

Estratégias de encenação no teatro de Beckett: cânone e rupturas

Luiz Marfuz

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA

Professor Adjunto – Doutor em Artes Cênicas – UFBA

Diretor Teatral, Dramaturgo, Jornalista.

Resumo: Ao minar a estrutura do drama, implodir categorias clássicas do teatro (ação, espaço e tempo), decompor e desfigurar a personagem, Beckett leva o encenador contemporâneo a se confrontar com uma rigorosa urdidura dramaturgic e adotar estratégias que vão do cânone às rupturas. Essa tarefa se acentua com o reconhecimento de que, nas peças do autor irlandês, dramaturgic e cênico se fundem num só tecido conjuntivo, que dificulta a tentativa de fissão das duas escrituras, gerando um trânsito nervoso no campo minado da representação teatral. Pretende-se, assim, examinar certos resultados obtidos por Beckett-encenador, diferentes estratégias dos diretores para lidar com essa complexa urdidura cênico-dramaturgic, associados às reflexões e prática do pesquisador com a montagem de textos do dramaturgo, que resultou na tese de doutorado sobre a poética de implosão no teatro de Beckett.

Palavras-chave: teatro de Beckett, dramaturgia, encenação, Samuel Beckett.

Ao implodir categorias clássicas do teatro-ação, espaço e tempo, reconfigurar a noção de personagem e construir uma rigorosa dramaturgia, Samuel Beckett (1906-1989) cria dilemas para os encenadores: seguir minuciosamente a partitura dos textos ou adaptá-la, transgredi-la, ignorá-la. A questão se agudiza quando Beckett passa a encenar os próprios textos; em consequência, surge uma referência para os diretores que agora têm, não só a precisa escrita dramaturgic, mas uma prática cênica experimentada e “validada” pelo autor. Com a autoridade de quem dirigiu a primeira montagem de uma peça de Beckett¹, Roger Blin põe em xeque o primado do encenador, ao interrogar-se sobre sua função: “O que é o diretor? Nada. (...) Sua personalidade não deveria existir. Nem estilo ele deveria ter. Ele deveria, sim, ser rigoroso ao traduzir o pensamento do autor, sem adicionar nada.” (BLIN *apud* OPPENHEIM, 1997, p. 3).

Blin justifica sua afirmação ao transferir a “legitimidade” do ato de encenar para o dramaturgo; e que, somente na impossibilidade de este assumir a função, o diretor deveria fazê-lo².

Há diretores, no entanto, que defendem um cânone beckettiano, cujas tábuas se encontrariam nos textos e nas práticas cênicas do dramaturgo-encenador. Essa é a posição

¹ Roger Blin dirigiu *Esperando Godot*, a primeira estréia mundial de um texto de Beckett, no *Théâtre de Babylone*, Paris, 1953. Além disso, montou outras peças do autor irlandês, com quem manteve estreita correspondência, atuando, também como ator, a exemplo da montagem de *Fim de partida*, em Paris, em 1997, na qual fez o papel de Hamm.

² BLIN *apud* OPPENHEIM, 1997, *loc. cit.*

de Libera, para quem as montagens de Beckett levam a um sistema de referências, entre as quais se destacam: peça e encenação como partituras musicais; ritmo e melodia do texto; desenho preciso de movimentos cênicos; uso de elementos cômicos do humor irlandês e dos clássicos do cinema mudo; o espírito do romantismo germânico como inspiração. Mas essa visão não é compartilhada por encenadores que escapam do rigor e optam por um caminho mais autônomo. É o exemplo de JoAnne Akalaitis, que sofre severa advertência, seguida de batalha legal por parte dos agentes de Beckett, quando monta *Fim de partida*, em 1984, em Cambridge, com o American Repertory Theater. A encenadora teria concebido a peça numa moldura muito particular, desprezando indicações cênicas do texto e optando por encenar a peça num metrô. Akalaitis se defende ao dizer: “O texto não é a peça. A peça é um acontecimento” (1997, p. 137). Ao que Robert Brustein, integrante do grupo, acrescenta: “Assim como todas as peças de teatro, as montagens de *Fim de partida* dependem da contribuição coletiva (...). Os agentes do senhor Beckett prestam um desserviço à arte teatral e ao grande artista que representam, exercendo um controle tão rigoroso como este.” (BRUSTEIN *apud* McMULAN. In: PILLING, 1996, p. 196.)

