

r a r e l
P A Z

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul > UEMS

{ ESPERANÇA PÓS-QUASE NADA: O
DIÁLOGO COM BECKETT EM “CAL-
ABOÇA! E GRITA”,
DE JAIR DAMASCENO }

RESUMO> O artigo discute o texto e uma encenação (incluindo determinados eventos ocorridos nesta) da peça *CALABOÇA! e grita*, de Jair Damasceno, buscando indicar seu horizonte ético-estético e seu alcance significacional a partir de sua relação intertextual explícita com a peça *Not I*, de Samuel Beckett.

PALAVRAS-CHAVE> teatro contemporâneo; dramaturgia; intertextualidade

Ravel Giordano PAZ¹
Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul > UEMS

{ ESPERANÇA PÓS-QUASE NADA: O DIÁLOGO COM BECKETT EM “CALABOCA! E GRITA”, DE JAIR DAMASCENO }

OBJETOS, DEMANDAS, TENSÕES

Os objetos deste trabalho – pois eles são no mínimo dois – são o texto inédito e o espetáculo dramático (ou melhor, uma realização específica desse espetáculo, no dia 20 de dezembro de 2013, em Campo Grande-MS) intitulados *CALABOCA! e grita*, ambos assinados pelo escritor e dramaturgo Jair Damasceno. Sublinhar não só a duplicidade como a *distinção relativa* desses objetos é importante não apenas por questões objetivas – e *objectuais*, pois um texto dramático e sua encenação constituem mesmo objetos diferentes –, mas porque nossa leitura de cada um deles se confrontará em algum momento deste artigo. Ou, mais exatamente, porque em algum momento tentaremos plasmar o conflito entre nossa recepção do espetáculo e nossa posterior leitura do texto; e desde já é importante sublinhar também essa diferença relativa: entre o ato intensivo e único da recepção de um espetáculo e o ato extensivo e mais detido, mais *intrinsecamente analítico* da leitura.

Essa condição de uma dupla experiência, indissociável no âmbito de nossos objetivos e conclusões, em algum momento nos sugeriu construir este texto como um *experimento ensaístico* (e *dramático*, no sentido de que teria um conflito em seu cerne); o que constituiria, também, um esforço a mais de fazer jus a seu duplo objeto, automeado um “experimento cênico”. Duas considerações, no entanto, nos fizeram rever essa ideia. Primeiro, a dúvida quanto a sua viabilidade, ao menos nos moldes de um estudo acadêmico. Essa viabilidade, parece-nos, só se consumaria na base de artifícios, concessões e acordos tácitos que minariam o projeto em sua essência. Segundo, a percepção de que, em todo caso, tal

¹ Professor do Curso de Letras e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Doutor em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP.

E-mail: ravel@uems.br.

experimento – caso levado a cabo na sua demandada radicalidade – exigiria mais *exercício prévio*, ou seja, mais *ensaio*, sob pena, agora, de desandar num discurso puramente esquizofrênico. É justamente essa “natureza como processo de produção” que parece encarnar a personagem Esperança, e este texto busca se inserir de alguma forma nesse processo e extrair suas conclusões dessa experiência..

Entre essas duas alternativas extremas e potencialmente desastrosas, preferimos empreender um estudo em moldes mais tradicionais que, entretanto, não se furte à incorporação de problemas e procedimentos que tensionem seus limites, ou seja, de *demandas críticas* instauradas pela situação que acabamos de descrever.

Uma forma de fazer ou buscar isso seria instaurando um movimento de problematização progressiva. Quanto mais sutil fosse esse movimento, mais eficaz, provavelmente, seria seu resultado. Outra é instituir uma problematização mais ou menos abrupta em algum ponto de nosso discurso. Esta, além de metodologicamente mais simples, nos parece mais afeita à proposta de um trabalho acadêmico, ou melhor, à demanda que nos parece mais valiosa num trabalho desse tipo: a de *esclarecimento*. Perde-se em eficácia persuasiva mas ganha-se em clareza, senão em sobriedade – quiçá em honestidade – intelectual. Tensionar os limites da forma acadêmica em sua filiação iluminista a partir de uma perspectiva desconstrutora não significa desprezar as demandas dessa forma, mas explorá-las, de fato, em seus limites.

De certa forma, é inevitável que o *texto* dramático ocupe aqui certa preeminência enquanto lugar de produção e horizonte significacional. Afinal, por mais que extrapole os sentidos e efeitos construídos ou almejados no âmbito do texto, um espetáculo dramático que não extraia sua força de uma relação direta com ele (e não de virtudes particulares, ainda que de importância decisiva na configuração do todo: uma boa iluminação, boas interpretações, uma boa direção) é um espetáculo de força equívoca ou duvidosa. Ainda que se funde na desconstrução ou mesmo na mera *destruição* de um mau texto, um bom espetáculo terá descoberto nesse

texto uma força oculta, uma negatividade com a qual *valeu a pena se defrontar*. Mas nem por isso essa centralidade deixa de ser, pelo menos aqui, altamente relativa: mesmo que partícipes de um complexo significacional produzido e catalisado pelo texto, ou pelo menos “originado” nele (“origem” esta tão relativa quanto todas), cada encenação – como, talvez, cada *leitura* – comporta uma gama infinita de eventos (sobretudo psíquicos, é claro, mas que por vezes extravasam para um âmbito coletivo) que comportam, digamos, uma “dramaticidade” própria.

