

MARFUZ, Luiz. O visível e o não-visível no palco *beckettiano*. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor-adjunto; Encenador, Jornalista e Dramaturgo.

RESUMO

A relação do teatro de Samuel Beckett com as artes plásticas amplia o exame de possibilidades da topografia visual da cena e aproxima o artista irlandês da arte não-figurativa, especialmente da pintura. Beckett afirma que, em muitas de suas peças, a imagem é a concepção central. Não sem propósito, ele escolhe o palco italiano para suas encenações; mas, longe de representar subserviência à tradição teatral ilusionista, Beckett apodera-se dele para construir espaço único, esculpido por cores, formas, ritmos, movimentos, sons e silêncios e dar-lhe dupla função: pelo que mostra e pelo que oculta, como se as personagens estivessem aprisionadas numa pintura da qual não podem escapar; sair das linhas divisórias da caixa cênica é desaparecer. É nele que as espacialidades se alojam, confrangendo-se entre dois extremos: o lugar-visível, — onde as personagens se movimentam ou se imobilizam — e o lugar-invisível, o *off-stage*, separado por uma moldura que debrua a cena. No palco *beckettiano*, romper a moldura é confrontar o desconhecido, o informe, o não-criado. Estas reflexões integram a tese de doutorado do autor: “O teatro de Beckett: poética da implosão e estratégias de encenação”, PPGAC-UFBA, 2007.

Palavras-chave: Beckett. Encenação. Espaço. Palco. Dramaturgia.

MARFUZ, Luiz. Lo visible y lo no-visible en la escena *beckettiana*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Profesor titular; Director Teatral y Dramaturgo.

RESUMEN

La relación del teatro de Samuel Beckett con las artes plásticas amplía la posibilidad de evaluar la topografía visual de la escena e aproxima al artista irlandés del arte no figurativo, en especial de la pintura. Beckett afirma que, en muchas de sus piezas, la imagen es la concepción central. No es un hecho fortuito el de escoger el teatro a la italiana para sus representaciones, pues, lejos de rendir pleitesía a la tradición teatral ilusionista, Beckett se apodera de este tipo de escenario para construir un espacio único, esculpido por colores, formas, ritmos, movimientos, sonidos y silencios, otorgándole una doble función: a través de lo que muestra y lo que oculta, como si los personajes fuesen prisioneros de una pintura de la que no pueden escapar; salir las líneas divisorias de la caja escénica es desaparecer. Es en él donde las espacialidades se encuentran, tanteándose entre dos extremos: el lugar-visible, — donde los personajes se mueven o se paralizan — y el lugar no-visible, el *off-stage*, separado por una moldura que ornamenta la escena. En el escenario *beckettiano*, romper la moldura es enfrentar lo desconocido, lo informe, lo no creado. Estas reflexiones integran la tesis de doctorado: “O teatro de Beckett: poética da implosão e estratégias de encenação”, PPGAC-UFBA, 2007.

Palabras clave: Beckett. Puesta en Escena. Espacio. Palco. Dramaturgia.

A relação do teatro de Samuel Beckett com as artes plásticas aproxima sua poética da arte abstrata, não-figurativa, que se traduz nas imagens únicas e perturbadoras de suas peças. Em algumas delas, o dramaturgo afirma que a imagem é a concepção radial; como em *Footfalls*: uma mulher velha, cabelos grisalhos em desalinho, com os pés ocultos, arrasta-se por um solo retangular iluminado, contando os passos de uma lenta caminhada. Para ele, todo o texto foi construído exclusivamente em torno desta imagem: “Isto é o centro da peça; tudo o mais é secundário” (BECKETT, *apud* KOWLSON, 1986, p. 350).

Já antes, ao escrever sobre o procedimento dos pintores Tal Coat, Masson e Van Velde, o artista irlandês afirmava que nenhuma pintura poderia ser tão repleta como a de Mondrian, abstracionista e fundador do neoplasticismo. No ensaio *O mundo e a calça*, Beckett (1990, pp. 38-39) trata dos impasses da representação na pintura e da relação palavra-imagem, reconhecendo: “escrever uma percepção puramente visual é escrever uma frase desprovida de sentido” — tarefa que seria, para o escritor, mais complexa do que a do pintor, pois as palavras carregam significados e desfazer-se deles por meio da própria linguagem torna-se alvo e dilema para o artista.

Worth (1975, p. 185) estabelece um paralelo entre a escultura e a escrita *beckettiana*. Para ele, a relação oculto-revelado cria uma nova camada de espaço e torna-se um modo de o dramaturgo manipular as indicações cênicas assim como “[...] um escultor usa os instrumentos para criar relações dinâmicas entre áreas visíveis e não-visíveis do palco, fazendo do não-visto um elemento vital na experiência dramática. Nas últimas peças, a luz é a ferramenta-chave para criar esta sensação do espaço duplo”. Neste lugar, Beckett vai delimitar áreas de ação, marcar pausas e silêncios, medir passos, indicar deslocamentos no claro-escuro, como forma de esculpir a cena.

