser pensado como um objeto de estudo suscetível ao estabelecimento de parâmetros e definições fixas. Para isso foi preciso, antes de tudo, compreender o seu campo de atuação, identificar as marcas de sua presença e as formas possíveis de compreendê-las, para só a partir de então, reconhecer a sua importância na escrita da obra *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Mas não é tarefa fácil dizer bem o Silêncio, pelo simples fato de que ele não se deixa apreender como a palavra ao texto, ou como a imagem na tela, ou como o gesto ao movimento. Ele é “objeto” de percepção imaterial, subjetivo e inominável. Desse modo, é difícil tecer regras e objetivos que direcione o estudo dessa pesquisa sem antes estender o pensamento a outros lugares do saber. Quando o tema em questão é o Silêncio, é comum partir do pré-suposto de que se deve refletir sobre o vazio, a falta, a ausência, a escuridão, como se cada um desses aspectos pudesse conter o todo do Silêncio, ou como se cada um deles fosse um tipo de Silêncio específico e não uma representação deste.

Em todo caso, não posso negar que a minha aproximação com as diversas considerações sobre o Silêncio proporcionou a esse estudo de caso um deslumbramento quanto às possibilidades de avaliar as formas pelas quais ele pode ser apreendido. Acredito que o Silêncio seja a primazia das “coisas” e das palavras, e princípio para a significação. No entanto, por ser “objeto” subjetivo e suscetível a múltiplos sentidos, o Silêncio se revela naquilo que ele próprio funda. Se por um lado, posso compreendê-lo por meio das “coisas” pelas quais se mostra, por outro, compreendo que a sua presença, livre da necessidade de um

oposto, permite entendê-lo como algo capaz de fundar a significação. Existem inúmeras formas de se perceber, refletir e analisar o Silêncio; este se apresenta independente de qualquer elemento determinante. Sendo assim, acredito que tudo, tanto as “coisas” como as palavras, nascem no Silêncio, estão nele e por ele são habitadas.

Nesse percurso sensivelmente traçado, deparei-me com uma citação de Eni Puccinelli Orlandi (2007), que também me levou a pensar o Silêncio como um “estado de presença”. “Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o “pensamento”, a introspecção, a contemplação etc.” (2007, p. 35). Para mim, esse “estado de presença” é o que estabelece a percepção do humano com o sensorial, com a noção daquilo que é transcendente e com tudo o que se entrelaça com o invisível; o Silêncio é a via que permite ao indivíduo um contato com a sua interioridade.

Esse “estado de presença”, em que o Silêncio eclode de um instante de percepção e até nas sensações a experiência de um acontecimento particular, significa, antes de qualquer outra coisa, desconsiderar a definição reducionista de Silêncio como algo que representa em si a ausência absoluta de som. Talvez, para definição de “estado de presença”, ainda em processo de estruturação teórica, fosse necessário mencionar o Silêncio como algo de ordem metafórica. Por enquanto, basta ao que me proponho a priori.

De qualquer forma, o Silêncio deixa de ser apenas um elemento a mais nos processos de significação do homem para se tornar uma espécie de alicerce onde o pensamento se constrói e se estrutura. Mas, para chegar ao estudo do Silêncio em *Esperando Godot* foi preciso, primeiramente, estabelecer um percurso de reflexão e análise que me permitisse organizar o estudo dessa pesquisa.

No primeiro momento, procuro refletir sobre a importância do Silêncio nos processos de significação, bem como a sua relação com a palavra, e aponto brevemente algumas considerações a esse respeito. Entretanto, tais considerações não foram aplicadas ao estudo do Silêncio na obra, *Esperando Godot* – uma vez que é de meu interesse denominar, para essa análise, um tipo

específico e particular de Silêncio. O intuito de refletir sobre tais conceitos foi, simplesmente, para situar o leitor quanto à importância que este vem adquirindo ao longo dos séculos.

Também procurei refletir sobre os valores e a função da palavra, a perda desses valores em decorrência das grandes transformações sociais e de como o Silêncio passou a exercer maior potência de significação na comunicação humana; ocupando um lugar privilegiado em relação à palavra.

No segundo momento, procuro investigar o percurso traçado pelo Silêncio na cena teatral, começando pelo século XVII, passando pela “crise do drama” no século XIX, chegando, por fim, à prática teatral moderna, momento no qual surge o teatro de Beckett. O objetivo principal foi descrever os primeiros vestígios da presença do Silêncio na cena teatral, seguidos das transformações estruturais de composição do drama e da desconstrução do discurso em torno da valorização da palavra, a partir de alguns autores do final do século XIX. Assim, pude perceber como o Silêncio passou a ser reconhecido como um elemento de grande relevância para as discussões do teatro moderno.

Por fim, o Silêncio em *Esperando Godot*. Para esse terceiro e último momento foi preciso estabelecer alguns critérios de análise do ponto de vista da obra, sendo necessário determinar o percurso pelo qual essa análise se daria. Interessa-me, além de refletir a relação do Silêncio com a Palavra, compreender as marcas do Silêncio em outras diretrizes do texto. A princípio optei por denominar, “caligrafia apagada”, o Silêncio a ser investigado na dramaturgia de Beckett, e destaquei alguns atributos e proposições por meio dos quais essa “caligrafia” se deixa perceber.

VLADIMIR: Estou curioso para saber o que ele vai propor. Sem compromisso.

ESTRAGON: O que era mesmo que queríamos dele?

VLADIMIR: Você não estava junto?

ESTRAGON: Não prestei muita atenção.

VLADIMIR: Ah, nada de muito específico.

ESTRAGON: Um tipo de prece.

VLADIMIR: Isso!

ESTRAGON: Uma vaga súplica.
VLADIMIR: Exatamente!
ESTRAGON: E o que foi que ele respondeu?
VLADIMIR: Que ia ver.
(BECKETT, 2005, p. 37-38).

I. O Silêncio e a Crise da Palavra

Suponho que o Silêncio seja um instante infinito de tempo e espaço capaz de abarcar o pensamento e as coisas. Não há como estabelecer, ou inventar fórmulas capazes de definir o sentido absoluto e literal do Silêncio; ele é a primazia do todo, o lugar onde os sentidos e os contornos passam a existir, o princípio da criação, a eterna permanência da memória e morada do tempo, não dependendo do pensamento e das coisas para *ser*. Compreendo que o Silêncio também se revela nas coisas, nos instantes que a Palavra constrói e nos sentidos que ela carrega em si. De qualquer forma, pensar a respeito do Silêncio é transpor os limites da Palavra, pois dela não depende para existir, tampouco se define, apenas, como um acontecimento fora das “coisas”. O Silêncio significa. O Silêncio é o todo; está posto.

1.1. Algumas considerações sobre o silêncio

“O silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge.”

(Le Bot)

Há muito se tem discutido sobre a importância e as funções do Silêncio. Filósofos e pesquisadores¹ das mais diferentes áreas do conhecimento científico vêm investigando suas funções e as diversas formas com que se apresenta nas linguagens humanas. As muitas manifestações em torno da temática do Silêncio, seja de cunho místico, filosófico, ou artístico, contribuíram para que o sentido a ele atribuído não fosse vinculado, somente, a uma espécie de “fenômeno” que se prende à ideia de ausência.

No instante em que o pensamento limita-se a compreender o Silêncio como algo que se estabelece em comparação ao vazio, ou como um mero reverso da expressão, ou ainda como algo dependente de um oposto, restringe as possibilidades de atuação do Silêncio até mesmo quando este se conecta com aspectos próprios da linguagem verbal – seja na elipse, na metáfora, nas formas discursivas –, ou nos estados de contemplação humana frente aos mistérios da vida e das coisas, e, ainda, na maneira particular que o Silêncio tem de ser percebido como um lugar de potência para a significação.

Como ponto de partida e provocação, para os fins a que se pretende meu objeto de caso, inicio afirmando que o Silêncio não deve ser rebaixado à condição de “complemento da falta”, não deve ser visto como um acontecimento posterior. Trata-se, como veremos a seguir, de um componente essencial no processo de construção de sentidos.

¹ Ver a esse respeito o ensaio, *O Poeta e o Silêncio*, e *Repúdio à Palavra*, em Steiner (1988), *A estética do Silêncio*, em Sontag (1987), *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio*, em Merleau-Ponty (2004); *Teatros do Silêncio*, em Cassiano Sydow Quilici (2005) e *As Formas do Silêncio*, em Orlandi (2007).

Ao longo da história o Silêncio esteve ligado às questões de religião e misticismo. Provavelmente, a compreensão mais remota sobre o Silêncio tenha surgido no Oriente. Santiago Kovadloff não se engana quando diz que “entre nós, ocidentais, a primeira exegese sugestiva do silêncio é cristã, e sua formulação encontra-se na concepção monástica.” (2003, p. 23). O monge se entrega de forma irredutível ao Silêncio: onde se manifesta a presença infinita de Deus.

De acordo com Kovadloff, há o *silêncio de Deus* e o *silêncio diante de Deus*. O primeiro prevalece onde a presença do transcendente é esvaziada pela egolatria e auto-suficiência humana. Voltado somente àquilo que é real, o que predomina nesse ambiente é o ponto de vista da literalidade; a presunção do homem que se lança sobre um mundo despojado de Deus reflete bem este cenário da incredulidade religiosa; ele se afasta das coisas invisíveis e se aproxima do real, daquilo que é possível compreender. Ao dizer não a Deus – ser invisível – o homem idolatra a si próprio e a sua aparência. Para o monge, este é o ambiente onde Deus foi silenciado pelo homem que acredita ser o centro.

O *silêncio diante de Deus*, por sua vez, está relacionado com um estado de consciência na qual o homem se reconhece como criatura dependente do criador. Nesse ambiente, o homem já se encontra liberto da ânsia pela supremacia e se volta para o seu criador; representando, assim, o encontro de cada um com o próprio Deus. O monge, quando mergulhado no transcendente, experimenta o reconhecimento de sua insignificância pessoal, de sua impotência metafísica e moral diante de Deus. Nessa acepção de Silêncio, o monge encontra alento, não para chegar ao pleno conhecimento da verdade, tampouco para encontrar explicações para as coisas que ele, humano, não pode encontrar, mas para acessar a interioridade que esse lugar inescrutável lhe possibilita vivenciar; refugio que o liberta da agonia de sua própria incerteza. “O silêncio do monge é o êxtase da liberdade primordial: a de já não ver a si mesmo como sujeito da compreensão absoluta nem como vítima do que não tem sentido.” (KOVADLOFF, 2003, p. 120).

Fato é que tanto na mística cristã quanto nas tradições orientais, o Silêncio, como experiência e prática de fé, sempre visto como uma espécie de caminho entre o mundo carnal (matéria) e o espiritual (transcendência) – estado obrigatório para a purificação da alma; prática exercida para o aperfeiçoamento da espiritualidade e para o domínio das vontades do corpo e da mente; lugar necessário para que a voz interior fosse ouvida. Praticar esses estados de silenciamento seria preparar a alma para as experiências da vida.

O largo uso do Silêncio como meio de encontrar e conhecer a “deus” é traço marcante em diferentes culturas. Além de místicos e cristãos, persas, árabes, judeus, católicos da contra-reforma – que fazem votos de silêncio eterno – protestantes, e supersticiosos, atribuíram e, de certa forma, ainda atribuem ao Silêncio um caráter “mágico”, uma espécie de lugar que possibilita à alma conectar-se com o sobrenatural: o Silêncio pode ser visto como a própria voz do “deus”, ou via para a transcendência e autoconhecimento.

Tais acepções místicas fazem do Silêncio um elemento fundamental quando o tema é o sagrado, e, embora muito se tenha dito sobre o Silêncio, compreendê-lo em sua essência e designar para ele um sentido único, é trabalhoso e até impossível, ao considerar a sua infinita possibilidade de gerar sentido – como já mencionado anteriormente – podendo ser pensado por diferentes proposições.

Assim, assinalo algumas considerações sobre o Silêncio. Em sentido geral, *Silêncio* (do latim, *silentium*), pode ser compreendido como ausência completa de ruídos, estado de quem se cala ou se abstém de falar. Conforme essa perspectiva de conceituação, o *Silêncio* é a recusa de pronunciar qualquer palavra ou emissão de som, um estado de sossego, segredo, ou ato de evitar tornar público um pensamento, assim como é, também, um estado em que se percebe ausência de ação.

Sobre o Silêncio na filosofia, por exemplo, aponto algumas considerações; tanto pode ser visto como “a atitude diante do ser da Transcendência”, segundo afirma Jaspers (1997), ou como “a atitude diante dos problemas da vida”, segundo

aponta Wittgenstein (Apud. BLACKBURN, 1997, p. 896), significando, também, uma carência absoluta de sentido.

Dentre as diferentes conceituações filosóficas, André Comte-Sponville, afirma que o Silêncio pode significar “tão-somente outro nome para o real, na medida em que o real não é um nome.” (2003, p. 549). O real pode ser entendido como sendo o que de fato existe e é verdadeiro. Logo, imagina-se que o real possa ser identificado por um nome que faça referência à sua existência. Nesse caso e conforme o sentido empregado à palavra, o Silêncio é tudo o que sentimos ou percebemos, porém, não sabemos como definir; ou ainda o Silêncio é a própria recusa de procurar outro sentido àquilo a que se atribui como real. Para Comte-Sponville o silêncio é a sobra do que fica quando a fala cessa, ou seja, o silêncio é tudo aquilo que resta após a palavra dita, mas nunca o sentido por meio do qual o procuramos definir; é a falta absoluta de sentido; é a presença do *nada*².

Aponto, sem pretensão de me aprofundar no assunto, outro aspecto sobre o Silêncio no âmbito da filosofia. Hilton Japiassú afirma que “o Silêncio não se confunde com a ausência de ruído, pois nada mais é do que a abolição da palavra ou da linguagem.” (1996, p. 247). Para Japiassú, o Silêncio ainda expressa, paradoxalmente, aquilo que há de não-humano no homem. Dessa maneira o autor organiza o Silêncio por duas distintas categorias: o *silêncio incomunicável* – que assinala a alienação mental – e o *silêncio da violência* – para os quais a linguagem e a comunicação se tornaram impossíveis.

Por essas categorias o Silêncio não se relaciona, apenas, com a ideia de um momento em que se dá a suspensão, ausência de algo, ou ruído, mas abrange todo um campo de dificuldades no processo de conhecimento humano, pois não se consegue ver o que não se compreende como existente; só o que é nominável da percepção é possível captar, e esses modos de *ser* do Silêncio se estendem a outros campos de pesquisa.

Sob a ótica da Psicanálise, Juliana Hernandez (2004) afirma que há um duplo estatuto do Silêncio e conceitua essa duplicidade de sentido, atribuindo a

² Entendo o *nada* como a ausência absoluta.

um Silêncio à noção de *vazio* e, ao outro, a noção de *falta*. Partindo de diversas referências, como o atendimento clínico, as formulações da psicanálise lacaniana, a literatura de Clarice Lispector, entre outras mencionadas em seu artigo, a pesquisadora traça um percurso analítico a fim de encontrar respostas que justifiquem sua interrogação clínica sobre o Silêncio, ou silêncios, descrito por uma paciente.

Segundo conta, uma mulher de meia idade foi socorrida após tentar suicidar-se. Relatou que atentara contra a própria vida porque escutava vozes e que precisava de um pouco de silêncio – ele a apaziguava. Durante o período de análise revela, em uma das sessões, que não suporta quando um silêncio se instala; na sessão, por exemplo, quando isso acontecia, ela precisava falar. Para ela o silêncio, nesse caso, é quase insuportável – ele a atordoa. Fisgada por essa aparente discrepância, questiona: “Será que essa pessoa se refere à mesma coisa? Trata-se do mesmo silêncio? *Um silêncio que apazigua e que atordoa?*” (HERNANDEZ, 2004, p. 130).

Como ponto de partida, Hernandez toma por base duas passagens nos estudos de Jacques Lacan. A primeira refere-se a uma ética convertida ao Silêncio por uma dupla alternativa: *uma pela via do pavor e outra pela via do desejo*. A segunda, sete anos após, ocorre quando Lacan, no seminário, *A Lógica do Fantasma*, sustenta a compreensão de Silêncio por dois nomes diferentes: *sileo e taceo*.³ “*Taceo* seria o da palavra não-dita, do calar, do silenciar ou ser silenciado. [...] *Sileo* seria um silêncio fundante, estruturante, sugestivo da ausência essencial da palavra, do buraco da significação.” (HERNANDEZ, 2004, p. 130).

Tendo o pensamento lacaniano como ponto de partida, Hernandez segue por alguns campos da cultura que fizeram do Silêncio objeto de reflexão e estudo, e organiza por vias distintas da psicanálise as várias considerações⁴ sobre o

³ “Embora na época clássica não houvesse diferença de sentido entre *sileo* e *taceo* (calar), primitivamente *sileo* não designava propriamente “silêncio” mas “tranqüilidade”, ausência de movimento ou ruído: “Estar em silêncio” = “Estar quieto”. Empregava-se *sileo* para falar de coisas, de pessoas, e, especialmente, da noite, dos ventos e do *mar*. *Silentium*, mar profundo. E aí deparamos com o aspecto fluido e líquido do silêncio.” (ORLANDI, 2007, p. 33).

⁴ Sobre algumas dessas considerações falarei posteriormente.

Silêncio e as múltiplas formas com que se apresenta, sempre por uma dupla proposição de sentido que continuamente lhe é recorrente.

Assim, averigua os dois grupos de significantes que procuram descrever bem o Silêncio, a fim de reduzir essas formulações recolhidas, nos vários ditos, a dois modos: “Uma modalidade de silêncio poderia ser designada *vazio* e, a outra, *falta*.” (HERNANDEZ, 2004, p. 142). Percorrido o trajeto, a pesquisadora constata o duplo significante do termo Silêncio mencionado pela analisante: o Silêncio que apazigua, e que por ele buscava ao tentar suicidar-se, é diferente do Silêncio que atordoia, nos encontros com o outro e na análise. “Aquele silêncio era um mergulho no vazio; esse um confronto com a falta. Aquele silêncio zerava a existência, esse permite circular seus modos de ser e existir.” (HERNANDEZ, 2004, p. 146).

No campo da análise do discurso, Eni Puccinelli Orlandi, trata, com bastante pertinência, algumas questões sobre a função do Silêncio e a sua relação com a linguagem. Em, *As formas do silêncio* (2007), Orlandi abre a discussão afirmando que “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido” (2007, p. 11), assegurando que o Silêncio é “lugar” onde os sentidos se movimentam em constante processo de significação e ressignificação. Assim, o Silêncio, a partir de sua compreensão, não se prende a ideia de ausência, tampouco é ausência, mas fundação.

A autora erige o Silêncio como fator essencial para a significação, e discorda da versão linguística de alguns autores que preferem pensá-lo como implícito e eclipse⁵. Nessa relação com o dizer, o Silêncio seria considerado como o não-dito – tudo o que é apagado, colocado de lado, excluído, é chamado de Silêncio. Contrária a essa versão conceitual, Orlandi apresenta o Silêncio por um ponto de vista diferente das concepções linguísticas recorrentes, e propõe que o Silêncio seja abordado como *figura*, e não como fundo. Também sugere que é

⁵ Hernandez, a respeito da versão linguística: “Nessa conceituação, de qual silêncio se trata? O silêncio é aquilo que, não dito, poderia ter sido, ou seja, é um silêncio que encontra correspondência na palavra, é passível de se tornar dito, é enunciável.” (2004, p. 134)

preciso haver um rompimento com a tentativa de relegar o Silêncio a uma posição inferior à palavra, ao plano verbal.

Partindo das seguintes proposições: o silêncio *fundador*, e o silêncio das *políticas de silenciamento*, Orlandi explicita os modos de significação do Silêncio afastando-o das definições de negatividade que lhe foram atribuídas ao longo da história da nossa cultura. Deve-se pensar o Silêncio a partir de sua relação com a dialogia, com as contradições e com o outro.

A autora nos leva a compreender, também, que os sentidos se movimentam na dimensão do Silêncio no processo *continuum* de significação. Esse “movimento dos sentidos” faz com que o Silêncio, nas palavras de Orlandi, “seja a condição de possibilidade de o dizer vir a ser.” (2007, p. 154) Desse modo, assegura que o Silêncio é *fundante*, pois possibilita efeitos de sentidos.

Para Orlandi, ele tanto atravessa as palavras – e as palavras também são produtoras de silêncios – como indica que o sentido pode ser sempre outro, e assim esconde no próprio discurso o que não deve ser revelado, ou seja, indica a possibilidade de outros sentidos que a palavra deixou de dizer. Por esses modos de existir dos sentidos é que o Silêncio, irrevogavelmente, se apresenta para além do implícito, e “faz significar em outros lugares o que não ‘vinga’ em um lugar determinado. O sentido não para; ele muda de caminho.” (ORLANDI, 2007, p. 13). Assim, Orlandi afirma que: a) o silêncio não fala, ele significa – e faz isso de múltiplas maneiras⁶; b) o silêncio não é ausência de palavras; c) o silêncio e o implícito não são a mesma coisa.

Pensar o Silêncio – como aquele que assegura o movimento dos sentidos, pois na linguagem os sentidos se estabilizam – é traçar uma fronteira imaginária onde a significação não se reduz ao paradigma da linguagem verbal. A palavra causa a impressão de que é detentora absoluta do sentido, que é de sua

⁶ “O silêncio significa de múltiplas maneiras e é o objeto de reflexão de teorias distintas: de filósofos, de psicanalistas, de semiólogos, de etnólogos, e até mesmo os lingüistas se interessam pelo silêncio, sob a etiqueta da elipse e do implícito. [...] Além disso, há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.” (ORLANDI, 2007, p. 42)

“natureza” criadora a origem das coisas e, talvez por isso, esse modelo atribuído à linguagem verbal corresponda bem ao hábito adquirido de vincular à palavra a superioridade da expressão. Faz-se necessário uma descentralização da linguagem verbal, como também é preciso arrogar ao Silêncio um lugar privilegiado de significação. “O Silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido.” (2007, p. 13); ele permanece Silêncio, não remete ao dito.

Contrário ao pensamento de Comte-Sponville – ao afirmar que o Silêncio é a falta absoluta de sentido – o que resta quando a palavra cala e se firma fora da linguagem ainda é o sentido que, por sua vez, se funda no Silêncio, seu lugar de movimento, como aponta Orlandi. De todo modo, o Silêncio é também a completude – tanto da linguagem verbal, como de sua própria linguagem – e não depende da palavra, ou da ausência dela para existir. Orlandi propõe outra forma de compreensão do Silêncio, uma compreensão que ultrapassa o sentido do não-dito (implícito) como “aquilo que se pode dizer, mas que não é preciso” (2007, p. 170); Silêncio que permite a possibilidade de significar, uma vez que a incompletude é favorável a todo processo discursivo.

O Silêncio como potência acontece por vias próprias, é um Silêncio que é e que significa em si mesmo. Silêncio cuja percepção não se efetua, apenas, como consequência de um instante em que a ausência de ruídos, fala ou discurso, se constitui, e que não se restringe ao que a linguagem verbal é impossibilitada de expressar, não se *resume* a manifestação do “não-dito” no discurso do sujeito, mas outra forma de *ser* do sentido.

Em decurso das considerações sobre o Silêncio, os *Ensaio*s de Santiago Kovadloff (2003), também mencionado no estudo de Hernandez, parte da ideia de um Silêncio que nomeia *primordial*, e reconhece, no Silêncio que buscou refletir, a impossibilidade de enunciá-lo, pois nele impera o insuperável; Silêncio intransplantável à expressão, que só se pode ouvir por vias alusivas. Não se trata de algo *silenciado* como um semblante explicável do Silêncio. Muito menos se caracteriza na ocultação do que poderia ser dito, ou na constatação da falta. O

silêncio que procura considerar, no final das contas, não é possível; não é o tácito, mas o nada em absoluto – não um tipo de Silêncio que se define pelo não-dito e que é passível de ser enunciado.

A forma como o ensaísta e poeta Kovadloff concebe o Silêncio, se aproxima muito mais de uma compreensão literal do sentido que a palavra carrega em si do que de uma definição do Silêncio enquanto “ideia”. A meu entender, o Silêncio *primordial* de Kovadloff se resume em ausência absoluta, Silêncio extremo que não encontra equivalência na palavra, o nada em que o mistério da origem procura sustentar-se; nele não há conteúdo e menos ainda parte de coisa alguma. Nesse Silêncio cabe apenas o inconcebível – ao mesmo tempo em que se torna um solo radical para a subjetividade.

Para Kovadloff o grande desafio de sua reflexão sobre esta acepção de Silêncio está em saber que não é possível determinar o que é inominável. Seu desejo, nos sete ensaios em que trata do tema, é falar de um Silêncio que se apresenta como um fundo⁷ irredutível de algo acabado e inefável; uma tela que só pode ser alcançada por meio da alusão.

Kovadloff diz que o inominável – o Silêncio – pode ser reconhecido e se mostra passível de contato por intermédio do protagonista da experiência. Assim, o *sujeito* passa a ser adotado como o destinatário de esforço interpretativo “já que se aspira a expressar algo que o envolve, a ele, e a ninguém além dele.” (2003, p. 10). No entanto, somente com a identificação deste sujeito é possível compreender a atuação e a existência do Silêncio bem como os efeitos – sentidos – por ele produzidos.

⁷ Percebo que há uma diferença entre os termos, *fundo* e *figura*, utilizados por Kovadloff e Orlandi. Suponho que para o ensaísta, o sentido da palavra *fundo* está relacionado ao distante e inalcançável – do qual é impossível expressar alguma coisa ou ideia. Enquanto ao segundo termo, Kovadloff se refere ao sujeito, por meio do qual é possível compreender a atuação do Silêncio, como tal *figura*. Segundo o pensamento de Orlandi, o termo *fundo* diz da atribuição que é feita ao Silêncio em relação à palavra, e propõe, nesse sentido, que ao Silêncio não cabe a ideia de “fundo mudo”, como sendo inferior a esta. Todavia, para Orlandi, *figura* pode ser o lugar onde os sentidos se mostram em primeiro plano. Por sua vez, ela faz uso do termo como uma espécie de analogia para atribuir ao Silêncio uma posição superior à Palavra.

Suponho que o mais importante no pensamento de Kovadloff não é o estudo do objeto em si – pois o Silêncio extremo jamais poderia sê-lo – mas o “jogo” que o Silêncio impõe entre o *sujeito* e as tentativas de manifestação que o conformam através da linguagem verbal. Ao discorrer sobre o Silêncio, ele afirma que o objeto não é o Silêncio propriamente, mas o sujeito que tenta, evita ou é impossibilitado de se expressar. Kovadloff considera ainda um tipo de imagem absolutamente ausente da forma. Essa forma, segundo ele, onde existe a possibilidade do homem contemplar-se sem se ver, é o Silêncio *primordial*.

Em suma, não há como sair ao encontro desse Silêncio - ele não é passível de designação. A única alternativa, como bem lembra o ensaísta, é “levar em consideração a conduta de quem foi subjugado por esse silêncio maior. Posso avaliar sua atitude. Posso sopesar o que manifesta como cativo, percorrer o âmbito de sua vivência seguindo o rastro do silêncio que o inspira e lhe dá vértebras.” (2003, p. 10). Em outras palavras, significa dizer que para entrar em contato com o inominável é preciso, antes de tudo, compreender o jogo por meio do qual o sujeito tenta manifestar o sentido experimentado na relação com o Silêncio *primordial*. O *sujeito* que se torna cativo desse Silêncio deve ser analisado, posto em evidência, a fim de ser “calculado”, “medido” e “pesado”.