Ao supor essa situação no âmbito de nossa recepção de *CALABOCA! e grita*, não vemos mais sob essa inscrição uma ou duas totalidades fechadas – a do texto e a da encenação –, mas uma experiência aberta; o que nos obrigará, como veremos, a pelo menos um minuto de atenção para algo que extrapola (ou seja, que *extrapolou*) nossa situação enquanto espectador particular. Não obstante, como tudo isso se liga a elementos intrínsecos ao texto, nada mais prudente que começarmos por ele, ou seja, por uma tentativa de aproximação de seu complexo significacional, para só então o extrapolarmos rumo à experiência ao mesmo tempo mais concreta e mais espectral de sua encenação.

CALABOCA! E GRITA: TEXTO, INTERTEXTOS ETC.

O “experimento cênico” *CALABOCA! e grita* é um texto dramático inédito, de extensão mediana (cerca de oito páginas e meia, em folha A4, fonte Arial 11 e espaço simples, no arquivo em PDF; postamos o texto, com permissão do autor, no domínio *4shared*), montado anualmente desde 2011 em Campo Grande e no interior de Mato Grosso do Sul, a cada ano com atores diferentes ou fazendo papéis diferentes. *CALABOCA! e grita* foi concebido para ser encenado, segundo a rubrica do texto, em “espaço alternativo” ao do palco italiano, de modo a possibilitar uma maior proximidade com o público (restrito a no máximo cem pessoas). Outras peculiaridades cênicas da peça serão indicadas mais adiante, no curso da interpretação de seu conteúdo textual que tentaremos

emprender neste item. Passemos, então, a uma tentativa de descrição sumária desse conteúdo.

CALABOCA! e grita compõe-se de basicamente dois grupos de personagens ou figuras dramáticas: num grupo, uma “Narradora” e uma personagem chamada Esperança, ambas a cargo da mesma atriz, denominada “Solista” na rubrica, e no outro um “Coro”, espécie de “personagem coletiva”, formado por três ou quatro atores. Essa divisão se justifica não apenas pelos encargos dos atores mas porque a peça “simula a ideia de duas encenações distintas ocorrendo em paralelo” (DAMASCENO, 2014, p. 1). Completam o espaço cênico contrarregras encarregados da iluminação com lanternas a pilha e um percussionista que realiza intervenções pontuais. Também os atores do “Coro” cumprem função na iluminação da cena, pois usam capacetes munidos com lanternas, além de “macacões pretos, folgados, com capuz e zíper que permite encapsular a cabeça” (Idem *ibidem*) e coturnos militares. O ambiente é escuro, “destacando num jogo de claro-escuro a SOLISTA” (Idem *ibidem*), que também se veste de preto. A encenação inclui ainda uma trilha sonora, assinada por Samuel Damasceno e reproduzida em caixa de som pequena. Nota-se a busca de uma cenografia simples, sóbria e algo opressiva.

Quanto ao texto propriamente dito – ou seja, às falas do “Coro” e da “Solista” –, não podemos começar a discuti-lo sem levar em conta dois *intertextos* indicados na rubrica: com as peças *Not I*, de Samuel Beckett, e *A voz humana*, de Jean Cocteau. O primeiro é, sem dúvida, mais importante: não só praticamente a totalidade das falas do “Coro” é extraída desse monólogo beckettiano, como o texto de Damasceno o emula explicitamente. O segundo, conforme o autor nos declarou em entrevista (cf. PAZ, 2014), serviu de base para a composição da “Solista”, devendo-se a ele, ao menos em parte, o tom melodramático às vezes assumido por ela. Assim, o diálogo com a peça de Beckett tem interesse muito maior aqui, e é nele que nos concentraremos.

Not I tem como “personagens” uma “Boca” (“Mouth”), assim designada na rubrica, e um “Ouvinte” (“Auditor”) sem fala.

A fala da “Boca” é composta de fragmentos que parecem remeter a pelo menos dois acontecimentos – “reais” ou “imaginários” (como quase sempre ocorre em Beckett, é impossível distinguir essas instâncias) – fundamentais: o nascimento “antes da hora” de uma “menininha”, uma “coisinha de nada”, filha de “pais desconhecidos” em uma relação casual (BECKETT, 2014, p. 01)², e um fato posterior, ao mesmo tempo impreciso e complexo: algo como a descoberta, pela “menina”, de si mesma enquanto ser falante, acompanhada do espanto diante das reações fisiológicas desse ato, que por sua vez parece catalisar uma série de interrogações vagas e recorrentes, lembranças que não chegam a se apresentar, etc.