Uma correlação entre o dramático e o pictórico é desenvolvida por Andrade, ao comparar a visualidade da cena *beckettiana* com as “imagens acabadas” da pintura; o que abre para o espectador um campo de contemplação da obra, característico da fruição estética das artes plásticas:

[...] o teatro foi progressivamente perdendo sua característica maior, a apresentação de destinos em movimento, corporificados em ação, em nome de uma maior atenção às imagens acabadas, de caráter quase pictórico, quadros que pedem contemplação em si, independentes do encadeamento e sucessão de episódios, descolando-se do processo para constituírem-se enquanto totalidades expressivas em si (ANDRADE, 2001, p.105).

Nesse sentido — o de colocar o espectador diante de um quadro, a contemplar imagens justapostas e “totalidades expressivas” — o palco italiano é o que melhor serve ao teatro *beckettiano*, mas por razões diversas da subserviência à tradição teatral ilusionista; distingue-se, também, do palco neoclassicista e do barroco e, especialmente, da visão de Brecht, que usa este mesmo palco para desvelá-lo, expor truques, artifícios e dispositivos cenotécnicos e, assim,

revelar as contradições ideológicas e sociais¹. O propósito de Beckett é outro: ordenar rigorosamente não só o espaço, mas também a representação, numa tentativa de arrostar e emoldurar a linguagem para a materialidade da cena.

Apostando na contração e compressão do corpo e do objeto no espaço, enquanto procedimento criativo, Beckett tem na moldura da caixa teatral, nos dispositivos técnicos e no vazio do palco italiano os elementos que estabelecem os limites desejados para materializar formas diversas de espacialidade. Ao contrário de Brecht, apodera-se desta forma cênica para construir espaço único, esculpido por linhas, cores, formas, ritmos, movimentos, palavras e silêncios e dar-lhe dupla função: pelo que mostra e pelo que oculta, como se as personagens estivessem aprisionadas numa pintura da qual não podem escapar. Sair do quadro, das linhas divisórias da caixa cênica é desaparecer. O palco italiano presta-se como moldura do jogo entre opacidade e transparência, em que linhas pictóricas desenham gestos e decalcam movimentos, sombreiam e cintilam objetos, traduzindo concretamente as polaridades na composição do quadro.

Há indicações claras nos textos de Beckett para que se possa afirmar que estes foram concebidos para representação na caixa à italiana. Ao mesmo tempo, registram-se encenações fora deste espaço, a exemplo das montagens de *Esperando Godot*, na California's San Quentin Prision (1987-88), dirigida pelo sueco Jan Jönson; em frente ao Palais des Papes de Avignon (1978-79), sob direção do polonês Otomar Krejka; e no Espaço Cultural Banco do Brasil (2001), que é transformado em simulacro do palco-corredor do Teatro Oficina pelo brasileiro José Celso Martinez Correa². São rupturas que se encaixam no debate sobre a emancipação do encenador contemporâneo da tutela do texto, em busca da construção de uma obra autônoma no palco³.

Palco e caixa craniana

Em outra perspectiva de associar as relações entre o visível e o não-visível, Simon (1983, p. 44) associa a cena *beckettiana* aos movimentos de introjeção e expulsão do palco, sugerindo que este se assemelha mais a “[...] uma caixa craniana, máquina de gerar fantasmas, do que ao útero, máquina de expulsar”, vetor por onde também se dirige Bruzzo, relacionando-a com a trilogia *beckettiana* *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*: “[...] é como se a cena teatral nos fizesse entrar no crânio de um indivíduo que não seria outro que não o ‘eu’ ou o ‘inominável’ da trilogia: as trocas entre as diferentes personagens fazem surgir uma atomização do monólogo [...]”.

¹ O espaço no teatro de Brecht é marcado pelo tempo histórico, cada cena evolui por si. O ator não deve hesitar em interromper o fluxo da representação, dirigir-se diretamente ao espectador, quebrando a ilusão dramática e rompendo a relação palco-plateia.

² Nesta montagem, vista pelo pesquisador, o teatro italiano do CCBB é desmontado e vira um corredor em que espectadores e atores dialogam e interagem em zonas de fronteira palco-plateia, acentuando o rompimento da convenção frontal.

³ Ver a esse respeito: MARFUZ, Luiz. Estratégias de encenação no teatro de Beckett: cânone e rupturas. In: V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP; UNESP, 2011. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria1/?p=1217>> Acesso em: 10 ago. 2011.

