

Rastros que Emulam Figuras: a montagem de *Improviso de Ohio*, de Samuel Beckett

Luiz Marfuz

Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

RESUMO – Rastros que emulam Figuras: a montagem de *Improviso de Ohio*, de Samuel Beckett – Este texto examina, sob o ponto de vista da genética teatral, os princípios e procedimentos que nortearam a encenação da peça *Improviso de Ohio*, de Samuel Beckett, com tradução da escritora e dramaturga Cleise Mendes. A análise contempla os elementos textuais, sonoros e visuais da montagem, dirigida pelo autor deste artigo, com ênfase nos rastros do percurso criativo: esboços, fotos, depoimentos, críticas e maquetes, que constituem o que se convencionou chamar de *protoencenação*, como equivalência ao termo *prototexto*.

Palavras-chave: **Beckett. Encenação. Genética Teatral. Improviso de Ohio. Teatro.**

ABSTRACT – Traces that Emulate Figures: the staging of Samuel Beckett's *Ohio Impromptu* – This text examines, from the point of view of theatrical genetics, principles and procedures which guided the staging of *Ohio Impromptu*, a play by Samuel Beckett, translated by novelist and playwright Cleise Mendes. The analysis includes textual, audible and visual elements of the staging, directed by the author of this article, with emphasis on the traces of the creative process: drafts, photos, testimonials, critiques and mockups, which constitute the so-called *proto-staging*, as equivalent to the term *prototext*.

Keywords: **Beckett. Staging. Theatrical Genetics. Ohio Impromptu. Theatre.**

RÉSUMÉ – Traces qui Émulent Figures: la mise en scène d'*Ohio Impromptu*, de Samuel Beckett – Cet article examine, du point de vue de la génétique théâtrale, les principes et les procédés ayant guidé la mise en scène de la pièce *Ohio Impromptu*, de Samuel Beckett, avec la traduction du romancier et dramaturge Cleise Mendes. L'analyse prend en compte les éléments textuels, sonores et visuels du spectacle, mis en scène par l'auteur de cet article, en mettant l'accent sur les traces du cheminement de la création : croquis, photos, témoignages, critiques et maquettes. Un ensemble qui constitue ce qu'on appelle la *proto mise en scène*, un équivalent du terme *prototexte*.

Mots-clés: **Beckett. Mise en Scène. Génétique Théâtral. Ohio Impromptu. Théâtre.**

Falar da própria experiência artística e distanciar-se para examiná-la criticamente é se colocar no embate com a linguagem. Dizer de si no presente subjetivo *emocionaliza* o relato, mas lhe dá suposta credibilidade. E o exercício de falar de si como se fosse outro, distanciado do objeto no decurso temporal, é uma espécie de “ilusão de controle temporário”¹ – só para utilizar, em outro contexto, a expressão de Williams (2002, p. 189) ao falar dos impasses e aporias no drama moderno –, porque narrador e narrado estão ali, dissolvidos no mesmo sujeito.

Esta análise a que me proponho – a experiência de montagem de *Improviso de Ohio*, de Samuel Beckett, dirigida por mim, em Salvador, Bahia, em 2004 – desdobra-se em outras, mas se encaminha para dobrar-se sobre si; o que me faz tornar ator e descritor. Como ator sou o objeto que se presta ao olhar do outro. E, descritor, sou o olho que me espreita e procura – em rastros, feridas e cicatrizes –, as imperfeições e possíveis acertos de uma experiência artística como prova de exercício crítico. Mas é da conjunção destes dois olhares, por natureza instáveis e imprecisos, aos quais se somam tantos outros, que se compõe o tecido desta experiência.

Barthes fala de si, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, e pede que tudo seja considerado como se fosse dito por uma personagem de romance (Barthes, 1977). Esta é uma das saídas do impasse: recusar o *eu* e ocultar-se no *ele*. São disfarces da linguagem para tentar dizer a mesma coisa. Escolher, por exemplo, comportar-se como certos personagens de Beckett que falam na terceira pessoa para falar de si. Finge-se, assim, que há imparcialidade, quando, no fundo, se está implicado na subjetividade do relato, da qual não se pode escapar. Como criador e espectador do produzido, distanciado no tempo e no espaço, disponho de memória e imagens, que permanecem flutuantes, jeito torto de operar a bifurcação entre a poética (sentido do fazer) e a estética (sentido de apreciar). Contudo, por mais que me distancie, não o posso de todo. E, por mais que tudo veja com o olhar de quem o fez, este será sempre incompleto.

A zona de insegurança que integra a cartografia beckettiana é plena de armadilhas constituídas de assombrosas imagens e cirúrgicas palavras, que transtornam a capacidade da linguagem de exprimir a representação. Esse impasse é examinado por Foucault, quando descreve e analisa o quadro *As meninas*, de Velásquez, ao mostrar os abismos entre linguagem e representação:

[...] por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos des-cortinam, mas aquele que as sucessões de sintaxes definem (Foucault, 1995, p. 25).