A boca enlouquecida... tudo isso ao mesmo tempo... o esforço para compreender... apreender algum sentido... e o cérebro... em seu desvario... tentando apreender algum sentido... ou parar com isso... ou no passado... a remexer no passado... súbitas recordações... (Idem, p. 02)

Já se vê que *Not I* explora alguns dos temas mais recorrentes em Beckett: a solidão extrema, a coisificação, a incomunicabilidade e, não obstante tudo isso, a necessidade de *continuar*, como atesta seu fecho (entre outros fechos beckettianos):

Não importa... sem trégua... (a cortina começa a fechar)... aguentar até o fim... e então voltar... Deus é amor... toda bondade... a cada nova manhã... voltar à campina... manhã... sozinha no mundo... ouvir os passarinhos... recobrar as forças... seguir. (Idem, p. 3)

Pode-se dizer que a “Boca” é a própria “menina” (já envelhecida, como outros trechos sugerem), que produziria, portanto, um discurso autodiegético mas (quase sempre, pelo menos) em terceira pessoa, sendo esse autodesdobramento ou autodiferenciação um índice de sua alienação de si mesma. Mas nivelar as coisas desse modo é um desrespeito evidente à configuração espectral dessa figura esdrúxula, nem gente nem coisa, mas *parte de gente*: à sua condição de espectro cercado de espectros, assombrado por vozes-outras, embora incorporadas a seu impreciso “si mesmo”, sobretudo os fiapos de um discurso moralista que atravessam todo o texto, seja relacionando-se às condições da concepção e nascimento

2 Para facilitar a exposição, usamos aqui a mesma tradução de *Not I* utilizada por Jair Damasceno, cotejando-a com o original (BECKETT, 2014a). Obtivemos essa tradução (cujo realizador não pôde ser identificado) com o próprio Damasceno, postando-a no mesmo domínio em que postamos sua peça.

da “menina” (“Expulsa para dentro deste... antes da hora... miserável buraco chamado... chamado... não importa... pais ignorados... desconhecidos... ele desapareceu... ninguém sabe ninguém viu... mal abotoou as calças... como ela...”: Idem, p. 01) ou marcando sua “descoberta” de si mesma, ou seja, o súbito disparar dessa “Boca” falante e pensante, como um “castigo purificador”.

Mas essa condição espectral da “Boca” – condição de existência incerta ou índice mínimo de uma existência – institui também a *abertura programática* de *Not I*: com toda a impressão de *vazio* que transmite, as cenas e diegeses beckettianas são, por sua configuração espectral mesma, de molde a sugerir uma infinidade de *subtextos* ao leitor ou espectador. Ainda que isso se dê principalmente em nível inconsciente ou subconsciente – já que não são propriamente nossas faculdades de imaginação ou fantasia que são estimuladas, e sim algo mais sutil, algo como o instinto de sondar as penumbras –, esse dado não deixa de ser relevante; muito pelo contrário: Beckett é um autor consciente da força e importância do inconsciente. E é nesse interstício que se configura também a força oculta de uma comunicabilidade mimética, a própria possibilidade de espelhamento ou reconhecimento empático: a “Boca” e, com ela, a “menina” e as vozes que a(s) assombra(m) em alguma medida somos nós, também. O que de certa forma constitui uma negação da solidão extrema que vemos no palco, ao mesmo tempo em que espelha em nós essa condição.

Esse paradoxo é essencial em Beckett, e é fundamental compreender o lugar de hegemonia que ele ocupa em suas cenas e diegeses: por via dele institui-se, sobre quaisquer subtextos possíveis, o primado de um *supertexto*, cujo grande protagonista é a ideia, o “espírito” ou o sentimento do nada. O niilismo é, obviamente, o grande tema de Beckett, a grande mola propulsora de seus textos. Em nenhum deles o nada se institui de forma absoluta sobre o precário (e, não obstante, infinito) “tudo” (ou “algo”) que temos à nossa frente, mas em todos eles o nada o ameaça, na forma de uma onipresença espectral (a quase-onipresença, pode-se brincar, de uma *oniausência*).

É no *sentimento de ameaça enquanto forma estética* que se apresenta (não é possível mais que isso, um *pré-sentir*) como o sentimento de *ameaça concreta* dos anos da Segunda Grande Guerra e do pós-guerra se reflete na obra de Beckett (que chegou a atuar na Resistência francesa). Essa obra não é o império consumado da negatividade, pois, em geral, alguma impalpável esperança permanece ao fim de cada texto. Mas mesmo sobre a esperança o nada paira de forma imperiosa. Paira, e de forma imperiosa, mas não *impera*: é no intervalo mínimo desse paradoxo que a esperança subsiste. Se é o caso de se buscar uma “última palavra”, pode-se dizer que o drama beckettiano tem a *forma do paradoxo*; mas também nisso – na vertigem do paradoxo metafísico que a condição de seus personagens no mínimo sugere – ele reflete o niilismo de seu tempo e lugar.

O pouco que adiantamos sobre o texto de *CALABOCA! e grita*, a partir de suas rubricas iniciais, já permite entrever um dos caminhos pelo qual se estabelece, nele, o diálogo com Beckett: a ressignificação do que se pode denominar, aludindo ao belo título de Ernst Bloch (2005-2006), o *princípio esperança* em *Not I*. Mas antes de chegarmos aí é importante abordar algo de cunho mais geral nessa relação intertextual, aliás, interautoral: que ela se dá no âmbito de uma postura fundamentalmente de reverência e humildade – para usar os termos um pouco estigmatizadores de Harold Bloom (2002) – do “efebo” em relação ao “mestre”. Algo que não nos parece exatamente um sintoma de uma falta de ambição do primeiro, mas, antes de mais nada, um compromisso ético-estético de não fazer da rivalidade o princípio-motriz da criação artística; o que tem relação direta com os sentidos profundos de *CALABOCA! e grita*, por sua vez indissociáveis de seu élan – ou, mais que isso, núcleo significacional – feminino (ou, que seja, *feminista*), e que passa pela recusa das pulsões belicosas, dominatórias, exploratórias etc. que marcam milênios de domínio patriarcal. Sem ser passiva, a leitura de Jair Damasceno não afronta ou questiona – pelo menos diretamente – o texto de *Not I*: antes, reconstrói-o sem destruí-lo, ou mesmo desconstruí-lo; recontextualiza-o e ressignifica-o pacificamente, ou pelo menos o mais pacificamente possível – ou seja, não sem o

preço, por vezes, de certo desarranjo semântico-narrativo.

