

No rastro do ator pós-dramático

Fernando Mesquita de Faria
Programa de Pós-Graduação em Literatura – UFSC
Doutorando – Teoria Literária – Or. Prof^a Doutora Alai Garcia Diniz
Bolsa REUNI

Resumo: O objeto deste estudo é refletir sobre alguns caminhos de composição do ator pós-dramático partindo da investigação da dramaturgia de Samuel Beckett. Sendo assim, propomos um mergulho no íntimo de seus personagens, a fim de levantar suas principais características e estabelecer relações com o ator contemporâneo. Várias teorias já foram elaboradas no campo da interpretação teatral e treinamento para atores, numa trajetória que vem caminhando a passos largos desde o século XVIII. No caso de Beckett nenhuma proposta teórica foi aludida a esse respeito, entretanto, a peculiaridade de sua obra apresenta características que permitem a seus intérpretes atuarem como criadores de seus personagens e não apenas como suas personificações ou representações. A estrutura elíptica das suas peças e o caráter narrativo e desumanizado de seus personagens levam seus intérpretes a desenvolverem um trabalho centrado no domínio corporal e na percepção musical, aproximando-os de uma perspectiva pós-dramática.

Palavras-chave: Beckett, musicalidade, composição, pós-dramático

O ensaísta alemão Han-Thies Lehmann, em seu livro “Teatro pós-dramático”, define o início de um novo teatro a partir do suprimento do triângulo drama, ação, imitação, o que acontece em escala considerável apenas nas décadas finais do século XX. Nem mesmo as vanguardas teatrais conseguem fugir do modelo, pois, mantêm-se fiéis ao princípio da mimese da ação. Afirmção amenizada pelo próprio autor, quando ressalta o caráter processual dos atos performáticos surrealistas¹. No que diz respeito ao dito “teatro do absurdo”, Lehmann afirma que o gênero pertence à tradição teatral dramática, ainda que alguns de seus textos ultrapassem as fronteiras da lógica e da narrativa. Para o ensaísta, há um vácuo significativo em relação ao teatro pós-dramático, cujos recursos teatrais vão além da linguagem, não mais dependendo de um texto. Conforme as suas palavras, o teatro do absurdo não chega a ser um trampolim para o pós-dramático por haver ali uma ruptura, uma vez que o teatro do absurdo se atém ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não tem essa necessidade.²

Tendemos a concordar com as palavras de Lehmann. No entanto, ao investigarmos a dramaturgia de Samuel Beckett, considerado um dos pilares do chamado teatro do absurdo, podemos notar que o dramaturgo avança as fronteiras miméticas,

¹ *Teatro pós-dramático*, p. 99-100.

² *Idem*, p. 88-89.

sobretudo em sua dramaturgia final. Em sua obra, Beckett desconstrói os elementos tradicionais do teatro dramático: a intriga, a causalidade, o cenário ilusionista, o personagem, deixando este último de ter o suporte de um sentido definido por seu passado ou de aspirar um futuro, passando a vagar pelo tempo. São como anti-heróis solitários, encurralados em ambientes hostis como latas de lixo ou cilindros de borracha, agindo como se estivessem encarcerados por seus próprios corpos, mutilados, muitas vezes. Sua imobilidade física aflora um aspecto particular na dramaturgia beckettiana, e a revela em toda a sua extensão: a palavra. Com diálogos simples, o autor repudia a linguagem rebuscada e os discursos encadeados, explorando a musicalidade das falas. Acrescenta ainda resmungos, respirações ofegantes, choramingos ou suspiros, que saem da boca de seus personagens não em favor de uma idéia ou de uma filosofia, mas como expressão de um ritmo cênico. Beckett esvazia seu texto ao máximo, minimizando as ações e bombardeando os sentidos com palavras repetidas à exaustão. Fortalecido por detalhadas rubricas que indicam a materialidade da cena, seu texto torna-se fundamentalmente cênico, voltado para a performance. Uma precisão econômica de ações, gestos, sons e palavras que faz ampliar o poder expressivo e a carga de significados que cada um desses elementos possui, exigindo uma forma de interpretação que trabalhe nos limites da imobilidade e do vazio da condição humana.

