

Um longo diálogo ou os elos possíveis: alguns encontros com a dramaturgia de Samuel Beckett

2003

Por Marília Panitz

Preâmbulo: o quarto do avô e o texto de Beckett

Depois da morte da avó, em 1997, abre-se o quarto com os guardados do avô, morto há mais tempo. Ali, os Irmãos Guimarães encontram a sucessão de imagens que (re)contam a história da família. De lá sai o corpo do projeto *Felizes para Sempre*. Lembranças pessoais transformadas em memória emblemática, incorporada por quem as vê. A outra fonte do projeto são três peças de Samuel Beckett — *Dias Felizes*, *Ir e Vir* e *Jogo*. A partir de extratos desses textos, Adriano e Fernando Guimarães estabelecem seu diálogo com o autor. O que se tem, a rigor, não é uma montagem teatral de Beckett, mas um trabalho que se coloca “ao lado” de sua obra e com ela conversa.

A primeira montagem se dá dentro de uma galeria de arte, onde o texto beckettiano é encenado em meio à primeira das instalações criadas no projeto – a dos “Armários-abrigos”, pontuada por performances que se configuram como “comentários” ao texto. A articulação entre as partes não implica uma sujeição de uma a outra, mas parece, ao contrário, criar uma instabilidade que não permite, ao observador, o conforto da definição daquilo que vê.

A caixa preta e o cubo branco

Nas quatro montagens subsequentes (no Rio de Janeiro, em Curitiba, em Brasília, novamente, e em São Paulo), os textos se apresentam completos e mais duas instalações são incluídas: a dos “Armários-chapéus” e *Paisagem* (esta formada pela repetição exaustiva de uma única foto). Mas o que talvez seja a maior diferença em relação à primeira é que, nelas, o trabalho transita entre o palco e a galeria, ou seja, experimenta-se a articulação entre as linguagens já sem a convivência em um mesmo espaço e sem a fragmentação do texto original...

O que parece ser a pontuação recorrente que apaga as fronteiras entre as diferentes manifestações é o objeto/ícone armário (destes armários hospitalares, que guardam e mostram seu conteúdo ao mesmo tempo). É como metáfora de receptáculo de diversas significações que ele aparece como suporte de coleções de memórias, ou abrigo/cárcere dos performers, ou substituto (que mantém a mesma simbologia) do monte de areia que vai soterrando a Winnie de *Dias Felizes*, na versão original da peça, ou ainda, das urnas que “guardam” os corpos (inexistentes?) das cabeças de *Jogo*.

E é neste objeto-emblema, espécie de pontuação de um discurso-sem-palavras, que se vislumbra um código que torna possível o encadeamento destes fragmentos e o

estabelecimento de uma versão. A repetição do armário determina a leitura. Não seus possíveis conteúdos, mas sua função de receptáculo. Vazio em torno dos possíveis sentidos... Como nos ensina Samuel Beckett... Como nos ensina Marcel Duchamp.

O cruzamento: Duchamp e Beckett – visualizar a ideia e escutar o silêncio

Existe uma história, comprovada por uns e contestada por outros, que conta que Samuel Beckett e Marcel Duchamp disputavam partidas de xadrez em um bar da *rive gauche* parisiense, no período em que as vanguardas históricas do século XX mudavam radicalmente o conceito de arte. O que nos interessa aqui não é discutir a verdade do relato, mas tomá-lo como imagem icônica do que se operava na época: o que estes homens propunham em seus trabalhos, naquele momento, não era teatro, literatura, escultura, pintura... Estavam operando uma decodificação/recodificação de linguagem: texto imagético e imagem conceitual... Apagamento de fronteiras. Trânsito entre imagem e texto, realidade e ficção, memória e absoluta atualização.

Em seu diálogo com Beckett, Fernando e Adriano trazem ecos daqueles jogos de xadrez entre os dois mestres. Seu trabalho se inscreve dentro de uma corrente de artistas que se apropriam de seu texto e experimentam a possibilidade de ele se sustentar também como proposta imagética e perceptiva.

As artes visuais como comentário à margem

O segundo trabalho em torno da dramaturgia beckettiana recebe o nome de *Não ficamos muito tempo... juntos* (retirado da fala de uma das personagens de *Jogo*). Para esse projeto, não há uma configuração diferenciada de espaços. E o espaço aqui é o palco... ou melhor, é a sala de teatro e suas adjacências.