É aí, no entanto, que se percebe como a atitude reverencial de Jair Damasceno diante da obra do mestre guarda um *atreuimento*. Pois *CALABOCA! e grita* parece não apenas emular como interpretar e “reescrever” – “*completar*”, pode-se dizer – *Not I*, desenvolvendo e costurando em um novo enredo alguns de seus fios soltos.

Afora uma introdução composta de interjeições-interrogações que anunciam a entrada da “Solista”, a primeira fala, do “Coro”, é – como quase todas as outras a cargo dele – diretamente extraída de *Not I*. Trata-se, aliás, da própria abertura da peça de Beckett:

CORO – Expulsa... para dentro deste mundo... este mundo... coisinha de nada... antes da hora... o quê? ... menina?... sim... menininha... dentro deste... expulsa para dentro deste... antes da hora... miserável buraco chamado... chamado... não importa... (DAMASCENO, 2014, p. 01)

Segue-se a primeira fala da “Solista”, sem que se especifique, de início, se ela a enuncia enquanto “Narradora” ou Esperança: “O Abismo (*pausa longa*). Sim, o abismo (*pausa longa*). Era o que lhe restava” (Idem *ibidem*). Essas sentenças, assim como a principal dessas palavras, não integram *Not I*, já fazendo parte, portanto, do texto “próprio” de *CALABOCA! e grita*. O fato de a rubrica não especificar a quem ela pertence, se à “Narradora” ou à “personagem”, logo se seguindo, porém, uma atribuição das falas posteriores à primeira, dá a entender que é Esperança quem fala de si mesma, o que investe as palavras de certa gravidade íntima. Ainda assim, é evidente que elas constituem quase que um metadiscurso beckettiano: ainda que por meio de uma generalização, quase que uma redução teórica (“o abismo” – ou o *defrontar-se com o nada* – é de fato um motivo central de Beckett, mas seria preciso conferir a incidência dessa palavra em sua obra), essas sentenças como que situam a personagem em um “ambiente” beckettiano. Mas esse passo, por fundamental que seja, é apenas um passo inicial, e relativo: a configuração “intimista” dessa cena de abertura é pouco usual em Beckett, o que já anuncia

o tipo de *transfiguração* – não parece haver palavra mais adequada – que se opera aqui, da “Boca” em Esperança. Na continuidade da fala, já especificada como da “Narradora”, surgem tantos elementos fundamentais na releitura de Beckett por Damasceno e na própria construção fabulística e significacional de *CALABOCA! e grita* que vale a pena transcrevê-la inteira:

De nome Esperança... assim ouvia chamar. Quase menina... intocada... olhar distante... sem saber de nada. Os pais ali à espreita... só cuidados... debruçados... arrebatados pelo trabalho. Dois irmãos... mais cuidados... “Faça isso pra mim”, dizia um... “traga aquilo pra mim”, pedia o outro. Ela fazia... não dizia... nem alegre nem triste... escrevendo a sua história...

(Pausa, com expectativa) De nome Esperança... assim ouvia chamar. Quase menina... intocada... olhar distante... sem saber de nada...

(Quase eufórica, surpreendente) Dia de comemoração... data especial... como todos os anos nos poucos e longos últimos anos. A boneca... o vestido... a flor...

(Volta-se para um ponto como se tivesse visto alguém e...) Ele apareceu do nada... mas como se viesse de todas as partes... todo dedos e boca...*(demonstra certo prazer)* encostou o corpo em sua pele... soprou em seu rosto... “te quero minha...”. Os pais ali à espreita... só cuidados... debruçados... arrebatados pelo trabalho... “te quero minha para sempre...”*(simula uma mistura de sensações e quase orgasmo. De repente volta ao estado inicial)*... mas qual o teu nome? Ela perguntou... “não precisa saber... SOU EU”... ahhhhhh... ela não sabia se estava desnuda ou vestida... (DAMASCENO, 2014, p. 01)

Note-se, em primeiro lugar, a emulação explícita da linguagem alusiva e da sintaxe fragmentária, com sua predominância quase absoluta das reticências, de *Not I*. Não obstante, essa emulação é parcial: ela quase não se dá a nível lexical e de composição da personagem e seu “enredo”. Apenas no final, com o aumento da tensão e a insistência na situação de desconhecimento, primeiro do outro e depois de si mesma, algo de um “sentimento do abismo” volta a se insinuar na fala da “Solista”. A última frase, sobretudo, é uma emulação direta de *Not I*; tanto que logo em seguida o “Coro”

a interrompe com uma fala extraída da peça de Beckett: “Ela não sabia em que posição estava... imagine!... em que posição estava... se de pé ou sentada... mas o cérebro-... o quê?... ajoelhada?... sim... se de pé... ou sentada...” (Idem *ibidem*).