Trata-se do mesmo impasse diante do qual Wittgenstein se coloca ao se interrogar sobre a incapacidade da linguagem para cumprir tal função. Como seria, exemplifica o filósofo, explicar a alguém a experiência de ouvir e compreender uma peça musical? Por palavras? Gestos? Dançar expressivamente? Mas ele conclui que não há uma “forma superior”, como antes se pensava existir, equivalente a uma linguagem primária a que tudo logicamente pudesse explicar². Daí ser necessário lançar mão de metáforas e analogias para mostrar a experiência estética. E se, porventura, isto não for suficiente, há de se encontrar algum consolo nas palavras de Beckett (2001, p.169): “[...] a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada”.

Capturação do Efêmero: a linguagem rebatida na cena

Improviso de Ohio, peça curta de Samuel Beckett, denominada dramaticulo, integrou o espetáculo *Comédia do Fim*, composto de mais quatro outros textos curtos do autor: *Eu não*, *Fragments de teatro I*, *Comédia e Catástrofe*, todos traduzidos pela dramaturga e escritora Cleise Mendes. A estreia ocorreu em 05 de novembro de 2008, no Teatro Castro Alves (Sala do Coro), em Salvador, Bahia, e integrou o teatro de repertório do Núcleo do TCA³. Escrita em 1981, publicada em 1982, a peça se presta a inúmeras interpretações e possibilidades de leitura.

Mesmo com o risco de construir uma visão particular, é necessário apresentar a situação da peça, para breve entendimento do leitor, a partir das rubricas: duas figuras – Ouvinte e Leitor – tão semelhantes quanto possíveis, com longos cabelos brancos, estão sentadas numa mesa, ambos com a cabeça inclinada, apoiada na mão direita. O Leitor tem diante de si um grande livro aberto. Ele conta mais uma vez uma mesma história para o Ouvinte, que apenas reage com batidas na mesa. A cada batida o Leitor retorna ou avança páginas do livro. Ao final, o Leitor fecha o livro e diz: “Não resta nada a dizer”; então, ambos, juntos, põem a mão direita sobre a mesa, levantam a cabeça e se olham, fixamente, sem expressão (Figura 1).



Figura 1: Cena de *Improviso de Ohio*, na montagem de Comédia do Fim, Sala do Coro do TCA, Salvador, Bahia. Foto: Adenor Gondim.

Variadas interpretações podem ser extraídas desta situação: uma história de amor revivida e lembrada pelas duas figuras como um *mise en abyme*; mundos divididos em falantes (Leitor) e silentes (Ouvinte); um exercício meramente musical arquitetado por palavras, pausas, silêncio e batidas na mesa, ou, como examina Leyla Perrone-Moisés, um *consolatio*⁴ que trata da “[...] perda de um ser amado. Da relação a dois, amante e amado (a), quando só resta um, a sós com uma sombra. Do passado lido a dois num mesmo livro, até a exaustão da história” (Perrone-Moisés, 1996, p. 5). Toda e qualquer leitura é possível e todas, possivelmente, seriam desautorizadas pelo autor, avesso ao significado fechado que pretendiam imprimir em seus textos: “A chave de minhas peças é talvez”, diz Beckett⁵.

Sabe-se que o estudo dos textos e a farta produção hermenêutica sobre a poética beckettiana tanto podem enriquecer o olhar do encenador quanto encastelá-lo no rigor de princípios e interpretações: são os vazios do texto, constituídos pela linguagem que o enforma; vãos que esperam ser preenchidos em cada encenação. Quando Walter Asmus, um dos diretores-assistentes de Beckett, tenta repetir o caminho de dramaturgo-encenador irlandês, na montagem de *Esperando Godot*, em 1979, em Nova York, e reconhece que falha, afirma que foi obrigado a encontrar o próprio método para a montagem do mesmo texto (Asmus, 1997, p. 42).

Este exemplo mostra o estado de desorientação que toma conta dos encenadores que se propõem a montar peças do dramaturgo irlandês, ainda quando se conheça minuciosamente as estratégias de montagem, registradas nos cadernos de direção dos textos que Beckett dirigiu. Na arte, o método é um leme para se navegar em tempestades, mas estas não são iguais. Em alto mar, nunca se sabe o desconhecido que se aproxima do barco. Na cena beckettiana, certezas caem. Para o encenador paulista Rubens Rushe, o processo de ensaio de um texto de Beckett é o esgotamento de todas as possibilidades. Segundo ele, “[...] não adianta sentar-se numa mesa e discutir Dante, Schopenhauer, pois a sensação é a de que nada se sabe, uma vez que o desconforto e a desorientação se apossam do encenador” (Rushe, 2002, entrevista).

Por isso mesmo, as referências da genética teatral, eivadas da subjetividade da experiência criativa e associada a um olhar crítico, podem fornecer pistas para elucidar o itinerário formador da encenação, constituído de rascunhos, esboços visuais, maquetes, gráficos, falas múltiplas, avanços e recuos estratégicos. De início, já se encontra numa zona pantanosa, na qual o texto teatral em si já deriva de um *prototexto*, como assinala Camargo (2008, p. 282), ao estabelecer relações entre a crítica genética literária e a teatral:

O texto teatral escrito, publicado ou não, na perspectiva da sua encenação, é, para a equipe técnico-artística encarregada de sua concretização, um prototexto. Prototexto, do grego *prôton*, primeiro, primitivo, anterior, original... [...] O texto teatral está sempre num contínuo movimento. Como texto dramático segue as “normas” de configuração do texto escrito que caminha do prototexto ao texto, mas ao ser transferido a outro sistema semiótico transforma-se em seguida em novo prototexto frente a esta nova fase (Camargo, 2008, p. 13-14).