Tamanha importância atribuída ao Silêncio não poderia estar desvinculada ao homem e às suas produções culturais. Nesse sentido, Kovadloff interessa-se em compreender um Silêncio o qual componha aquilo que é a essência da origem do homem; o que o faz diferente do outro, sua alteridade. Diferente do pensamento de Orlandi, que denomina o Silêncio *fundante* – lugar onde os sentidos se abrigam, onde tudo o que é dito pode ter outro sentido, e que nada tem a ver com o implícito, pois não é ausência de palavras – e diz, ainda, que o Silêncio significa, Kovadloff reflete sobre um Silêncio inalcançável, extremo e que só pode ser percebido pelo *sujeito* por meio do qual se revela. Segundo ele, o Silêncio que denomina *primordial* é o inominável.

No território das artes o Silêncio passou a ser visto como um elemento indispensável às questões do processo criativo, assim como aos mais diversos

segmentos da linguagem artística moderna e contemporânea, surgindo então de forma imprescindível. Ao iniciar sua reflexão sobre a poesia, por exemplo – e esta pertence ao âmbito da linguagem literária – Kovadloff afirma que não considera o Silêncio como se ele fosse um mero reverso da expressão. Pensando a compreensão do Silêncio a partir da dicotomia oclusão e epifania, a poesia é para ele umas das formas de clarear essas duas partes do Silêncio, por isso, afirma que escrever sobre o Silêncio é “examinar seus matizes por pressupô-los, além de variados, profundos.” (2003, p. 23). Assim, reconhece na poesia a existência de uma trajetória que vai de um Silêncio, o da *oclusão*, a outro Silêncio, o da *epifania*.

Correndo o risco de uma compreensão simplificada, compreendo que o *silêncio da oclusão* é o espaço de potência inicial de sentido para a ação do sujeito em relação ao que poetiza; Kovadloff nos leva a compreendê-lo como um lugar de onde o poema parte. Nesta modalidade de silêncio o poema se constitui como fruto de uma trama verbal sobre algo pertinente à poesia a ser explorada. Essa potência de sentidos, a qual se pode atrelar a intenção da ação do sujeito é o estágio inicial e diz respeito à cinética da linguagem, porque, como diz Kovadloff, “constitui um corte interpretativo no campo total do inteligível. Pode nomear algo de certo modo, somente com a condição de que silencie alguma coisa, também de certo modo.” (2003, p. 24). Esse Silêncio subjuga a experiência de outras possibilidades que estão fora daquela escolhida e explorada pelo sujeito da ação de poetizar, e leva o poeta a dobrar-se ante o reconhecimento de que a linguagem verbal limita a potência do sentido, e cuida para que a obviedade, a qual essa linguagem tende, não enfraqueça o necessário do sentido. Ou nesse silêncio apenas se esconderá aquilo que é irrelevante, e que não inquieta e leva à revelação.

A cinética da poesia vai da oclusão à epifania, por isso, o *silêncio da epifania* é o lugar aonde o poema chega, onde ele entra. Silêncio de intensa função reveladora. Kovadloff define essa segunda modalidade de Silêncio como aquele que nutre o poema. “Trata-se, nesse caso, de um silêncio que o poema ajuda a preservar como presença.” (2003, p. 24). Se no *silêncio da oclusão* impera

a linguagem que manifesta o sentimento superlativo do real, no *silêncio da epifania* o homem é posto diante do sentido que ultrapassa o significado, e que, por isso, só pode ser apreendido como signo incerto.

Esse no qual a vivência do mistério – que não é outra coisa além da do real suportado como derradeira imponderabilidade – subtrai o homem do solo petrificado do óbvio: o liberta. [...] É, agora, o silêncio da significação excedida que, com sua irreduzível complexidade, desvela e força a vigília sem pausa do entendimento e, em uníssono, à sua profunda desesperação. (KOVADLOFF, 2003, p. 24)

Ao poema cabe partir e chegar ao Silêncio. Mas, longe do sentido fechado ao qual a palavra é remetida, existem vestígios da presença – pelo poema preservado – da essência ontológica que antecede a linguagem verbal e com a qual o poeta precisa “jogar”; é este “jogo” que parece tentar significar muito mais do que é possível dizer.

Segundo Kovadloff, o *silêncio da epifania* não deve ser entendido como uma trama de signos convencionais; não é linguagem. Diferente do *silêncio da oclusão*, ele não funda uma possibilidade de interpretação no campo do inteligível. “Nele, nada se encontra silenciado porque, a rigor, com ele nada particular quer ser dito. Como nada particular silencia, o silêncio da epifania situa o homem diante da totalidade indivisível que, como tal, o silêncio encarna.” (2003, p. 26). A fala, por sua vez, não consegue apreender diretamente a totalidade do que surge nesse Silêncio; esse Silêncio é objeto inviável à fala.

Este silêncio é fruto da palavra plena, filha de seu desdobramento extremo, da conquista apaixonada de seu esgotamento. Por isso, e como tal, já não é mais palavra. É palavra, porém, o silêncio da oclusão. Palavra encoberta, palavra rejeitada, enunciação possível, mas evitada, como se disse, pelo medo, pelo hábito ou pelo preconceito. (KOVADLOFF, 2003, p. 26)

A questão não é, portanto, classificar qual Silêncio exerce maior influência sobre a poesia, se o da *oclusão*, ou o da *epifania*. Ambos remetem à liberdade do homem. “O homem é livre enquanto infunde uma forma simbólica possível ao impossível de ser literalmente formalizado.” (KOVADLOFF, 2003, p. 33-34). Portanto, de acordo com Kovadloff, a linguagem poética é o espaço de transição destes *silêncios*.

O que percebo do todo é que há um grande número de significações que surgem dos mais diferentes recursos discursivos, assim como, o Silêncio *fundante*, de Orlandi – lugar onde os sentidos se fundam, se movem e se estendem sempre em processo de ressignificação – o Silêncio *Primordial*, de Kovadloff – ausência absoluta, o nada em que o mistério da origem procura sustentar-se, o inominável – ou, ainda, a definição de Hernandez sobre um duplo Silêncio que define como *Vazio* e *Falta*, com o intuito de esclarecer as múltiplas faces do Silêncio. Para mim, o Silêncio remete a ideia de lugar onde os sentidos se movimentam, substrato ontológico da existência e dos impulsos do homem, e por mais inconcebível e extremo que pareça é o lugar de jogo do homem com a intenção da expressão.

Diante desse ajuntamento de considerações expostas acima, suponho que haja, também, a possibilidade de refletir e analisar o Silêncio em *Esperando Godot* – sob o qual se sustenta, se revela e permite a reflexão de outras variáveis de sentidos – por meio de um tipo específico de definição. A esse respeito discorrerei no terceiro capítulo.

1.2. Para dizer bem a palavra, o silêncio

“Não é apenas que as palavras sejam mentirosas; elas estão tão sobrecarregadas de cálculos e de significações, e também de intenções e de lembranças pessoais, de velhos hábitos que as cimentam, que a sua superfície, tão logo fendida, se fecha. Ela cola. Ela nos aprisiona e sufoca.

(Gilles Deleuze)

Ao pensar o Silêncio como um lugar onde os sentidos se definem e são construídos, e que ao mesmo tempo está sujeito a uma multiplicidade de sentido, passo a compreendê-lo como primícia da significação, como algo primeiro, anterior a tudo. O Silêncio como antecessor e pertinente à forma do que ainda não foi revelado nem se tornou ação – ou seja, tudo o que passa a ser e altera a percepção humana, tanto de ordem física como metafísica, por meio do subjetivo, ou da materialidade – parte antes de um estado ou instante de Silêncio. O próprio ato de, *“pensar sobre”*, se funda na dimensão do Silêncio.

Em todo caso, existe uma insistente referência à *Palavra* todas as vezes que o *Silêncio* é apontado como principal objeto de reflexão. Saber quem é mais significativo, se a palavra ou o silêncio, ou quem precede a quem (quem é constitutivo de quem), e, ainda, se a palavra e o silêncio são independentes entre si, não é a principal problemática de nossa pesquisa. No entanto, não posso negar o fato de que a dicotomia, *Silêncio* e *Palavra*, ocupa um lugar de destaque nas discussões que envolvem os estudos da linguagem artística e literária, como de outras ciências. Assim, para identificar os elementos que dizem respeito ao meu estudo, também, aqui, não fugirei à regra.

Rubén Muñoz Martínez (2005) destaca o Silêncio e a Palavra como duas funduras do humano, e afirma que, “Al igual que el lenguaje es el modo de expresión del hombre, el silencio es el modo de expresión de las cosas” (2005, p. 433), ou, melhor dizendo, o Silêncio é o modo em que as coisas se dão. Do ponto

de vista desse autor, as “coisas” habitam em um Silêncio aparentemente inexpressivo; o Silêncio seria a linguagem de existência das “coisas”, sua forma de expressão se manifesta nele, cabendo ao homem interpretá-las. Desse ponto de vista examina as possibilidades de significar da Palavra e do Silêncio.

Para Martínez, o “silencio no es por si solo significativo, sino que lo es debido a la relación interna de reciprocidad que mantiene con el lenguaje. (2005, p. 434), e faz menção a Cervantes e Rodin, dentre outros, para dizer de sua percepção em relação a essas ações humanas dotadas de significação especial que habitam no Silêncio, e que, ao afetar o homem, o impulsiona a compreendê-las por meio das palavras. Segundo sua análise, a palavra é quem permite ao Silêncio expressar-se. Martínez assegura, ainda, que “la significación del silencio, [...] es posible gracias al lenguaje. Si no existiera el lenguaje el silencio no sería significativo por sí solo. (2005, p. 434). Acrescenta, ainda, que o Silêncio que habita nas “coisas”, ou seja, o modo de expressão e aquilo expressado por elas são passíveis de significação apenas mediante a compreensão verbal do homem – a Palavra é quem delega a possibilidade de compreensão dos sentidos que se resguardam no Silêncio.

Em todo caso, diante das considerações de Martínez, há a impossibilidade do homem em transformar em palavras os “dizeres” mais profundos das “coisas” que não conseguem ser alcançado por meio da palavra, e que conotam estados de grande concentração emocional; sobre isso ele mesmo afirma que, “Cuando la significación de los acontecimientos nos desborda nos sumimos en el silencio.” (2005, p. 436). Uma verdadeira obra de arte, segundo suas palavras, é um bom exemplo para esse alto grau de vivência, e assegura que “tan sólo nos resta una cosa por hacer: callar y oír lo que la obra nos dice.” (2005, p. 436). Mas, diante de tais considerações, como ouvir se o modo de expressão das “coisas” é o Silêncio, e se esse Silêncio só pode ser compreendido por meio da Palavra?

Vale refazer o percurso reflexivo desse autor para melhor compreender sua análise acerca da Palavra e do Silêncio: Martínez diz que o Silêncio é o modo de expressão das “coisas”, e que a Palavra é o modo de expressão do homem.

Afirma, também, que aquilo que as “coisas” expressam pelo Silêncio, ou aquilo que o Silêncio revela por meio das “coisas”, só é possível quando o homem as compreende e interpreta por meio de palavras. Diz, assim, que as “coisas” não falam, o homem é quem diz acerca delas. Porém, atesta que nem sempre as palavras conseguem alcançar a profundidade que as “coisas” expressam pelo Silêncio. Com isso, ao meu ver, provoca uma desestabilização na tentativa de nivelar o grau de valor que atribui à Palavra e ao Silêncio.

Talvez, na tentativa de nivelar o grau de importância da Palavra e do Silêncio, Martínez tenha esquecido um pequeno, mas fundamental, detalhe: há silêncio nas palavras, e é nele onde as palavras habitam. Assim sendo, proponho que tal reflexão seja conduzida da seguinte maneira: o homem faz uso da Palavra para expressar seu pensamento sobre o mundo e as coisas, enquanto percebe que no Silêncio estão, ou ficaram diversas apreensões que a condição do dizer das coisas o homem não consegue alcançar. Logo, o Silêncio tanto abarca a Palavra – e a mudez das coisas sobre as quais ela não consegue dizer – como tudo aquilo que é impossível de ser expressado por meio dela.

Em concordância com o pensamento de Martínez, apenas, suponho que tanto os modos de expressão do homem como das “coisas”, a qual se refere, estão carregados das vozes do Silêncio, dos sentidos que não se limitam à Palavra nem ao signo que esta representa ou estabelece; como também sobre “àquilo” que, antecipadamente, as “coisas” dizem por meio de sua representatividade. Quem sabe fosse mais fácil compreender que as categorias, Palavra e Silêncio, não ocupam a mesma dimensão da significação, sendo esta última livre da primeira; não se trata de um oposto, tampouco de um complemento.

Contrário à Palavra, o Silêncio existe de maneira incondicional e única, tampouco é substituível. Acredito que tanto o Silêncio quanto a Palavra sejam duas realidades fundamentais da existência humana, todavia, na minha concepção, somente o Silêncio representa bem a profundidade do humano. Para Martínez, apenas nos momentos de envolvimento emocional e contemplação das “coisas” é que a Palavra silencia: “es ahí cuando el silencio parece sobrepasar a la

palavra.” (2005, p. 436); e só nesse caso reconhece que as “coisas” falam por si mesmas por transmitir uma infinidade de significados. Mas, assim como as “coisas” as palavras igualmente transmitem significados, porém não alcançam a completude do sentido, isso é da ordem do Silêncio.

Ao refletir sobre muitas de suas indagações, como: “como puede la palabra expresar todo eso que el silencio nos está transmitiendo em esos momentos?” (2005, p. 436), suponho que o Silêncio, enquanto potência, se mostre muito mais significativo que a Palavra. Primeiro, por ser o lugar onde os sentidos passam a existir, e segundo, por seu poder de subjetividade.

O Silêncio pode ainda corresponder aos fenômenos da existência onde as sensações o definem enquanto sentido. Por isso que diante de uma obra de arte, ou dos fenômenos da natureza, as palavras se tornam dispensáveis, permitindo que o Silêncio expresse sensitivamente o que só as funduras da alma conseguem compreender. Ainda que o homem esteja desbordado de emoção, as palavras jamais alcançarão o sentido absoluto desses instantes de contemplação e entusiasmo, tampouco revelarão com devida clareza a “verdade” latente no pensamento humano.

Quanto às palavras que afetam profundamente o emocional humano – ao ler Dostoievski, Tchékhov, Clarice Lispector, Manoel de Barros – há nelas um sentido maior que o próprio ato de estruturar o verbo. O que chega aos ouvidos são palavras que se arranjam para dizer sobre um pensamento, ou atribuir um sentido às “coisas”, mas nunca a verdadeira essência do que dizem. O “isso” que perpassa as palavras não pode ser de todo apreendido, ao passo que os sentidos – a essência, a “verdade” – que as palavras perseguem não se fundam nelas, mas no Silêncio. A compreensão absoluta do “isso”, não se resume ao raso sentido que as palavras carregam em si mesmas, mas escorre para além dos limites de sua materialidade, retorna e passa a habitar a dimensão do Silêncio. Se a Palavra é para o ouvido, o Silêncio é para a alma. George Steiner assegura que “aquilo que se vê pode ser transposto em palavras; aquilo que se sente pode ocorrer em um nível anterior à linguagem ou fora dela.” (1988, p. 40-41), ou seja, no Silêncio.

O Silêncio *primordial*, como denomina Kovadloff, não depende das coisas para existir, ele reflete a presença inalcançável do que não é possível nominar. Esse Silêncio extremo deixa sua marca no *sujeito* – as “coisas” – por meio do qual se revela, sendo sua forma de expressão independente da Palavra; pois até as palavras são cheias de silêncios com sentidos a não dizer. É no Silêncio que as palavras se formam, como também no Silêncio assentamos muitas delas.

Parafraseando Kovadloff, as palavras dizem apenas do *sujeito* por onde o Silêncio se revela, mas nunca sobre o Silêncio; este é inominável. Por isso considero que o Silêncio além de ser o modo de expressão das “coisas” é também o lugar de expressão da Palavra. Apesar de concordar com Martínez, quando afirma que a Palavra e o Silêncio são duas funduras do humano, não posso, sob hipótese alguma, compreendê-los como sendo complemento um do outro. Mesmo que o Silêncio seja necessário para a existência e percepção da Palavra – e o movimento dos sentidos – ele, em nada depende da Palavra para *ser, estar* ou *existir*. A beleza de um poema não está nas palavras do poeta, mas no Silêncio que as atravessa e as preenche de significação. De igual forma, o Silêncio não é o avesso, ou o contrário da Palavra, talvez o seu reverso; nunca o lado oposto ao lado principal, mas *aquela* que primeiro se observa e se considera.

Nos instantes nos quais o homem se coloca em completa escuta, ele alcança um próprio e pleno estado de contemplação profunda – seu estado de presença frente a sua percepção do Silêncio – nesse encontro com o Silêncio é possível uma aproximação da verdadeira essência e compreensão dos sentidos. Obviamente, não deixarei passar despercebida a afirmativa de Martínez que diz: “en esto, encontramos una deficiencia de la palabra. Ésta no es capaz de expresar todo lo que al hombre le pasa.” (2005, p. 437). O Silêncio, o qual emana das “coisas”, que as revela, e as funda, como também em relação à Palavra, possibilita ao homem compreender que há muito mais a ser ouvido e sentido. Só o Silêncio é capaz de “falar” sobre o inalcançável; sobre aquilo que não se pode exprimir. A Palavra tem o seu limite. O Silêncio, uma infinidade de outros silêncios.

Embora a Palavra tenha a sua importância no processo de identificação da forma, ou de compreensão das “coisas”, o sentido alcançado por ela será sempre incompleto; também não exerce o mesmo grau de potência que o Silêncio, pois se aproxima, apenas, do sentido comum das “coisas”. Não é que a Palavra seja o modo de expressão do homem e o Silêncio o modo de expressão das “coisas”, tanto as “coisas” como as palavras habitam o Silêncio; tanto uma como outra são modos de expressão e representatividade, mediante a visão que o homem tem do mundo que o cerca. Um bom exemplo são as manifestações da linguagem nos vários segmentos da arte. Em todo caso, há em tudo a presença do Silêncio.

Toda palavra exerce uma função na linguagem verbal. Porém, pode-se dizer que uma das principais causas da “crise da palavra” no teatro, em meados do século XIX, é a percepção dos limites dela a qual se mostrou insuficiente para alcançar a origem de seu próprio sentido. A Palavra diz, mas quem significa, de acordo com Orlandi, é o Silêncio. “[...] o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é.” (2007, p. 31). Também a esse respeito, Maurice Merleau-Ponty afirma: “temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam.” (2004, p. 75). As palavras transitam no Silêncio.

Em um breve olhar sobre, *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (2004), por exemplo, Merleau-Ponty estabelece a relação entre escrita e pintura no processo de construção dos sentidos, e afirma que o Silêncio é o elemento comum a esses modos de lidar com a técnica, mas comparáveis apenas na categoria da expressão criadora. Para ele, tanto a escrita como a pintura representa uma forma de expressão narrativa, porém distintas enquanto linguagem.

Fazendo menção a Saussure, Merleau-Ponty cita que os signos nada significam se apresentados individualmente, no entanto, expressam sentido a partir da junção que estabelecem entre eles, e, através da junção desse todo é que a língua se forma. A Palavra só passa a ser usada de maneira diversa depois

que se institui enquanto linguagem, e a linguagem só é expressão porque se estende para além do signo; ao passo que o sentido seria o movimento total da fala, pausado no pensamento. No tocante à linguagem, para esse autor, “o sentido só aparece na intersecção e no intervalo das palavras.” (2004, p. 70).

De acordo com Merleau-Ponty, em relação a narrativa literária, o escritor parte de um conjunto de signos já organizados e existentes em um “mundo falante”, cabendo-lhe a tarefa de distinguir a importância de cada Palavra e a forma como esta é colocada na linguagem. Não há uma Palavra para cada pensamento. Ao dizer, o escritor não coloca sob cada pensamento uma palavra – tampouco é possível – pois o signo se apagaria diante de seu próprio sentido e o pensamento não se constituiria numa linguagem inteiramente explícita, sendo apenas pensamento.

Todavia, uma palavra, ainda que posta separadamente, pode representar um signo, porém não compreende todo o sentido de um pensamento; assim como um conjunto delas também não alcança esse feito. As palavras apontam para um signo, porém, os sentidos se constroem na linguagem, e é nesta que Merleau-Ponty percebe a manifestação do Silêncio, e assegura que “[...] a ideia de uma expressão completa é destituída de sentido, que toda linguagem é indireta ou alusiva, é, se preferir, silêncio.” (2004, p. 72).

Mas, qualquer relação com o Silêncio, de acordo com Orlandi, já se supõe uma relação plausível à significação, havendo sempre a possibilidade de ressignificar e de gerar outros sentidos. O sentido, por sua vez, é uma questão filosófica e está aberto a significações, pois o mais importante nunca é dito. Se na História do homem a palavra foi criada para reter o Silêncio, ao ser percebido como um meio de significação, o vocábulo, que sustenta e estrutura a linguagem verbal, não passa de uma *palavra* incapaz de alcançar a potência das coisas. De qualquer forma, como afirma Merleau-Ponty, “a palavra verdadeira, [...] aquela que significa e liberta o sentido cativo na coisa, não passa de silêncio com relação ao uso empírico, uma vez que não vai até o nome comum.” (2004, p. 73).

O sentido atribuído às “coisas” não se define no exercício da Palavra. A palavra que origina e potencializa o sentido das coisas, e que faz com que as coisas se ressignifiquem num movimento *continuum* de reconstrução/criação, a qual Merleau-Ponty chama de *verdadeira*, é o *inominável*; são Silêncios em relação ao uso empírico da Palavra, e essa não liberta o sentido das coisas por não alcançar em si mesma a completude do pensamento e da forma – essas coisas cujos sentidos são aprisionados pela Palavra, tanto podem ser de ordem material como imaterial. Trata-se de um nome que é posto para identificar o que percebemos como real, como existente no mundo das ideias. Em concordância ao pensamento de Merleau-Ponty, a palavra verdadeira que põe em liberdade o sentido aprisionado nas “coisas” é *inominável*: não passa de Silêncio.

Refletindo ainda sobre a condição das palavras na linguagem verbal, percebe-se que algumas delas não se limitam a uma única significação, ou seja, tanto um mesmo signo pode ser definido por outras palavras, como uma única palavra pode definir mais de um signo. Ao se apropriar da palavra, no caso da escrita, faz-se necessário considerar aquelas que também poderiam ocupar o lugar de outras. Todas as vezes que uma Palavra é colocada no lugar de outra, mesmo que ambas correspondam ao mesmo propósito de representatividade do signo, a possibilidade do sentido vir a ser desta última pode silenciar potencialmente o sentido de todas as outras, provocando reações diversas na compreensão do pensamento – embora de forma alusiva. A escolha de uma palavra e não de outra, pode alterar a forma de percepção do sentido, podendo ser este menos, ou mais potencialmente significativo.

Esta é, pois, uma das características que define bem as qualidades potenciais do Silêncio em relação à Palavra: quando uma palavra não consegue por si mesma expressar um pensamento, ou comunicar um sentido, o sujeito do discurso verbal recorre a outras palavras, enquanto que o Silêncio é insubstituível, não pode ser ocupado por outro.

Além disso, a dicotomia, Silêncio e Palavra, também acontecem por outras instâncias. Na mitologia religioso-cristã, por exemplo, o Silêncio é presença

marcante logo nos primeiros escritos do livro de Gênesis⁸. O suposto vazio que compunha todos os espaços revelava a presença do Silêncio como algo pré-existente à criação, incubando o que estaria, por conseguinte, pronto a ganhar forma e existir. Nesse sentido, segundo o pensamento cristão, o Silêncio construía no “vazio” – este como seu lugar de atuação – a possibilidade da forma da matéria, ou seja, a forma do mundo e das coisas. No momento em que o Silêncio é quebrado pelo som da Palavra, “as formas” passam a existir. De acordo com esse raciocínio o Silêncio já se define “fundante” – lugar capaz de possibilitar o sentido das coisas.

Entretanto, há que se pensar, também segundo a mitologia cristã, sobre a origem das “coisas”, ou do sentido atribuído a elas. A forma só passou a ser significativa – em sua existência – mediante ao som da Palavra, quando esta rompeu o Silêncio onde o vazio habitava, e de onde principiou a fundação do mundo. Contudo, não significa dizer que não há sentido fora da Palavra, ou que somente através dela o signo pode ser definido como matéria significante. Deve-se lembrar que há na “ideia” de Silêncio, a pré-disposição ao que possui conotação transcendente. Talvez fosse mais interessante supor que a ausência da forma, e o vazio que pairava sobre a face das águas, de acordo com o termo bíblico, encontraram na Palavra seus modos de expressão significa, exceto o sentido da existência ontológica das “coisas” e do homem. O espírito vivo de tudo o que se origina na dimensão do transcendente é da alçada do Silêncio; pois se no princípio era o Silêncio, o *Logos* (verbo) só veio depois para “rompê-lo”.

Por mais que se tenha relegado à Palavra um lugar de destaque nas relações da linguagem humana, o Silêncio continua exercendo maior poder sobre a percepção do homem na compreensão e formulação dos sentidos. O Silêncio permite uma aproximação da essência do sentido. A Palavra apenas aponta a direção. Transformar em palavras o “isso” do sentido é andar menos da metade do caminho em direção ao que de fato é plausível à compreensão. O pensamento

⁸ Vale salientar que, em algumas edições bíblicas a transição histórica do Velho para o Novo Testamento é representada por quatro folhas em branco, significando os quatrocentos anos em que Deus (Javé) silenciou; durante esse período o povo hebreu não “ouviu” a voz divina.

encontra no Silêncio o lugar para que as ideias se tornem vivas e façam sentido. Mas o que se constitui no pensamento, parafraseando Merleau-Ponty, não é compreendido em absoluto, pois a idéia de um pensamento completamente explícito é destituída de sentidos.

George Steiner, ao falar sobre *O Repúdio à Palavra* (1988), inicia a sua reflexão apontando a grande influência que a palavra exerce na cultura ocidental. Mesmo o Silêncio tendo desempenhado um papel importante entre os *Pensadores* da sociedade grega, o valor atribuído à Palavra pelos gregos, assim como a difusão da cultura grega, conhecida como o período *helenístico*⁹, contribuiu para que a civilização ocidental adquirisse um caráter essencialmente verbal.

Graças a essa herança greco-judaica exposta nas palavras do Apóstolo João (1988, p. 30), segundo o exemplo apresentado por Steiner, que a Palavra passou a desempenhar um papel de maior importância na comunicação. Muitas civilizações reconheceram na prática da *Retórica*¹⁰ uma forma de exercer e demonstrar sabedoria e poder.