Note-se, porém, a recontextualização que aquela mesma frase (de Damasceno) opera nestas (de Beckett), as quais, a princípio, não parecem alusivas a um ato sexual, passando a sê-lo, entretanto, uma vez antecedidas pela que fecha a fala da “Narradora”: “ela não sabia se estava desnuda ou vestida...”. Outro elemento compositivo que guarda certa semelhança com os procedimentos beckettianos é o deslizamento figural-identitário, a dissolução, geralmente progressiva, da “identidade” das figuras humanas em outras “identidades”: de fato, o trânsito entre a “Narradora” e Esperança que se verifica facilmente no trecho – principalmente quando aquela “incorpora” as sensações fisiológicas desta – é semelhante ao que se dá entre a “Boca” e a “menina” em *Not I*. Mas também aí se nota uma diferença fundamental. Em *Not I*, o trânsito entre as figuras concede fiapos de um enredo existencial à “Boca” mas não a investe propriamente de uma materialidade física para além da que ela própria constitui; é ela, aliás, o pólo propriamente material da “dupla” que forma com a “menina”; pelo menos as manifestações fisiológicas desta não vão muito além, anatomicamente, de seu *entorno*: “aos poucos ela sentiu... seus lábios se movendo... (...) e não apenas os lábios... as bochechas... o queixo... o rosto todo...” (BECKETT, 2014, p. 03). Em suma, em *Not I* se opera uma redução da “menina” – suposto sujeito-personagem – à espectral e fragmentária instância falante-pensante que é a “Boca”. Inversamente, em *CALABOCA! e grita* a “Narradora” se deixa investir de uma materialidade física e sensória – e vivencial, desejante etc. – em seu trânsito com a personagem Esperança.

Em suma, a ideia de certa “materialidade existencial” é aqui mais marcada que em *Not I*. Não apenas um acontecimento mais palpável que o disparar de uma “Boca” falante-pensante singulariza a “existência” de Esperança – a saber, sua confusa iniciação sexual – como sua corporeidade e outros elementos contextuais (por

exemplo, a presença, além dos pais vigilantes, de dois irmãos) contribuem para torná-la uma personagem no sentido mais usual do termo. Enquanto instância significacional, a “Boca”-“menina” de *Not I* é quase que um arquétipo da *enjeitada*: menos que um símbolo, uma excreção simbólica da condição humana, que é, em última instância – para além, por exemplo, de questões relativas ao gênero sexual –, o horizonte representacional de Beckett. Mais que uma “instância” simbólica – embora também isso –, Esperança é uma *persona* desejante, uma figura investida da premência irrefreável e irreduzível das demandas de *um* ser humano. Nesse sentido, a questão da *condição feminina* é aqui mais relevante do que em *Not I*, e a própria dimensão simbólica que envolve a personagem passa por ela. Participam disso os laivos de lirismo de Esperança, que pelo menos em dado momento parecem afetar um outro intertexto, dessa vez com um escritor familiar ao contexto cultural de Damasceno – o poeta Manoel de Barros: “viu pairando sobre sua cabeça... ou talvez dentro dos seus olhos?... algo que poderia ser... ou não... um objeto-flor?... um objeto-pássaro?... um objeto-lua?...” (DAMASCENO, 2014, p. 03). Embora pontual, esse possível aporte localista também é parte da reconfiguração mais humana da personagem.

Entretanto, essa reconfiguração mais “concreta” da figura humana e a “materialidade” dos elementos que a envolvem têm consequências mais fortes e tensivas pela via deste que é, sem dúvida, seu núcleo significacional: a questão da sexualidade.

Em si mesma, como vimos, a forma como essa questão emerge na peça é marcada pela tensão de um ato ambíguo, nem positivo nem negativo: um ato, na verdade, com a provocativa aura de algo além (ou aquém) do bem e do mal; um ato que mesmo transpirando algo de um *excesso* é investido de um élan desejante e, nesse sentido, fundamentalmente positivo. Aliás, um élan e, como vimos, gestos, sensorialidades, vivências corporais desejantes. No contexto em que se insere, de narração/recordação (ou invenção etc.) de uma relação fraturada, aparentemente precoce (ao menos no âmbito de certa moral) e, não propriamente forçada, mas marcada pela evidência de uma sedução enganadora, e na qual,

finalmente, o *próprio prazer* fora duvidoso (“Ela não sentiu nem dor nem prazer...”: DAMASCENO, 2014, p. 03); diante de tudo isso, a intensidade desejante exposta pelo quase-gozo dessa “Narradora” que se torna a própria coisa narrada, enfim, essa *potência desejante para além da fratura*, soa como um verdadeiro acinte. Uma potência, aliás, não só *para além* da fratura como, senão conciliada, pelo menos profundamente *conluída* com ela, o que se torna particularmente acintoso, naturalmente, pelo fato de ela – tal potência – emanar de um *corpo feminino*.