Concorda-se com este entendimento, na medida em que a peça teatral submete-se às interferências de inúmeros dispositivos da encenação que abalam o texto escrito e o arremessam como bólido opaco na representação, deixando-o sujeito a um feixe de signos, ora iluminado ora sombrio, que o enforma na urdidura da cena. É lá que a linguagem se torna um jogo e é batida e rebatida de um canto a outro, desdobrando-se em diversos signos. Grésillon vai mais longe ao defender que a *cena* já estaria encravada no texto teatral, em estado subjacente:

[...] o componente cênico coexiste com o texto desde o projeto inicial, embora de modo latente, não dito, até mesmo não dizível, como que recalcado pelo código da linguagem escrita. É a confrontação com as luzes da ribalta que lhe restitui a forma de um discurso explícito (Grésillon, 1995).

Utilizando-se, pois, destas referências instrumentais da crítica genética, que distinguem texto (o que é publicado) e prototexto (rastros, esboços, descaminhos, recaminhos, fluxos e refluxos que formam um conjunto de textos anteriores ao texto final) é possível estabelecer um paralelo, no teatro, como conceito operativo de análise: tomar a encenação em si como equivalente ao texto e o itinerário criativo como equivalente ao prototexto, no caso, a *protoencenação*; ou seja, os constituintes do percurso, que contribuíram para plasmar a obra ou aqueles que terminaram por se infiltrar no produto final, mesmo à revelia dos criadores. Assim, integram a *protoencenação*: elementos sonoros e visuais, atuação cênica, corpo, voz, falas e intenções do texto, ações físicas, movimentação, gesto, luz, enfim, o conjunto de signos teatrais que ora formam uma amálgama, ora atuam de forma emancipada, cada um falando por si, como convém à cena contemporânea.

Técnica, Matéria e Materiais no Encalço da Concepção

A opção pelos dramáticos como eixo da encenação reside na certeza de que ali estão inculcados procedimentos radicais do autor: discursos justapostos ou paralelos da enunciação, profunda imobilidade, depuração da palavra, fragmentação do corpo, ação decomposta e outros que consolidam um paradoxo no teatro de Beckett: é “puro teatro” e arte de fronteira, que dialoga com cinema, televisão e romance. Cleise Mendes, tradutora dos textos de *Comédia do Fim*, lembra que, mesmo antes dos dramáticos, Beckett “[...] já havia minado os alicerces da dramaturgia realista, sobretudo, no ‘terremoto’ a que submete a ideia de personagem; da fala, os rangidos; do corpo, as ruínas” (Mendes, 2003, p. 5).

A montagem das cinco peças curtas, no mesmo espetáculo, traz questões que envolvem a escolha e disposição dos textos no espaço-tempo de uma ordem cênica, sem desejar feri-los na constituição interna. Via de regra, os dramáticos são apresentados de forma autônoma, com intervalos entre um e outro, o que assegura não só a identidade de cada um, mas contribui para solucionar as mudanças

técnicas exigidas pelo texto ou propostas pelas encenações. No caso de *Comédia do Fim*, objetiva-se traçar um fio condutor do espetáculo, rejeitando-se a solução peça a peça, embora se quisesse preservar a autonomia de cada uma.

Opta-se, então, pela criação de uma personagem-chave, intitulada Ouvinte I, que se coloca à esquerda do palco, silencioso, como se estivesse a assistir o desenrolar do carretel da representação, durante todo o tempo; ela é caracterizada pela cabeça raspada, longo sobretudo preto e a boca cerrada artificialmente, como se fosse suprimida do rosto (Figura 2). O propósito é estabelecer uma relação com o público através dele e, ao mesmo tempo, solapar possibilidades de entendimentos fechados sobre o que está sendo ali apresentado: o que liga dois personagens tão semelhantes sentados numa mesa? O que significa cada batida? Do que eles estão falando? Quem está falando o quê?



Figura 2: Composição da máscara facial da personagem Ouvinte I (Urias Lima), que atravessa toda a peça; à direita, maquete do cenário, com o Ouvinte I, posicionado à esquerda do prosscênio. Foto: Adenor Gondim.

Por vários momentos, as tentativas de organização dos significados da representação e de se construir um fio condutor que perpassasse as cinco peças falham. O percurso então é definido em função da interferência dos elementos: ritmo, forma, silêncios, espaço e, principalmente, a solução de questões técnicas. Cada peça, na verdade, fala por si. Se há alguma ligação entre elas, isto é dado pelos ecos e ressonâncias dos princípios da poética beckettiana. Em vista disso, o espetáculo termina por direcionar-se para a resolução de problemas concretos da representação, especialmente as relações encenação-texto, tempo-ritmo e ator-cenotecnia. De fato, a ordem das cenas se estabelece pelo jogo

de pulsações do espetáculo e submete-se ao ritmo geral, aos artefatos cenotécnicos e à correlação entre figura humana e materialidade física. O sentido vem depois. É o que diz Bim, em *What where*, de Beckett: “Dê sentido quem puder. Eu desligo” (Beckett, 1986, p. 476).