De acordo com esse autor, ainda que a Palavra ocupe um lugar considerável nas relações sociais, não cabe o pressuposto de que a palavra seja a única possibilidade de articular as expressões da mente. O Apóstolo João menciona o começo – em relação ao *verbo* – mas nada diz quanto o fim. Portanto, desde a era antiga, a Palavra tem sido colocada como o elemento principal da expressão humana.

Com base nas reflexões de Steiner, o sentimento classicista e cristão, cujo esforço tinha como finalidade ordenar a realidade sob os domínios da palavra, entra em declínio no curso do século XVII ao se constatar que o caminho para a demonstração da verdade não se restringe, unicamente, à linguagem verbal. Steiner cita como exemplo de instrumento para aplicação da moral e, inclusive, da

⁹ O termo, Helenístico, caracteriza o período referente à difusão da cultura grega aos territórios que conquistava.

¹⁰ Retórica é a forma eficaz e persuasiva de se comunicar por meio da linguagem verbal; também considerada como um dos elementos chaves da filosofia e da dialética. “Arte da Retórica”, obra na qual Aristóteles sistematizou o seu estudo sobre o discurso; também considerada como um dos elementos chaves da filosofia e da dialética.

estética, o não-verbal do simbolismo matemático, e afirma que “a língua não é mais considerada como um caminho para a verdade demonstrável, mas como um espiral ou uma galeria de espelhos, conduzindo o intelecto de volta a seu ponto de partida.” (1988, p. 39).

Diante das muitas considerações relacionadas aos limites da linguagem verbal, não posso restringir o modo de expressão do homem unicamente à Palavra, tampouco, parafraseando Merleau-Ponty, desconsiderar o “fio de silêncio” que se misturam a ela; muito menos lhe instituir um alto nível de significação. Alguns tipos de linguagens não-verbais, mencionadas por Steiner, como, a matemática, a lógica simbólica, e as fórmulas de relações químicas ou eletrônicas, ocupam, agora, a grande área do significado. Do seu ponto de vista, “o mundo das palavras encolheu.” (1988, p. 43).

Embora tenha se certificado de que já não compete à Palavra abarcar a totalidade da experiência e da realidade, Steiner examina o efeito do repúdio à Palavra sobre a prática literária atual. Para esse autor, a crise dos recursos poéticos teve início no final do século XIX, e surgiu da “consciência da lacuna existente entre a nova compreensão da realidade psicológica e as antigas modalidades de manifestação retórica e poética.” (1988, p. 46). O poeta, desse tempo, vê-se rodeado de novas descobertas e procura libertar-se das limitações da sintaxe, mergulhando no Silêncio.

De igual forma, como bem lembra Steiner, o escritor da atualidade tende a simplificar sua escrita e reduzir a sua obra ao menor número de palavras possíveis. Não é a quantidade do número de palavras que se deve levar em consideração, mas a diversidade delas, e de seu significado. As diversas transformações ocorridas nas formas do homem perceber a sua realidade, desde o século XVII, fez com que a palavra correspondesse a um domínio mais estreito de compreensão da “verdade”; ela “não mais articula – ou lhe são pertinentes – todas as principais modalidades de ação, raciocínio e sensibilidade.” (1988, p. 43).

Em todo caso, se a Palavra é quem organiza o discurso verbal, e nela há marcas profundas de Silêncio, esse discurso assume o papel de *sujeito* do

Silêncio. Por esta proposição, a palavra não pode se esquivar de sua dependência das formas de significação do Silêncio; este habita sua interioridade como também o fora de tudo que a circunscreve. E, ainda, “a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade.” (STEINER, 1988, p. 40). O que sobra desse segmento é a parte que não se detém às bordas do discurso verbal e que não pode ser passível à significação por meio da Palavra. Essa parte restante, que excede os limites da mente humana, é provavelmente a maior parte, e é esse “restante” que Steiner chama de Silêncio.

Mas é decididamente o fato de que a linguagem tem mesmo suas fronteiras, de que confina com três outras modalidades de manifestação – a luz, a música e o silêncio –, que fornece prova de uma presença transcendente na estrutura do mundo. Exatamente porque não podemos ir mais longe, porque a língua nos falha de maneira tão precisa, temos a certeza de um sentido divino que supera e envolve o nosso. O que há para além da palavra humana é revelador de Deus. (STEINER, 1988, p. 58-59).

Contrário à Palavra, o silêncio não precisa “ser” para “estar” – ter ou formar materialidade – ele já se apresenta como um sentido. Segundo Orlandi, o Silêncio é o único lugar capaz de possibilitar o movimento dos sentidos a partir de um *continuum*: quando o Silêncio se quebra é que escuto o som, o ruído, a Palavra – ele é também quem atravessa a tudo. Entretanto, ao ser atravessado pela Palavra o Silêncio não se anula, nem se ausenta, ele permanece; não como fundo “mudo”, mas como lugar de potência para a fundação dos sentidos.

Uma coisa é fato: a palavra tem o seu limite na linguagem verbal como uma impossibilidade de alcançar o sentido “verdadeiro” das coisas. Já o Silêncio não deve ser visto apenas como um instante de repouso, ou de retenção da palavra, pois tanto as “coisas” como as palavras podem adquirir um ou mais significados por meio do dele. Depois de silenciada a Palavra deixa de existir – ela só *está* no instante em que é dita; como bem lembra Orlandi, o dizer só pode vir a ser porque

o Silêncio lhe oferece essa possibilidade. Ele é quem permeia tanto o pensamento quanto as palavras; é a contemplação do possível.

Logo, todas as “coisas”, inclusive a Palavra, encontram nele um lugar específico para a ressignificação e criação do “outro”, daquilo que só pelo Silêncio é possível compreender. Há uma forma de *dizer* que não corresponde a Palavra, ou ao signo que ela representa. O pensamento, quando dito, por exemplo, se torna mais que um aglomerado de signos onde a fala se situa, mais que um agrupamento de palavras. Todo *dizer* pode ser duplo em si mesmo, e todo pensamento pode ser *dito* de diversas maneiras: nas palavras não cabe o sentido absoluto do pensamento.

O Silêncio é um *estado de presença* permanente no tempo, nas coisas, na Palavra, na imagem... Mesmo quando não é possível percebê-lo, ele está. Posso afirmar que para se dizer bem a Palavra é preciso, antes de tudo, encontrar o seu lugar de significação no Silêncio: fronteira onde os sentidos transitam infinitos.

II. As Vozes do Silêncio no Teatro

A cada época o homem reinventa formas de compreender a si e o meio que o cerca, elaborando projetos que estão sempre voltados para a resolução de suas próprias contradições. Quando as formas de atribuir sentido as “coisas” entra em “crise”, surge, inevitavelmente, um processo de reconstrução dessas formas; as artes desempenham um papel importante no desenvolvimento e aplicação desses processos. No período moderno, por exemplo, a arte se redefine a partir das limitações da palavra, encontrando possibilidades de expressar-se a partir das inquietações decorrentes desses limites.

2.1. Presença do Silêncio no “drama” da palavra

“O drama começa pelo silêncio, e acaba por ele. Sai dele, para voltar a ele. É como uma ruptura, um fugitivo despertar, como uma exclamação discordante entre duas margens de silêncio. No começo, ainda não havia nada dito. No final, já não há nada que dizer. Tudo está consumado, através da ação.”

(Jacques Copeau)

Os modos de lidar com o Silêncio no teatro moderno dizem muito das grandes transformações que o *drama*¹¹ sofreu ao longo da história. Desde o final do século XIX, o Silêncio passou a ser considerado tanto quanto a Palavra, no que concernem às formas de composição da arte dramática, constituindo-se como a base para uma multiplicidade de dramaturgias. Não apenas como um componente específico da criação teatral, mas como protagonista de uma dramaturgia própria. Hoje, olhar para a cena contemporânea é enxergar o Silêncio como algo de extraordinário na paisagem teatral.

O prestígio adquirido pelo Silêncio nas artes, de modo geral, não só resulta dos problemas dos limites da palavra, como também por consequência das revoluções filosóficas e científicas que ocorreram ao longo da história, e que findou por estabelecer novas formas de concepção da realidade e dos conceitos que regem os relacionamentos sociais – o homem entra em conflito com o seu próprio sistema, e na tentativa de resolver tais conflitos, surge a necessidade de se estabelecer novos conceitos.

As artes não só acompanham como determinam a inserção de outros modos de se conceber a vida, o mundo e as relações, e o Silêncio toma parte nesse processo de renovação. Contudo, o reconhecimento da importância do Silêncio nas artes não é assunto recente. Como dito anteriormente, o Silêncio se

¹¹ Na Poética de Aristóteles, o termo “Drama” está diretamente associado à representação teatral. No século XVIII o drama se constitui num gênero específico de texto. Ao longo da história este termo, que se articula entre o teatro e a literatura, ganha novos sentidos e funções, em virtude das transformações artísticas e proposições estéticas. Trata-se de uma composição teatral.

tornou um elemento recorrente na estruturação da escrita e da cena teatral, mas suas primeiras manifestações foram percebidas na dramaturgia do período clássico, e reconhecidas a partir da “crise do drama” em meados do século XIX, um momento de decisão para os fundamentos do drama moderno sob a quebra de paradigmas cristalizados e da “crise da palavra”.

Mas, as transformações pelas quais o teatro sofreu ao longo da história, advindas de um processo teórico de reflexão sobre as formas de concepção dramáticas, deixaram rastro de Silêncio por toda cena dramática, criando fissuras e concedendo a possibilidade de uma poética voltada para o Silêncio. Este, por sua vez, se mostra como um elemento que corresponde às exigências estéticas do drama moderno e do drama contemporâneo. Pois, se era em torno da palavra que o drama se estruturava e se sustentava – mantendo o diálogo como expressão absoluta do teatro – o Silêncio possibilitou outras formas de construção do drama e reorganizou o mecanismo do diálogo dramático. Isso prova que ao longo da história, a arte permanece diretamente ligada à lei universal da evolução, o que explica que a estética e as teorias que serviram de fundamento para o teatro clássico não poderiam ser definidas como “verdades imutáveis”.

Os mecanismos de composição dos gêneros dramáticos têm como principal referência um sistema de princípios estético-ideológicos definidos na *Poética*, de Aristóteles. Esse primeiro tratado ocidental sobre o tema apóia-se em um poder normativo, onde, no primeiro capítulo, o filósofo aponta as diferenças da produção poética e de seus diversos gêneros. De maneira breve, assinalo alguns ressaltos sobre o pensamento aristotélico, e tomo como pretexto a historicidade da arte do drama, ao longo dos séculos, para discorrer sobre o aparecimento do Silêncio e o seu reconhecimento na cena teatral.

O modelo de construção do drama estabelecido por Aristóteles se apresentava sob a forma de preceito único, e imutável. O aristotelismo, que impunha uma construção ficcional baseada em formas pré-determinadas, excluía qualquer possibilidade de transformação progressiva da cena dramática. A dificuldade encontrada na aplicação prática da *Poética* se deve, justamente, ao

fato de ser extremamente fechada, presa e centrada às regras, cuja pré-definição impedia a flexibilidade em sua estrutura. Não podendo exceder os limites dos princípios aristotélicos, ou seja, a impossibilidade de descentralização das regras fazia com que a progressão da estética teatral fosse impedida de galgar outros lugares nos processos de criação da cena.

Um dos aspectos que me chamou atenção na *Poética* de Aristóteles se refere à função do *historiador* e do *poeta*¹². Esse reconhecimento diz respeito à representação dos gêneros dramáticos, tanto na busca por uma definição “pura” destes gêneros, como também da compreensão de forma e conteúdo – fagulha que incendiou os estudos sobre a composição do drama posterior ao século XVII.

Ainda que o historiador escreva em forma de verso não poderia sob hipótese alguma ser considerado poeta. A forma da escrita em prosa, ou verso, em nada contribui para a definição exata um do outro. A principal diferença entre o historiador e o poeta, segundo aponta Aristóteles, é que o primeiro escreve sobre acontecimentos passados, enquanto que o segundo escreve sobre o que poderia ter acontecido. “Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular.” (ARISTÓTELES, s/d, p. 306). Eu diria que essa atribuição à poesia permite ao poeta percorrer por lugares que só é possível alcançar pela arte; enquanto que ao historiador só é permitido atuar no campo da “verdade”, sem nunca exceder os limites dos fatos. Seu trabalho resume-se à investigação e relato das diversas camadas que compõe a historicidade de um acontecimento real.

¹² Sobre esse fazedor de dramas; de fábulas, Aristóteles declara: “[...] a missão do poeta consiste mais em fabricar fábulas do que versos, visto que ele é poeta pela imitação e porque imita as ações.” (ARISTÓTELES, s/d, p. 307). O termo poeta é empregado na *Poética*, justamente porque este atua no campo da criação imaginária, do possível, do ficcional.

Acredito que os problemas de compreensão da *Poética* já se apresentam na própria maneira de como deve ser vista a função do poeta; já que a este cabem as feitura do drama. Não se trata, apenas, de uma distinção de funções entre um e outro (historiador e poeta), mas de um conjunto de conceitos pré-definidos que não permite a execução dessas funções sob outro ponto de vista que não o da estrutura aristotélica. Pois este não só reconhece a função do poeta, como também o impõe sob o título que o institui e determina, previamente, as formas de composição de sua arte.

A poesia, no entanto, permite ao poeta atuar na transitoriedade, sempre nas dobras do plausível; a poesia não só permite ao poeta a extensão e resignificação do que é perceptível, como constrói fatos e realidades inimagináveis. Tal definição liberta o poeta de sua obrigação com a veracidade. Eis o grande problema que surgirá para alguns teóricos e autores do classicismo: o cuidado rigoroso do uso distinto do lírico e do épico na forma da escrita dramática.

Mesmo que Aristóteles tenha deliberado ao poeta a liberdade criativa, conferiu limites na composição do drama. As idéias instauradas na *Poética* apontam para uma representação “pura” dos gêneros dramáticos, determinando a singularidade de cada gênero, sendo: a não atribuição de aspectos épicos na poesia lírica, como também da ausência absoluta de traços líricos no dramático. No entanto, esses princípios de composição da arte do drama culminaram na improdutividade progressiva do aristotelismo estético; “A consideração da forma dramática como não vinculada à história significa, ao mesmo tempo, que o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época.” (SZONDI, 2003, p. 24).

No que concerne ao período clássico, por exemplo, a dramaturgia se debruçava sob os elementos que constituíam o processo da criação de um texto cênico, detendo-se ao trabalho do autor e à análise da estrutura narrativa. Até esse período, os estudos sobre a dramaturgia limitavam-se a “descobrir regras, ou até mesmo receitas, para compor uma peça e compilar para outros dramaturgos as normas de composição.” (PAVIS, 1999, p. 113). Especificamente na França, a dramaturgia do período clássico¹³ foi elaborada historicamente entre 1600 e 1670.

Jean-Jacques Roubine comenta em, *Introdução às Grandes Teorias do Teatro* (2003), sobre essa estranha singularidade das teorias teatrais do século XVII, que têm como o objeto comum de análise e compreensão a *Poética*, de Aristóteles, com o intuito de instruir os dramaturgos a colocá-la em prática. Ao apresentar uma série de discussões a respeito do tema, Roubine traça um

¹³ Ver sobre Dramaturgia Clássica no “Dicionário de Teatro”, em Pavis (1999).

percurso analítico pelas grandes transformações das teorias teatrais ao longo da história, e inicia esse percurso revisitando o aristotelismo estético.

Ao longo do século XVII, as questões sobre a importância do Silêncio não são discutidas, ele sequer é colocado como possibilidade cênica, muito menos é percebido na trama. Nesse período de extrema resistência ao Silêncio, de acordo com Arnaud Rykner (2004), repousa a unidade da dramaturgia clássica que lega à palavra, e aos poderes que a ela eram atribuídos, a permanência como centro da literatura dramática: “O diálogo deverá, assim, encher-se de palavras para que a linguagem reine na plenitude de sua realização.” (2004, p. 74). Mas como é possível compreender e refletir sobre o entorno da escrita do Silêncio no drama do período classicista?

Os estudos procedentes da *Poética* no período clássico apresentam características que dificultam a aplicação das regras na escrita e na representação dos gêneros dramáticos; o que resultou no desencadeamento de inúmeras interpretações do tratado aristotélico. Com isso, várias concepções sobre as teorias do teatro começam a surgir por parte de estudiosos e autores do drama. Mesmo sem a pretensão de invalidar o conjunto de regras compiladas na *Poética*, em função do aparecimento de novas concepções dramáticas, as inúmeras contradições e divagações apontadas pelos analistas permitem a justificação de novas doutrinas.

Essa constatação analítica se explica pelas próprias regras estruturais da *Poética* que, impostas pelos teóricos e o público do século XVII, transformou a dramaturgia clássica “num conjunto coerente de critérios distintivos da ação, das estruturas espaço-temporais, do verossímil e do modo de apresentação cênica.” (PAVIS, 1999, p. 115). A tentativa dos teóricos em ajudar os autores a compreender e aplicar os fundamentos dramaturgicos do aristotelismo, só os conduzia à percepção de novas contradições.

Segundo Roubine, o *verossímil* é um dos pontos importantes que o século XVII não pôde ignorar em suas leituras sobre a *Poética*. Esse aspecto importante, e que contribuiu para a construção do pensamento classicista, também está

relacionado à noção de *ação*. Aristóteles insiste em conceber a tragédia, enquanto gênero dramático, como uma representação não de homens, mas de ações: “[...] pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade, e da infelicidade [...]” (s/d, p. 300).

A finalidade da representação não é ter o realismo como objetivo; não se deve representar o que aconteceu, e sim o que poderia ter acontecido. Eis a diferença entre historiador e poeta apresentada por Aristóteles: a representação deve afastar-se do *real* em direção ao *possível*. “Todavia, essa noção de *possível* é delimitada, e portanto limitada, pelo *verossímil* e pelo necessário. Aristóteles não explica de modo claro essas duas categorias que o século XVII tanto irá explorar.” (ROUBINE, 2003, p. 15) Na tentativa de resolver o problema da verossimilhança na composição do drama, teóricos apontam a idéia do *visível* e *invisível*. Essa dialética se constitui na diferença e tem por base a definição do tempo e do espaço trágico.

As diversas contradições, apontadas pelos estudiosos do drama, foram se adaptando aos novos pontos de vista interpretativos da *Poética*, como a substituição da *representação* pela *narração*. Essa substituição “era aliás recomendada por Aristóteles para resolver a dificuldade levantada pela representação do horrível ou do “verdadeiro-inverossímil”.” (ROUBINE, 2003, p. 40) Por conseguinte, dada a expansão do pensamento e das práticas teatrais, as reflexões desencadeavam um novo conflito teórico, opondo-se a aplicação da estrutura do texto dramático segundo as leis do aristotelismo. Além disso, havia questões referentes à doutrina unitária; regra que regula os três elementos estruturantes de uma peça de teatro: a ação, o espaço e o tempo.

Há, por parte da *Poética*, uma tradição de desvalorização do espetáculo cênico. Mesmo Aristóteles reconhecendo que o espetáculo desempenha uma espécie maior de sedução, defende que este nada tem haver com a *Poética*, e que é, ainda, alheio a arte: uma vez que a tragédia não necessita de concursos e atores para alcançar sua finalidade própria. Com base em referência e citações desse gênero é que os teóricos (críticos) do século XVII, apoiados por autores e

intelectuais, especificamente nesse caso, erigem o texto dramático como elemento superior aos demais componentes da tragédia.

A partir daí, as pesquisas que na mesma época se desenvolvem no domínio das técnicas do espetacular não encontrarão terreno propício senão nos gêneros que, por sua própria novidade, escapavam ao controle do aristotelismo: balé, ópera, comédia italiana (*commedia dell'arte*)... E esses gêneros não se eximirão de explorar todos os recursos cênicos oferecidos pelo irracional (o maravilhoso) tais como as aparições de divindades celestes ou infernais, de monstros marinhos etc. (ROUBINE, 2003, p. 16)

A recusa do poderio aristotélico, concernente aos gêneros dramáticos, pode ser vista como a tentativa de encontrar meios de aprimoramento dos fundamentos teórico/práticos colocados em questão pelo século XVII. No que se refere ao teatro Francês classicista, questões como o uso do *visível* e *invisível* (para justificar problemas de verossimilhança), a introdução da *persuasão*, a exclusão do *irracional* do campo da representação, o *monstruoso* – que é outra modalidade do irracional – a incerteza do uso, do *relato*, entre outras questões favoreceram a cena moderna e contemporânea a quebra dos elementos basilares para a construção do drama conforme apresentados na *Poética*.

Roubine também afirma que além da noção de *idealização* aristotélica, que ascendeu a estética da “bela natureza”, prevalecendo até o século XVIII, a teoria *realista* virá como consequência da discussão entre as formas de imitação dessa beleza, e que servirá de bússola para as estéticas teatrais do século XIX. Os acontecimentos históricos, como a revolução industrial ocorrida no século XVIII, além da revolução francesa, contribuíram para o surgimento de formas de organização da estrutura dramática, conduzindo as práticas teatrais ao gosto do público.

Em, “O Reverso do Teatro” (2004), Arnaud Rykner ao visitar algumas obras de teatro dos séculos XVII e XVIII, discorre sobre os vestígios de silêncios que perpassaram pelas feitura da dramaturgia da idade clássica à Maeterlinck, afim de “referenciar as linhas de força de uma dramaturgia do silêncio, no

momento anterior à sua plena realização.” (2004, p. 19). Não me proponho analisar as obras dramáticas referentes ao tema para não desvirtuar o foco da pesquisa que, nesse tópico especificamente, traça um breve panorama do processo de transformação do drama, e dos vestígios deixados pelo Silêncio.

As primeiras interrupções do Silêncio no texto surgem explicitamente na segunda metade do século XVIII. A priori, Rykner investiga dois momentos em que a presença do Silêncio pode ser possivelmente considerada: a primeira diz respeito a um determinado conjunto de ações desempenhado por atores; a segunda refere-se ao uso do Silêncio na didascália. Mais adiante, registra a presença do Silêncio sob o ponto de vista do próprio diálogo dos personagens, e na falta dele para outros – àqueles a quem nunca é dada a palavra.

Durante todo o século XVII o Silêncio não é reconhecido como um componente da escrita dramática. “Não constitui um dado textual, sendo, antes de mais, uma possibilidade deixada à representação.” (RYKNER, 2004, p. 31). O Silêncio era mostrado na cena, não no texto – instante em que uma personagem, sendo chamada à cena, passa pelo palco sem nada dizer, ou a rara alusão na didascália de que um personagem sonha, ou reflete um instante.

Seria impossível imaginar uma dramaturgia para o Silêncio no momento de maior relevância da Palavra. Todavia, solto às malhas do texto, o Silêncio, pouco a pouco ia criando fissuras nos regimentos da cena, rompendo fendas na tessitura dos diálogos e resistindo às “razões” verbais, a ponto de romper num grande estrondo de vozes eloquentes sob a qual subsistirá como um dos fundamentos das teorias do teatro moderno. De fato, toda a dramaturgia clássica tinha como pressuposto de criação, o diálogo, posto como fundamento do teatro para consagrar o triunfo à Palavra.

Rykner afirma que os primeiros “achados” de Silêncios nas didascálias correspondem aos anos de 1720-1730, sob a forma escrita de: “momento”, na acepção de “breve silêncio” (em Marivaux), “pausa” (em Voltaire). Com a chegada de Diderot na cena teatral a partir de 1757, é que o Silêncio passa a ser sistematizado, não usando apenas a forma padrão da escrita, “uma pausa”, mas

explora quase todas as formas oferecidas pela estrutura gramatical: “após uma pausa, uma pequena pausa, após uma pequena pausa, após uma curta pausa, após uma pausa um pouco mais longa.” (RYKNER, 2004, p. 34). Em busca de resquícios de Silêncios deixados na dramaturgia classicista, Rykner define alguns tipos implícitos, porém necessários, sob marcas silenciosas do que será o grande “achado” da dramaturgia dos séculos posteriores. Após uma análise minuciosa, aponta três tipos de Silêncios no drama da época.

Esses “achados” de Silêncios dizem muito da lei alternada que o teatro obedece até a metade do século XX; na vida cotidiana é comum a interferência de vozes e diálogos paralelos, mas no teatro dessa época, tal procedimento não se aplicava. Em todo o período clássico, o Silêncio é indispensável para que o diálogo faça sentido.

Ao primeiro, denominado *silêncio de acolhimento* (interlocutor), Rykner o reconhece como acolhedor da palavra. Em alguns casos, o papel do interlocutor manifesta a perda de consciência da personagem. Esse estado de silenciamento faz com que a palavra, antes de ser um instrumento de comunicação, se imponha como indicativo de poder a ponto de desvalorizar o personagem por seu Silêncio. A palavra é colocada de forma tão soberana no diálogo – representação de um poder inquestionável – que o Silêncio se torna um escravo do verbo, com a finalidade de acolher outras palavras que o diálogo faz valer. Segundo Rykner, há personagens, desse período clássico, em que o seu silenciamento serve, apenas, para ressaltar a falência da sua palavra, a sua passividade e submissão, patenteando a “impotência” do personagem e afirmando o poder daquele que fala. O Silêncio “está assim condenado a não ser mais do que o negativo de um verbo onipotente.” (RYKNER, 2004, p. 44).

Em relação ao silêncio do interlocutor, há também o tipo *confidente*. De caráter quase fantasmático, este assume a categoria de papel duplo, alternando dentro e fora do discurso e sempre à disposição do personagem de quem depende, resumindo-se a um ouvinte passivo. A sua grande função na cena é contribuir para dar a deixa, e fazer com que o personagem-herói realize-se por

meio da execução verbal; “[...] cala-se quando é preciso escutar, pronuncia algumas frases quando é necessário inflectir no discurso.” (RYKNER, 2004, p. 45), cuja aptidão é pronunciar, apenas, frases aceitáveis e comedidas. O Silêncio marcado por este personagem tende a se submeter à palavra como total dependente do elemento discursivo.

No segundo, denominado *silêncio neutro e funcional* (personagem muda), Rykner identifica a personagem muda como um componente essencial ao drama do século XVII, ainda que visivelmente excluída do diálogo. Segundo a necessidade estética, satisfaz o gosto do público por meio do espetacular; realiza ações secundárias ou triviais. Tais personagens (guardas, soldados, aios, etc.), surgem quando necessários à cena sem nunca acenderem à palavra, mantendo-se sempre à margem do que é dito e feito. Segundo ele, a ubiquidade desta personagem muda nada tem haver com um tipo de estética dos dramaturgos da época que a defina como tal; quanto a isso se faz indispensável o esclarecimento dessa tendência.

Diferente do interlocutor, o Silêncio *neutro* não faz parte do diálogo; não é posto com o intuito de instituir o contrapeso de uma palavra. “Não só é submissa ao diálogo, como não participa naquilo que produz este último. A sua exclusão do campo dialógico redu-la a não mais do que uma forma oca.” (RYKNER, 2004, p. 51). De caráter secundário, a personagem muda é também ambígua: por um lado é dispensável na ação própria da trama, por outro é quem reforça a representação. Tal personagem “não existe de modo autônomo e autêntico, dependendo sempre de qualquer coisa (que designa) ou de alguém que acompanha.” (RYKNER, 2004, p. 58). O seu Silêncio não faz parte do diálogo.