As analogias, longe de remeter a uma concepção figurativa da realidade, remetem a outra forma de materialidade cênica: é como se o crânio — cérebro ossificado, esqueleto do ver, do ouvir e do falar — fosse a máquina de cena que processa e traduz, a seu modo, a linguagem, ordenando-a e desordenando-a num refúgio pictórico seguro: o palco. É nele que as espacialidades se alojam, tateiam e se confrangem entre duas extremidades: o lugar-visível, — onde as personagens se movimentam ou se imobilizam — e o lugar-invisível, o *off-stage*, o que está fora da caixa cênica, separado por uma moldura que debrua a cena, mas que não se confunde com a quarta parede do realismo-naturalista, intensificadora da ilusão da realidade; é o lugar do informe, do não-criado.

No palco *beckettiano*, romper a moldura é confrontar o desconhecido, aquilo que a linguagem não protege nem nomeia. Em *Esperando Godot*, nas poucas vezes em que Estragon deixa o palco, retorna machucado e não se sabe por que ou por quem; já Clov, em *Fim de partida*, não se atreve a sair, apenas olha o extracênico pelo binóculo ou pela janela. Com efeito, tanto a intrusão quanto a expulsão de objetos, movimentos ou personagens, não modificam o curso da ação⁴. “Nada acontece, ninguém entra, ninguém sai, isto é terrível.” Beckett (1986, p. 41) queixa-se Estragon, em *Esperando Godot*. Na maioria das peças, as personagens estão confinadas no refúgio pictórico da caixa cênica, impossibilitadas de avançar sobre os bastidores ou à sala, como se estivessem a defender-se da ameaça do inexplicável — o *off-stage* — que na visão de Worth (1975, p. 189), não é uma extensão do palco visto pelo espectador — reafirmando assim a noção de moldura que delimita o quadro.

Nas últimas peças de Beckett, especialmente os “dramaticulos”, o palco encarcera o corpo, impedindo-o de deslocar-se ou limitando os movimentos que poderiam romper a moldura: três personagens encaixados nas urnas funerárias em *Comédia*; a boca recortada em *Eu não*; o rosto separado do corpo em *Aquela Vez*; o Leitor e o Ouvinte cativos da mesa de leitura em *Improvisado de Ohio*. Uma das exceções é *Catástrofe*, quando o personagem Diretor deixa o palco e, da plateia, continua a ditar ordens para a Assistente, que manipula o corpo do ator, o Protagonista; o edifício teatral, então, é revelado. Mas, ao fim, o corpo do ator permanece no palco, isolado, submetido aos ditames da máquina da cena.

De modo geral, o palco à italiana é o lugar em que Beckett exhibe as linhas agonizantes da ação que criou para o trânsito limitado ou estancado das personagens. Dentro dele, a noção de espaço se despedaça em diversas formas e combinações com outros elementos da cena, adquirindo variantes corporais, monocromáticas e sonoras, reduzindo-se a objetos, partes do corpo, som, fala e silêncio. Assim, na base da incerteza e da impotência, acossada no cerco da luz e da escuridão, ora oculta, ora revelada, ergue-se a poesia da cena *beckettiana*, que passa pelo crivo do lusco-fusco da linguagem e dá a medida certa do impedimento, bem expresso por Beckett (1998, p. 56) na fala

⁴ A título de comparação, Ubersfeld observa que, nas tragédias de Racine, a entrada de uma personagem vinda de fora – o exilado – no espaço cênico provoca uma “intrusão” que espalha “na ordem do espaço da tragédia, a desordem e a desorganização, independentemente de suas ‘qualidades’ ou de suas ‘virtudes’” (UBERSFELD, 2005, p. 116).

de Winnie: “Se não estivesse presa. (*Gesto*) desta maneira... era capaz de flutuar lá em cima... em pleno céu azul”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, Samuel. Três diálogos com George Duthuit. In: ANDRADE, Fábio. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. **Dias felizes**. Tradução: Jaime Salazar Sampaio. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- _____. El mundo y el pantalón. In: _____. **Manchas en el silencio**. Tradução: Jenaro Talens e Juan V. Martinez Luciano. Barcelona: Tusquet, 1990.
- _____. **The Complete Dramatic Works**. London: Faber and Faber, 1986.
- BRUZZO, François. **Samuel Beckett**. Paris: Henri Veyrier, 1991.
- KOWLSON, James. Footfalls. In: GONTARSKI, S.E. **On Beckett**: Essays and criticism. New York: Grove Press, 1986.
- MARFUZ, Luiz. **O teatro de Samuel Beckett**: poéticas de implosão e estratégias de encenação. 2007. 400p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro/Escola de Dança, 2007.
- MARFUZ, Luiz. Estratégias de encenação no teatro de Beckett: cânone e rupturas. In: V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP; UNESP, 2011. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria1/?p=1217> > Acesso em: 10 ago. 2011.
- SIMON, Alfred. **Samuel Beckett**. Paris: Belfond, 1983.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WORTH, Katharine. Space and sound in Beckett's theatre. In: _____. **Beckett the shape changer**. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975.