Note-se que não se trata da imagem de um amor romântico (que a consciência masculina ocidental aprendeu a “entender” e suportar nas mulheres como um erro ingênuo), mas de um desejo em sua “objetividade” máxima e, ao mesmo tempo, de uma recordação (“real” ou não, “própria” ou não) de intensa afetividade, ainda que cindida. Ou seja, uma carnalidade que, pelas vias do próprio desejo, faz-se espírito: um império do desejo, pode-se dizer, mas não como mera animalidade (como a mesma consciência masculina ocidental aprendeu a concebê-lo). Incomoda, sobretudo, o contraste desse desejo-sentimento com o ato obscuro que a “Narradora” como que nos quer dar a assistir em seu corpo: o acinte de um louvor de um *desejo equívoco* – ou que pelo menos certa moral julgaria assim – porquanto fruto de outro, ilícito e ardiloso.

Em suma, diante da consumação de um desejo ilícito de um terceiro, *CALABOCA! e grita* não nos apresenta nem a imagem de uma vítima nem uma revolta moral, mas o corpo-alma desejante da própria “vítima”. E é aí, no afrontamento de “certa moral” pela força de um desejo insubordinado às pré-condições de legitimação ou recusa do desejo instituídas por essa moral, que se localiza, a nosso ver, o projeto ético-estético da peça de Jair Damasceno. Ativemo-nos, até agora, quase exclusivamente à fala inicial da “Solista”, mas não seria difícil demonstrar como as questões que emergem ali se desdobram ao longo de todo o texto, por exemplo, na configuração das falas do “Coro” como uma alteridade marcadamente masculina – quase que a “parte ofendida” pelo ato ilícito da *outra* alteridade masculina, a oculta –, e ao mesmo tempo um arquétipo da

moralidade masculina (como essa outra alteridade o é da *imoralidade*, sua contraparte indissociável). Em todo caso, outros elementos serão levados em conta na discussão em torno do espetáculo no próximo item.

Na peça de Jair Damasceno, a forma do paradoxo, que em Beckett quase sempre se vincula a questões metafísico-existenciais, envolve a questão mais prosaica da sexualidade: o paradoxo do desejo como potência, liberdade, necessidade ou o que quer que seja, para além não só da moral como das fraturas mais dolorosas ligadas a ele. O desejo não como mera carne, mas como *anseio de conciliação extrema*, para além, ou melhor, *à margem* de toda e qualquer culpabilidade; e é nessa sutil diferença – entre um *à margem* que ignora a culpabilidade e um *para além* que demanda perdoá-la, subsumi-la em sua amplitude e posteridade “compreensiva” –, que reside a sutil e ao mesmo tempo visceral radicalidade de *CALABOCA! e grita*. Mas essas últimas formulações já se valem não só da leitura do texto como de nossa recepção da peça de Jair Damasceno, de modo que, se quisermos fazer alguma justiça à duplicidade – quiçá à complexidade – dos processos aí implicados, precisamos nos voltar para a outra face dessa moeda.

CALABOCA! E GRITA: EXPERIMENTO E EXPERIÊNCIAS

A encenação de *CALABOCA! e grita* a que assistimos, em 20 de dezembro de 2013, foi a último da montagem anual do texto, em sua versão “atualizada” no ano em questão. Não temos espaço nem condições, aqui, de fazer um relato detalhado da apresentação, e menos ainda uma crítica teatral, de modo que nos limitaremos a ressaltar os elementos importantes na constituição de nosso ponto de vista.

O primeiro desses elementos diz respeito à configuração das figuras humanas no palco: o contraste entre a “Solista” e o “Coro” é marcado por uma intensidade que apenas o ato cênico evidencia. Essa intensidade se deve, sobretudo, à movimentação frenética e às

falas gritadas-entoadas do “Coro”, além da composição espectral das figuras: três atores vestidos de preto, portando capacetes com lanternas na testa – como no caso do espectro do rei em Hamlet, eles veem sem serem vistos (cf. DERRIDA, 1994) – e com o rosto fortemente maquiado de branco. Isso contrasta fortemente com a configuração da “Solista”, que se movimenta muito menos no palco, e muitas vezes por meio de expressões corporais harmônicas, além de se dirigir com frequente suavidade ao público. Esse contraste se acentua sobremaneira no final, quando a “Solista” canta extratos do poema antigo “Trovão: mente perfeita” (séc. II ou III d. C., atribuído a Ísis ou Sofia), a que se segue uma cena na qual o “Coro” se posta pela primeira vez diante do público e “engole”, com reações fisiológicas inevitáveis, longas gravatas vermelhas. No âmbito desse contraste, ainda que a rubrica indique o não-contato entre os dois grupos de atores, é inevitável que o “Coro” se configure como uma instância marcadamente opressiva sobre a “Solista”. E o fato de aquele ser composto apenas por homens, que se movimentam no palco não apenas com agilidade, mas também com certa força física, valendo-se de tons de voz graves, confere uma inegável *marca de gênero* a esse contraste.

Se sublinharmos esse dado é porque ele nos parece ter relação direta com a forma tomada por nosso primeiro – e fundamentalmente *equivoco* – esboço interpretativo da peça de Damasceno. Outro dado importante a esse respeito é uma sentença enunciada várias vezes pela “Solista” e, ao final, repetida pelo “Coro”: “As coisas não têm explicação... não precisam ser explicadas... nada precisa ser explicado...” (DAMASCENO, 2014). A frequência com que essas palavras são ditas (seis vezes, ao todo) parece investi-las do *status* de uma chave interpretativa, e foi assim que a tomamos – com razão ou não, mas certamente de forma igualmente equívoca – em nossa primeira leitura da peça, ou seja, a que começou a se configurar ainda no ato da recepção do espetáculo. Mas antes de prosseguirmos precisamos mencionar um evento que, embora participe desse contexto, de certa forma escapa aos eventos estritamente cênicos.