Enquanto ao terceiro “achado”, denominado *silêncio em posição mediana* (personagem escondida/fechada), Rykner esclarece que a personagem escondida está sempre destinada a tomar a palavra; ela se coloca à margem da ação, para reintegrá-la retomando parte do diálogo. A personagem escondida participa diretamente da ação por meio do diálogo. Contrário ao papel da personagem muda, a palavra lhe é permitida, mas só em um dado momento em que, de fato,

vale o seu uso. Participa da trama com uma espécie de guardador de segredo, ou de uma informação que se dará como essencial para o desfecho de um conflito específico.

Presente na trama e escondida nos lugares mais triviais, esta personagem toma parte de um momento da ação sob diferentes aspectos: no momento em que, escondida, se intera de qualquer segredo importante; ou se esconde para evitar alguém, ou ouvir uma conversa; ou quando, por estar escondida, descobre a verdade sobre alguém que julgava conhecer. Este “silêncio é justificado por um sistema de conveniência interna.” (RYKNER, 2004, p. 65). É da natureza de alguns personagens desse Silêncio, continuar a falar mesmo escondidos; outros, ao se revelar retomam a palavra, não suportando permanecerem à margem do discurso.

Grande parte do pensamento classicista, até meados do século XVIII, parece querer evitar os merecidos valores do Silêncio. Embora posto como excrescência da ação dramática, não se pode, contudo, negar-lhe a presença – uma vez que é pelo Silêncio que se compreende o princípio das coisas. Para uma época cuja mentalidade centrava no entorno da verborragia, o Silêncio até poderia passar despercebido se a Palavra, o diálogo (o discurso), ou qualquer que seja as envergaduras da consciência humana, não se fundasse no Silêncio; ou não se revelasse por meio de sua preponderante presença.

Fato é que o período clássico escolheu a palavra e o diálogo como sua expressão dramática, e o teatro francês, segundo Roubine, se edifica sob o valor absoluto da palavra. No entanto, se é possível encontrar traços de Silêncio na dramaturgia desse período é porque não podemos ignorá-lo. Impossível seria, para o período clássico, imaginar que obras de arte fossem atravessadas por Silêncios; o que retrataria um pintor sob a tela neutra, vazia, de menos cores, sem formas e apetrechos?

Todo o período clássico estava voltado para a pedagogia da palavra, e esta mantinha uma relação direta com a ordem das ideias. Por mais que o Silêncio possa ser compreendido como o ponto de partida e de origem das coisas, no

período classicista o pensamento predominante se resguardava na imagem de um anti-Silêncio. “A literatura, e mais precisamente o teatro enquanto palavra viva, pretende-se agora, antes de tudo, triunfo sobre o silêncio de origem.” (RYKNER, 2004, p. 73). Ainda conforme o pensamento de Rykner, a concepção clássica de obra perfeita enche a tela de cores e as páginas de palavras.

Diante da imposição de uma estética do cheio, e da repulsão do vazio, fica fácil compreender porque o Silêncio não exercia um papel ativo nas práticas artísticas, assim como a dificuldade do período clássico em reconhecer sua funcionalidade, conferindo absoluto poder à palavra. Também nesse contexto surge o pensamento de Descartes a respeito da linguagem verbal; ainda que sua obra estivesse longe de ser representativa da época, cujo impacto não foi imediato, a formação da doutrina clássica teve como contribuição, mesmo que indiretamente, as discussões em torno do cartesianismo. Para Descartes, a própria humanidade do homem está relacionada a práticas discursivas. No que diz respeito ao assunto, Rykner afirma que:

A linguagem acaba, deste modo, por se apresentar como a norma do humano. [...] Apesar de inadequada em muitas ocasiões, acaba por assumir uma dimensão sagrada que a torna inatacável. Oferece-se como a impressão mais pura que o homem pode deixar sobre o mundo. Falar é gravar o humano na superfície do universo, é maçar este último, mascá-lo com uma chancela indelével e inalienável. (2004, p. 76-77)

Na dramaturgia clássica o drama é sempre reduzido à cena do verbo. Mas, é a partir do século XVIII que os primeiros traços de uma dramaturgia voltada para o Silêncio começam a florescer na cena teatral. Vale considerar algumas peculiaridades dos fatos que sucederam o percurso de transformação do drama, como, por exemplo, os novos fundamentos teóricos da dramaturgia e a representação com base em duas linhas de pensamento: o relativista e o radical.

O teatro dessa época será marcado por um relativismo que defende a impossibilidade de haver uma verdade imutável, ou seja, qualquer norma que sujeite o pensamento a um modelo de padrão fixo deve ser desconsiderada;

qualquer regra pode ser questionada e abdicada em função das necessidades de uma época específica. O que muito favorece ao campo da criação teatral, pois faz com que cada produção artística, independente do país e da época, se reconheça em sua legitimidade enquanto representação. Interessante ao pensamento do século XVIII, especificamente em relação ao teatro francês, é a restauração do prazer como critério de avaliação dessas produções.

Claro, ou autores dramáticos vão se aproveitar dessa mutação epistemológica para reivindicar uma soberania e uma liberdade de invenção em relação às quais o aristotelismo os havia de certo modo frustrado. Voltaire, particularmente, ridiculariza os pedantes, “dorso curvado sob um monte de autores gregos, todos pretos de tinta e com as cabeleiras empoadas”, os quais criadores estéreis, pretendem orientar o poeta e legislar em seu lugar! Mostra-se engenhoso ao lembrar que todos os tipos de obras-primas nasceram antes do surgimento das “regras” ou à revelia delas; [...] (ROUBINE, 2003, p. 61)

Os dramaturgos desse século assumem uma postura mais firme e particular em suas feitura cênicas sobre os direitos do gênio (poeta). Defendem que a teoria sobre os modos de compilação de uma obra de arte deve partir de uma reflexão prática, e condenam, a exemplo de Diderot em seu *Discurso sobre a poesia dramática* – no ano de 1758, os que escrevem sobre elas sem tal exercício, transformando experiências particulares em um conjunto de preceitos gerais. Cada gênio, individualmente, é dono de seu próprio sistema de criação. “Diderot sublinha que “o “gênio” precede toda teoria, que são os epígonos que extraem “regras” de algumas obras-primas e que fixam fronteiras intransponíveis.” (ROUBINE, 2003, p. 62).

Logo, as relações de causa e efeito, inseridas no *drama clássico* e embasadas no modelo fixo de representação, se estendem para além das formas defendidas pelos teóricos clássicos, causando fissuras no modelo de concepção aristotélica; surge nesse período o que se distingue como “drama burguês”. Essa nova concepção do drama tende a uma representação que “aproxime” o público do palco, no sentido de esboçar cenicamente o retrato fiel da sociedade atual,

como um quadro. Por fim, contesta-se a doutrina da “bela natureza”, e a cena da arte do drama (tragédia) que se subscrevera sob pretexto de grandeza. A representação de príncipes e heróis cede espaço à representação de todos os meios sociais.

A nova burguesia francesa, segundo Roubine, toma consciência social de sua relação com o peso econômico e importância política, e a obscuridade que, precedente àquela época, impedia o avanço intelectual e o alargamento de novos pontos de vista e conceitos, se dissipa mediante a essa nova tomada de consciência. Essa classe é responsável por fermentar a vida intelectual, e chega a ser, de certa maneira, outra versão da nobreza. Conforme reflete Roubine, o mundo que a burguesia francesa desejava ver nos palcos é o mesmo do qual ela faz parte e se identifica.

Desde o século XIX o drama sofreu diversas transformações em seu decurso temporal, quando, a partir de então, os primeiros indícios de uma dramaturgia completamente renovadora instituía-se na cena de um futuro teatro novo. A grande questão dos teóricos do teatro, desde Aristóteles, no que diz respeito às formas de composição do drama, é o aparecimento de traços épicos no domínio da poesia dramática, como já mencionado anteriormente. Ainda que teóricos condenassem o descuido com a representação “pura” dos gêneros, segundo esclarece Peter Szondi (2003), “o que autorizava as primeiras doutrinas do drama a erigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo.” (2003, p. 23).

A concepção de *forma* e *conteúdo* determinava o padrão estético assegurado pelo drama clássico; a inserção de acontecimentos fora da relação de causa e efeito findou na reestruturação, e, muitas vezes, no abandono definitivo dos conceitos tidos como absolutos; a apropriação de elementos híbridos na composição da cena já indicava reflexos dessa ruptura. A partir desse pensamento, Szondi critica a postura adotada pelos teóricos do classicismo ressaltando a falência do modelo adotado para as construções do drama.

Os artifícios necessários às composições dramáticas excediam a base de construção ficcional segundo a concepção aristotélica. O modelo absoluto de estética dramatúrgica deixava de ser visto como o apogeu da era de “ouro do teatro” universal, cedendo aos apelos de um novo pensamento sobre a arte do poeta e a construção de suas fábulas.

Apesar de algumas descobertas só se tornarem reconhecidas após dois séculos – como o caso do fenômeno da “teatralidade” investigada por Diderot – o teatro do século XVIII se impõe diante de sua realidade histórica e assume o papel de criador de sua própria arte, abrindo-se aos portões da diversidade criativa sem subjugar-se às leis, ou regras, abstendo-se de qualquer concepção estética que prive ou regre o prazer de uma representação sem amarras: o gozo pleno da liberdade de seu ofício. Entretanto, não se pode negar as constantes idas e vindas dos teóricos e autores à *Poética*, pois em comparação aos teóricos alemães, ingleses, etc., os franceses, como esclarece Roubine, mantêm certa timidez a propósito dos questionamentos do aristotelismo, agindo com muita cautela em relação ao tratado grego.

Para alguns teóricos e intelectuais da época, parecia não haver outra possibilidade de uma ação dramática se essa não estivesse pautada na palavra. Tão grande era o valor a ela atribuído que, de acordo com Roubine, quanto mais fala tivesse um personagem, maior relevância teria na ação; como se no teatro só fosse possível fazer o que se diz. A personagem tradicional do drama se fecunda no verbo, e “tudo o que está aquém da palavra é incompleto, inconsistente, inexistente.” (2004, p. 95). O ideal da dramaturgia clássica é não privar o diálogo de seus privilégios, inviabilizando a existência de um texto secundário.

As próprias regras não têm outro efeito (ou outro alvo) que não o de reduzir o drama à cena do verbo. Nada existe em redor das palavras para além daquilo que proclamam. Não existe passado nem algures no teatro; apenas existe o aqui e agora do discurso. (RYKNER, 2004, p. 96)

Como bem definiu Aristóteles, das atribuições a respeito do poeta, o teatro nada mais é que um lugar pertencente à poesia. Mas o que prevalece no teatro do período clássico é um tipo de narrativa enrijecida, baseada em um determinado modelo estético – efeito do uso da retórica que se destacava na época. Todavia, se ao teatro cabe o uso da ação representada por atores como bem define o próprio legado aristotélico, logo, a narrativa posta como retórica não cabe nas feições do Poema designado *Drama*. A eloquência pertencente ao teatro é a da representação, a da reprodução possível de uma realidade, mesmo que a pedra angular dos princípios educativos clássicos seja a retórica.

Pouco a pouco as questões de ruptura entre o clássico e o moderno começam a surgir da dialética construída por alguns dramaturgos nas obras do final do século XVIII, proporcionando a abertura de um caminho para outras formas de representação que surgiriam posteriormente. Por fim, os “rumores” de um novo encontro entre o poeta e a sua arte, entre o teatro e o seu público, ganham força ao convergir em uma diversidade de vozes às múltiplas possibilidades de se estruturar dramaturgicamente.

O conjunto de regras estabelecidas por Aristóteles não conseguia acompanhar as novas demandas do progresso histórico e, obviamente, das transformações sofridas pelo teatro devido às revoluções filosóficas e ao nascimento de uma nova consciência ocorrida ao longo do século XVIII. A normativa aristotélica não consegue manter a posição inatingível de “perfeição atemporal”, segundo anunciava Aristóteles. Assim, a concepção de drama que perdurou por todo o período classicista, possuidora de forma e conteúdo definidos, bem como de características intersubjetivas, é suplantada por diversas manifestações vanguardistas que ressignifica os moldes dramaturgicos e funda diferentes formas do fazer teatral, “livre”.

A falência dessa ordem de construção do drama no período clássico é o que caracteriza o surgimento da ideia da “morte do drama”. Essa ideia de morte, representada pela dissolução dos gêneros literários como modelo absoluto, provê à elaboração dramática um discurso menos normativo e mais contraditório. Até

então, o drama, que outrora permanecia atrelado a formas pré-definidas, assume uma forma híbrida e passa a reconhecer a sua função dramática como representante de um tempo e espaço específicos.

De acordo com Peter Szondi, “o drama da época moderna surgiu no Renascimento.” (2003, p. 29), o que representou o retorno do homem a si mesmo, após dissipar a visão do mundo medieval e estabelecer as relações inter-humanas. Tais relações *intersubjetivas* proporcionavam a reflexão sobre o essencial da existência, e tudo o que se situava em torno do domínio do “inter” – liberdade e formação, vontade e decisão – era posto como o lugar de alcance para a realização dramática; o drama deveria ser indiferente a qualquer coisa contrária a isso e, sobretudo, ao “que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva.” (2003, p. 29). Esse modelo de drama que surge no período renascentista tem por finalidade a representação de si mesmo, e por isso é denominado, nesse sentido, de “absoluto”.

No final do século XIX, por volta de 1880, o drama tende a romper com as formas estilísticas “sob o signo de um teatro ainda não modificado de modo revolucionário.” (LEHMANN, 2007, p. 79). Em virtude das diversas transformações dos elementos que organizam a base conceitual do gênero dramático, o teatro moderno aponta para a “crise do drama”, que diz, sobretudo, do confronto que se encontra na separação de sujeito e objeto.

Szondi analisa algumas obras do final do século XIX – de Ibsen (1828-1906), Tchekhov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946) – e assinala as primeiras características da peça moderna. Esses autores retratam bem, em suas obras, o confronto entre sujeito e objeto, com os elementos do drama clássico. Sobre a “crise do drama”, Hans-Thies Lehmann afirma:

O que se abala e se esvanece com essa crise é uma série de componentes até então inquestionáveis do drama: a forma textual do diálogo, carregado de tensões e decisões; o sujeito,

cuja realidade se exprime essencialmente na fala interpessoal; a ação, que se desenrola primordialmente em um presente absoluto. (2007, p. 79)

A partir de então, a palavra deixa de ser o único canal pelo qual é possível “dizer” no drama; o texto se distancia de características clássicas e metódicas, e cada vez menos a palavra ganha privilégios às custas do Silêncio: como se bastasse apenas a palavra para a construção dramática. Há, doravante, um desdobramento singular da natureza do Silêncio, por ser uma condição primeira dos personagens e componente primordial da matéria dramática. De acordo com Rykner, o Silêncio passa a ser visto como produto da ação e a Palavra como excrescência do Silêncio. Todavia, por se tratar de questões teatrais, não se pode relacionar a palavra exclusivamente ao texto, tampouco a ação ao Silêncio; suponho que o Silêncio seja um produto tanto da ação quanto da palavra. “Palavras perdidas, silêncios conquistados constroem o percurso de uma progressiva libertação do teatro.” (2004, p. 22)

O silêncio já não se contenta, a partir de agora, em ser a outra metade do teatro – ignorado como foi durante cerca de três séculos para acabar por ser progressiva e empiricamente integrado numa forma que, no entanto, o nega categoricamente: faz nascer um novo teatro. (RYKNER, 2004, p. 281)

Os primeiros sinais dessa ruptura podem ser percebidos na forma com que esse novo traço estilístico redefine as formas de criação dramatúrgica a partir do final desse século. Parafraseando Rykner, a ação teatral se liberta das fórmulas atemporais, e deixa a “porta-fechada da cena e do diálogo”, para se deslocar num espaço onde o visível e o invisível, o dito e o não-dito, em cena e o fora de cena se encontram.

O Silêncio, enquanto poética da cena teatral, permite que a Palavra se reconstrua no processo de sistematização do diálogo. As dramaturgias do Silêncio, já que a contemporaneidade permite o uso da expressão, não se definem sob aspectos pré-estabelecidos; ele não se deixa manipular, ou moldar, da mesma

maneira como se faz na tessitura dos elementos próprios à escrita, não obstante, ele perpassa por todos os recônditos da composição dramática, e se faz presente na palavra, nas pausas dos diálogos, nas ações dos personagens, no tempo e no lugar proposto à ação. O Silêncio passa a constituir o fundamento da teatralidade moderna e contemporânea.

2.2. O silêncio como poética da cena

“Ouve-me, ouve o meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso.”

(Clarice Lispector)

Com a crise vivida pela dramaturgia da Palavra na idade clássica, e o advento da “crise do drama” no final do século XIX, as teorias do teatro que buscavam esclarecer e assegurar as regras para o fazedor de dramas, como já mencionado no tópico anterior, tornam-se uma referência cada vez mais distante e menos praticada na cena teatral denominada *moderna*.

Ao afastar-se do modelo tradicional – desde o drama aristocrático ao drama burguês; do drama burguês ao melodrama, e assim por diante – esse novo momento estético do drama compreende, definitivamente, que os conceitos em uso até então não são suficientes para abarcar as exigências de criação necessárias ao teatro da época. Com a quebra dos paradigmas que embasavam as teorias do drama classicista, o Silêncio passa a ser percebido de forma mais clara, atuando aberto e significativamente. As obras que surgem nesse período revelam traços significativos de Silêncios.

Segundo Patrice Pavis, “o silêncio parece invadir o teatro por volta do final do século XIX [...]” (1999, p. 359), e logo deixa de ser visto como um ingrediente a mais do texto. Ao longo das décadas, assume diversas especificidades no que concernem as feições dramáticas do texto e da cena e se torna o elemento central da composição dramática. O Silêncio, agora, se estabelece como base para os novos fundamentos da arte e das teorias do drama. Essa constante presença do Silêncio na cena teatral favoreceu a dramaturgia moderna, a possibilidade de assumir novos e diversos segmentos estéticos.

Vale lembrar que no teatro do período clássico o Silêncio é identificado apenas como consequência de uma necessidade dramática, e que os

primeiros indícios de um Silêncio “posto” em cena como essência dramática surgem no período de transição entre o clássico e o moderno. As dramaturgias escritas nesse período acentuam a proliferação da presença do Silêncio no teatro, e a Palavra, que até então servia de base para a sustentação do drama, passa a ser encarada como um mero recurso cênico firmada na possibilidade da potência do Silêncio.

Para melhor compreender os delineamentos desse novo teatro, a começar do final do século XIX, Pavis identifica uma *tipologia*¹⁴ do Silêncio no teatro a partir da seguinte definição: a) *silêncio decifrável* – cuja fala recalcada remete a um tipo de silêncio psicológico; a resignação da personagem em função daquilo que ela não quer revelar aponta para uma dicotomia entre o *não-dito* e o *decifrável* e essa dicotomia serve de base para a peça; b) *silêncio da alienação* – nesse tipo de silêncio a manifestação de sua origem ideológica ocorre de maneira clara; as más influências dos meios de comunicação e os modelos formais do convencionalismo social preenchem esse silêncio de falas fúteis; c) *silêncio metafísico* – o que prevalece como característica nesse tipo de silêncio é a impossibilidade congênita de comunicação, não podendo ser reduzido a um aparte, ou a uma fala abafada; as palavras que são atravessadas por ele habitam o lúdico; d) *silêncio falante* – muito comum no melodrama, esse silêncio faz uso de sua função fática e se apresenta como base de um falso mistério.

Essa nova estética dramática para a qual o teatro moderno, naturalista, se mostrara atento, como esclarece Pavis, tem haver com as formas de construção dialógicas nas quais a fala da “gente comum” é introduzida no drama, porém reprimida dentro do próprio discurso da personagem; o texto dramático moderno tende a ser visto como um anti-texto feito de silêncios:

As personagens não ousam e não podem ir até o fim de seus pensamentos, ou se comunicam por meias-palavras, ou, ainda, falam para nada dizerem, cuidando para que esse nada-dizer

¹⁴ Ver a esse respeito, a definição de *Silêncio* no “Dicionário de Teatro”, em Pavis (1999).

seja entendido pelo interlocutor como efetivamente carregado de sentido. (1999, p. 359)

O texto dramático moderno passa a ser visto como um descentralizador da Palavra, não mais cabendo a ela a função de estabelecer a base do conflito. No teatro moderno, a palavra é rebaixada a um elemento complementar da trama, não cabendo mais a ela a ilusão do significado absoluto como, por exemplo, um pensamento não-dito inteiramente ou interrompido pela impossibilidade de sê-lo; palavras que mais se colocam como reverberações e que nada, ou muito pouco, conseguem expressar além das tentativas de clarear sentidos.

Na tentativa de seguir reconstruindo o caminho trilhado pelo Silêncio até a dramaturgia de Samuel Beckett, proponho, a partir de então, mencionar alguns autores do final do século XIX e do século XX, que reconheceram no Silêncio a condição primordial de uma nova *Poética* para a cena. Sem a pretensão de uma análise aprofundada desses autores, mencionarei os que mais interessam a esta pesquisa, e que, de alguma forma, podem ser relacionados à dramaturgia beckettiana.

Sontag afirma que “a obra de arte eficaz deixa o silêncio em seu rastro.” (1987, p. 30). Se a esta pesquisa interessa o “fenômeno” do Silêncio como acontecimento cênico, vale uma breve reflexão sobre as marcas deixadas por ele na dramaturgia de Anton Tchêkhov. Esse autor firma o traço naturalista, e revela abertamente a disposição do Silêncio em sua dramaturgia. Szondi, ao analisar o escritor e dramaturgo russo, aponta no drama, “As Três Irmãs”, algumas características que, segundo ele, atestam o advento da “crise do drama”.

Os aspectos estabelecidos nesse momento de crise têm haver com a forma de disposição dialógica, cujos componentes do drama, segundo Hans-Thies Lehmann (2007) – diálogo, sujeito e ação – passam a ser questionados. A organização do diálogo textual, a fala interpessoal do sujeito, e a ação que se desenrola em um presente absoluto revelam os rastros de um Silêncio que Patrice Pavis (1999) denominará de *decifrável*.

O drama que Tchékhev propõe diz respeito a homens de seu tempo viverem sob o signo da renúncia. A maneira como inclui seus personagens na trama revela esse estado de abandono ao presente e ao encontro com qualquer tipo de realização plena e real. A condição de resignação a qual são submetidos revela a ausência de felicidade – ao mesmo tempo em que a rejeitam, ou a ignoram – além da falta de perspectivas em relação a vida presente. Explicitamente marcados pela solidão, as lembranças, cotidianamente cultivadas por um desejo de regresso ao passado (à pátria perdida), fazem dos personagens de Tchékhev grandes e infelizes sonhadores. O presente desses personagens é pressionado por um passado que se configura como um “futuro saudoso”.

Esse irresistível desejo de regressar ao que não mais existe ressoa como se tudo o que é possível de ser vivido no presente fosse menor, ou inferior ao passado. Neste signo de abandono, sob o qual aparece o homem moderno de Tchékhev, as lembranças, que os mantêm prisioneiros, têm haver com o fato de rejeitarem o presente. A solidão, a qual também faz parte da composição dramática da obra, estabelece uma relação direta como resignação ao encontro e se mostra como aquilo que permite a comunicação com a realidade.

“As Três Irmãs” retratam um ambiente repleto de intensos conflitos psicológicos e que em muito favorece a caracterização de eternos solitários. O lugar onde se passa a história é marcado por uma paisagem bucólica, refletindo os momentos em que as palavras, pronunciadas por seus personagens, se mostram isoladas mesmo sendo utilizadas como meio de interação pessoal.

A trama se sustenta com base em um simples conflito: o desejo de partir de uma grande cidade de guarnição, a oeste da Rússia, e voltar a Moscou. A peça começa um ano após morte do pai de Olga, Mascha e Irina, as três irmãs que há onze anos vivem com o irmão Andrei Sergeievitch. Com o falecimento do pai, que deixara Moscou para assumir a liderança de uma brigada, já não encontram um sentido para continuarem vivendo naquela província. Por todos os lados da trama, seja no discurso vago, e nostálgico, sob o qual as personagens se submetem, ou

na forma como a ação é conduzida, escuta-se o brado: “voltemos a Moscou”, e nada parece mais coerente e sensato que o eterno desejo por esse retorno.

Entretanto, a falta de atitudes diante dos acontecimentos que surgem no decurso de suas vidas, se revelam com um certo teor de ironia e demonstra que o desejo impossível de regressar à Moscou reforça a fadiga pela qual são consumidos; utopia que isola os homens pelo peso do passado e a insatisfação com o presente. Como analisa Szondi, “eles todos refletem sobre sua própria vida, perdem-se em suas lembranças e se torturam analisando o tédio.” (2003, p. 48).

Dessa forma se evidencia o estado de inércia do homem moderno que reluta por escolher entre a aceitação da realidade em que vive, ou o retorno ao que se apresenta como o ideal da felicidade. Mas a possibilidade desse retorno é ressaltada por Tchékhov à sombra de uma grande questão: a recusa da vida presente em favor da lembrança e da nostalgia. Tal questão será identificada por Szondi como uma característica da relação intersubjetiva.

Szondi, em relação ao diálogo na obra “As Três Irmãs”, afirma que Tchékhov se distancia das duas mais importantes categorias do drama formal ao posicionar seus personagens em recusa a ação e ao diálogo. O que há é um visível empobrecimento de tensões e de diálogos construídos sem peso algum.

[...] é, por assim dizer, a cor pálida de fundo do qual se destacam os monólogos debruados de réplicas, como manchas coloridas em que se condensa o sentido do todo. E das auto-análises resignadas, que quase todas as personagens expressam uma a uma, vive a obra, escrita em função delas. (2003, p. 50)

Em Tchékhov, segundo Szondi, os aspectos que definem o monólogo, no sentido original do termo, apresentam-se de forma bastante distinta do modelo tradicional. As personagens falam de suas queixas, expõem suas dores e seus infortúnios, carregados de nostalgia e resignação, não privando a exposição de seus pensamentos, por meio de extensos e vazios “monólogos”, no encontro com o outro; expressam-se em sociedade e compartilham do mesmo tédio e solidão.

Como dito anteriormente, Pavis denominará esse Silêncio de *decifrável*. Segundo ele, trata-se de um tipo de Silêncio psicológico que, por meio da fala recalçada, “percebe-se muito bem aquilo que a personagem se recusa a revelar [...]” (1999, p. 360). Ao condicionar seus personagens a um estado de constante renúncia à vida presente, Tchékhov abre brechas para que o Silêncio invada a cena e resignifique os sentidos os quais os diálogos e as ações teriam por objetivo revelar ao público.

De acordo com Cassiano Sydow Quilici, os diálogos não são propriamente figurados pelas falas, e estas giram em torno da “auto-análise” compartilhada na coletividade da vida social: “São ‘quase monólogos’ que se justapõem, fortalecendo a impressão de uma solidão essencial, vivida melancolicamente.” (2005, p. 70). A estrutura dialógica do drama de Tchékhov deixa vaziar, por meio da fala, a “verdade” sobre suas personagens. O que se percebe é a presença de um outro sentido, ou de vários sentidos, escondidos nas entrelinhas do texto; o diálogo que de fato interessa está no Silêncio o qual se mostra por intermédio do “não-dito”. O Silêncio também acentua as pequenas ações e os detalhes de atuação. “O que está escondido pelo silêncio das palavras reaparece no comportamento físico da personagem, construído conscientemente pelo ator.” (QUILICI, 2005, p. 71). Esse comportamento físico que faz silenciar as palavras, permite ao ator a elaboração de um outro texto capaz de tornar visível os pensamentos e as verdadeiras motivações da ação dramática; é o que Stanislavski, segundo Quilici, vai chamar de “sub-texto” e de “ações-físicas”.