As cinco peças curtas encenadas – *Catástrofe*, *Respiração*, *Ato sem palavras II*, *O quê onde* e *Jogo* – parecem aludir à ideia da indistinção entre texto literário e texto teatral. A imagem aqui é constituída pela fala/escuta (e pelo silêncio, pela negação dos dados). Aos olhos, é revelado o mínimo (ou o vazio, a escuridão, a ausência de contornos possíveis). Ou, talvez, o exercício daquilo que Beckett aponta como “um método pelo qual possamos representar esta atitude de ironia para com as palavras, através das palavras”[1].

Não ficamos muito tempo... juntos oferece a possibilidade de um encadeamento de narrativas(?) pela sucessão de cenas intercaladas por ações-comentários. A sequência remete à encenação teatral como a conhecemos, nos promete aquilo que, de nossas cadeiras, esperamos presenciar. A promessa, porém, não se cumpre. O jogo que é proposto implica uma mudança de estatuto do texto em partitura. O que se mostra é o avesso. O que deveria estar encoberto, pois é estrutura. As indicações vão substituindo os diálogos. A sintaxe toma o lugar do discurso. Os protagonistas são a luz e o tempo... e os objetos, sempre reincidentes, repetindo-se para reificar algo que os diretores tomam do paradoxo beckettiano: abrigar/encerrar. Os armários hospitalares, metáfora tomada do

primeiro trabalho, reaparecem em suas variações, mas mantendo rigorosamente sua função simbólica. São banheiras e são pedestais e são grandes sacos e são urnas e são baldes... Todos abrigando/encarcerando as circunstâncias do humano. Certamente quase-teatro...

Qual é o suporte da ação?

Todos os que caem, terceiro projeto em torno do universo de Beckett, toma seu nome de uma peça radiofônica escrita por ele (ou seja, som sem imagem, ou imagem a ser construída imaginariamente). Essa é, aliás, a única referência ao texto existente na montagem. Outra presença por alusão é a de *Film*, experiência isolada do dramaturgo no campo do cinema (embora ele tenha se aventurado, em outros momentos, com experimentos para TV e vídeo). Essas alusões sem presença tornam-se anotações sobre algo que vai se configurando na proposta poética de Beckett, ao longo de sua produção e que se apresenta radicalmente em seus últimos trabalhos: um deslocamento do lugar da palavra para um estatuto de imagem pressentida (e não é essa, de certa maneira, a definição das figuras de linguagem como a metáfora e a metonímia?).

Os textos montados são novamente peças curtas: *Não Eu*, *Balanço* e *Rascunho para Teatro II* – e *Pedacinho de Monólogo*, em uma configuração alternativa – estes ligados por performances em torno da ideia da luz desencadeando e suspendendo a ação (questão recorrente e central na criação do dramaturgo). A luz é também suporte básico da vídeo-instalação que busca refletir a ideia de um movimento constante entre pontos de vista, quando o sujeito se vê frente a um objeto evocativo de significações: quem (o que) olha? quem (o que) é atravessado pelo olhar? a luz é condição de ver? ...

Com uma forte tensão entre o caráter plástico e o narrativo, ela põe em ato a grande questão que se apresenta à produção contemporânea de arte: em que campo se dá a significação?

O exercício, sob vários enfoques, de uma regulação que é sempre externa ao humano, parece determinar toda a trajetória da conversa (diacrônica) que os Irmãos Guimarães estabeleceram com Samuel Beckett.

Beckett, já no início de seu percurso, apontava essa característica na obra de James Joyce (algo que, sem dúvida, define a sua própria):

Aqui forma é conteúdo, conteúdo é forma. Você reclama de que esta coisa não é escrita em inglês. Ela não é escrita de todo. Não é para ser lida – ou melhor, não é somente para ser lida. É para ser olhada e escutada. Sua escrita não é sobre alguma coisa, ela é a coisa em si.[2]

[1] Fala de Beckett. In: ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett – O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 169.

[2] “Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read — or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not about something, it is that something itself.” Sobre *Finnegans Wake*, de Joyce. In: *Dante... Bruno... Vico... Joyce*, 1929. Citado em: http://www.themodernword.com/beckett/beckett_works.html