

A escrita como devir: a experiência com os meios eletrônicos na poética de Samuel Beckett

Michelle Nicié

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO

Doutoranda – Poéticas da Cena e do Texto Teatral – Or. Prof. Dr. José Da Costa Filho

Bolsa FAPERJ/CAPES – PDEE

Resumo: Partindo-se da ideia deleuziana do devir, o processo da escrita da tese é lido como uma série de percursos-pulsões atravessados por idas e vindas, encontros e desencontros, construções e desconstruções. Para Deleuze, desejar é passar por devires. Não que seja necessário abandonar o que se é para devir outra coisa. E, no entanto, outras formas de viver e de sentir vem assombrar a nossa, fazendo-a “fugir” (deslocar-se). O tema do estudo nasce do desejo de discutir a inserção das mídias na cena contemporânea e desloca-se para o interior da poética de Samuel Beckett e sua experimentação com os meios eletrônicos (fundamentalmente, cinema e televisão). O olho implacável, a televisão, é o olho beckettiano em seu desejo de redução e delimitação do espaço, do visual e da linguagem.

Palavras-chave: Devir, Beckett, meios eletrônicos

A escrita como devir

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta ‘o que devém?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (*apud* ZOURABICHVILI: 2004, p.24).

Para o filósofo Gilles Deleuze, desejar é passar por devires. Tendo-se em mente essa definição, talvez se possa transpô-la para o universo específico da relação entre o pesquisador e o seu desejo no processo da escrita. “Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a “faz fugir” (ZOURABICHVILI: 2004, p.24-25). O desejo aqui não é alheio ao desejante ou àquele que deseja (se assim fosse seria imitação ou cópia platônica), e contrariando aquilo que se poderia esperar dele, é atravessado desde sempre pelo que lhe escapa. O processo de escrita de um texto é esse deslizamento entre o desejo e o que o faz fugir.

Fazendo-se um rápido memorial, parece que, no caso da escrita da tese que aqui se propõe apresentar, houve de fato um deslizamento (um não, vários) entre o desejo de discutir as mídias e a cena contemporânea e determinados encontros que foram acontecendo ao longo do percurso, e que em certa medida, foram “assombrando” ou “envolvendo” esse desejo, fazendo-o senão fugir, ao menos deslocar-se.

No primeiro ano do doutorado, por exemplo, o desejar movia-se claramente para uma discussão da inserção dos novos meios e tecnologias na multiplicidade de experiências teatrais na contemporaneidade. Entretanto, após o contato com o espetáculo *Resta pouco a dizer...*, dirigido pelos irmãos Guimarães, de Brasília, que trabalhavam com as “peças-curtas” de Samuel Beckett, ocorreu um deslocamento daquele eixo inicial. O interesse situava-se mais precisamente em torno da tradução poético-visual que os irmãos Guimarães imprimiam nas peças beckettianas. Alguns pontos merecem ser destacados nesses trabalhos: o fato dos diretores, que também são artistas plásticos e visuais, montarem um Beckett menos conhecido do público, a formação cruzada e híbrida entre teatro, artes visuais, artes plásticas e performance, bem como o caráter autoral dos encenadores que fica impresso nessa tradução do universo beckettiano. Assim, o foco da pesquisa deslocava-se para uma discussão das noções de tradução e traição que surge no embate com a obra de Beckett. O que importa destacar é o fato de que, a partir do encontro com os trabalhos dos Guimarães, constitui-se um objeto mais específico. Vale pontuar ainda que, a tônica da criação dos trabalhos se dava muito mais num campo das performances e das artes plásticas e visuais do que na inserção das mídias na cena teatral. É, portanto, a análise em torno do próprio Beckett e não mais numa discussão mais geral do campo das mídias e do teatro contemporâneo que começa a se sobressair no estudo.

Em 2009, o desejar se deslocava novamente, especificamente durante a participação num seminário da Paris III Sorbonne Nouvelle, sob o título “Beckett et les autres arts”, ministrado pela Prof. Dr. Catherine Naugrette, que integrava as atividades referentes ao estágio-sanduíche no estrangeiro. A proposta do curso era a de explicitar as interações da obra beckettiana com outras artes (pintura, escultura, teatro de bonecos, música, poesia) e outros meios (cinema, televisão e rádio). Neste seminário, teve-se acesso a um importante material bibliográfico e em vídeo dirigido pelo próprio Beckett, que possibilitou um aprofundamento mais intenso na obra e na escrita beckettiana.