O sujeito da ação, referindo-me a personagem, não reconhece esses estados de ausência psíquica em que vive, tornando-se prisioneiro de um presente que coabita com o passado. A solidão, pela qual o Silêncio também se traduz em sentidos, mostra-se comum a todos os personagens da trama. Mesmo compartilhando extensivos diálogos, o que já implica num sentido figurado à compreensão de solidão, de falas vazias e reverberações, os personagens, de “As Três Irmãs”, monologam sobre suas vidas em comum acordo com um Silêncio que atravessa as palavras, pois os diálogos não são propriamente figurados.

No caso de Andrei, irmão das três irmãs, a solidão que o acomete priva-o da possibilidade de expressar-se. De acordo com Szondi, “sua solidão força-o ao silêncio, e por isso ele evita a sociedade; ele só pode falar quando sabe que não será compreendido.” (2003, p. 51), seu monólogo, no entanto, é resultado de sua negação. Para Quilici, o Silêncio que se figura na obra de Tchékhov pode ser visto como uma espécie de “fala recalcada”; signo que se traduz na dificuldade de dizer.

O silêncio tem nesse caso um sentido meramente negativo, de abafamento, subsistindo a pressão de algo reprimido que quer vir à tona. Nesse sentido, a encenação cumprirá uma função complementar à da dramaturgia, construindo os sinais e indícios daquilo que foi retirado das falas. (QUILICI, 2005, p. 71)

Passível à percepção, o Silêncio que ecoa na dramaturgia tchekhoviana em nada tem haver com a compreensão geral e redutiva de sentido atribuída ao Silêncio. Menos ainda se identifica ao tipo de Silêncio que só toma parte na cena para solucionar problemas dramáticos, como no drama do período clássico; seu uso, em Tchékhov, se relaciona diretamente com os estados psíquicos de seus personagens.

Se há uma vontade de agir, motivada pelo desejo de mudança a caminho do que se perdeu, há, igualmente, as circunstâncias que os arrastam a uma realidade contrária a que desejam. O resultado desse embate está na eterna permanência dessa renúncia que jamais de efetivará. A palavra, nesse caso, é usada para evidenciar um tipo de Silêncio no qual os personagens são, psicologicamente, imersos. Porém, não se trata de calar a palavra, de negá-la, de evitá-la, de submetê-la ao estado de solidão pelo qual são acometidos. A renúncia, que bem figura a presença do Silêncio, não condiz com um estado de isolamento, ou de renúncia à comunicação; visto que mais nada lhes interessa, exceto o retorno a Moscou, seus personagens não cessam de falar, de monologarem, de exprimirem cada qual suas vontades e reflexões sobre a vida, mas nada dizem com clareza e verdade; renunciam à vida presente, ignoram e rejeitam-na.

Um tipo de Silêncio *decifrável*, como o define Pavis: o que falam não é exatamente o que dizem, ou recusam revelar, e esse dizer está mais relacionado à maneira a qual se sentem que com o sentido verdadeiro das palavras que exprimem. Tanto por um “silêncio decifrável” – Pavis (1999), como por meio da “fala abafada” – Quilici (2005), o Silêncio se deixa perceber de maneira clara e relevante na dramaturgia de Tchékhev. Há sempre um convite à renúncia, ao desejo impossível, ao que é difícil de ser dito, ao monólogo esvaziado de sentido, e à solidão; junto a isso estão as Palavras cheias de eternos e significativos silêncios.

Sob influências do movimento simbolista, por exemplo, o Silêncio, em Maurice Maeterlinck, emerge na “esfera da morte”, no caso da peça, “A Intrusa”, como bem afirma Quilici: “Presença quase sempre invisível, a morte se imiscui silenciosa e lentamente nas tramas da vida, através de ‘sinais’ que são mais ou menos captados pelos diferentes personagens.” (2005, p. 74). É em torno dela que o drama humano é construído, recolocando o homem, imerso numa sociedade desacreditada, frente a uma visão extrema de uma realidade caótica e sem perspectiva de salvação.

Aproveitando ao máximo esse tema como recurso dramático, Maeterlinck ainda apresenta um aspecto novo na maneira de compor seus dramas – completamente distantes da estrutura do “drama” na concepção original do termo grego – substitui a *ação* pela *situação*. Sobre isso, Szondi afirma que: “No drama genuíno, a situação é somente o ponto de partida para a ação. Mas aqui é tirada do homem essa possibilidade por motivos temáticos.” (2003, p. 70). Um bom exemplo está na presença do Silêncio que apesar de tomar parte no conflito, não depende do desenvolvimento das ações, ele é posto como situação. Se nas formas do drama aristotélico, no caso da tragédia grega, o herói era apresentado em um trágico combate com a fatalidade da vida (por consequência de uma escolha), em Maeterlinck, o homem (herói) comum e indefeso é surpreendido por seu destino representado na figura da morte.

O que Maeterlinck propõe, de acordo com Quilici, é um drama no qual “todos os acontecimentos e conflitos mundanos encontram-se subjugados de certo modo a uma questão mais abrangente: a dissolução da vida no desconhecido.” (2005, p. 74). O Silêncio que aparece nas obras desse dramaturgo belga pode ser percebido por meio de algumas características específicas: a não-ação que, segundo Quilici, revela um tipo de “drama estático”; o diálogo que, como observa Rykner, se reduz estritamente ao necessário e se configura por meio de intervalos nos quais a não-ação reforça falas hesitantes e onde os gestos expressam mais que qualquer linguagem verbal; além do caráter confuso e caótico das palavras.

Na dramaturgia de Maeterlinck, de acordo com Szondi, não é preciso que haja um conflito para que a morte surja como consequência de um ato ou escolha, nada a provoca. Nenhum personagem, de alguma forma, tende a evocá-la; o único vínculo trágico com a vida para o homem maeterlinckiano – em sua impotência existencial – está na sua entrega a um destino que não é possível conhecer. “Em completa passividade, ele persiste na sua situação até avistar a morte. Só a tentativa de assegurar-se de sua situação leva-o a falar.” (2003, p. 70), até que tudo se torne claro e reconhecível, ou seja, o homem percebe em seu objetivo final que a morte sempre esteve em face dele. Mesmo pela representação de sujeitos que falam e agem, Maeterlinck introduz seus personagens, segundo a expressão de Szondi, como objeto passivo e mudo da morte, que chega invisível e silenciosa.

A forma como o Silêncio se apresenta nas reflexões de Antonin Artaud sobre o fazer teatral, pode ser compreendida do ponto de vista do *vazio*. Não se trata, contudo, da concepção de *vazio* que remete a um tipo de ausência, mas que permeia a linguagem verbal e o pensamento. Quilici também afirma que “o uso da palavra ‘vazio’ em Artaud remete muitas vezes às metafísicas orientais, especialmente ao taoísmo. Alude uma experiência da ‘não forma’, que pode se desdobrar em múltiplos modos de manifestação.” (2005, p. 4).

Em, *O Teatro e Seu Duplo*, Artaud questiona: “[...] como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro

dialogado?” (1993, p. 31). De forma radical, Artaud procurou ressuscitar o espírito e a essência do teatro ocidental de sua época, propondo que este fosse uma expressão maior da vida e dos sentimentos humanos e não apenas a cópia de uma realidade cotidiana insensível e morta.

De acordo com Artaud, o teatro não deveria submeter-se a um texto como base para a encenação, mesmo que a palavra fosse capaz de relatar os pensamentos e expor os estados da consciência. “[...] Mas quem disse que o teatro é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica [...]?” (1993, p. 35). Segundo ele, o teatro deveria abandonar as fixações entre os sentimentos e as palavras.

Com o seu descobrimento do teatro balinês, Artaud compreende que o teatro, como representação da organicidade humana, não deve ser articulado em torno das palavras, mas de ações físicas que encontram nos signos a base para a construção de uma linguagem cênica. Pois, se o teatro é um lugar concreto e físico, segundo ele, a *linguagem* deve se tornar independente da palavra, satisfazendo, antes de tudo, aos sentidos. Quilici afirma que essa linguagem a qual Artaud faz referência se “expressa nas complexas utilizações dos gestos, dos figurinos, da música e do espaço. [...] A linguagem não-verbal não está ali, necessariamente, para ser interpretada em palavras ou para gerar múltiplas leituras.” (2005, p. 4), e acrescenta que o teatro não existe apenas para ser “lido”.

Segundo Quilici, os “hieróglifos” presentes no teatro balinês acentuam um certo *vazio* que não sabemos significar, mas para o qual não nos tornamos indiferentes, pois nos afeta – as experiências que daí acolhemos não são pelas palavras. Essa imagem do *vazio* é frequente nas reflexões de Artaud. Ele acredita que um sentimento forte pode acender no homem a ideia de *vazio*, e que este sentimento é intraduzível, “e a linguagem clara que impede esse *vazio* impede também que a poesia apareça no pensamento.” (1993, p. 68). Assim, assegura que qualquer imagem, a qual pudesse mascarar sentidos possíveis, exerça maior significação para o espírito em comparação com a aparente clareza das palavras.

Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, e sobretudo de reduzir seu lugar, de considerá-la como algo que não um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores, uma vez que, no teatro, a questão é sempre o modo pelo qual os sentimentos e as paixões se opõem uns aos outros e de homem para homem, na vida (ARTAUD, 1993, p. 69)

Uma vez que as palavras, segundo Artaud, ocupam um lugar de menor importância em relação à linguagem física, o Silêncio, provavelmente, seria o lugar de ressurreição para o teatro que buscasse expressar uma ação extrema dos impulsos humanos, sem afastar-se da verossimilhança. Porém, é preciso que haja um desprendimento em relação à linguagem articulada, então, “os espaços silenciosos, experiências ainda não codificadas, manchas de consciência, que emergem nas frestas e nas fissuras da linguagem, são assim valorizados.” (QUILICI, 2005, p. 4), e dessa experiência, de acordo com Quilici, surge a linguagem “escolhida”. Para Artaud, o teatro só deve existir se despertar “nevos e coração”; um teatro que seja capaz de afetar a sensibilidade humana.

Em acordo com o pensamento de Rykner, “Atribuir o verdadeiro lugar ao silêncio, é, pelo contrário, aceitar renunciar aos privilégios do teatro burguês, à segurança da peça bem feita [...]. Em certo sentido, será necessário esperar pelas obras de Beckett, ou de Duras, para que o passo seja dado.” (2004, p. 370).

Para as gerações modernas que se seguem, o Silêncio assume novas características na relação do artista com a sua arte e seu público. Susan Sontag (1987) afirma que a condição para o artista do *tempo moderno*, em seus projetos de “espiritualidade”¹⁵, surge da dialética entre o cumprimento de seu ofício e da relação com o mundo em que vive – cenário que revela um descontentamento perene de repulsão à linguagem – fazendo do Silêncio “o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que

¹⁵ O termo, “Espiritualidade”, usado por Susan Sontag, refere-se a “planos, terminologias, noções de conduta voltados para a resolução das penosas contradições estruturais inerentes à situação do homem, para a perfeição da consciência humana e da transcendência.” (1987, p. 11)

aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua arte.” (1987, p. 14)

As diversas contradições oriundas de séculos passados, os entraves com um novo momento de formação da consciência, a quebra de antigos paradigmas que embasavam os fundamentos da arte, a falta de crença nos regimes políticos e sociais, a eterna busca pelo transcendente, o descontentamento com o absolutismo atribuído à palavra, tudo isso propiciou a criação de uma arte voltada para o não possível, para a negação de si mesma.

Mais uma vez o homem se sente prisioneiro de seu próprio sistema, e parte em busca de novos conceitos para a resolução de novos problemas. Nesse contexto, o prazer do artista não decorre do que profere a sua arte, mas do Silêncio que ela diz, e o Silêncio pressupõe que seja a forma encontrada pelo artista de libertar-se das exigências desse *tempo moderno* que cativa e desvirtua sua arte. Dessa forma, o Silêncio passa a ser visto não apenas como um elemento para a criação artística, mas também com um escape para o seu criador.

Uma das características da arte moderna está particularmente relacionada à quebra da expectativa. Essa “nova” arte parece querer revelar um mundo, em suas formas de consciência, que seja representado pelo inteligível, invisível e inaudível; o artista não tem a obrigação de explicar a “verdade” de sua obra a partir de um discurso claro e direto. Dessa forma, ele passa a esconder as vozes que gritam em sua arte na fronteira de um Silêncio ainda mais eloquente. Nesse caso, o público experimenta e reconhece que o movimento da arte vai em direção ao Silêncio.

Em, “Teatros do Silêncio” (2005), Cassiano Sydow Quilici discorre de forma bastante reflexiva, sobre o prestígio do Silêncio nos mais variados projetos artísticos modernos e contemporâneos, e de seu papel como elemento para a construção de uma dramaturgia específica, a qual atua nos limites da linguagem e age em seu processo de renovação. Tanto o desejo voluntário de empobrecimento da linguagem, de acordo com o pensamento de Quilici, como “a afirmação de um discurso fragmentário, permeada de ‘buracos’, silêncios e hesitações, a ênfase no

não-verbal, são marcas que aparecem no teatro do final do século XIX, e se radicaliza no século XX e XXI.” (2005, p. 69).

Uma característica bastante peculiar dessa nova arte tem haver com a pré-disposição dos artistas em lidar com a “redução” do uso da palavra na concepção da obra, por dois motivos: primeiro porque a palavra deixa de ser o elemento primordial para a criação dramática, e segundo porque os diálogos passam a ser construídos não mais como determinantes do conflito; a palavra dialoga com outro tipo de discurso – intersubjetivo, implícito, psíquico. Mais tarde a palavra assume, definitivamente, um papel “inferior” ao Silêncio, e a postura do artista em relação a esse novo pensamento será de desarticulador do discurso. O exagero de palavras, ou o mínimo delas e, ainda, a negação de um discurso verbal sistematizado e fragmentado, torna-se a base para traduzir o homem do século XX, descrente de si, dos regimes políticos e sociais, e das questões do sagrado. Nesse contexto, o Silêncio se revela, e revela a postura trágica e pessimista do homem frente à vida e ao mundo.

O grande desafio está em construir um jeito novo de *dizer* com as palavras o que estas já não conseguem expressar. Contudo, diante das crises sociais e dos dilemas existenciais, é possível construir esse novo *dizer*? Para o artista do teatro, a resolução do confronto entre sua arte e a função da palavra – bem como da organização dialógica sob qual se fundamenta o conflito no drama – e de um mundo que já não compreende o que diz e busca ainda o que dizer a mais, certamente não está na negação, ou na possibilidade de fundação de uma nova “linguagem” que submerge no silêncio.

Quilici esclarece que a pura negação da linguagem verbal resultaria na necessidade de reinventar uma outra forma de discurso. “O silêncio assinalaria assim tanto o limite da linguagem como a condição essencial para a sua renovação.” (2005, p. 70). Segundo ele, as “estratégias do Silêncio”, que podem ser vistas como uma linha de fuga do artista moderno, são reflexos exorbitantes da degeneração da linguagem cotidiana. Na busca de sentidos para as coisas, o artista se volta para o menos e menor. Assim como no período moderno, “o apelo

contemporâneo ao silêncio nunca indicou meramente uma rejeição hostil à linguagem.” (SONTAG, 1987, p. 33). O silêncio não se exclui frente a qualquer tipo de linguagem, nele a linguagem se potencializa e se transforma.

Os modos de pensar do artista e o seu interesse em trabalhar nas “bordas da linguagem”, como afirma Quilici, seja devido à comunicação vulgar impregnada na vida social – causada pela cultura de massa – ou por meio da tensão de narrativas extensas, revelam um descontentamento com as formas de apropriação da linguagem. Para esclarecer esse descontentamento e a necessidade de renovação da linguagem, Sontag afirma que: “Falta-nos palavras e dispomos de palavras em demasia.” (1987, p. 29). O quanto for possível reduzir, excluir, negar, e esconder a possibilidade de um diálogo claro e plausível, mais o artista sentirá ter alcançado a excelência de sua vocação; a intenção é de meio passo ao invés de dois.

Todavia, ainda que o Silêncio seja posto como a tessitura de uma criação artística, Susan Sontag (1987) se questiona quão literalmente o Silêncio se mostra na arte. Para ela o Silêncio existe como *decisão* – referindo-se às renúncias modelares à vocação artística – e como *punição* – quando as fronteiras aceitas da consciência são violadas pela própria sanidade. Seu questionamento baseia-se na concepção de um Silêncio que não existe num sentido literal da palavra.

Qualquer que seja o ponto de vista sobre o entendimento a respeito do Silêncio há que se considerar a necessidade de um estudo dirigido a ele. Pois não acredito que seja possível observar o Silêncio, muito menos alcançá-lo, no sentido literal do termo – segundo aponta Kovadloff – da mesma forma que não imagino ser necessário haver um “oposto” para que o Silêncio seja percebido – segundo aponta Orlandi.

Para explicar a não literalidade do Silêncio, Sontag afirma não haver superfície, discurso, tema, ou forma neutra – pois, segundo ela, não há o neutro se não for em relação a outra coisa. Dessa perspectiva, o Silêncio passa a existir na obra de arte apenas num sentido arquitetado, ou como elemento nela, dependendo de seu oposto para lhe garantir a presença. Assim, não é possível

reconhecer o Silêncio como possibilidade de sustentação de uma dramaturgia propriamente específica.

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível – seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo. (SONTAG, 1987, p. 14)

Suponho que qualquer que seja a reflexão sobre o Silêncio no teatro, seu ponto de partida deve ter como princípio o campo de subjetividade que é próprio ao Silêncio. Com isso me pergunto se é plausível pensar o Silêncio no teatro de forma literal, uma vez que Sontag afirma que o artista, em suas formas de lidar com o Silêncio, deve produzir mediante algo que seja dialético, como sendo um elemento em um diálogo e não como diálogo propriamente dito. Acredito que, sob esta perspectiva de análise, o que deve ser considerado é a presença de um Silêncio enquanto idéia. Somente, então, nesse lugar de potência os sentidos se tornam múltiplos e infinitos.

Orlandi fala que o Silêncio deve ser abordado como “figura” e não como “fundo”, ou seja, assegura que o Silêncio não proporciona, apenas, um lugar onde as coisas se mostram, mas onde a possibilidade de fundação dos sentidos, em que estes se põem em constante movimento de criação e resignificação, torna-se possível.

Em concordância com o que propõe Orlandi, pensar o Silêncio como *fundante* permite a compreensão de um grau maior de potência de origem do sentido: no Silêncio tudo pode vir a ser. Também o Silêncio que procuro analisar só se torna possível compreender enquanto ideia existente, e não em seu sentido literal. Visto que Sontag afirma que, “nem pode o silêncio, em seu estado literal, existir como a propriedade de uma obra de arte.” (SONTAG, 1987, p. 17). Quando

a tentativa de refletir sobre o Silêncio limita-se a um sentido literal, reduz-se seu poder de atuação; dessa maneira é inviável compreender os efeitos do Silêncio nas artes.

Ainda a esse respeito, Sontag atesta os limites do Silêncio, ou qualquer coisa do gênero – vazio, “grau zero” – como formas complexas de uma retórica específica. Por fim, assegura que, “descrever o silêncio como um termo retórico não significa, obviamente, condenar tal retórica como fraudulenta ou de má-fé.” (1987, p. 19). Arnaud Rykner, por sua vez, não enxerga o Silêncio como um simples maquinismo entre outros elementos estratégicos de uma composição artística; o Silêncio não é visto por ele como um procedimento, mas reconhece nele “a pedra angular de um *sistema dramático*, o pivô de uma *estética teatral*.” (2004, p. 15).

É que, para Sontag, apesar da arte moderna reconhecer a função imperativa e necessária do Silêncio, não há, de fato, um abandono da palavra. “Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer *isso*.” (1987, p. 19). Ao mesmo tempo em que o Silêncio se faz necessário, pela impossibilidade de comunicação ou pela falta de algo a ser comunicado, reforça-se a dependência do homem pela palavra. O que interessa, a priori, é reconhecer que na palavra o sentido se torna limitado; que a linguagem verbal não é plenamente capaz de expressar as sensações humanas; e que o Silêncio não é um mero complemento de um “oposto” qualquer, mas a potência para que os sentidos existam.

O teatro moderno permite lançar-se sob a possibilidade do indizível, e o artista inclina-se cada vez mais ao Silêncio. Nesse contexto, Samuel Beckett nos apresenta um teatro marcado pelo Silêncio. As obras desse dramaturgo irlandês são circunscritas em partes faltantes; não ter o que expressar e não poder expressar, em contrapartida com a necessidade de expressar, faz com que o Silêncio se torne a poética da cena beckettiana. Suas obras rompem com o espaço do diálogo e deixam que a palavra se perca no vazio, na falta, e num eterno retorno ao nada.

Se a cada época o homem reinventa formas de compreender a si e ao meio que o cerca, elaborando projetos voltados para a resolução de suas próprias contradições, o artista moderno encontra em sua obra a maneira de expressar seu poder de *negação* à vida e aos valores a ela agregados. A arte moderna põe o homem em confronto com a sua própria existência.

Segundo Sontag, o hábito da arte moderna para com o seu público é de provocação, desagrado e frustração. Com o passar do tempo se legitima esse ato transgressor do artista: sua arte se torna agradável; eis um dos motivos pelo qual “a história da arte é uma sucessão de transgressões bem-sucedidas.” (SONTAG, 1987, p. 15). Aquilo da arte que era mostrado como *invisível*, passa a ser aceito, e o que se apresentava como demasiadamente *feio* torna-se belo aos olhos do público. O Silêncio se torna um artefato de grande importância para as criações artísticas do período moderno, devido à necessidade do artista de renunciar e abolir a sua arte por ela mesma.

Não se trata de excluir a Palavra da cena teatral moderna, em virtude da manifestação e necessidade de reconhecer no Silêncio, um lugar de potência propício à construção de novos sentidos; seja por meio da palavra, da imagem, da ação, pura e simplesmente, da música, ou de qualquer tipo de linguagem capaz de levar à reflexão o caos e crises existências do homem. O Silêncio é contemplação, e o próprio ato de contemplar já se define como um estado de silenciamento.

III. Os Silêncios de Esperando Godot

Abrem-se as cortinas e... Silêncio. É assim que já de início nos deparamos com os personagens Vladimir e Estragon à espera de Godot. No entanto, esse Silêncio com o qual dialogamos, a priori, vai sendo perfurado com ruídos de gestos e palavras, onde corpo e som reforçam uma descontinuidade seguida de ação e desejo. Depois somos conduzidos por estes dois vagabundos, abandonados num ambiente nu e desanimador, a ouvir as vozes silenciosas que o teatro de Beckett nos apresenta.

Agora é a consciência que se descortina diante de nossa mais nítida e semelhante imagem. Estamos em presença de um quadro-espelho que reflete este lugar peculiar – não só do homem moderno como das questões a respeito da condição humana e do mundo.

Entre uma e outra palavra – ou nos espaços de isolamento das frases, nas pausas, no suspiro cortado, na estrutura do jogo, na estética da cena, na fragmentação do corpo – a presença do Silêncio se estabelece e tece um discurso específico: “Nada a fazer”.

3.1. Beckett: um “fazedor” de silêncios

“Não, não se tem certeza de nada.”
(Estragon, em *Esperando Godot*, S. Beckett, 2005, p. 107)

Considerando o Silêncio como um elemento inerente às feitura do teatro moderno, proponho a partir deste capítulo investigar o Silêncio na obra *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. O intuito é compreender a dialética construída a partir de determinados elementos cênicos sem limitar o objeto de estudo às rubricas e diálogos da dramaturgia. Procuro analisar, categoricamente, elementos da escrita e do visual estético sob o ponto de vista particular de um Silêncio o qual denomino “Caligrafia Apagada”. Porém, antes de refletir sobre esta definição gostaria de levantar algumas considerações que acredito serem pertinentes à pesquisa, e inicio fazendo um breve comentário sobre algumas características que marcam o traço singular da dramaturgia de Beckett e de como o Silêncio pode ser percebido a partir de tais características.

O “Silêncio” que me interessa como objeto de análise nesta pesquisa, também remete a ideia de um Silêncio enquanto poética, e não somente ao sentido próprio do termo. Pois se compreende bem a palavra “Silêncio” e a sua função no contexto narrativo, mas o Silêncio como função poética requer um grau maior de percepção e sensibilidade. Suponho que nesse processo de investigação haja uma possibilidade de dupla proposição entorno do tema, pois o Silêncio é também ambíguo em si mesmo.

Dessa forma, estabeleço a distinção entre o Silêncio falado/escrito e a noção de um Silêncio anteposto que age como fio condutor do drama. Tais distinções podem ser consideradas respectivamente pelos seguintes termos: *silêncio comum* – presente no texto por meio das didascálias, nos diálogos, na “ação” do personagem: de sentido direto e objetivo; e *silêncio substancial* – ocupa

o espaço imaterial do drama, o “diálogo mudo”, as imagens: diz do sensorial; aquele que subsiste em si e não depende de qualquer outro elemento casual.

Os problemas enfrentados pela época moderna, como mencionado no tópico anterior, contribuíram ao processo de construção de uma poética que singularizasse a linguagem beckettiana. Numa época de acentuadas transformações na qual o indivíduo é coagido e pressionado por vários fatores sociais, a própria condição de sociabilidade passa a ser um fator de grande importância à sobrevivência, dado o crescimento industrial, o capitalismo, e determinados padrões de relações estabelecidos pela burguesia. Essas transformações, marcadas pela contradição *indivíduo versus sociedade*, desencadearam uma série de rebeliões e protestos, a ponto de criar fissuras nas formas de construção da linguagem; fatores como esses definiram um novo estilo e uma nova estética da arte.

O homem moderno, segundo a afirmação de Martins Esslin, é tomado por um “sentimento trágico diante do desaparecimento de certezas fundamentais”. (Apud. KÜHNER, 1971, p. 16). Este homem, sem imagem, passa a manifestar seus impulsos, paixões e tendências, valorizando-se através da ciência e da técnica em meio à disputa entre o pensamento mítico e o científico, e também “como reação a um mundo que parece ter mergulhado no caos e no qual se busca, desesperada e angustiadamente, um sentido ou diretriz”. (KÜHNER, 1971, p. 26).

Esse mundo também se tornara absurdo e insatisfatório à visão do artista. Com a morte de James Joyce, em 1941 – do qual Beckett sofre grande influência artística – o descontentamento do escritor irlandês pelo puritanismo e pelas convenções sociais aumenta. O homem se torna, aos seus olhos, cada vez mais fraco e impotente diante de um mundo de contornos sombrios e sem perspectivas. O caminho traçado por ele não conduz a um fim claro e específico, pois o homem beckettiano sente-se perdido e só, minúsculo e incapaz de compreender o vazio de sua existência e a solidão.