Tudo isso revela o reconhecimento dos dispositivos técnicos enquanto componentes determinantes da encenação, que não se tornam impedimento e se constituem materiais que imprimem resistências, limites e vontades ao encenador. É uma tensão que movimenta o fluxo criativo entre fazedor e matéria, como assinala Pareyson quando diz que o artista chega ao ponto de “[...] fazer a própria vontade precisamente fazendo a vontade da matéria”, mas, ao mesmo tempo, “[...] procede de modo que as suas resistências sejam não rêmoras, mas solicitações, e os seus limites não proibições, mas sugestões” (Pareyson, 1997, p. 165).

Cenotecnia e Compressão do Espaço: interferências criativas

A cenografia concebida para o espetáculo é uma grande caixa preta, com estruturas internas móveis, que desloca o espaço da ação de uma peça para outra. Quando a caixa se movimenta, estimula-se a impressão de que algo vai acontecer e ser revelado. O espectador ouve ruídos e vê, vagamente, a movimentação de formas indefinidas no oculto do palco, ambos provocados pela manipulação de painéis, que marcam as transições de uma peça para outra. O objetivo é driblar a expectativa, uma vez que, cessada a movimentação, não há surpresas; apenas outra parte do espaço vazio é revelada, por formas triangulares que se encaixam e se desencaixam (Figura 3).

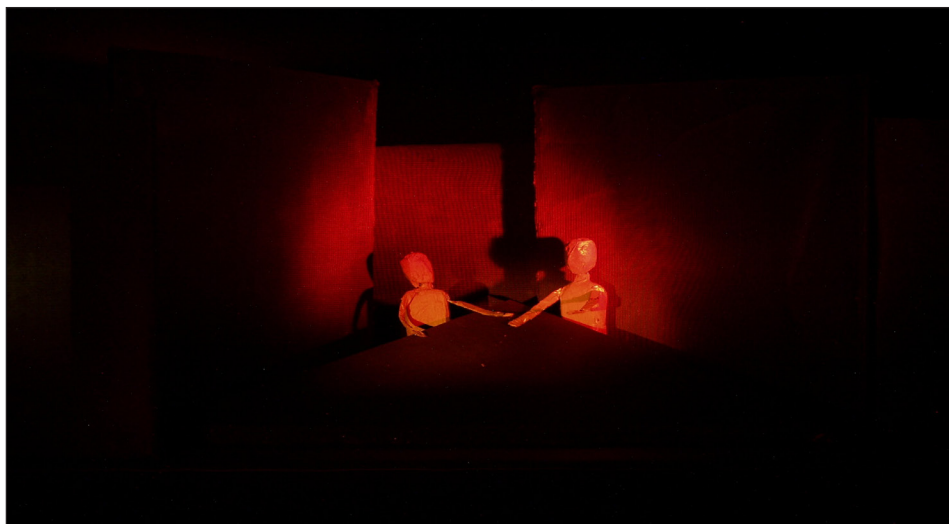


Figura 3: Maquete do cenário de *Improviso de Ohio*, com os atores posicionados numa das pontas da mesa triangular, formada a partir da movimentação e do jogo de encaixe dos painéis.

Ao mesmo tempo, está em jogo a compressão do espaço sobre o corpo do ator – um dos desafios propostos por Beckett – já expressa pelo cenógrafo Moacyr Gramacho, após assistir aos primeiros ensaios: “A gente vai materializar o vazio. O cenário pode ser feito de painéis negros, opacos e transparentes, repartidos, uma espécie de caleidoscópio. É como se o ator fosse manipulado pelo aparato técnico” (Gramacho, 2004, p. 100). Os painéis lembram os *écrans* (biombos) de Gordon Craig, placas com múltiplas funções que ora refletem a luz, ora revelam corpos, ora se tornam opacos. Um dos objetivos é plastificar a figura do ator, colocá-lo preso e como que achatado numa moldura, comprimindo a movimentação, acentuando a desnaturalização.

Esta concepção espacial ressalta a visão de personagens-máquinas, assim chamadas por Peter Brook (1970, p. 57): “[...] invenções puras, imagens frescas, agudamente definidas”, “máquinas teatrais”, tuteladas pelos dispositivos cênicos e confinamento espacial no palco à italiana. O ponto de partida, curiosamente, é a mesa indicada nas rubricas de *Improviso de Ohio*:

A gente tem uma mesa, que é um símbolo gráfico, extremamente realista. O primeiro exercício foi decompor a mesa, com todo respeito, deformar um pouco a mesa de Beckett. E na medida em que a mesa vira um ângulo, você pode transformá-la num praticável que se eleva e depois num apoio para os outros dramáticos. Isto ocorre com o mecanismo de forma invisível, fora do controle do elenco, dos personagens, e é o que cria espaços e vazios (Gramacho, 2004, entrevista).

O triângulo torna-se então fio condutor e ponto de partida da cartografia espacial. As peças se encaixam e dão lugar a outras formas geométricas. De modo que, enquanto personagens se digladiam entre si e seus dúplices, a cenografia se desloca no espaço em tensa e cronometrada movimentação. É interessante observar que nos ensaios, utilizou-se uma mesa hexagonal para construção da cena e da gestualidade dos intérpretes (Figura 4). Com o direcionamento para forma triangular, nota-se que apenas uma fatia da mesa hexagonal é absorvida, como que confirmando um dos princípios supressivos do teatro de Beckett: a redução.