Embora se reconheça a contribuição de Libera no sentido de apontar um quadro de possibilidades para encenadores, é necessário dizer que algumas dessas estratégias aplicam-se mais às montagens de Beckett dentro do escopo de certas culturas. Se assim não o fosse, enfrentar-se-ia a região da ortodoxia, com perda essencial dos matizes de cada cultura em que a obra é encenada. Ao se traduzir Beckett para outra realidade, novos elementos são introduzidos; e se cada obra é um fenômeno irrepetível, é difícil imaginar que um cânone venha a dar conta do modo de fazer em arte. Essas e outras questões não passam despercebidas quando se pensa em encenar Beckett em países de culturas diversas, como é o exemplo do Brasil. A obra de Beckett aporta no país, em 1955, com a montagem de *Esperando Godot* pela Escola de Arte Dramática – EAD, direção de Alfredo Mesquita³. De lá para cá, mesmo reconhecendo-se que algumas montagens tomam o rigor beckettiano como opção, a liberdade e aproximação com o contexto sócio-político-cultural indicam a tônica de grande parte das encenações. Longe de se constituir em desvio, essa tendência sugere uma tentativa de apropriação da obra beckettiana para o universo brasileiro, múltiplo nas facetas culturais, como o fazem Antunes Filho, Gabriel Villela e José Celso Martinez Corrêa, só para ficar em três exemplos de reconhecidos encenadores.

³ Dez anos mais tarde, estréia a clássica montagem do mesmo texto, dirigido por Flávio Rangel, com Cacilda Becker e Walmor Chagas no elenco. Além da ótima repercussão crítica, esta montagem ficou conhecida pelo episódio da morte de Cacilda Becker. Sentindo-se mal em cena, a atriz foi conduzida ao hospital, onde ficou 45 dias em coma, falecendo em decorrência de aneurisma cerebral.

Antunes filho, responsável pela histórica montagem de *Esperando Godot*, em 1977⁴, admite que sua visão de Beckett naquela época foi profundamente marcada pela discussão sobre a decadência do Ocidente: “Coloquei Hitler falando durante o espetáculo, que situei no pós-Holocausto (...) e também pensei na ditadura brasileira... Tudo isso é a mesma porcaria, Auschwitz, ditadura, é a mesma coisa...” (2003, p. 1-10). A contemporaneidade da concepção é a mesma via percorrida por Gabriel Villela quando monta *Esperando Godot*, em 2006, no Espaço Subsolo do SESC – Belenzinho, São Paulo, com quatro atrizes. Mantendo-se fiel às tradições culturais mineiras, o encenador compõe uma atmosfera que remete à devastação da natureza, apoiando-se na estética clownesca. Ao afirmar que o espetáculo não se submete à “cartilha do autor”, especialmente no que se refere às pantomimas e íntegra do texto⁵, Villela opta por um palco circular, em declive, simulacro de um picadeiro verticalizado, e defende sua escolha: “Quando Beckett escreve sobre Proust diz que a única possibilidade de o artista falar profundamente o que pensa é quando ele experimenta uma contração espiritual e mergulha em direção à terra.” E acrescenta: “Tenho a impressão de que fui concretamente fiel a essa postulação [...] uma vez que o espetáculo é encenado cinco metros abaixo da terra. A geografia natural do *clown* é o picadeiro” (VELLELA, 2006).

Para ficar no exemplo de *Esperando Godot*, outra montagem emblemática é a de José Celso Martinez Corrêa – no Espaço Cultural Banco do Brasil – CCBB, Rio de Janeiro, em 2001 – que constrói leitura singular ao deixar marcas de sua visão poética da cena e dialogar com o estranhamento brechtiano, rejeitando um cânone: “As melhores encenações são feitas por Beckett, que não tem nada a ver com certa coisa beckettiana que se criou no Brasil e na Europa nem com a interpretação teórica que se extraiu e do que se escreveu sobre suas encenações” (CORRÊA, 2002). Apoiando-se nos exemplos das montagens do dramaturgo irlandês, José Celso rompe com determinadas convenções – a exemplo do espaço, quando recusa o palco italiano do CCBB, transformando-o numa espécie de corredor – e cria referências às matrizes culturais brasileiras: “Eu sei que Beckett gostava que suas encenações fossem feitas no palco à italiana, onde havia uma partitura rigorosa, mas eu achei que tinha essa liberdade de interpretar o espaço dessa maneira além de incluir um céu de terreiro de candomblé” (CORRÊA, 2002).

As três montagens dos encenadores brasileiros, em momentos históricos diferentes, são marcadas pelo contexto. No entanto, há outros caminhos como o de Rubens

⁴ Montagem realizada com elenco exclusivamente masculino: Eva Wilma, Lílian Lemmert, Maria Yuma, Lélia Abramo e Vera Lyra.

⁵ VILLELA, Gabriel. *Gabriel Villela*: depoimento [fev.2006]. Entrevistador: Cristian Cancino. Disponível em: http://vejinha.abril.com.br/materias/conteudo_12838.shtml . Acesso em 18 ago.2006.

Rushe, que pode ser considerado o diretor brasileiro que mais se aproxima do rigor das indicações cênicas beckettianas. Ele reconhece que há um *part pris* na obra de Beckett do qual não se pode fugir, como a obediência precisa às rubricas e ao texto. Para Rushe, montar uma peça de Beckett é observar que há um texto com referências de pausas, movimentos e cenário que formam uma partitura musical: “Não é qualquer um que vai tocar bem aquilo. Aí as pessoas confundem criatividade com fuga das indicações” (RUSHE, 2002). Não por acaso, Rushe encena textos situados entre os mais radicais do autor, como *Eu não*, *Cadeira de balanço* e *Comédia*, entre outros, em que convenções espaços-temporais remetem à desreferencialização e se transformam em espaço corporal ou musical.