As primeiras manifestações de reflexão sobre sua arte já apontam para o reconhecimento de uma escrita poética perturbadora e minimalista, como se o artista contemplasse a destruição progressiva de seu próprio objeto; indo contra a superioridade da linguagem verbal sobre o mundo e sobre o fracasso que coincide nas palavras e coisas. A palavra em Beckett passa a assumir um caráter empobrecido, raso e esfacelado, reconstruindo dramaturgicamente os absurdos do tempo presente e o caos ao qual foi submetido à consciência humana.

Porém, não é apenas pelo fato do teatro moderno desconsiderar a palavra como o principal elemento fundador do drama que Beckett escreve seus textos à margem do discurso verbal. Talvez, sob influência do pensamento filosófico de *Fritz Mauthner*¹⁶, de quem lia trechos de seus textos para Joyce, Beckett tenha atentado à ideia de que a descoberta e a comunicação das verdades metafísicas, segundo acreditava o filósofo, não se dão pela linguagem que é dotada de falibilidade.

Após a escrita do romance “Murphy”, estreia de Beckett, em 1938, embora sem êxito algum, esse poeta da “não-palavra” compreende que o traço peculiar em suas criações deve consistir na incessante fragmentação e desconstrução da palavra em direção ao Silêncio; a sua linguagem tem como propósito a redução, o aniquilamento e a degradação verbal e visual dos significados que a palavra é capaz de produzir; busca por um apagamento progressivo, exaustivo e melancólico, a fim de reconstruir os infortúnios do homem moderno.

[...] como não podemos eliminar a linguagem subitamente, nós deveríamos ao menos fazer todo o possível a fim de contribuir para a sua queda no descrédito. Cavar um buraco após o outro nela, até que o que espreita atrás dela – seja isso alguma coisa ou nada – comece a vazar através; eu não posso imaginar um objetivo superior para um escritor hoje. (Apud. CAVALCANTI, 2006, p. 21)¹⁷

¹⁶ (BERRETTINI, 1977, p. 25)

¹⁷ Trecho de uma carta escrita por Beckett a Axel Kaunn, datada de 1937.

A palavra não ocupa o cerne da obra beckettiana; o discurso que se configura em torno dela aponta um traço peculiar na forma como o autor concebe suas obras, sempre cheias de sentidos a não dizer. Com base na reflexão conceitual de Kovadlof, a “Palavra” poderia assumir o lugar de *sujeito* – dentre tantas possibilidades – por meio do qual o Silêncio pode ser percebido; o Silêncio que faz eclodir a palavra permite que os sentidos se revelem plenos e significativos. Adorno, segundo André Luís Bonfim Sousa, afirma “que Beckett, em suas peças, procura implodir a palavra, dinamitando a sintaxe e a lógica, de modo que o silêncio possa emergir através das fendas: Beckett traz à luz o processo de corrosão da própria narrativa.” (2009, p. 11). Ele desconstrói a estrutura dialógica do discurso verbal para que só o mínimo e o menor ocupem o significado na palavra; ele desarticula a narrativa para que ela se liberte dos grilhões da palavra, e desgasta a palavra para que os sentidos se tornem múltiplos no Silêncio.

Por ser um elemento sujeito à subjetividade o Silêncio não é facilmente analisado. Segundo Arnaud Rykner, o Silêncio, contrário à Palavra, “não se deixa prender tão facilmente quanto ela nas malhas do texto.” (2004, p. 25), motivo pelo qual reconhece a ambiguidade existente nos estudos que se ocupam de refletir sobre o Silêncio. Este, por sua vez, em relação a linguagem beckettiana, pode ser compreendido como um lugar de potência para a fundação do discurso verbal, não só porque a palavra parte do Silêncio, mas porque o conflito e o desfecho são construídos e direcionados ao Silêncio; melhor dizendo: a linguagem beckettiana faz do Silêncio, e não da palavra, o seu ponto de partida e seu ato final.

A palavra em Beckett é uníssona; o que é dito em seus dramas remete sempre a outros discursos. Ela não corresponde a sua função na linguagem verbal, comunicar. A prova disso é a impossibilidade da compreensão ao que a palavra se propõe dizer. Ao mesmo tempo em que nega um sentido dialógico de compreensão, nega, também, a consciência dessa impossibilidade discursiva. Essas relações discursivas e sobrepostas na dramaturgia beckettiana se organizam da seguinte maneira: a) pela palavra falada e sua impossibilidade de compreensão; b) por meio da ação proposta e sua impossibilidade de

consumação; c) segundo a vontade revelada e a sua impossibilidade de alcance. Beckett nega o que as palavras revelam o tempo todo: a impossibilidade e as incertezas do Ser.

Torno a repetir que o drama beckettiano não desconsidera a palavra como um elemento específico e indispensável à sua linguagem, mas a forma como lida com ela acaba por desconstruir a sua possibilidade de enunciação. Para os personagens beckettianos há uma impossibilidade congênita de conseguirem se expressar por meio delas; as palavras não conseguem dizer de modo claro sobre o que fala seus personagens. O discurso que se estrutura em torno do diálogo não corresponde ao dito e ao significado proposto.

Segundo Isabel Cavalcanti, “a linguagem de Beckett caminha em direção a uma expressão formal reduzida ao mínimo, a uma desarticulação que a faz abismar-se numa palavra-resíduo.” (2006, p. 19). Nesse sentido, o uso da palavra só acentua o empobrecimento e a autodestruição do dialogismo estrutural do drama. Beckett compõe suas obras a partir do mínimo e do fragmentado, e de maneira esmiuçada escreve sobre a infeliz existência humana. Marcado pela inércia do discurso monótono de seus textos, ele faz ressaltar na fala a falta de ter o que dizer e cria a ilusão de que ainda é possível falar alguma coisa.

A palavra que cabe em sua escrita desarticula a ideia comum de uma linguagem clara e inteligível. Segundo Cavalcanti, a grande potência da palavra, em sua obra, encontra-se na fragmentação e no abatimento de qualquer possibilidade de significado. A constância em diminuir, tornar a diminuir, negar, empobrecer e subtrair faz com que o significado se anule desde o primeiro instante de sua fundação. Beckett não se apropria das palavras para *dizer*, tampouco estabelece uma relação lógica do sentido com elas; estas servem, apenas, para intensificar e constatar a incomunicabilidade e fracasso.

A incessante fragmentação ou desconstrução da palavra na escrita de Beckett [...], problematiza a linguagem em sua suposta capacidade de produzir e transmitir sentidos. A formulação dos significados é instabilizada no momento mesmo de seu

estabelecimento. Nesta condução da linguagem ao descrédito operada por Beckett, parece haver um jogo onde se experimentam as possibilidades de se criar as impossibilidades de prosseguimento da própria escrita. (CAVALCANTI, 2006, p. 21)

De acordo com o pensamento de Steiner, “o escritor, que é por definição senhor e escravo da linguagem, afirma que a verdade viva não é mais dizível. O teatro de Beckett é atormentado por essa consciência.” (1988, p. 73). Refletindo sobre essa consciência, suponho que seja possível pensar na linguagem beckettiana articulada, ou se constituída, tanto pela *impossibilidade* de uma verdade dizível, quanto pela *negação* dela mesma. Apesar de tal verdade ter se tornado indizível, isto não significa inexistência da consciência de “verdade” e, sobretudo, que os personagens de Beckett sejam ignorantes a esse respeito – não conseguir dizer com clareza sobre o que se pensa não anula a possibilidade do pensamento existir.

O teatro beckettiano revela, ininterruptamente, essa incapacidade da palavra expressar, e também apresenta nessa incapacidade o esfacelamento das certezas humanas quanto às questões ontológicas e a tudo mais que transcende a noção de “realidade”. Desse modo, a linguagem beckettiana tanto revela essa impossibilidade do dizível quanto nega a consciência dessa impossibilidade. Talvez isso explique a insistência dos personagens beckettianos em não absterem-se da palavra; eles têm consciência que a “verdade” não pode ser dita, certificam-se disso, mas negam essa “certeza”; e ao negar, fazem por meio de um dialogismo que tende a obscurecer tal consciência.

Ao mesmo tempo em que se torna escravo da palavra, uma vez que em suas obras Beckett não consegue, e nem deve, fazer calar seus personagens que agem como se não soubessem fazer outra coisa a não ser falar e se repetirem em palavras – ele também se torna senhor dela. Ressalvo que na dramaturgia beckettiana falar não significa necessariamente dizer, ser ouvido, ou compreendido; a palavra surge apenas para constatar, e ainda de maneira duvidosa, de que aquele tempo presente existe de fato. A palavra, ilusoriamente,

se converte na fuga da loucura. Para alguns de seus personagens, a palavra, enquanto elemento discursivo, serve apenas para fazer passar o tempo, e essa consciência não é mascarada por eles. Falam para nada.

Gilles Deleuze, ao discorrer sobre a linguagem de Beckett, afirma que “a linguagem enuncia o possível, mas o faz preparando-o para uma realização.” (2010, p. 68). A ideia do “possível” na dramaturgia beckettiana adquire sentido oposto à definição do termo; em suas obras o “possível não é exequível. A linguagem beckettiana transita na impossibilidade do que pode vir a ser, daquilo que se pode fazer, do que é fácil de realizar-se; em Beckett, enuncia-se o tempo, sugere, criam-se expectativas, indicam-se possibilidades, acordos, mas só o fracasso, e outra vez o fracasso é plausível.

As palavras enunciam, constantemente, essa suposta capacidade de realização. A certeza de que algo pode se efetivar permanece na ideia do “possível” da enunciação: a linguagem prepara o acontecimento do ato, mas nada acontece. Assim, percebo que a mesma palavra que enuncia o “possível”, e esta enunciação é a preparação para que algo se realize, torna o acontecimento impossível de ser, ela aponta a direção da possibilidade, mas não realiza o dizível. Os “ruídos” (discursos) da linguagem beckettiana são permeados de silêncios e os sentidos ocupam o “fora” da palavra.

Além da autodestruição da linguagem, marcada pela desarticulação da palavra e pelo uso excessivo de repetições e de funções da linguagem esfaceladas, existe outra característica bastante pertinente na dramaturgia de Beckett: trata-se do empobrecimento dos elementos teatrais. Essa característica pode ser percebida na redução de objetos cênicos que torna a cena despojada e muda, e ainda na interminável condição de não “ser percebido” de seus personagens – que estão continuamente dados às falas recalcadas, a ruídos e vozes “mortas”, falando como que para preencher a solidão que os absorve e consome; tudo o que passam a dizer fala sobre o fracasso do próprio ato do dizer; seres solitários, condenados a continuarem existindo – como, também, pela não definição de espaço-tempo. Beckett também reduz precariamente seus

personagens, e acima de tudo, o corpo humano, a recortes de bocas, cabeças e rostos brancos; como delatores de um estado permanente do caos, limitando-os ao mínimo e ao pitoresco.

Em Paris de 1953, Beckett estreia sua primeira grande obra, “Esperando Godot”, e leva à cena teatral o homem num habitat hostil e condenado por nada. Pobre de elementos cênicos, marcada pela constante repetição de um desejo e pela incapacidade de executar ações, a dramaturgia dessa obra acentua um tom ambíguo e derrisório; escrita de maneira despojada, “nua”, e envolta na condenação de uma espera infinda, Beckett oferece aos seus personagens-clown a única certeza na qual funda, permanentemente, a condição necessária às suas vidas: a espera, fincada nas reverberações despropositadas de seus diálogos e de ações irrealizáveis.

Uma grande característica do período moderno que pode ser percebida nessa obra diz respeito ao homem do século XX que, descrente de si, dos regimes sócio-políticos e das questões do sagrado, sente-se estagnado e incapaz diante das incertezas e do desconhecido. Mas, seja qual for o ponto de partida para a criação do drama beckettiano, há de se considerar o Silêncio como um lugar de potência para as palavras e ações, e as várias formas pelas quais este permite a construção de novos discursos. O traço dramático de Beckett pulsa no Silêncio.

Enquanto Godot não vem

Em um lugar qualquer num canto do mundo, à beira de uma estrada deserta e sem aparência alguma, dois vagabundos, Vladimir e Estragon, esperam Godot que nunca vem. Introduzida a ideia de espera, Vladimir e Estragon tentam preencher o tempo com diálogos indefinidos; falam para compensar o vazio ao qual foram submetidos. Falam de si mesmos, falam sobre o tempo, sobre lugar, sobre passagens bíblicas; falam para tentar vencer a solidão, para preencher o vazio e ocupar o tempo, falam por falar, e fracassam, e silenciam. Basicamente os

diálogos têm por finalidade, passar o tempo; e os personagens têm consciência daquilo que fazem.

No início, sentado sobre uma pedra, Estragon tenta, insistentemente, retirar a bota do pé. Examina o interior do calçado com o olhar, vasculha-o com a mão; decepcionado afirma: “Nada para ver.”¹⁸ Ao que Vladimir conclui: “Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés.”^{Idem} Enquanto discutem, culpam-se e arrependem-se, e retornam ao início repetindo quase sempre as mesmas palavras, interrompidas de instante a instante, incompletas, dentro de um mesmo discurso vazio.

Discutem sobre a espera por Godot: Vladimir acredita. Estragon duvida. Cogitam a possibilidade de suicídio, mas desistem alegando que os galhos da árvore podem quebrar-se, ou que ainda, o outro ficaria só – evidência sobre o medo da solidão, e o desejo de afeto; sentimentos que anulam qualquer atitude de ação. Então, tudo o que lhes resta é a vaga esperança de uma suposta salvação.

No primeiro ato da peça entram também em cena, Pozzo e Lucky. O primeiro passa a descrever suas misérias de patrão e homem rico; é intolerante, esfomeado, e logo condiciona seus interlocutores ao tédio. Este arrasta seu criado Lucky, por uma corda presa ao pescoço. No fim do primeiro ato, pedem para que Lucky dance e pense, e daí tem início uma discussão sobre o chapéu que este carrega. Antes de partirem, Lucky dança e pensa. Seu pensamento, no entanto, é externado por um monólogo inverossímil, e pela desarticulação na linguagem, num excesso de palavras entremeadas, sem lógica e coerência. Monólogo cheio de nomes próprios, e repetições desordenadas. Depois de partirem, Vladimir e Estragon recaem no marasmo, até que o personagem de um menino entra em cena, e pelo o que aparenta, sem muita certeza, traz um recado de Godot, que segundo ele só virá no dia seguinte.

No segundo ato, Vladimir e Estragon voltam a se encontrar. Observam a árvore que, agora, está coberta de poucas folhas. Comentam que continuarão à espera de Godot, e que precisam esperar por ele. Enquanto esperam, jogam e

¹⁸ (BECKETT, 2005, p. 21)

fazem mímicas. A sequência de acontecimentos é quase idêntica aos do ato anterior. Vladimir ainda se recorda de fatos passados, Estragon de nada lembra. Pozzo e Lucky retornam à cena. Pozzo agora está cego, e para manejar Lucky com facilidade, encurtou a corda que ainda permanece presa ao pescoço.

Após a partida de Pozzo e Lucky, o menino retorna à cena com mais uma notícia: Godot ainda não virá neste dia. Eles se desesperam. Mais uma vez, e supostamente, o sol se põe enquanto a noite cai. Retomam a ideia de suicídio, mesmo assim nada fazem pois a corda é fraca. Estragon não suporta mais a situação, porém Vladimir lhe assegura que estarão salvos quando Godot vier. A peça termina da mesma forma que é encerrado o primeiro ato; eles se despedem para mais um inevitável e infinito instante de espera.

Singularmente, cada personagem da obra representa, em sua completude, um emaranhado e complexo sistema de pressupostos, de ordem ontológica, revelando seus medos e frustrações; expondo sua incapacidade diante dos questionamentos da vida e desnudando suas certezas diante do desconhecido.

As palavras, por exemplo, são todas reverberações de si mesmas, e dizem sobre o que não conseguem falar. Já nas primeiras linhas da obra é possível perceber o traço marcante de uma dramaturgia presente no Silêncio e composta por silêncios. Steiner afirma que “na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal; falar é dizer menos.” (1988:68). Beckett trabalha considerando a palavra não dita. Desse modo, parto do Silêncio *comum* para as reflexões seguintes.

Ao estabelecer uma tipologia, para melhor esclarecer as diversas definições que se relacionam com a ideia de Silêncio, Pavis aponta o *silêncio da metafísica* como aquele que perpassa e sustenta a dramaturgia beckettiana. Assim como descrito no capítulo anterior, esse Silêncio tem como característica principal a impossibilidade congênita de comunicar, “ou uma condenação a jogar com as palavras sem poder vinculá-las às coisas de outro modo que não o lúdico.” (1999:360). Estão sempre dizendo de outro discurso.

Vale ressaltar, ainda, que o Silêncio que permeia e define a linguagem verbal de Beckett não deve ser comparado a um elemento secundário à palavra, como um fenômeno dependente de seu oposto – o Silêncio independe da palavra, está posto. Nesse caso, as considerações de Orlandi ao definir o Silêncio enquanto matéria significativa se mostram pertinentes: um Silêncio *fundante* – indica que o sentido pode sempre ser outro, e esconde no discurso o que não se pode revelar, ou seja, indica a possibilidade de outros sentidos que a palavra deixou de dizer. A palavra assume o papel de *sujeito* para que o Silêncio possa ser refletido com maior clareza.

Esse modo de apreender o Silêncio se mostra bastante suscetível à linguagem teatral de Beckett. Primeiro porque o Silêncio constrói e atravessa as palavras, e segundo porque indica outros sentidos que a palavra deixou de dizer. Como o próprio título sugere, a dramaturgia de *Esperando Godot*, está lançada sob a ideia de uma *espera* infinda. As circunstâncias que se sucedem no ínterim dessa espera, “enquanto Godot não vem”, possibilitam a compreensão dos múltiplos discursos que atravessam a trama, pois o dialogismo pautado na palavra não está relacionado à fala dos personagens, mas a outro tipo de discurso que o dizer não pode, ou não consegue expressar.

O Silêncio que faz surgir a palavra, e sob o qual esta se lança, caracteriza uma espécie de discurso sobreposto no diálogo dos falantes e que silencia a palavra; o que é dito não se refere ao sentido expresso na fala, remete sempre a outros sentidos. Um dos atributos dessa linguagem verbal é a *impossibilidade*: nada acontece. Por esse atributo, o Silêncio permeia tanto a palavra, que não consegue alcançar o sentido real do que procura expressar – pois há uma impossibilidade congênita em dizer “verdadeiramente” – quanto à concretização da ação proposta pelo conflito: o encontro com Godot.

Mencionei anteriormente que essas relações discursivas e sobrepostas na dramaturgia beckettiana, como um traço particular de sua criação, fazem com que a palavra assumam uma característica distinta do esperado da linguagem verbal; os personagens beckettianos se apropriam da palavra sem considerar a sua função

na linguagem. Pois se o intuito é a comunicação por meio da palavra, em *Esperando Godot*, esta contribui para decomposição do sentido gerado por ela mesma; eles falam sem pretensão alguma – falam para passar o tempo.

Não há como e o que dizer verdadeiramente, a palavra está sempre carregada de subjetividade e “oca”, e essa suposta falta de sentido se torna cada vez mais angustiante: “VLADIMIR: Diga alguma coisa. ESTRAGON: Estou tentando.” (BECKETT, 2005, p. 122). As marcas profundas de silenciamento lançadas sob os fundamentos da *impossibilidade* fazem com que o Silêncio funde outros sentidos; sob essa condição da *impossibilidade* “real” da palavra e do fazer, o Silêncio é quem diz verdadeiramente. Godot não virá certamente, mas para os personagens esta constatação se torna impossível de ser assimilada.

Outro atributo é a *negação*; aqui o Silêncio ocupa um lugar de testemunha dos fatos. Enquanto a palavra procura insistentemente negar, o Silêncio percorre o trajeto oposto enraizado no discurso dos personagens: denegar a *negação*. O Silêncio, o qual se sobrepõe a esse tipo de composição discursiva, quando a palavra não corresponde necessariamente à intenção da fala e “suspende” o pensamento diante do que é dito – desarticulando a possibilidade de expressá-lo – permite que outros sentidos atravessem a palavra, reconstruindo outros significados no discurso.

Todo o diálogo da obra se entrelaça com essa ideia de *negação*: a incerteza da própria condição de espera; a dúvida sobre tudo o que os cercam e a contradição a qual afirma que falar já não faz mais sentido. “Esperando Godot” nega qualquer possibilidade de ação em função de uma *espera* duvidosa. “ESTRAGON: Tem certeza de que era hoje à tarde? VLADIMIR: O quê? ESTRAGON: Que era pra esperar?” (BECKETT, 2005, p. 30).

Esse estado de espera, para os personagens, faz com que a consciência sobre a condição “real” de suas vidas seja mascarada, ou que eles assumam plena consciência dessa “verdade”. A certeza da ausência de Godot é omitida por medo do desconhecido, mas não significa dizer, supostamente, que os personagens beckettianos não tenham consciência de que agem dessa forma. A

maneira como as palavras procuram negar a presença de outro discurso entrelaçado nas falas dos personagens faz com que o Silêncio, em sua condição de testemunha, permita a construção de outros sentidos a partir da subjetividade que permeia os discursos. “VLADIMIR: E, na sua opinião, onde estávamos ontem à tarde? ESTRAGON: Não sei. Em outro lugar. Noutra compartimento. Vazio é que não falta.” (BECKETT, 2005, p. 130).

O *esfacelamento*, que também se acentua na palavra, pode ser relacionado com a desarticulação dos sentidos desmembrados das formas discursivas do drama beckettiano. Não há uma sequência de raciocínio lógico no discurso. A palavra se desloca com muita facilidade de um a outro assunto, deixando vaziar sentidos que os diálogos não conseguem apreender. O que aparece sobreposto nas falas desses personagens é, possivelmente, o que de fato importa como um sentido discursivo claro e direto. O Silêncio, que acentua essa desarticulação – pois o pensamento dos personagens é também construído sob vazios imensos de raciocínio ilógico – reconstrói a significação necessária para um entendimento, ainda que supostamente, plausível. Nesse contexto, cabe bem a reflexão de Merleau-Ponty, sobre a linguagem indireta. De acordo com o escritor, toda palavra é, se preferir, Silêncio; pois não alcança a essência do sentido; não liberta o sentido aprisionado nela.

VLADIMIR – Pensar não é o pior.

ESTRAGON – Claro que não, claro que não, mas já é alguma coisa.

VLADIMIR – Como assim, já é alguma coisa?

ESTRAGON – Boa idéia, vamos fazer perguntas.

VLADIMIR – Que você quer dizer com isso?

ESTRAGON – Já é alguma coisa ficar livre disso.

VLADIMIR – De fato.

ESTRAGON – E então? O que você acha de repassarmos nossas bençãos?

VLADIMIR – O terrível é já ter pensado um dia.

ESTRAGON – Mas será o nosso caso?

VLADIMIR – De onde vêm todos esses cadáveres?

(BECKETT, 2005, p. 125)

Entretanto, se o Silêncio pode ser compreendido com resultado final dessa impossibilidade da palavra em significar, permite, ao mesmo tempo, que outros sentidos se fundem. Qualquer que seja a ideia apresentada nas palavras, os personagens a concebem de forma desmembrada e empobrecida. O esfacelamento das palavras gera uma falta de lógica para o que está sendo dito, e a linguagem verbal passa a desconsiderar o que ela não pode apreender como possível à significação. A palavra empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais possibilidades de sentidos se apresentam. O Silêncio, presente em *Esperando Godot*, encontra nesse esfacelamento discursivo a lógica da verdadeira essência do que está sendo dito; o “isso” sobreposto nas palavras permite a formação de outro discurso que só o Silêncio é capaz de descrever.

No caso da *ausência*, a palavra, em *Esperando Godot*, pode ser relacionada diretamente à lembrança – o uso do termo, “ausência”, permite a relação com um possível retorno dessa lembrança. Além da *impossibilidade* em dizer, da *negação* de uma consciência, do *esfacelamento* do sentido lógico, a “ausência” constrói um trajeto discursivo para a percepção do Silêncio e para os sentidos que se fundam nele. Os personagens de *Esperando Godot* estão, constantemente, oscilando entre o tempo presente e o tempo que corresponde à lembrança, o passado.

Inúmeras vezes as palavras revelam esse artifício da dramaturgia beckettiana como uma forma de circunscrever no discurso a intenção “real” da fala dos personagens. A palavra estabelece essa aproximação confusa entre o que é “falado”, o qual remete ao presente, e ao que de fato é “dito”, pertencente, por sua vez, ao âmbito da “ausência”. Nesse caso, o que é “dito” se torna matéria significativa para o Silêncio, pois este não se funda na palavra, mas nos sentidos os quais se sobrepõe a ela. Então, não lembrar, com clareza, o lugar da espera; esquecer repetidas vezes sobre a espera por Godot e não lembrar quem ele é, ou se algum dia o conheceu; esquecer detalhes do dia anterior; esquecer do lugar onde estão e dos viajantes que passam por aquela estrada deserta; esquecer,

repentinamente, o que permite retomar o sujeito desse verbo, corrobora para que outros sentidos atravessem as falas dos personagens, sugerindo a configuração de outros discursos. Assim, o Silêncio potencializa a “ausência” e permite que o sobreposto seja passível de significação.

ESTRAGON – Tem certeza de que era hoje à tarde?
VLADIMIR – O quê?
ESTRAGON – Que era para esperar.
VLADIMIR – Ele disse sábado. (Pausa) Acho.
ESTRAGON – Depois do batente.
VLADIMIR – Devo ter anotado. (Procura nos bolsos, repletos de porcaria de todo tipo).
ESTRAGON – Mas que sábado? E hoje é sábado? Não seria domingo? Ou segunda? Ou sexta?
VLADIMIR – (Olhando pressuroso ao redor, como se a data pudesse está inscrita na paisagem) Não é possível.
ESTRAGON – Ou quinta?
VLADIMIR – O que vamos fazer?
ESTRAGON – Se ontem ele esteve aqui à toa, hoje com certeza não volta.
VLADIMIR – Mas você disse que ontem viemos nós.
ESTRAGON – Posso está enganado. (Pausa) E se ficássemos calados um instante, tudo bem?
(BECKETT, 2005, p. 130)

Tais atributos – *impossibilidade, negação, esfacelamento, ausência* – de realização plena dos desejos humanos e de tudo que não é possível concretizar na trama pela palavra – propõe aos diálogos, que marcam a “trajetória” do herói beckettiano, a abertura de fendas para a configuração de um “novo” discurso. O Silêncio que perpassa por esses atributos da palavra diz da infeliz condição do homem moderno diante do inesperado da vida: condenados a não seguir, a não ser, a não poder: é impossível.

Silêncio ampliado nos elementos da cena, nos personagens, nos diálogos, na fragmentação do corpo, na condição lúdica do jogo, no lugar e no tempo que não “passam”, em Godot que nunca chega, e na terrível condição imposta pelo conflito da eterna *espera*. O Silêncio que distingue as características da

dramaturgia beckettiana, aponta contornos e delineamentos – plausíveis e subjetivos – sob traço peculiar de sua “caligrafia apagada”.