Figura 4: Esboço visual feito pelo observador Daniel Rabelo. A mesa hexagonal dos ensaios é recortada e reduz-se ao formato triangular na encenação. Fonte: Diário da montagem de *Comédia do Fim*. Protocolo de trabalho n. 32, 18 set. 2003.

O “mínimo dos mínimos”: expiar e ressecar

Para cada dramático do espetáculo, há uma estratégia particular de abordagem, mas ecos e ressonâncias de princípios comuns estão em todos os demais: contração corporal, geometria espacial rigorosa, imobilidade física, subtração de movimentos, desconforto, construção de sintaxes musicais. Por isso, devido à formação dos atores, mais vinculada à atuação psicológica e subjetiva, optei por uma estratégia, dividida em duas etapas, que foram traduzidas, respectivamente, em duas palavras-chave: lágrima e ressecamento. A primeira marca a etapa da verticalidade nas emoções primárias do ator e, assim, assume-se a subjetividade do processo de atuação – *via do por*. A segunda, centra-se na destilação dos conteúdos emocionais em direção a uma cena filtrada, seca, despossuída de significados, marcada pela construção de uma sintaxe musical na performance do ator ou na geografia de distribuição dos movimentos espaciais mínimos – *via do tirar*. A propósito, veja-se o que Beckett escreve num de seus últimos trabalhos, *Pioravante marche*: “Quando muito o mínimo dos mínimos. Maximamente menos que o mínimo dos mínimos” (Beckett, 1996, p. 9).

O momento deflagrador da primeira etapa é a instalação da cena – momento em que cada dramático tem as imagens-chave, materialmente definidas a partir de uma proposta de trabalho sensorial. Imagens são construídas e liberadas pelo elenco de forma a serem depois incorporadas, não necessariamente na encenação, mas no processo de composição individual, como estímulos sensoriais que integram a sintaxe imaginativa do ator, de modo que ele pudesse, depois, caminhar sem necessidade de identificação projetiva com o papel (Figura 5).



Figura 5: Os atores Ipojucan Dias (o Ouvinte) e André Tavares (o Leitor) em processo de ensaio de *Improviso de Ohio*. Fase da sensibilização emocional. Foto: Adenor Gondim.

Em *Improviso de Ohio*, optei por experimentar possibilidades do princípio da paridade, pistas dadas pelo texto e procedimento recorrente na poética beckettiana, que já apareciam nas primeiras peças (*Esperando Godot*, *Fim de Partida*, *Dias Felizes*) e se intensificam nas demais. Mas, isto não impediu intercorrências no processo, ajudando a engrossar a teia de fios nervosos do trabalho de construção das cenas. Um exemplo foi o exercício com máscaras fotográficas do rosto dos atores de *Improviso de Ohio* para enfatizar os princípios do dúplice. Os atores foram confrontados com suas experiências sensoriais, memórias físicas, o que exigiu intensa mobilização emocional dos intérpretes André Tavares (Leitor) e Ipojucan Dias (Ouvinte) (Figura 6).



Figura 6: O ator Ipojucan Dias (o Ouvinte) contracenando com a máscara de seu rosto em André Tavares (o Leitor). Exercício do dúplice. Foto: Adenor Gondim.

O testemunho da maquiadora Marie Thauront revela faceta curiosa deste momento:

[...] as imagens eram muito fortes e me marcou aquele ensaio: os prantos de André, a exposição dos atores, os sentimentos deles, todos pegos de surpresa. Eu achei que era insuportável. Eu falava: Meu Deus, como é que eles vão aguentar? Mas ao mesmo tempo em que me senti desconfortável, eu gostei muito de ver aquilo. Me senti assim, como que *voyeur*. E quando concebia a maquiagem, sempre lembrava este momento (Thauront, 2004, entrevista).

Questões como esta mostram que, mesmo que a obra de Beckett se abra a inúmeras leituras, há um ponto medial no hemisfério de possibilidades cênicas de atuação que se traduz na busca de um “equilíbrio delicado” entre dois polos, como pontua Pierre Chabert, diretor-assistente de Beckett:

O estilo de interpretação [para o teatro de Beckett] reside num equilíbrio instável entre um aspecto mais realista, mais ‘verdadeiro’, e um outro mais distanciado, mais abstrato, mais formal ou musical, podendo ir até o expressionismo ou ao clownesco; eis aqui um domínio essencial em que o encenador, em conjunto com o ator, pode manifestar suas escolhas, sua sensibilidade, imprimir sua marca, afirmar sua visão (Chabert, 1994, p. 22).

A diretora Isabel Cavalcanti recoloca essa questão dizendo que é necessário não confundir mecanicidade, materialidade e não psicologismo, que existem no jogo cênico das personagens de Beckett, com o trabalho artístico do ator:

As personagens podem ter mecanicidade, não o ator, porque o trabalho artístico não tem, o pintor não tem, o poeta não tem, o escritor não tem. Você está mexendo com emoções, questões, a pessoa, o corpo, o suor, o raciocínio, a inteligência, este é o seu material. E isso não é mecânico, não adianta, é visceral (Cavalcanti, 2002, entrevista).