Os personagens beckettianos frequentemente ouvem vozes sem saber precisar de onde vêm, se do fundo de si próprios ou de alguém ou de algo indefinido. São vagabundos, velhos decrepitos que se caracterizam pela solidão, pela angústia, pelo desespero e pela decadência física. Vivem em constante fase terminal, no entanto, sem perderem a fé que os mantêm vivos. Paulatinamente vão sendo desumanizados e mutilados por seu autor. Em *En Attendant Godot* (1948/49)³, seus protagonistas vagam sem destino, feitos baratas tontas no meio do nada; personagens perambulantes e ausentes de sentido. *Lucky*, na mesma peça, é tratado como um burro de carga, enquanto *Pozzo*, seu comandante, surge no segundo ato sem enxergar. Em *Fin de Partie* (1957), *Hamm* é cego e paralítico e seus pais, *Nagg e Nell*, não têm pernas, habitando latas de lixo. *Winnie e Willie*, de *Happy Days* (1961), mostram-se imóveis, sendo que a primeira está enterrada até a cintura no Ato I, e no Ato II, até o pescoço. Surdo e com alto grau de miopia, o decrepito *Krapp*, de *Krapp's Last Tape* (1958), mal distingue o ambiente de seu quarto, chegando mesmo a escorregar em uma casca de banana. Já em *Footfalls* (1975), o som dos passos da fantasmagórica *May* são os únicos elementos audíveis em boa parte da peça; o outro personagem, sua mãe, é representado por uma voz em *off*. Na

³ O número entre parêntesis corresponderá ao ano que as peças de Beckett foram escritas e o título estará de acordo com o idioma da primeira publicação.

peça *Play* (1963), apenas três cabeças sobrevivem e finalmente em *Not I* (1972), tudo o que resta da protagonista é sua boca que fala ininterruptamente.

Provenientes de um contexto bélico, os personagens beckettianos são tragicômicos. Ou “comitrágicos”, como aponta Fábio de Souza Andrade⁴, uma vez que, avançam comicamente em direção à tragédia. Suas roupas são mal adaptadas ao corpo, exageradas quanto ao tamanho e quanto aos acessórios. Seus sapatos são enormes ou pequenos demais; o chapéu coco não condiz com o resto da indumentária, conferindo às personagens um perfil burlesco. Em *Fin de Partie* a figura grotesca de *Clov* tem a cútis muito vermelha, o mesmo se dando a *Hamm*; *Nagg* e *Nell* apresentam um rosto branco. Rostos vermelhos e brancos são máscaras que, associadas a outros elementos, proporcionam uma visão grotesca, representando, para Beckett, a visão do homem no universo.

Cabeças falantes

Há uma série de personagens que se apresentam aos espectadores unicamente através da cabeça, origem e veículo das palavras: *Nagg* e *Nell*, em *Fin de Partie*, cujo cenário despojado é encimado por duas janelas que já foram interpretadas como olhos de um crânio; *Winnie*, no segundo ato de *Happy Days*, enterrada até o pescoço; a velha face branca, com longos cabelos de *That Time* (1974/75) e até mesmo, a *Boca* desgarrada de *Not I*, cabeça reduzida metonimicamente ao órgão da fala compulsiva. *Mahood*, a cabeça sem corpo que agoniza a frente de um restaurante, no romance *L'Innommable* (1953) é também inserida neste contexto. Cabeças autônomas em relação ao corpo, são imagens caras a Beckett que, progressivamente, passaram a ganhar mais espaço na obra do autor.

Em *Play* as cabeças habitam urnas ou jarros idênticos, o que as condena à imobilidade. São, ao mesmo tempo, cenários e personagens e suas falas, comandadas por um refletor de luz, são, em alguns momentos, ditas na forma coral, sugerindo uma harmonia anestesiante. Seus desencorpados personagens permanecem imóveis, como que obliterados, confundindo-se com as jarras que habitam. A indicação ressalta a perda de seu aspecto humano, tal qual a desumanizada *Winnie*, de *Happy Days*, encarcerada em um monte de terra, diante de um cenário desértico e inóspito pela forte luz e calor sufocante.