Aliás, esse evento começou justamente como uma resposta

à espécie de refrão que acabamos de transcrever: “As coisas não têm explicação...” etc. Depois de uma dessas falas, alguém ao nosso lado – uma pessoa conhecida, de formação universitária – enunciou aproximadamente as seguintes palavras: “É, não tem explicação mesmo. Eu vou embora... não estou entendendo nada!”. Nossa reação, diante disso, foi esboçar uma explicação de algo que para nós mesmos não era claro: “Calma. Ela sofreu alguma *violência sexual*...”. Mas esse “esclarecimento” insatisfatório não impediu que o outro espectador cumprisse sua decisão e realmente abandonasse o local (ao qual retornou cerca de dez minutos depois).

Naturalmente, não temos condições de avaliar as razões que, para além da mera incompreensão, possam ter motivado essas ações. O que nos parece significativo é nossa própria tentativa de explicação, e que, muito embora de improviso e pouco crédula quanto a seu acerto, não pode ser gratuita; tanto mais que, finda a peça, no debate que se seguiu, e ainda no dia seguinte, quando comentamos o espetáculo em nosso blog, voltamos a insistir no tema da violência como central no espetáculo – sendo que muito poucos elementos, nas falas da “Solista” e mesmo do “Coro”, indiciam propriamente uma violência física ou sexual na “história” de Esperança –, enquanto a impossibilidade de compreensão reiteradamente afirmada na peça constituiria uma recusa a nos dar a conhecer a totalidade existencial da vítima dessa violência. Uma forma, portanto, de *protegê-la* (cf. PAZ, 2014b).

É possível que a pequena situação dramática (e, digamos, extradramatúrgica) recém-narrada e nossa “explicação” de improviso gerada em seu interior tenham contribuído para fixar essa insistência nas temáticas da violência e da não-explicação como horizontes de efeito e sentido da peça, mas é evidente que o próprio conteúdo do improviso constitui um tipo de sintoma. O fato é que nada no texto de Damasceno – conforme sua leitura nos revelou cabalmente – sugere algum ato de violência, afora, é claro, as violências psíquicas atribuíveis ao “Coro” e, talvez, ao suposto sedutor de Esperança.

Certamente, o que nos surgiu como uma violência

incompreensível e inominável foi a força do desejo da “Solista”³: um desejo feminino em “condições adversas”, ou seja, em condições moralmente polêmicas. É, portanto, no contraste de nossa recepção inicial com a leitura refletida do texto (e dessa mesma recepção inicial com os eventos que a cercaram) que nos atrevemos a formular a hipótese conclusiva deste trabalho: a hipótese de que é na *encenação da emergência do desejo feminino como uma ameaça violenta à moral e aos esquemas de conforto psíquico da má consciência masculina ocidental* (se podemos nos apresentar como um representante dessa má consciência), o que também significa a assimilação e reinvenção do sentido profundo do *topos*-sentimento da ameaça na obra de Beckett, que a peça de Damasceno faz jus à força do mestre.

Em que medida esse “fazer jus” se dá é algo que não buscaremos ajustar, mesmo porque não são estritamente as questões de valor estético que nos interessam neste trabalho. Aliás, *CALABOCA! e grita* não é uma peça que se pauta por objetivos puramente estéticos. Seu texto e sua dramaturgia pretendem intervir em contextos específicos, marcados por ranços provincianos e nos quais, portanto, a moralidade conservadora é um traço arraigado; contextos, de certa forma, alheios às condições de produção do alto modernismo, do qual a obra de Beckett é um dos representantes máximos. Além disso, como já notamos – e nesse ponto, inversamente, é certa pulsão “pós-moderna” que ecoa –, sua proposta não é travar um ágon com o “original” beckettiano, mas fazê-lo *derivar* para outros campos semânticos e contextuais; proposta esta, a nosso ver, levada a cabo com sucesso. Tudo isso atesta, mais do que a validade, o valor intrínseco, enquanto artefato cultural que intervém em seu tempo-espaço, de *CALABOCA! e grita*.

CONCLUINDO – E TOCANDO EM FRENTE...

Derivar uma Esperança com maiúsculas, simultaneamente um símbolo – da esperança, é claro – e um nome próprio, não nos parece um gesto dos mais pueris num diálogo com o demiurgo dos quase-nada inomináveis que é Samuel Beckett, de modo que será

3 Foi fundamental, para a percepção disso, um comentário de Lucas Tadeu Maciel (2014), mestrando em Letras na UEMS, publicado no blog “Liberdade é pouco”, e no qual se lê, por exemplo: “Não havia luz, havia Esperança, sim, ela, era Ela. Ela que um dia foi, não mais quer assim. Nem mãe, nem filha, nem mulher, Ela não se rotula, apenas deseja e sangra, pois sangrar é viver. Sangra pois cansou de guardar o que não pode controlar. Tanta libido, tanta alma, tanta pele, escuridão e luxúria. Esperança nasce para a vida, sente a pulsação, os seios, os braços, as mãos”.