Ora, não se pode desconhecer essa contradição, já que é imperativo trazer para o corpo do ator as linhas de força que sustentavam a encenação de *Improviso de Ohio*, sem as quais se instalaria uma dissociação indesejada entre concepção do espetáculo e atuação. Ainda assim, reiteraões práticas da vertente psicológica – necessidade de compreensão lógica da personagem ou identificação emocional –, frequentemente, incidiam na performance do intérprete, opondo-se, assim, à ideia da *personagem-tornada-coisa*.

Sintaxe Musical e o Pó das Palavras

A partir da fase de liberação emocional, o ensaio de *Improviso de Ohio* se dirige para a ênfase na musicalidade de palavras e gestos, na sintaxe do texto, no tempo-ritmo, o que implica em um retraço de caminhos, situados na fronteira entre a latitude de um método caótico-construtivo e o vácuo dos múltiplos significados do espetáculo. O objetivo é atingir um estado de não significação, não psicologização, não interpretação.

Tudo isso comprime mais a ação e obriga os atores à construção de gestualidades mínimas que caibam na dimensão contrita do espaço. Num dos estudos gráficos da montagem para articular a ordem das peças e garantir uma pulsação rítmica geral do espetáculo, vê-se que *Improviso de Ohio* é mantido no limite da relação menor velocidade e maior elasticidade do tempo (Figura 7). A escansão do dizer, o silêncio, as pausas, os retornos repetidos a determinadas frases configuram uma característica singular na representação deste dramático. Ao mesmo tempo, a máxima lentidão e o minimalismo dos movimentos terminam por aproximar a peça de uma imagem fixa, como que uma tela, moldura da qual as personagens, tal como aprisionadas na bidimensionalidade de um quadro, não podem sair.

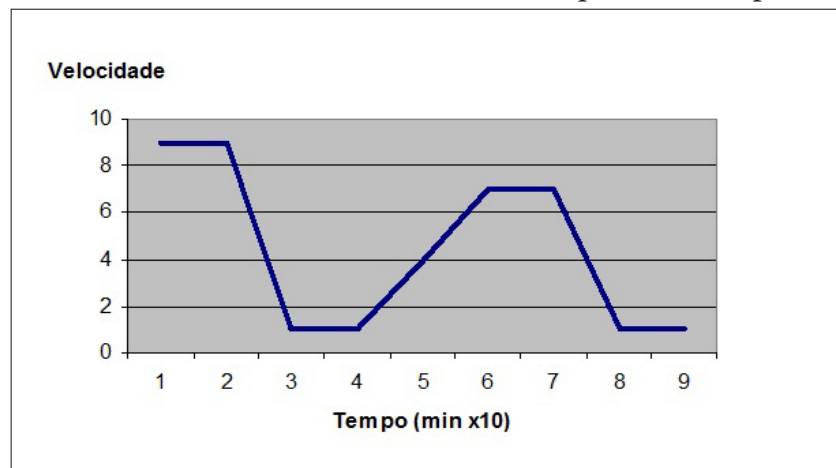


Figura 7: Estudo do tempo-ritmo do espetáculo: ritmo das cenas X tempo de duração. Gráfico construído a partir das observações de Ney Wendell, assistente de direção de *Comédia do Fim*.
Fonte: Diário da montagem de *Comédia do Fim*. Protocolo de trabalho n. 45, 10 out. 2003.

O jogo entre ordenação da partitura e fragmentação põe a ordem no interior do caos e vice versa. Por isso, a estrutura do texto se torna estratégia para se chegar à musicalidade da encenação, sem passar pela via psicológica, como observei durante os ensaios: “Na

decomposição da personagem, a gente vai trabalhar com a fragmentação. Começamos hoje com a palavra. O corpo, o ambiente, a cultura fazem a forma de dizer de cada ator. Esta é uma boa técnica para *dessignificar* a palavra. Abrir-se à musicalidade, à sonoridade, ao ritmo” (Diário da montagem, 2003, p. 114).

Optei, então, por decompor o alfabeto, letra a letra, escandindo as palavras para reorganizar a gramática do texto no eixo corpo-voz, na perspectiva da sintaxe da encenação. O pressuposto era que aquelas frases, ditas e reditas, esvaziavam-se de significados, deixando as palavras em sua *forma pura*, princípio da repetição anunciado no texto:

Algun tempo depois, ele voltou, à mesma hora, com o mesmo livro, e desta vez sem nenhum preâmbulo sentou-se e tornou a lê-lo ao longo de toda a noite. Depois desapareceu sem uma palavra. (*Pausa*) Assim, de tempos em tempos de improviso ele aparecia para reler a mesma triste história e dar alívio à longa noite. Depois desaparecia sem uma palavra. (*Pausa*) (Beckett, 2003, p. 2).

Escolhi, assim, o caminho do desordenamento da linguagem; trabalhar, de forma aleatória, pedaços do texto, deslocados do contexto para depois recompô-los. Começar com letras, sílabas ou palavras de qualquer parte da peça, operando-se movimentos para frente e para trás, sem observar a ordem, gramatical; colocar em prática a técnica do fragmento, decompor a peça em unidades mínimas, retiradas de qualquer lugar do texto, sem se aprisionar aos significados. Isso fez com que o trabalho com o ator André Tavares (o Leitor) tenha caminhado para uma realfabetização cênica do texto; ou seja, a criação de uma anatomia sonora, que pudesse chegar o mais próximo da palavra em seu estado de não-significação, como se pudessemos atingir o osso, a depuração.