Ainda que persistam diferenças, o reconhecimento da partitura musical dos textos de Beckett parece ser o rosto comum que unifica a visão dos encenadores. Mas a pele desse rosto pode sofrer queimações pela matéria espessa da encenação que muda a fisionomia do texto quando coloca a linguagem sob suspeição. É por isso que alguns encenadores, ainda que afirmem observar a sintaxe musical, ficam à vontade para criar novas referências espaços-temporais ou circunscrever a ação em momentos históricos determinados. Em consequência, suspende-se a desreferencialização do espaço-tempo e aposta-se no estreitamento do significado⁶. A dúvida entre contextualizar ou não é considerada por Andrade um problema para os encenadores dos textos de Beckett, que, ao abraçarem uma leitura alegórica ou associarem a peça a uma situação X ou Y, terminam por apontar uma solução e delimitar o problema: “Assim não se percebe que o problema atravessa a sociedade e os sujeitos de uma forma total. Se é delimitado, indica que tem solução... então, mãos à obra. A grandeza é perceber: vamos com calma que a coisa é maior” (ANDRADE, 2002).

A multiplicidade de leituras e o vai e vem entre cerco e área livre da interpretação só acentuam a polivalência da obra de Beckett, como pontua Jean Claude Fall – diretor e ator francês, reconhecido por sua habilidade em encenar Beckett – ao afirmar que, se o autor não aceita ser traído, condena sua obra à morte, já que o teatro seria o lugar onde se produz “um conjunto de traições: “...do pensamento do autor à sua escritura, da idéia da encenação à encarnação através do ator até à recepção do público. Recusar isto é o mesmo que assassinar o teatro. No meu trabalho sobre Beckett, eu tento sempre produzir signos abertos à interpretação (FALL, 1994, p. 64).

⁶ Beckett recusa interpretações ideológicas que fecham os significados de suas peças, seja por parte dos que vêm, por exemplo, em *Esperando Godot* uma metáfora do totalitarismo de esquerda ou direita, ou dos que tomam Pozzo e Lucky como protótipos do patrão e operário, como pretendia Brecht.

A abertura de que trata Fall talvez seja uma das chaves para clarificar a discussão sobre possibilidades e nuances que a dramaturgia de Beckett insinua. Mesmo pautando-se na escrita rigorosa e plena de rubricas que orienta os diretores, o estilo de encenação permanece em aberto. É redutor concluir que só as montagens brasileiras privilegiam a contextualização, ao contrário das européias ou norte-americanas. Tanto há encenadores no Brasil e nos demais países que seguem com rigor a escrita dramática beckettiana, quanto os que se sentem à vontade para fazer uma interpretação mais aberta da obra, com conexões culturais e espaços-temporais. No território minado da encenação, se há supostas verdades, estas se fluidificam. O texto se mistura na textura porosa da cena e entra num trânsito nervoso com os demais signos, qual trajeto de bala que bate na parede e ricocheteia *ad infinitum*, cavando buracos na encenação, para ver se algo aparece, mesmo que seja o nada⁷.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Fábio. *Fábio Andrade*: depoimento. Entrevistador: Luiz Marfuz. São Paulo, 2002. 02 cassetes sonoros (120 min). Entrevista concedida para elaboração da tese do entrevistador.

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

AKALAITIS, JoAnne. *JoAnne Akalaitis*. In: OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997, p. 137. Entrevista concedida ao autor da obra citada.

ANTUNES FILHO. Espetáculo de clowns, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, p. 1-10, 09 abr. 2003. Entrevista a Caio Liudvig, por ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Beckett.

FALL, Jean Claude. Voyage à l'intérieur de l'être humain. In: *Théâtre Aujourd'hui*. Paris, CNPD, n. 3, avr-juin. 1994, p. 64. Edição dedicada ao universo cênico de Samuel Beckett.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *José Celso Martinez Corrêa*: depoimento [jun. 2002]. Entrevistador: Luiz Marfuz. São Paulo, 2002. 01 cassete sonoro (60 min), estéreo. Entrevista concedida para elaboração da tese do entrevistador.

OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.

PILLING, John. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1996.

⁷ “Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar de fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada.”. Carta de Beckett a Axel Kaun, de 7 de julho de 1937. In: ANDRADE, *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.169.

RUSHE, Rubens. *Rubens Rushe*: depoimento. Entrevistador: Luiz Marfuz. São Paulo, 2002. 03 cassetes sonoros (180 min). Entrevista concedida para elaboração da tese do entrevistador.

THÉÂTRE aujourd'hui. Paris, CNPD, n. 3, avr-juin. 1994. Edição dedicada ao universo cênico de Samuel Beckett.

VILLELA, Gabriel. *Gabriel Villela*: depoimento [fev.2006]. Entrevistador: Cristian Cancino. Disponível em: http://vejinha.abril.com.br/materias/conteudo_12838.shtml. Acesso em 18 ago. 2006.