interessante se nossas discussões precedentes puderem lançar um pouco mais de luz sobre o possível alcance signficacional desse nome/símbolo. Em primeiro lugar, cumpre afirmar sua *legitimidade mínima* do ponto de vista imanente à obra de Beckett, onde, mesmo soterrada sob escombros de niilismo, alguma esperança sempre se delineia. Muitas vezes apenas como um horizonte longínquo, raramente como uma vivência – embora as narrativas da trilogia do pós-guerra contenham, no curso de sua proliferação *en abîme* mesmo, inúmeras passagens semelhantes a experiências de êxtase. Em *Not I*, entretanto, ela é pouco mais do que um alento final diante da profusão discursiva profundamente autoimolatória e autocensória da “Boca”, e mesmo assim via um gesto ambigualmente conciliatório com elementos do próprio discurso autocensório, pela fusão desses elementos, de cunho marcadamente religioso, com uma “filosofia” romântico-sentimental.

A esperança que se vislumbra ao fim de *Not I* está distante, portanto, da que se emancipa enquanto aspiração, mesmo que confusa e autofágica, potencialmente autodestrutiva, no corpo-discurso de Esperança, ou melhor, da “Solista” que a encarna mas também tenta se distanciar minimamente dela por via da “Narradora”. Em *CALABOCA! e grita*, porém, o paradoxo dessa cisão sucumbe à força incoercível do desejo, e nisso reside o grande abismo entre essa peça e a de Beckett. Se bem que também isso é relativo, na medida em que se pode ver a atuação do desejo na própria discursividade irrefreável da “Boca”. Mas um desejo com a força agônica de um estado terminal, de uma resistência desesperada.

Nesse sentido, e também na “herança” de uma ainda frágil-força esperança, pode-se dizer que *CALABOCA! e grita* começa onde *Not I* chega. O passo inicial de seu “reinício” do “enredo” e dos temas beckettianos, entretanto, não é afim ao estado quase estático da “Boca”, mas à ousadia cantante e bailarina da vivíssima Esperança que Damasceno se atreve a forjar e dotar de pernas, braços, boca e tudo o mais que pertence a um corpo humano – aliás, feminino, de modo que a esperança, aqui, é, *mais do que* um atributo humano, um atributo feminino. Ou, mais propriamente, um

atributo do feminino enquanto alteridade marcada como tal. Haveria muito mais a dizer sobre isso, mas não nos limites deste trabalho. Basta, como precário fecho deste modesto experimento textual (se pudermos, no fim das contas, denominá-lo assim), aventar a ideia de que é na possibilidade de aceitação do complexo e paradoxal desejo dessa alteridade como abertura efetiva e incondicional para essa e outras alteridades que reside a esperança que *CALABOCA! e grita* quer nos comunicar. A esperança, quiçá, de que engulamos nossos recalques – nas cenas finais da peça, os integrantes “Coro” se voltam para a plateia, tiram longas “línguas” vermelhas do macacão e as engolem “com as reações orgânicas naturais” (DAMASCENO, 2014, p. 09) – mas nem por isso silenciemos. Ou seja: de que isso seja apenas um começo.

Certamente essa “leitura” é apenas mais um enredo particular, desses que Jair Damasceno busca suscitar com seu trabalho; mas, se ela for fruto de um vínculo efetivo entre esse trabalho e este leitor/espectador, este artigo tem alguma chance de ter cumprido seus principais objetivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>

BECKETT, Samuel. *Eu não (não eu)*. [Trad. não identificado.] Disponível em: http://www.4shared.com/office/ndvCa2ADce/Traduo_de_Not_I_de_Samuel_Beck.html. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

BECKETT, Samuel. *Not I*. Disponível em: <http://www.vahidnab.com/notI.htm>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014a.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. (3 vols.) Trad. Nélio Schneider e Werner Fuschs. Rio de Janeiro, Contraponto/EDUERJ, 2005-2006.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro, Imago, 2002.

DAMASCENO, Jair. *CALABOCA! e grita*. Disponível em: http://www.4shared.com/office/5k3ttViYce/CALABOCA_e_grita_de_Jair_Damas.html. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

MACIEL, Lucas Tadeu. *CALABOCA! e grita* [ou Tratado sobre o desejo]. Disponível em: <http://pollycansadadeguerra.blogspot.com.br/2013/12/calaboca-e-grita-ou-tratado-sobre-o.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

PAZ, Ravel Giordano. Abre a boca e fala, Jair Damasceno! Entrevista. Disponível em: <http://arquivoscriticos.blogspot.com.br/2013/12/abre-boca-e-fala-jair-damasceno.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

PAZ, Ravel Giordano. *CALABOCA! e grita* ou o silêncio do sentido. Disponível em: <http://arquivoscriticos.blogspot.com.br/2013/12/calaboca-e-grita-ou-o-silencio-do.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014a.

VATTIMO, Giovanni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1985.

ABSTRACT> The article discusses the text and one theatrical presentation (including certain events of this) of the play *CALABOCA! e grita*, by Jair Damasceno, seeking to indicate its ethical-aesthetic horizon and its signification power from its explicit intertextual relationship with the play *Not I*, by Samuel Beckett.

KEYWORDS> contemporary theater; dramaturgy; intertextuality.