O objetivo era obter uma forma de polimento do texto, no sentido de estatuí-lo enquanto léxico cênico, tornando a personagem uma letra do alfabeto teatral. A protocolista Adriana Amorim, que fez o registro cursivo do processo de ensaios, dá o testemunho dessa operação, que envolve seguidos esforços de tratamento gramatical:

Tenho a impressão de que as palavras foram polidas, saiu o pó. A imagem da palavra cristalina é muito boa. E também a técnica acaba por isolar as palavras dentro da frase. É diferente a frase como um todo e a frase no conjunto de vários todos (Diário da montagem, 2004, p. 40).

No entanto, o trabalho com o texto e a limpidez das palavras não foi suficiente para se atingir o estado de imobilidade desejado para a

montagem da peça. Costuma-se dizer que, em Beckett, a fala é ação. Mais do que isso, que há um caminho supressivo de elementos em sua poética: do movimento à imobilidade, da palavra ao silêncio, do falar veloz ao dizer escandido, do dito ao não dito. Em determinadas peças há um proeminência de um elemento em relação a outro. No caso de *Improviso de Ohio*, percebe-se que, mesmo centrando-se no texto, o corpo exige do intérprete um condicionamento e treinamento precisos, que passam pela relação imobilidade-movimento e pela experimentação de princípios contidos em outras peças..

Um exemplo disso foi a cadeira de rodas, presente apenas no dramático *Fragmentos de Teatro I*, cujos personagens são o Cego e o Aleijado, mas que se tornou passagem obrigatória para todos os atores, o que acentuava uma dinâmica recorrente: a relação imobilidade e movimento. Veja-se: estar imóvel e impedido de andar; usar gestos sem deslocamento espacial e sem mexer em braços e pernas; ao mesmo tempo, a cadeira é posta em movimento por outro ator, o que cria o paradoxo de se estar imóvel e ser movido. Dessa ambígua associação, nasce uma intensidade física e sensorial, que se ressignifica na atuação, de forma que esta não se torne mera repetição de gestos e palavras.

Aliás, o objetivo era repetir ação, palavra ou situação, mas de forma integrada a um conjunto de outros procedimentos para que a atuação não resvalasse na exibição técnica ou instrumental. No esboço visual de um ensaio de *Improviso de Ohio* (Figura 8), pode-se notar o exercício com braços e pescoços, feitos exaustivamente pelos atores, para que pudessem adquirir a imobilidade desejada; no lado esquerdo, a *passagem* pela cadeira de rodas. Ao se comparar o desenho com a foto da peça (Figura 9), pode-se notar que as duas personagens de *Improviso de Ohio* posicionam-se como se estivessem numa cadeira de rodas, imobilizados; apenas alguns gestos lhes são permitidos; ou seja, excede-se na dinâmica do movimento nos ensaios para depois suprimi-la, em nome de um *vigor mortis*.



Figura 8: Registro livre de impressões sobre os ensaios de *Improviso de Ohio*, que ilustra várias tentativas e estratégias de abordagem física para se chegar à imobilidade. Esboço visual de Daniel Rabelo. Fonte: Diário da montagem de *Comédia do Fim*. Protocolo de trabalho n. 30, 16 set. 2003.



Figura 9: Foto de *Improviso de Ohio*. Atores imóveis, em silêncio. Foto: Adenor Gondim.

Durante os ensaios, procurei acentuar a dificuldade de dissociar técnica, emoção e tramas da linguagem que atravessam a dramaturgia de Beckett: “A técnica envolve-se na palavra. Ao invés de procurar emoção e depois incluir a técnica, vamos trabalhar as duas juntas e deixar a emoção para o espectador, se houver. Cada um vai relacionar-se com a palavra de um jeito” (Diário da montagem, 2003, p. 40). Daí que desenroscar os nós da linguagem, comprimir o corpo e fazer a palavra ricochetear até atingir o estado cênico de

depauperamento e esvaziamento são constituintes fundamentais da cena e um dos paradoxos mais vivenciados no processo. O desafio era construir um discurso polifônico, mas que dissolvesse as vozes numa monofonia.

Pode-se afirmar que as dificuldades quanto à aplicação da linha geral para o trabalho do ator permeou boa parte do processo e também do resultado cênico, fazendo com que rastros indesejados interferissem na encenação. O depoimento de André Tavares (*O Leitor*, em *Improviso de Ohio*), após a estreia, sintetiza bem esse impasse:

Era muito engraçado que às vezes eu ia pra cena e queria fazer uma voz toda empostada e puxava a emoção pra vir. Com o tempo, mudei de atitude. Em vez de me preocupar em interpretar ou representar, ou seja lá o que for, eu vou me ater ao que tenho pra fazer aqui (Tavares, 2006, entrevista).

No resultado final, ainda que se considere as interferências dos constituintes da *protoencenação*, é visível o resultado de uma performance não-naturalista, que constrói a musicalidade geral do espetáculo, pela relação entre vocalidades dos atores, movimento e partitura do texto. A peça *Improviso de Ohio* toma forma, modalizada por um pulsar de vozes distintas e ruídos das falas; a sonoridade se junta à imobilidade, à movimentação controlada e à grafia visual da materialização do vazio, transita na câmara de ecos das consonâncias e dissonâncias e se infiltra na gramática da fragmentação que ordena o espetáculo⁶.