3.2. Sob o traço da “Caligrafia Apagada”

*“Estamos no lugar e hora marcados e ponto final.”
(Vladimir, em Esperando Godot, S. Beckett, 2005, p. 160)*

Quando penso sobre a manifestação do Silêncio em “Esperando Godot”, não posso considerá-lo, simplesmente, por meio da linguagem verbal da obra – diálogos e rubricas. É certo que a Palavra, pela qual a dramaturgia é definida, se mostra cheia de sentidos não ditos. Em *Esperando Godot* esses sentidos podem ser percebidos pelo Silêncio, o qual permite a construção de novos sentidos ao fundar e atravessar a linguagem. De qualquer forma, o Silêncio corresponde à parte essencial da “escrita”, como fio condutor de um discurso que se antepõe ao dizível.

Volto a lembrar que o Silêncio não se manifesta por ocasião da Palavra, tampouco depende dela para ser percebido; O Silêncio é anterior ao discurso, ao ruído e à imagem; e, se a Palavra corresponde à dramaturgia escrita da obra, o Silêncio corresponde à escrita de um discurso sobreposto à dramaturgia textual e à imagem, fazendo de sua presença um tipo específico de “caligrafia”. A marca desta “caligrafia” também se configura no “apagamento” da cena; na busca pelo mínimo e no empobrecimento dos elementos cênicos.

No entanto, não se pode atribuir ao Silêncio a concepção literal do termo *Caligrafia* – traço dos caracteres da escrita; a forma como as letras são grafadas – mas posso considerá-la como representatividade dos discursos possíveis de significação. Há também que se considerar o “apagamento” dessa “caligrafia”. Por ser potência e não “traço”, a sua escrita não se define enquanto forma, mas como matéria significativa que afeta o que é perceptível às sensações. O Silêncio aponta para um tipo de “escrita” da obra que não pode ser vista sob a textura do concreto: ela se dá no “invisível”. O Silêncio que reconstrói e ressignifica a escrita de

Esperando Godot, denomino “*caligrafia apagada*”: Silêncio que, anteposto ao discurso, provoca na obra uma espécie de silenciamento perene; um tipo de traço que preenche o espaço imaterial do drama, o “diálogo mudo”, as imagens e aquilo que é sensorial, que subsiste em si e não depende de qualquer outro elemento casual. Ao procurar refletir sobre essa “caligrafia apagada” levo em consideração o Silêncio *substancial*.

Como identificar as marcas desta “caligrafia” na obra *Esperando Godot*? Partindo desse questionamento, procuro observar a presença do Silêncio por diferentes proposições e início, por exemplo, com a *espera*. Por *espera*, entendo o estado de prontidão (expectativa) de um indivíduo em função de algo que está para acontecer; logo, o simples ato da *espera* já determina um desejo de encontro.

A *espera* assinala a constância de permanecerem, Vladimir e Estrangon, dependentes do encontro com Godot; esta circunstância imutável e infinda é que determina o principal conflito e o eixo por meio do qual as ações se estabelecem. Mas não se sabe, exatamente, qual o real motivo da *espera*. Os diversos discursos que podem ser acoplados em torno dessa ideia não apontam para uma única definição, e ainda permitem que qualquer consideração feita a esse respeito se confabule do ponto de vista da subjetividade.

Há que se compreender o universo moldado por Beckett em fusão com o universo real do humano, bem como a questão da própria autoria. De origem irlandesa, é plausível supor que *Esperando Godot*, escrita em francês, fosse uma crítica à “espera de algo”, à inércia e ao comodismo do povo europeu, diante da situação de modernidade forçada pela opressão. Esse “homem” moderno, reduzido a fatalidade da vida, procura escapar de sua infelicidade esperando que alguém, “Godot”, dê sentido à sua própria existência, porque se vê separado do mundo e daquilo em que acredita.

Parece-me que a *espera* constitui, diante das inquietações do homem, um estado de silenciamento eterno, como representado pelos personagens de Beckett, para os quais nada mais resta fazer; esperam porque disso dependem suas vidas, e esse é o único desejo que os mantém em movimento. Entretanto, ao

mesmo tempo em que essa espera os liberta da loucura – pela ausência de certezas – ela também os aprisiona. Há um descaso, por parte dos personagens, em não saber, de fato, o que esperam. Essa condição de libertação e aprisionamento faz-me refletir sobre qual necessidade se sobreponha ao conflito proposto por Beckett: o desejo de encontrar Godot, ou o desejo de libertar-se da espera?

Nada é dito a esse respeito, e tudo o que se pode deduzir, se sustenta nas insinuações de Vladimir e Estragon. Ao conversar com o suposto mensageiro de Godot, momento propício à revelação do desejo, Vladimir faz cair no vago da cena essa possibilidade de conhecimento, quando responde sobre o que ele teria a dizer a Godot: “Diga que... (interrompe) diga a ele que me viu e que... (reflete) que me viu. (Pausa. Vladimir avança, o menino recua, Vladimir pára, o menino pára) Mas diga uma coisa você tem certeza de que me viu? Não vai me dizer amanhã que nunca me viu? (BECKETT, 2005, p. 189)”.

Por outro lado, acredito que tanto o desejo de encontrar Godot – necessidade de salvação – quanto o desejo de livrar-se da espera – insatisfação infinda – se complementam como o cerne do conflito, um concedendo sustentação ao outro, já que os personagens sugerem, constantemente, situações de fuga.

ESTRAGON: Não posso continuar assim.

VLADIMIR: É o que todos dizem.

ESTRAGON: E se a gente se separasse? Talvez ficasse melhor.

VLADIMIR: Amanhã nos enforcamos. (*Pausa*) A não ser que Godot venha.

ESTRAGON: E se vier?

VLADIMIR: Estaremos salvos.

(BECKETT, 2005, p. 194)

Trata-se de um desejo logrado na *espera* – porque se “dispuseram” a encontrar alguém que não conhecem, e não sabem qual o significado para aquilo que buscam. Salvação e morte à beira da mesma estrada deserta, sob a passagem de um tempo esquecido. Seja qual for o discurso vinculado à ideia de *espera*, ele não determinará o todo da obra, pois há de se apresentar sempre em

companhia de outros discursos; o homem diante dos mistérios da vida; insatisfação e incapacidade humana; o caos da modernidade; o descaso às questões ligadas à religiosidade; seja de que maneira for, há sempre algo a mais na escrita desta “caligrafia apagada” – justamente por não ser possível enxergar com clareza os sentidos que a circunscreve – um suposto, ou vários Godot de barba branca, que maltrata crianças. Não se pode, nessa fronteira entre real e ilusão, condicionar os murmúrios que ressoam na dramaturgia de *Esperando Godot*, como vozes de sentido único. Nessa *espera* cabem todos os conflitos do humano e do mundo, e não há quem os possa compreender com clareza absoluta.

Considerando a multiplicidade de sentidos atribuídos à *espera*, e que bem exemplifica a marca desta “caligrafia”, há a curiosa semelhança entre a temática beckettiana e alguns aspectos do cristianismo, sendo a *espera*, quase que em sua totalidade, o tema central da Bíblia Sagrada. Em seus livros e epístolas, os “Personagens” estão sempre à espera de uma resposta/ação divina. Esperar por Godot pode ser uma comparação crítica e/ou depreciadora a esta filosofia religiosa de que nada além de esperar pelo divino pode ser necessariamente importante; enquanto que o homem permanece estagnado em uma realidade de mundo criado para ele.

Há também que se considerar o não comparecimento de Godot: ele não virá. A chegada desse personagem determinaria o desenlace da trama, porém, isso não acontece. Sob o Silêncio desse personagem recaem as esperanças e as verdades sobre o desconhecido – os mistérios de vida e morte. Diante do caos que abrolha na terra de Godot, Vladimir conclui: “Sim, dentro desta imensa confusão, apenas uma coisa está clara: estamos esperando que Godot venha”. (BECKETT, 2005, p. 160).

Outra proposição que revela bem as marcas dessa “caligrafia” em *Esperando Godot*, por exemplo, está na *ironia*. Por ironia, entendo que seja aquilo que consiste em dizer o contrário do que as palavras significam; sarcasmo; zombaria. Nessa pesquisa, a *ironia* deve ser considerada como agente

interdiscursivo da linguagem. Em seu estudo sobre esse tema, Beth Brait, afirma que:

[...] a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. (2008, p. 16)

De acordo com o que venho analisando, sobre os discursos que se fundam nessa “caligrafia apagada”, é possível identificar o que Brait chama de processo de *meta-referencialização*, ou, *desmascaramento de uma pretensa objetividade*, no traço da obra. Os discursos que se fundam sob este ponto de vista podem ser analisados por diferentes aspectos, mas para este momento busco compreender de que forma o Silêncio, sob o qual a *ironia* se funda, possibilita que essa “caligrafia” construa novos sentidos.

Entorno da estrutura narrativa de *Esperando Godot*, se estabelece a possibilidade de um pretense desmascaramento quanto ao discurso implícito. O tempo todo os personagens insinuam situações, referenciando-as; sem mencionar os momentos no quais, acordados pela espera, suspendem no pensamento a intenção desejada. Por meio de falas e ações é possível perceber que o discurso exposto se estrutura em função de outro que é omitido, e que o Silêncio que assinala a presença da ironia, faz com que esse discurso seja apenas referenciado. Desse modo, a *ironia* se apresenta nas malhas do discurso beckettiano por meio de um conjunto de falas, gestos e movimentações que remetem as atitudes de um clown.

Ora, se por um lado Beckett se apropria de situações cômicas, como que para “apagar” o discurso, ou confundir o interlocutor – não revelando nitidamente a essência ou os sentidos de sua intenção – por outro lado, a mesma situação de comicidade revela que o “apagamento” dessa “caligrafia”, só contribui para que esses “diálogos mudos” se tornem matéria significativa.

divino – palavra presente em seu discurso. Sobre a expressão “quaquaquaqua”, a autora comenta: “tendo este último elemento dois significados simultâneos: *quoi?* *quoi?* isto é, “que”? “que”? que deprecia o primeiro; e o escatológico “caca” que ridiculariza a noção de religião antropomórfica.” (1977, p. 33).

É possível, ainda, considerar a fragmentação do discurso de Lucky, onde nada parece conter significado. No entanto, essa fragmentação discursiva, neutra, e que, aparentemente, não provoca efeitos de sentidos se apropria do Silêncio – pela omissão da intenção desejada – na tentativa de “apagar” o que se configura por trás de sua exposição. Em todo caso, a presença da ironia na obra, não deve ser entendida, apenas, como a representatividade de um único discurso.

VLADIMIR: Diga, mesmo que não seja verdade.

ESTRAGON: O que quer que eu diga?

VLADIMIR: Diga: estou contente.

ESTRAGON: Estou contente.

VLADIMIR: Eu também.

ESTRAGON: Eu também.

VLADIMIR: Estamos contentes.

ESTRAGON: Estamos contentes. (*Silêncio*) O que vamos fazer agora que estamos contentes?

VLADIMIR: Esperar Godot.

ESTRAGON: É mesmo.

Silêncio

(BECKETT, 2005, p. 114-115)

Por último, a *ideia do trágico* também constrói a escrita dessa “caligrafia” em *Esperando Godot*. Não proponho, aqui, um aprofundamento discursivo sobre os princípios que determinam o pensamento conceitual do trágico na era grega, mas busco compreender os efeitos de sentidos que a *ideia do trágico* circunscreve nesse Silêncio *substancial*. Observa-se que o ambiente psicológico traçado por Beckett, o Silêncio onde essas forças imateriais circulam, são anteriores ao discurso. Uma característica bastante relevante a esse respeito é que em *Esperando Godot* há um constante retorno ao vazio, ao não-existente. Beckett sujeita seus personagens a uma terrível condição: não há saída.

Em, *O Nascimento do Trágico*, Roberto Machado afirma que a *Poética de Aristóteles*, “(...) inaugura a tradição de uma análise “poética” ou poetológica da tragédia como parte de um estudo sobre a técnica poética em geral, sem considerar o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará de trágica.” (2006, p. 24). A dramaturgia de *Esperando Godot* corresponde de maneira bastante significativa a essa noção de poema trágico mencionado por Machado.

Vale ressaltar que o *trágico* no século XX volta-se para a consciência das paixões e do desejo. Escrita no período moderno, *Esperando Godot* revela a condição do homem pós-guerra, do homem em conflito com uma ordem. Segundo afirma o estudioso teatral Gerd Bornheim, o *trágico* “se refere à consciência do homem diante do transbordamento de sua própria medida, ou seja, da ruptura com um modelo estabelecido por uma coletividade.” (Apud. OLIVEIRA, 2006, p. 121).

Aproprio-me de alguns elementos para investigar melhor os efeitos da *ideia do trágico* em *Esperando Godot*. O conflito que se estabelece nessa “caligrafia” aponta para uma realidade metafísica, e o Silêncio pode bem representar o lugar onde o homem entra em confronto com a sua consciência. Diante dessa condição humana, a dramaturgia de Beckett define essa visão do homem moderno frente ao sentimento do trágico. A necessidade da chegada de Godot, fortemente expressa por Vladimir e Estragon, sugere uma tentativa de reconciliação com o mundo, ainda que este mundo esteja relacionado ao psicológico dos personagens.

O conflito é estabelecido entre os personagens antes mesmo do abrir das cortinas, assim como a constatação de que sofrem, antecipadamente, de algum mal. O sofrimento por seus atos se reflete justamente na espera, pois desconhecem o que esperam e não sabem por que devem esperar. Segundo Letícia Mendes de Oliveira, “‘tragédia’ ou ‘trágico’, além de construírem-se como um fenômeno teatral, referem-se aos conflitos do homem frente à sua condição.” (2006, p. 121). *Esperando Godot* retrata uma exímia representação do pensamento *trágico* moderno.

O teatro do século XX privilegia o investimento na subjetividade racional; essa subjetividade racional é traço característico do homem moderno. Assim, a *idéia do trágico* assume novos contornos; contornos que Sandra Luna definirá como sendo uma “pós-modernidade” trágica.¹⁹ Em sua pesquisa sobre a “Tragédia no Teatro do Tempo”, Luna analisa as múltiplas perspectivas da “ação trágica”, evidenciadas no próprio texto aristotélico, afirma que:

Parece claro que a “racionalização” do trágico na arte dramática, isto é, sua apreensão em um esquema de relações causais, fundamento estrutural da “ação trágica”, só é possível em virtude das categorias de “erro” e responsabilidade. Contudo, muito embora a noção de “erro” ou transgressão sirva para definir uma das principais pilstras estruturais que sustentam a “ação trágica” como categoria dramática no teatro do tempo, o tratamento concedido ao “erro trágico” pode assumir feições as mais diversas, sendo esse um fator importante de diferenciação entre as diversas tradições dramáticas surgidas ao longo dos séculos. (2008, p. 30)

Esse desconforto diante do esperado e do que realmente é encontrado na vida, provoca a sensação de que algo – pela falta de respostas quanto aos valores que conduzem o homem em sua existência – é fruto de um erro imperdoável. Como o próprio Beckett afirma: “a personagem trágica representa a expiação do pecado original, de seu pecado original e eterno, dele e de todos os seus *socii malorum*; o pecado de haver nascido”. (apud. BERRETTINI, 2004, p. 172), e em conformidade com o que assegura Sandra Luna, “é justamente nesse descompasso entre erro e culpa que o sentimento do trágico se instala com maior efetividade.” (2008, p. 31).

Após uma breve reflexão sobre a *filosofia do trágico*,²⁰ suponho que a relação entre Vladimir e Estragon, a respeito da chegada de Godot, se assemelhe ao pensamento de Goethe, quando assegura que “todo o trágico baseia-se em

¹⁹ (2008, p. 129)

²⁰ Segundo Peter Szondi, “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico.” (2004, p. 23)

uma oposição irreconciliável. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação, desaparece o trágico.” (Apud. SZONDI, 2004, p. 48).

Para Goethe, é essencial que o conflito não se dê primordialmente entre o herói trágico e o mundo exterior, nem tenha suas raízes na supremacia do divino ou do destino. (...) Mas a dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade do seu Eu. (SZONDI, 2004, p. 49)

Mesmo não estando distintamente claros o dever e querer dos personagens de *Esperando Godot*, tudo se resume ao desejo do sujeito em reconhecer-se, em significar-se, em salvar-se de sua ignorância, frente à terrível constatação dessa impossibilidade, onde todo o desejo se retrai, se esvaindo em propagação da permanência do nada. Esse estado de “apagamento” da vida ressoa como sendo a mais horrenda das misérias humana, por aceitar com prazer a própria infelicidade e zombar de si mesmo. Sob este poema trágico, também paira a presença da morte. Parece-me, figurativamente, que o ato da espera rememora um cortejo fúnebre, onde velam os últimos instantes da despedida, ou ainda, um ritual de renascimento e morte, que ora os personagens a ressuscitam, ora a sepultam no curso das horas.

O discurso que se revela por essa “caligrafia”, não excede a vontade reprimida de auto-aniquilamento; negar e propor a morte ratifica o fio que os une à realidade trágica que enfrentam. Elemento bastante representativo para as tragédias gregas, a *morte* carrega consigo uma poeticidade marcada pelo pavor. Para o homem beckettiano essa verdade já se apresenta sem maiores rodeios: nascer é morrer. Essa constante inclinação para morte – igualmente relacionada à ideia de suicídio – perpassa serena nos discursos que se constituem no Silêncio; corroendo com sobriedade as esperanças que se resguardam na espera por Godot.

ESTRAGON: Todas as vozes mortas.
VLADIMIR: Um rumor de asas.

ESTRAGON: De folhas.
VLADIMIR: De areia.
ESTRAGON: De folhas.
Silêncio
VLADIMIR: Falam todas ao mesmo tempo.
ESTRAGON: Cada uma consigo própria.
Silêncio
VLADIMIR: Melhor, cochicham.
ESTRAGON: Murmuram.
VLADIMIR: Sussurram.
ESTRAGON: Murmuram.
Silêncio
VLADIMIR: E falam do quê?
ESTRAGON: Da vida que viveram.
VLADIMIR: Não foi o bastante terem vivido.
ESTRAGON: Precisam falar.
VLADIMIR: Não lhes basta estarem mortas.
(BECKETT, 2005, p. 120-121)

Tanto a *espera*, quanto a *ironia* e a *ideia do trágico*, apontam para a construção de outros discursos os quais o Silêncio potencia e faz fundar. O Silêncio, cuja característica é a marca dessa “caligrafia apagada” revela que o *substancial*, aquilo que é antecessor ao conflito e que é anteposto ao discurso verbal, se configura como linguagem peculiar na dramaturgia beckettiana. “Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o “pensamento”, a introspecção, a contemplação etc.” (ORLANDI, 2007, p. 35).

3.2.1. Silêncio e entremeios

“Já sei! Vamos nos contradizer.”
(Estragon, em *Esperando Godot*, S. Beckett, 2005, p. 124)

Voltar ao início. É o que fazem, infinitamente, os personagens de *Esperando Godot*, em um constante retorno ao ponto inicial. Gestos repetidos, palavras repetidas, intenções recolhidas; um constante retrocesso à repetição do vazio final. Tudo os encaminha para o que está determinado de forma substancial: o Silêncio.

Alguns elementos em uma obra teatral tornam-se indispensáveis para a composição da dramaturgia, como a organização do espaço, do tempo, das “falas” e ações, ou, e ainda das imagens construídas a partir da relação dos signos verbais e não-verbais. A linguagem visual em *Esperando Godot*, como questões da estrutura verbal, baseia-se na concepção de esvaziamento, de empobrecimento, como na redução de seus recursos teatrais, que encontram no Silêncio a potência para a construção de novos sentidos.

Em *Esperando Godot*, espaço e tempo são inverossímeis, não há lugar e passagem temporal específicos nos quais passam-se as ações. Segundo afirma Jean-Pierre Ryngaert, “as exigências de tempo e de lugar não são excrescências do texto; não dependem de uma estruturação externa, mas, ao contrário, são próprias da organização do texto e do mundo que este procura mostrar.” (1996, p. 79) Por outro lado, os modos de percepção de mundo variam conforme a ideia do espaço e do tempo, o que altera, completamente, a forma como esses elementos são utilizados, pois estabelecem maneiras de como a narrativa deve ser conduzida.

Também existem falas carregadas de repetições, desarticuladas e construídas através da incompletude de seus signos, além de imagens que

traduzem outras imagens – a exemplo do lugar que pode não ser o que aparenta – e da constante idéia de ação e não-ação que avança para um estado de recolhimento do pensamento, onde nada do que é dito pode vir a ser. Todos esses elementos agem como *sujeitos* para a percepção do Silêncio – como sugere Kovadloff – o qual se estende por toda a obra e faz refletir sobre um mundo onde qualquer tentativa de “salvação” dilui-se na hipotética certeza de um significado para a existência. Partindo desse ponto, procuro refletir sobre os sentidos que o Silêncio é capaz de potencializar a partir de alguns desses elementos. Para esse primeiro momento, *entre espaço-tempo*, a “caligrafia apagada” será observada por meio do *silêncio substancial*, e no segundo momento, *entre fala e não-ação*, por meio do *silêncio comum*.

Entre espaço-tempo

Assim como o Silêncio, não há como ver o tempo. Não há como tocá-lo, ele não tem forma, nem cor, já que a noção que se tem do tempo, portanto, é subjetiva, havendo distinções de onde e de quem o percebe. O tempo só pode ser compreendido pelos fenômenos da natureza, ou pela representação da figura de um objeto, ou ainda pelas lembranças e memórias que se agregam no sujeito.

Em uma obra teatral é preciso considerar dois princípios, básicos e distintos, de tempo. De acordo com Ryngaert: o primeiro, e já visível na leitura do texto, regula a duração dos conflitos na trama, organiza os encadeamentos da narrativa e sua cronologia: é o tempo da ficção; o segundo, que só acontece no momento da representação – no encontro de cena e plateia – refere-se ao ritmo das movimentações, e da condução contínua, ou descontínua da cena: é o tempo da representação.

O tempo da representação é um tempo real, regulado como tal por diferentes rituais, enquanto o tempo da ficção é uma abstração pura, uma metáfora a ser escrita na duração fazendo-

se sentir sua espessura e suas características próprias.
(RYNGAERT, 1996, p. 80)

O tempo é um elemento fundamental para a compreensão do enredo e do ambiente onde se dará o conflito. Mas nem sempre a transposição do tempo da ficção para a representação, procura revelar o tempo fictício da obra, por ser este facilmente concebido por sua abstração.

Quanto ao *tempo* em *Esperando Godot*, ele não exerce nítida influência sobre o lugar, não o altera perceptivelmente. Tempo que carrega consigo, quando descrito pelos personagens, um tom de neutralidade quanto à definição das horas, não as distinguindo com clareza e permanecendo indiferente em si mesmo. É um tempo descontínuo, inespecífico; a exemplo do que diz o personagem Vladimir: “O tempo parou.” (BECKETT, 2005, p. 73) e depois: “Como o tempo passa quando a gente se diverte!” (BECKETT, 2005, p. 151) O que existe, supostamente, é a passagem de um dia para o outro, e essa passagem se dá por meio de um tempo confuso que não determina um sentido de orientação, pois sua disposição é vaga e não ocorre por meio do que se compreende como um padrão convencional e natural de tempo.

Tanto o amanhecer quanto o anoitecer acontecem na penumbra da possibilidade, mas nada indica com antecedência a exatidão de seu acontecimento. Trata-se de um tempo marcado por um desacerto de horas, vago e sem precisão. Responsável por não agregar lembranças e nem atribuir significado à existência; propício ao lugar em que estão situados os personagens de Beckett. Tempo que, vazio e sem efeito, acentua a presença de um Silêncio pelo qual é absorvido, fixado como um tipo de discurso que antecede ao conflito.

Na rubrica do trecho abaixo, Beckett indica como devem estar os personagens, Vladimir e Estragon, enquanto observam o poente: em silêncio. O poente é também lugar de passagem do tempo, porém a impressão que tenho é que isso não ocorre. Na imagem da cena, nascente e poente se misturam como afirma Estragon em suas falas. Nesse instante de contemplação os dois

vagabundos observam o tempo no intuito de saber sobre as horas, mas sem chegar a conclusão alguma.

POZZO: Que horas são?
ESTRAGON: (*Inspecionando o céu*) Vejamos...
VLADIMIR: Sete horas?... Oito horas?
ESTRAGON: Depende da época do ano.
POZZO: Já anoiteceu?
Silêncio. Vladimir e Estragon observam o poente.
ESTRAGON: Está amanhecendo, diria.
VLADIMIR: Não é possível.
ESTRAGON: E se for a aurora?
VLADIMIR: Quanta bobagem! Daquele lado fica o oeste.
ESTRAGON: O que você entende disso?
POZZO: (*Angustiado*) Já caiu a noite?
VLADIMIR: Quer dizer, sair do lugar, não saiu.
ESTRAGON: Estou dizendo que está amanhecendo.
(BECKETT, 2005, p. 174-175)

Quando Beckett descreve, como é o caso da cena acima, a palavra Silêncio – quando não ainda indica esse silêncio por *pausa, um tempo, um tempo longo, um longo silêncio* – ele não delimita a dosagem em que este silêncio deve ser mantido, podendo, os personagens, permanecerem por um tempo indeterminado dentro desse estado eterno de percepção.

O tempo não permite que se compreenda muito de si; nada indica, mas deixa a sugestão de que tanto amanhecer quanto anoitecer são indistinguíveis, acontecendo juntos e no mesmo lugar; colocando em dúvida a definição do que contemplam. É possível supor que essa falta de sentido atribuída ao tempo, pelos personagens – que dentro de um ciclo contínuo de espera já não conseguem organizar a noção de espaço-tempo, e tão pouco percebem as mudanças causadas por ele – seja uma característica dos sentidos que funda nessa concepção de “caligrafia apagada”. A imagem contemplada faz “calar” o tempo e os personagens.

Outro fato curioso também pode ser apontado na citação abaixo, na qual o dia sempre amanhece ao fim da tarde, sugerindo que dia e noite aconteçam no

reverso das horas. É quase um absoluto “apagamento” do tempo na cena, em que dia e noite permanecem como quase sendo a mesma coisa.

ESTRAGON: Chegamos cedo demais.

VLADIMIR: É sempre ao cair da noite.

ESTRAGON: Mas a noite não vem.

VLADIMIR: Vai cair de uma vez só, como ontem.

ESTRAGON: E então será noite.

VLADIMIR: E podemos ir embora.

ESTRAGON: E então será dia mais uma vez. (*Pausa*) O que fazer, o que fazer?

(BECKETT, 2005, p. 143)

Há uma passagem de tempo, entre noite e dia – único momento em que de fato o tempo pode ser percebido – no entanto, essa passagem em nada acrescenta para os personagens que continuarão suas vidas no mesmo marasmo, onde nada acontece.

Antes de qualquer outra observação, a rubrica descrita na última fala do trecho acima, denota a exaustão e o desânimo de Estragon frente ao inexplicável. Observa-se quando este afirma: “Chegamos cedo demais”, seguido pela fala de Vladimir: “É sempre ao cair da noite”, a constatação de um fracasso contínuo pelo uso do termo ‘sempre’. Vejamos: chegar cedo implica uma ideia de antecipação, de prontidão, em contraste com o cair da noite, que sugere uma finalização, ou seja, não existe um começo, não existe uma possibilidade de acerto do tempo, tudo nele é aparentemente invariável.