Samuel Beckett e os meios

Embora a problemática das mídias tenha se deslocado, cabe observar o fato de que, há no próprio Beckett um interesse pela experimentação de outras mídias, como é o caso das peças para cinema, rádio e televisão. Portanto, o tema das mídias reaparece dentro da obra beckettiana. A experimentação de Beckett com os meios audiovisuais começou com a escrita de sua primeira peça para a rádio BBC, em 1956, *All that fall* (*Todos os que caem*).

Em 1963, Beckett escreveu *Film*, seu único roteiro para cinema, protagonizado por Buster Keaton e que teve a direção protocolar de Alan Schneider em 1964. Beckett, que

acompanhava de perto as filmagens, fazendo mudanças no roteiro a partir dos problemas técnicos que surgiram, acabou se transformando no diretor do filme. *Film* é baseado no axioma *esse est percipi* (“ser é ser percebido”), do bispo e filósofo irlandês Berkeley e gira em torno de um personagem *O* (*object*, objeto; Keaton) que foge da perseguição de *E* (*eye*, olho; câmera). Deleuze escreveu um texto sobre o filme ao qual deu o nome de “O maior filme irlandês (*Film* de Beckett)”. No entender de Deleuze, Beckett produzia com o filme algo de singular e estarrecedor. A proposta do filme não era a de se chegar a “essência” da percepção ou do cinema. Entretanto, pode-se dizer que, propondo a percepção da percepção, ao fundir as percepções objetiva e subjetiva, a obra colocava em questão o ato de perceber e o cinema como meio. Para Deleuze, Beckett criava formas não humanas de apreensão do “real”. Por mais que fique evidente a sua importância, o filme foi rejeitado pela crítica e mal recebido pelo público. Houve muita resistência pelo fato de *Film* ser um curta-metragem e também por ter sido considerado hermético e de difícil compreensão. Além disso, parecia inconcebível o fato de que Beckett trabalhasse com um ícone do cinema (mesmo que Buster Keaton estivesse em plena decadência) e só mostrasse o seu rosto nos instantes finais da película. É verdade que havia uma inexperiência tanto de Beckett quanto de Schneider no que se referia ao meio cinematográfico. Entretanto, *Film* passou a ser considerado uma espécie de *cult* para uma platéia formada especialmente por jovens universitários e para o submundo dos fãs de Keaton e Beckett.

Foi somente por meio dos trabalhos para televisão (BBC e SDR), a partir dos anos 1960, que Beckett pôde de fato experimentar uma maior intimidade na relação com a câmera, assumindo a direção e um maior controle no processo de criação, principalmente, nas produções da emissora pública alemã SDR. Jim Lewis, operador de câmera que trabalhou ao lado do diretor nessas produções, numa entrevista intitulada “*Beckett et la caméra*”, lembra que Beckett declarou certa vez que “a televisão é um olho implacável”.

A proposta da tese é a de discutir a ideia de que esse olho implacável da televisão é também o olho do próprio Beckett, seu desejo quase matemático de reduzir e delimitar a linguagem. Pretende-se verificar aí um desejo (*voyeurismo*) beckettiano de delimitar, enquadrar o espaço e reduzir o campo visual, que por sinal, já se apresentava em suas peças teatrais, e mesmo antes, em seus romances por meio de uma certa limitação do ver, perturbação do meramente visível e legível.

A conexão entre espaços fechados, corpos restringidos e imobilizados e a redução/delimitação do campo visual nas peças e nos romances beckettianos, implica numa rediscussão estética dos campos do olhar, da percepção, do espaço e do corpo. É evidente que esta discussão engloba a experiência beckettiana com os meios eletrônicos e o uso que Beckett faz da câmera. O caráter estético da imagem associado ao uso restritivo do ver e da linguagem potencializa a poética beckettiana, posto que, traz à luz outros modos de estar no

mundo, de perceber e apreender o “real”. A poética de Beckett esburaca o fechamento da representação platônica e procura brechas para respirar e para apostar na alteridade da arte e da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Gabriela. *A Poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume, 2009.
- KNOWLSON, James. *Beckett*. Traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Actes Sud, 1999.
- LEWIS, Jim. “Beckett et la caméra”. *Revue d'esthétique*, Toulouse, Privat, 1986.
- SCHNEIDER, Alan. “On directing Samuel Beckett's Film”. UbuWeb. http://www.ubu.com/papers/beckett_schneider.html. *Hastings-on-Hudson*, New York, February, 1969, consultado em junho de 2010.
- ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.