A peça *Not I* impressiona pelo impacto visual causado com um mínimo de imagem: uma boca estupefata bocejando para o vazio e transgredindo o horizonte. O texto falado rapidamente por *Boca*, protagonista da peça, chega ao público de forma quase incompreensível. O ritmo acelerado e a repetição de palavras e frases entorpecem o espectador

⁴ *O Silêncio possível*, p. 76.

em uma ação fundamentalmente minimalista. As reticências propostas pelo autor no texto reforçam o não dito, onde as palavras parecem fugir umas das outras, sem completar um raciocínio; um verdadeiro duelo entre a necessidade de dizer e a angústia de não poder parar. Os casos contados pela *Boca* não passam de dramas domésticos fragmentados, como se ela mesma os tivesse vivenciado. São fatos, encontros, conflitos que convidam o espectador a ouvir e aguardar, ansiosamente, os seus desdobramentos. O que é visto em cena, então, é o retrato de uma clássica situação absurda: um ser sem corpo, rosto ou membros, narrando corriqueiros fatos domésticos e assistido por uma plateia frustrada, à espera de um fim que nunca chega.

Encapuzado e pouco iluminado, o *Ouvinte* é o segundo personagem presente em *Not I*. Sobre uma plataforma, permanece praticamente imóvel durante toda a cena, com exceção de quatro movimentos estratégicos que consistem na ascensão lateral dos braços e posterior retorno à posição de origem. A cada intervenção, seus movimentos repetidos ficam mais modestos até tornarem-se quase imperceptíveis a partir da terceira investida.

A despeito da imobilidade quase total impressa nos personagens de *Not I*, percebemos a necessidade de enfatizar dramaticamente uma forte impressão visual. A superexposição da imagem da *Boca* propõe um isolado e desconectado orifício tagarelante que se abre e se fecha, inexoravelmente, chocando e, ao mesmo tempo, induzindo a platéia a um estado meditativo. O que se vê em cena é uma boca que boceja para o vazio e um *Ouvinte*, silencioso, que tem como função exclusiva ouvir e impedir que a *Boca* se cale.

That Time (1975) é similarmente concebida a partir da fragmentação da forma teatral. Uma cabeça desencarnada e as mãos suspensas em uma estrutura de palco. As vozes *A*, *B* e *C*, pré-gravadas, são transmitidas de três posições diferentes, dando às palavras uma inédita presença espacial. A cabeça é a sua própria ouvinte. Cada voz é a mesma voz, com uma história diferente, modulada para trás e para frente sem quebra do fluxo, exceto pelas indicações de silêncio. Beckett nos mostra aqui um clima assombrado de devaneio, repouso e lembrança. Contudo, o que predomina, assim como em *Not I*, é a imagem visual e a musicalidade das palavras.

As imagens congeladas, junto ao palco limpo, produzem quadros estáticos, contrapondo-se ao movimento narrativo das falas que sugerem ação intensa. O teatro de Beckett foi progressivamente perdendo sua característica de apresentação de destinos em movimento corporificados na ação, em nome de maior atenção às imagens acabadas de caráter pictórico - quadros que pedem contemplação em si, independentes do encadeamento e sucessão de episódios dramatizados. Ao colocar os diversos elementos teatrais em um

mesmo nível de importância, o dramaturgo se aproxima de um teatro pós-dramático. Há de se ressaltar, entretanto, que seu texto ainda é representado por personagens, mesmo que estes se apresentem como seres desencarnados e amnésicos, e que caminham para a diluição total.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett - O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Samuel Beckett - Fim de partida*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

BONFITTO, Matteo. *Do texto ao contexto*. Revista Humanidades, nº 52, 2006, p. 52-45.

_____. *O ator compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BRATER, Enoch. *Why Beckett*. New York: Thames and Hudson Inc, 1989.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FERRAL, Josette. Performance and theatricality: the subject demystified. In: *MURRAY, Timothy, mimesis, masochism & mime*. The politics of theatricality in contemporary French thought. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

FUCHS, Elinor. *The death of character*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

HARMON, Maurice. *No author better service - The corresponde of Samuel Beckett & Alan Schneider*. London: Harward University Press, 1998.

KNOWLSON, James. *Damned to fame*. Bloomsbury, London, 1996.

_____. *Samuel Beckett - The complete dramatic works*. London: Boston, Faber & Faber Press, 1992.

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

OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. New York and London: Garland Publishing, 1999.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. *Samuel Beckett and the arts: music, visual arts, and non-print Media*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. A rubrica como poética da cena. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O uso musical do silêncio*. Revista música vol. 08 nº 1/2 , ECA/USP, 1997, p. 129-68.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. Na introduction*. New York/London: Routledge, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SUSSEKIND, Flora. *Beckett e o coro*. Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto. Rio de Janeiro: 2002. p. 105-21.