O Silêncio que conforma o imaterial em *Esperando Godot*, pode ser comparado a esse tempo que não se define enquanto passagem “verdadeira”. A imagem que vem aos sentidos é exatamente de um tempo que se esvai em seu próprio estado de tempo; ele não se reconhece mais, misturou-se a outro estado de acontecimento, quase invariável e contrário às leis da natureza; ele não comporta de forma habitual como acontece com a passagem de um tempo “verdadeiro”. Desse modo, o tempo se caracteriza por um estado de negação, não situa estado algum de tempo, seja presente, passado ou futuro.

Vladimir e Estragon, ao contemplar o tempo, ou na tentativa de percebê-lo, confundem-se, sentem-se excluídos, não pertencentes a lugar algum e confusos; condenados a viverem sob os mistérios do universo, e amorfos de um tempo irreal. E pelo fato de Beckett não agregar lembrança aos seus personagens, o tempo se “fecha” e “morre”, ou ainda simplesmente, silencia. Pois é nessa não passagem do tempo, é por este não-ser – ausência de atribuição de significado – ou por este não-estar – como desagregação de lembranças – que o tempo os conduz a um lugar de silenciamento.

Para os personagens de Beckett, a passagem desse tempo é subjetiva e trágica, dada a constante perda da memória – memória que se fecha em si mesma – que mistura presente e passado, futuro e presente.

ESTRAGON: Estou dizendo que não estávamos aqui ontem à tarde. Você teve um pesadelo.

VLADIMIR: E, na sua opinião, onde estávamos ontem à tarde?

ESTRAGON: Não sei. Em outro lugar. Noutro compartimento. Vazio é que não falta.

(BECKETT, 2005, p. 130)

VLADIMIR: Será que dormi enquanto os outros sofriam? Será que durmo agora? Amanhã, quando pensar que estou acordado, o que direi desta jornada? Que esperei Godot com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite? (...) Ele não saberá de nada. (...) O que foi que eu disse? (BECKETT, 2005, p. 186)

O tempo que o Silêncio potencia na obra, não corresponde ao tempo “real” do humano. Os efeitos causados por essa percepção contribuem para a construção de uma “realidade” paralela, ilusória e que se torna vaga, enquanto representatividade, do mundo “real”. A “caligrafia” que marca o tempo em *Esperando Godot* é construída pelo “apagamento” quase total da significação; um tempo que se constitui por variáveis quase imperceptíveis e de modo subjetivo. Fica a impressão que esse tempo desconjuntado, que não chega, que não excede, indefinível; que existe, permanentemente, em um *entre* de passagem – dia e noite, juntos; sendo o crepúsculo ou talvez a aurora – pouco tem a significar. “Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível.” (BECKETT, 2005, p. 83).

Ainda, e segundo Ryngaert, “a organização do tempo da ficção vai de par com a estruturação do espaço.” (1996, p. 77) O tempo da representação não revela, necessariamente, o tempo da ficção e vice-versa, mas caracteriza o lugar onde o conflito se estabelece. Proponho, agora, refletir sobre a poética desse espaço (lugar), onde o Silêncio estabelece uma aproximação de sentidos entre espaço-tempo.

O lugar de *Esperando Godot* também não se define e reforça a mesma sensação atemporal na obra. Desse modo, tempo e espaço assumem características de quase similitudes na cena. Assim como corpo e sombra, tempo e lugar redesenham um ao outro em presença do Silêncio. Ambos são construídos sob o traço do “apagamento”, não sendo tudo o que aparentam e falando mais do que mostram ser.

O lugar da espera é o centro do nada e tudo em volta está mergulhado num caos que se caracteriza pela presença de um vazio terrificante. Todas as direções apontam a lugar nenhum; é possível, então, supor que esse ambiente vazio e deserto pode estar relacionado a um espaço puramente metafísico. Prova disso é a fala de Vladimir: “De fato, estamos num platô. Não há dúvida, servidos num platô. (BECKETT, 2005, p. 148) Outras hipotéticas afirmações surgem no decorrer do drama, mas é impossível distinguir com exatidão o lugar do conflito.

Assim como o *tempo*, o lugar (espaço) onde habitam os personagens de *Esperando Godot* não tem um aspecto daquilo que se compreende como um espaço “real”, e, por isso, habitável e verossímil. Ele se caracteriza pela impossibilidade de uma localização geográfica. Nesse espaço, as ideias daquilo que é “real” e ficcional se fundem num mesmo plano de intensidades; já não há como identificar, na escrita beckettiana, quem se apropria de quem.

Há referências no texto sobre lugares onde estiveram, Vladimir e Estragon, como por exemplo, em Paris quando um comenta ao outro que deveriam ter pulado da torre Eiffel. A impressão que se tem é de que isso ocorreu num outro plano de existência, como se estes personagens estivessem mortos e que ainda assim, depois de milênios, continuassem a esperar Godot.

Outras referências surgem durante uma conversa que traçam sobre continuar ou não vivendo ali, na tentativa de recordar o passado, ou aquilo que ainda não viveram. Vladimir tenta, inutilmente, recorrer à memória: “Colhemos uvas, isso, no vinhedo de... (*estala os dedos*) está na ponta da língua... numa cidadezinha chamada... esqueci o nome do lugar, não lembra?” (BECKETT, 2005, p. 118) Entretanto, a recorrente referência dos personagens a uma suposta morte implica a impossibilidade de não ser a terra de Godot, um lugar de viventes; como argumenta Estragon: “Então me deixe em paz com as suas paisagens! Debaixo da terra, é o que me interessa!” (BECKETT, 2005, p. 118)

Emile Lavielle questiona, em *En attendant Godot*²¹, sobre em que lugar onde poderiam estar os personagens de *Esperando Godot*. Não é o Inferno, nem o Paraíso; seria, portanto, e ao mesmo tempo, uma espécie de Antepurgatório e Limbo? Trata-se de um lugar metafísico, cuja única descrição é feita tendo como referência uma estrada no campo – imagem banal em sua concretude; estrada cuja finalidade e destino não desconhecidos.

O ambiente é incômodo e se configura em uma tensão enclausuradora. Essa tensão também se dá pela ideia do eterno retorno à espera, pela estagnação ocasionada pela repetição de falas e ações, que em nada interferem na condição da existência de ambos. Espaço também banhado por uma aparência crepuscular que, assim como o tempo, se torna quase imperceptível às mudanças. O Silêncio, sob o qual se escreve o lugar da trama, esboça claramente a terrível condição do ser em não-ser, em não saber. “Cenário, pois, significando o homem preso ao passado, à irreversibilidade do tempo, à inexorável marcha da vida; passado que, quando foi presente, tão pouco o satisfiz.” (BERRETTINI, 1977, p. 61)

Essa falta de preenchimento e de “apagamento” também é visível nos elementos que habitam a cena. A pedra, por exemplo, reflete a inconformidade do homem diante do mundo; nela Estragon tenta, insistentemente, retirar a bota dos pés – posição de desespero em não conseguir livra-se do que o incomoda. Esse objeto, em sentido figurado, pode remeter à difícil e dura condição de vida que

²¹ Apud. BERRETTINI, 1977, p. 58

experimentam; demonstra a ideia do que é morto, frio; indiferente ao espaço e ao tempo da ficção.

A árvore, que só no segundo ato aparece com algumas poucas folhas, também remete à ideia da passagem de um tempo que não se define claramente como passagem. Elemento cênico de grande importância na trama, pois é a árvore que marca o lugar onde devem esperar por Godot. O único lugar identificável, porém, mesmo assim, Estragon sempre o confunde ou entrega-o ao esquecimento – relação de indiferença quanto a localização do espaço. Um dos poucos momentos em que se deixa perceber a importância da árvore é quando cogitam a possibilidade de suicídio.

VLADIMIR: Repare bem na árvore.

ESTRAGON: Nunca se desce duas vezes pelo mesmo pus

VALDIMIR: A árvore, preste atenção na árvore.

Estragon olha para a árvore

ESTRAGON: Não estava aí ontem?

VLADIMIR: Claro que estava. Esqueceu? Estivemos a ponto de nos enforcarmos nela. (*Pensa*) É, é assim mesmo. (*Separando as sílabas*) En-for-car-mos-ne-la. Mas você não quis. Não está lembrado?

ESTRAGON: Você sonhou.

(BECKETT, 2005, p. 116)

Segundo afirma Luiz Fernando Ramos, “o elemento mais definido, que sugere mais concretamente uma ocupação física do espaço, é, sem dúvida, o da árvore” (1999:64), tal árvore no primeiro ato é apresentada como morta. Sua presença solitária revela a escassez de um lugar amorfo que reconstrói, na sequeidão de seus galhos despidos de folhas – de poucas folhas – e mortiços, a falta de vida.

Mas se a árvore é o objeto que aponta como referência o lugar para encontrar Godot, é também um elemento que, constantemente, aguça a presença de morte na obra. Esse lugar de tragicidade, onde duas forças divergentes se encontram – pela hipótese de salvação, e de suicídio – rompe em um fluxo

contínuo de vazio e contradição. A árvore figura vida e morte num mesmo plano de intensidades.

VLADIMIR: Amanhã nos enforcamos. (*Pausa*) A não ser que Godot venha.

ESTRAGON: E se vier?

VLADIMIR: Estaremos salvos.

(BECKETT, 2005, p. 194)

Nesse encontro entre o visível (cenário, objetos, indumentária) e o não-visível (sensações, intenções, não-ação), elementos e conflitos se misturam num enredo de estranhamento pela falta direta de similitude com o cotidiano. Por fim, tanto o *tempo* quanto o *espaço* em *Esperando Godot*, correspondem à marca dessa “caligrafia apagada”, sujeitos a subjetividade da significação. Nesse *entre* – lugar de dentro, de entremeios – os sentidos também podem ser percebidos no encontro de dois – cena e plateia.

Entre fala e não-ação

Para entender os modos de atuação do Silêncio na *fala e não-ação*, recorrerei a alguns aspectos e elementos de *Esperando Godot* já mencionados nos tópicos anteriores. Sobre a fala, na cena teatral, Ryngaert afirma que, “o modo de expressão no teatro não consiste em palavras, mas em pessoas que se movem em cena empregando palavras.” (1996, p. 105).

Beckett atesta essa afirmativa já em *Esperando Godot*, a partir de ações exageradas e repetitivas de seus personagens que, imóveis, ou executando movimentos cômicos, esvaziam as palavras, cuja linguagem estruturada na subjetividade abrange um grau maior de percepção do pensamento humano. O

“apagamento” da palavra faz com que outros sentidos sejam possíveis ao discurso e a linguagem visual da obra.

Vale ressaltar que a linguagem verbal de *Esperando Godot* se caracteriza pelo empobrecimento das palavras que resulta na desestruturação das falas; soltas, impossibilitando o encadeamento das ideias. Fala que se opõe ao que ela mesma propõe como ação, também se mostra cheia de negatividade e se constitui, ainda, da repetição de palavras. “Para Adorno, Beckett mostra a impossibilidade da linguagem de representar a realidade, bem como a sua insuficiência enquanto mediadora entre as sensações e a realidade.” (Apud. SOUSA, 2009, p. 11). Nesse sentido, suponho que para a Palavra, o Silêncio.

A *fala* torna-se, para Vladimir e Estragon, um reduto de conforto quanto à situação de espera e a aceitação do caos – em consequência da própria infelicidade da existência. “Estamos sempre achando alguma coisa, não é, Didi, para dar a impressão de que existimos.” (BECKETT, 2005, p. 138). Por conseguinte, a *fala* não consegue dizer desse outro discurso que habita a “imaterialidade” da linguagem. Esse não-dito se potencia no Silêncio, pois para nada serve a inesgotável tagarelice. “Lembrando-nos que o silêncio é a norma e que nenhuma palavra é espontânea.” (RYNGAERT, 1996, p. 113). Desse modo, o dizível se concretiza pelo não-dito e gera a predominância do Silêncio que Pavis (1999) chama de Metafísico.

Silêncio

VLADIMIR: Quem faz força, escuta.

ESTRAGON: É verdade.

VLADIMIR: E fica difícil de encontrar.

ESTRAGON: Isso!

VLADIMIR: De pensar.

ESTRAGON: Mas a gente pensa, ainda assim.

VLADIMIR: Pensa nada, é impossível.

ESTRAGON: Já sei! Vamos nos contradizer.

VLADIMIR: Impossível.

ESTRAGON: Você acha?

VLADIMIR: Não corremos mais o risco de pensar.

ESTRAGON: Então do que estamos reclamando?

VLADIMIR: Pensar não é o pior.

ESTRAGON: Claro que não, claro que não, mas já é alguma coisa.
VALDIMIR: Como assim, já é alguma coisa?
ESTRAGON: Boa idéia, vamos fazer perguntas.
VALDIMIR: Que você quer dizer com isso?
ESTRAGON: Já é alguma coisa ficar livre disso.
VALDIMIR: De fato.
ESTRAGON: E então? O que acha de repassarmos nossas bênçãos?
VLADIMIR: O terrível é já ter pensado um dia.
ESTRAGON: Mas será o nosso caso?
(BECKETT, 2005, p. 124-125)

Para os personagens de *Esperando Godot*, a fala é útil ao preencher os espaços onde a inquietude e o desolamento provocam a suspensão da realidade, reforçando a inevitável miséria do Ser, num universo que lhe é indiferente. É como se o não falar admitisse a presença do caos e este revelasse o verdadeiro sentido da vida: o de não ter sentido. “Enquanto esperamos, vamos tratar de conversar com calma, já que calados não conseguimos ficar.” (BECKETT, 2005, p. 120)

O Silêncio potencia a *fala* e constitui nesse “apagamento” do discurso, a possibilidade de fundar novos sentidos. É um processo de dissociação da linguagem verbal, onde as palavras escondem o que de fato está sendo enunciado. Mas, tamanha dificuldade de encontrar-se com a palavra, de compreendê-la, de usá-la significativamente, de não conseguir desvincular-se da necessidade da pronúncia, e ainda, pela sensação de atordoamento provocado pelo Silêncio, justifica o ato do não querer calar. Não conseguem calar, pois é assim que pela fala retornam ao início, em conformidade com o que não cessam de afirmar.

Longo silêncio

VLADIMIR: Diga alguma coisa.

ESTRAGON: Estou tentando.

Longo silêncio

VLADIMIR: (*angustiado*) Diga qualquer coisa!

ESTRAGON: O que vamos fazer agora?

VLADIMIR: Estamos esperando Godot.

ESTRAGON: É mesmo.

Silêncio

VLADIMIR: Como é difícil.
ESTRAGON: E se você cantasse?
VLADIMIR: Ah, não. (*Pausa*) Só temos que recomeçar.
(BECKETT, 2005, p. 122-123).

As pausas do pensamento, que se entrelaçam na *fala* como uma “extensão” do discurso verbal, se configuram nessa “caligrafia” como períodos onde também os sentidos se fundam. Acredito ser um momento hipotético do silêncio da alma, cuja significação não pode ser compreendida pelos moldes de uma linguagem estruturada. “VLADIMIR: A Godot? Amarrados a Godot? Que idéia! De maneira nenhuma! (*Pausa*) Não... ainda.” (BECKETT, 2005, p. 44).

Assim como a *fala*, a *ação* também exerce um papel fundamental na criação do drama, mas a construção de outros sentidos que o Silêncio potencia na obra podem ser claramente percebidos pela concepção de *não-ação*. Nesse caso, quando a palavra exerce sua função imperativa, a *ação* não acontece.

Ryngaert afirma que “a fala é ação: o próprio fato de falar constitui a ação da peça” (1996, p. 103). Contudo, em *Esperando Godot*, a fala também provoca um recuo na ação. Isso ocorre quando, em determinado momento, o que está sendo proposto, seja físico e/ou psíquico, não se torna parte concreta da ação. Ora, se falar é também ação, estes momentos em que a palavra causa uma reação contrária ao que ela indica – dentro do próprio discurso dos personagens – pode ser compreendido como um instante no qual essa concepção de *não-ação* possibilita que outros sentidos se fundem. Os personagens de *Esperando Godot* processam continuamente e simultaneamente um conjunto repetitivo de ação e de não-ação, indo e vindo, sob o efeito do falar e do não fazer.

O sentido comum que se tem da palavra *espera* já se manifesta em estado total de suspensão da ação. Pensar na espera, no sentido semântico da palavra, é significá-la pela estagnação, pela imobilidade, por uma não-ação. Mas, é evidente que estar em espera, não significa dizer que a ação esteja impedida de acontecer; pode-se esperar mesmo estando em movimento, em constante atividade física,

e/ou psíquica. A espera em *Esperando Godot* também pode ser compreendida como um lugar de suspensão e de resignação.

Mesmo em estado de recolhimento, pela representação da imagem que é atribuída à palavra, esperar não é anular os sentidos, as vontades; não significa dizer que o desejo de agir não se mova no pensamento e que não impulse a ação ao acontecimento.

Desse modo, é possível observar o que chamo de não-ação: recolhimento do que é proposto para execução, desejo inalcançável, efeito inverso da fala – já que o ato de falar também é ação. Durante toda a trama, os personagens circulam por este universo “silencioso” da espera. Estão aprisionados pelo desejo não exequível de encontrar Godot. Dado o conflito, a ação, nessa espera pelo encontro, não acontece. Beckett condiciona seus personagens a um estado de inabilidade, de negação, de não-resposta, de recolhimento e fatalidade diante da vida.

Creio que esse estado de espera seja um lugar propício para ação. A *espera*, do ponto de vista da “caligrafia apagada”, se antepõe ao que é sugerido nas falas dos personagens, impedindo que ação se estabeleça: todo desejo possível deve estar na pós-espera, não há nada a ser feito antes que ela finde, pois tudo o que gira em torno desse platô é o avesso da ação, ou seja, é *não-ação*; é Silêncio; é matéria significativa.

A *fala* se organiza dentro desse caos que se processa no desejo inalcançável do fazer, é ela quem reforça essa ausência de acontecimento. Pois são diversos os instantes na obra, em que a palavra sugere uma ação, e tal ação se esvai com a mesma intensidade pela qual é sugerida. Os personagens estão o tempo todo propondo afazeres, tateando com as palavras o lugar onde possivelmente se concretizará a intenção imaginada, mas sempre retornam às antigas repetições de gestos e expressões da linguagem, sem perceberem que a única ação possível de ser, só existe no recuo de si mesma.

Portanto, se por um lado o ato de propor já subentende uma ação, e a não-ação é também uma variante do agir, logo, tudo o que é proposto em *Esperando*

Godot permanece no campo da negação, como vontade impraticável. O Silêncio, por sua vez, ocupa esse reverso da ação, atribuindo significado ao que permanece oculto na fala. O que alcança as sensações é a intenção do desejo, pois nada de fato se concretiza. Desse modo, o que se pode significar por essa não-ação, parte da subjetividade que pré-existe a fala e preenche os espaços suspensos do irrealizável; *não-ação* não é ausência de ação, mas o seu reverso.

São várias as situações na obra em que é possível perceber este vazio entre o que é sugerido e o irrealizável. Se por um lado a *fala* indica que este “nada a fazer”²² é o ponto de onde parte o conflito, também revela que nesse ponto o universo de *Esperando Godot* se sustentará enquanto ideia de ação. No entanto, a expressão “nada a fazer” não pode ser considerada puramente como uma expressão de conformismo e passividade, exceto ainda por uma impossibilidade momentânea de ação; essa fala de grande relevância no texto não é menos que uma constatação do caos. Esse “nada-dizer-fazer”, oriundo do silêncio, está carregado de sentido. Neste caso, toda ação que é sugerida se lança para dentro do campo das ações imaginárias, sendo impossível concretizá-las.

Logo, a possibilidade de se construir sentidos por meio dessa concepção de *não-ação* só se torna efetiva quando posta em relação direta com o Silêncio. Esses sentidos podem ser analisados por dois lugares específicos, sendo o primeiro pela fala dos personagens e o segundo pelo recolhimento da ação proposta. Um exemplo desse “apagamento” da ação, sobre o qual discorro, está presente na fala de Estragon, quando diz: “Vou embora.” (BECKETT, 2005, p. 24), e não se move, como indicado na rubrica.

Repetidas vezes Vladimir e Estragon anunciam que partirão. São múltiplas dosagens da fala sugerindo ações que não podem ser concebidas. Expressões como “Vou embora” e “Estou indo”, além de insinuações quanto à possibilidade de separação, se agrupam nesse momento silencioso, onde a vontade se recolhe ao

²² A primeira fala de Esperando Godot, dita por Estragon ao tentar inutilmente retirar a bota do pé; em Beckett, 2005, p. 17.

nada. “Vou procurar uma cenoura.” Estragon não se move. (BECKETT, 2005, p. 136).

Pode-se considerar a ideia de morte como uma proposta de ação, a qual também não se efetiva, pois no primeiro ato os personagens se justificam a sua não-ação ao enfatizarem a fragilidade do galho da árvore na qual se enforcariam, que, segundo eles, poderia quebrar-se. No segundo ato, justificam-se pela falta de um pedaço de corda; depois sugerem usar um cinto, mas desistem novamente. No que afirma Vladimir: “Amanhã nos enforcamos. (*Pausa*) A não ser que Godot venha.” (BECKETT, 2005, p. 194) A constante sugestão de que algo se efetivará de fato, acontece no plano do irrealizável, numa pretensa ação pautada no depois.

Essa constante e sugestiva repetição de partida e enforcamento, sem efetivação, acentua a ideia de ação sempre fadada ao fracasso, ao descaso e ao vazio. A “caligrafia apagada” de *Esperando Godot* deixa perceber um cruzamento de discursos que ultrapassam o sentido direto da *fala*, sugestionando, sempre, algo por trás daquilo que está sendo dito.

O Silêncio constitui um espaço de possibilidades. Ao longo dessa pesquisa pude perceber que por mais que se reflita sobre o Silêncio jamais será possível esgotar as possibilidades de sentidos que ele permite fundar, pois enquanto potência contém o todo da significação. No entanto, devido às diferentes considerações a respeito do assunto, conclui que o ideal do Silêncio, mesmo diante dos conceitos que o determinam como inominável ou que impossibilitam concebê-lo em seu sentido literal, está em percebê-lo como ideia existente. Se, de alguma forma, a palavra não consegue alcançar o sentido absoluto das “coisas”, é por meio da *presença* do Silêncio que o significado passa a existir; isso porque o Silêncio permite que o pensamento se estenda para além do verbal e torne, ainda que na mente, o impossível passível de significação.

Por sua vez, a Palavra jamais deterá o poder de alcance da subjetividade própria do Silêncio. Mas, em todo caso, a Palavra possui forma, é definida, contém de certa maneira uma espécie de materialidade e exerce constantemente seu poder, ainda que limitado, de comunicação.

O Silêncio, assim como a Palavra, é também um elemento favorável à comunicação humana, contudo, não é possível reconhecê-lo por meio de formas e contornos, por definições pré-estabelecidas ou por modelos concretos que determinem a sua materialidade; o Silêncio, diferente da Palavra, é escapável às regras que a aprisiona, e por isso potencia a fundação do “novo” permitindo que o sentido encontre nele seu movimento necessário para a ressignificação.

O meu grande desafio, nesse processo de investigação, foi procurar compreender outras possibilidades de abordagem do Silêncio na obra *Esperando Godot*, além daquilo encontrado em relação ao que está oculto na palavra. Evidente que nessa obra beckettiana, as palavras nunca falam sobre o que

realmente pretendem dizer, acentuando a compreensão de que outros discursos são estabelecidos nas entrelinhas do texto. Apesar de não saber como iniciar esse processo investigativo sobre o Silêncio, nem de como percebê-lo na obra de Beckett, de uma coisa eu estava certo: o Silêncio que funda, perpassa e atravessa *Esperando Godot*, que potencia seu acontecimento e multiplica suas possibilidades de compreensão não poderia ser abordado, simplesmente, como um elemento posto em oposição a Palavra. Foi preciso encontrar um caminho no qual essa abordagem pudesse ser feita através de outros meios.

Para tanto, fez-se necessário denominar “caligrafia apagada” o Silêncio que funda os discursos, que se entrelaça às falas dos personagens na obra, como também da linguagem visual e imaginária que ela constrói. Em todo caso, por meio dessa concepção de “caligrafia”, procurei investigar os sentidos que se fundam no Silêncio em alguns temas “ocultos” na dramaturgia de *Esperando Godot*, como por exemplo, a própria concepção de espera, ironia e tragicidade.

Percorrido o trajeto proposto, outros questionamentos surgiram em relação ao estudo sobre o Silêncio. Se posso identificar na obra as marcas do Silêncio, e por meio delas permitir que outros sentidos se fundem, seria possível investigar o Silêncio no processo de criação da cena, onde o corpo do ator seria o sujeito para essa investigação? Caso seja possível, assim como procurei não limitar o estudo sobre o Silêncio apenas em relação à Palavra, não proponho que a investigação do Silêncio na cena e no corpo do ator esteja diretamente relacionada com a mímica, com a ausência de palavras ou com movimentos “vazios” do corpo.

O corpo, como *sujeito* da manifestação do Silêncio, poderia determinar, talvez, a ressignificação dele próprio em um determinado estado cênico. Partir *em busca d’um corpo silenciado* e descobrir seu *estado de presença*, é um grande desafio, talvez impossível de ser.

Para se dizer bem o Silêncio, silêncios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Arte Retórica. Arte Poética.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, (s/d).

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett: Escritor Plural.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **A Linguagem de Beckett.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica.** 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário Filosófico.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro: Um manifesto de menos; O esgotado.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

HERNANDEZ, Juliana. **O Duplo Estatuto do Silêncio.** Psicologia USP, 2004, 15(1/2), 129-147.

JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário Básico de Filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

JÚNIOR, Manoel Moacir Rocha Farias. **Os Silêncios na (Dês-) Composição da Cena: poéticas de criação de e a partir de Samuel Beckett.** (Dissertação) São Paulo: USP, 2008.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. (Ensaio) Rio de Janeiro: José Olímpio, 2003.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro em Tempo de Síntese**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da Ação Trágica / O Legado Grego**. João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. **A Tragédia no Teatro do Tempo / Das origens clássicas ao drama moderno**. João Pessoa: Idéia, 2008.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico / De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MARTÍNEZ, Rubén Muñoz. **Acercamiento a las Posibilidades Significativas de la Palabra y el Silencio**. Sevilla (Espanha): Cuadernos sobre Vico, 17-18, 2004-2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**. In: O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, de Letícia Mendes. **Os avessos do trágico em Samuel Beckett**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.120-124, jul. 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio** – No movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Teatros do Silêncio**. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 5, USP/ECA, 2005.

RAMOS, Luis Fernando. **O Parto de Godot**. São paulo: HUCITEC, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RYKNER, Arnaud. **O Reverso do Teatro** – Dramaturgia do silêncio: da idade clássica a Maeterlinck. Lisboa: FCG, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SONTAG, Susan. **A Estética do Silêncio**. In. A Vontade Radical. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA, André Luís Bonfim. **Adorno, Beckett e o sujeito deformado: reflexões sobre a vida danificada**. Fortaleza: Argumentos, 1, Nº.1. 2009

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio – ensaio sobre a crise da palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Ensaio sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.