“Sem sombra de ternura”

Examinar uma experiência que se deu há 10 anos é abrir-se a um olhar crítico, mas sempre incompleto. E a encenação, por sua característica coletiva, é um feixe conjuntivo de olhares que moldam o processo criativo, mas que traz o impensado e impõe signos não intencionalmente declarados, que se legitimam no fazer da obra, abrindo-se a múltiplos significados, em diferentes ângulos. A encenação assemelha-se, assim, a um *gradiente*, para usar uma expressão cara a Merleau-Ponty, ou seja, “[...] uma rede que se lança ao mar sem saber o que recolherá” ou uma “estreita ramificação sobre a qual se farão cristalizações imprevisíveis” (Merleau Ponty, 2004, p. 14). Dessas cristalizações, cujo fluxo não se controla, e dos frutos recolhidos pela rede incerta, a encenação, também, se constrói, revelando-se

pelo visível e por aquilo que não se mostra ou não se diz, mas ali está, impondo sua presença.

Nesse espaço, a linguagem se aloja e confronta a rigorosa trama de imagens, sonoridades e corporeidades da encenação, cuja função é manter tensa oscilação entre significado e esvaziamento. Nas primeiras apresentações de *Improviso de Ohio*, percebia-se certa emocionalidade indesejada, advinda do contato do ator com o público. Mas o caminho do ressecamento, em alguns casos, só foi encontrado no decorrer da temporada. São as “cristalizações imprevisíveis” que aspiram à lapidação, tal como expresso nas palavras do ator André Tavares (2004, entrevista), após a estreia do espetáculo:

Depois de Beckett mudou muito. Ele exige essa espontaneidade no interpretar que apesar de estar marcado, com tempo, pausa, isso ou aquilo outro, com essa interpretação da palavra. Eu aprendi a não interpretar. E acho que este foi o meu maior aprendizado com Beckett.

Examinando, hoje, a montagem de *Comédia do Fim*, percebo que não foi de todo possível escapar das armadilhas de organização de significados. No caso de *Improviso de Ohio*, o desafio era conter duplamente a intenção de *emocionalizar* a cena tanto na visão do ator quanto na do diretor. De um lado, imperava o desejo de que o espectador criasse um vínculo emocional com aquela imagem que se desenhava lentamente à sua frente; de outro, evitava-se que a emoção o levasse a zonas porosas que refutassem a experiência do contato direto com o objeto, para que ele contemplasse uma paisagem cênica. Esse controle foi impossível. Alguns espectadores viram em *Improviso de Ohio* uma paisagem-humana ressecada, portanto mais contemplativa e menos sensorial; outros criaram vínculos emocionais e se disseram transportados para a história ali apresentada, na perspectiva de um mecanismo projetivo-identificativo.

Os rastros do processo criativo que compuseram a *protoencenação* de *Improviso de Ohio* muitas vezes tomaram forma de figura no resultado final, à revelia do desejo do criador e independentemente da concepção proposta; matéria e materiais do itinerário formador emanciparam-se da condição de vestígios e esboços, alçando-se à condição de “forma formada”⁷ na encenação, constituinte absorvido na composição da obra. A lágrima, por exemplo, antes estimulada na primeira etapa do processo e desestimulada no resultado final, tornou-se matéria da cena. O ator Ipojucan Dias, invariavelmente,

construía uma lágrima no momento em que ouvia a seguinte passagem do texto: “Tinha visto o rosto querido e ouvido as palavras muda. Fica onde por tanto tempo estivemos juntos a sós, minha sombra te consolará” (Beckett, 2003, p. 2). Era algo não previsto na ordem da peça de Beckett nem desejado inicialmente pela concepção, mas que terminou aderindo-se à encenação. Rastros que se tornaram figuras.

Toda esta discussão repousa sobre um fundo de clareza e obscuridade, que é o embate entre a experiência artística e a insuficiência da linguagem em traduzi-la na completude. Não por acaso, em direção ao abismo aberto da encenação, vertigem do sonoro e do visual, a matéria escrita do texto se debate no espaço-tempo com a luz, som e movimentos, ocorrências derivadas de sua instabilidade diante da materialidade da cena. É o permanente estado de querer desvanecer-se, mas não por completo, de ameaçar deliquescer-se, mas sem nunca cumprir a promessa. Talvez por isso, a todo o momento, a encenação parece querer arrebentar a pele tênue que cobre a delicadeza e a porosidade das matérias que a constituem. Em sua interioridade, há uma usina de signos prestes a explodir, mas nunca o fará, irradiando-se das máquinas humanas que são, agora, o corpo do ator e as saliências das linguagens que perfazem o trânsito nervoso entre as esferas do caos e da ordem, no território minado da representação teatral.

Notas

¹ Esta expressão é utilizada por Williams, quando examina o teatro de Pirandello, Ionesco, Beckett e Tchekhov, especialmente este último. Cf. WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 189.

² Ver, a esse respeito: MORENO, Arley R. *Wittgenstein: os labirintos da linguagem*. São Paulo: Moderna; Campinas: Universidade de Campinas, 2006, p. 51.

³ *Comédia do Fim* foi uma realização do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves – TCA. No elenco os atores profissionais Frieda Gutman, Zeca de Abreu, Hebe Alves, André Tavares, Luiz Pepeu, Ipojucan Dias e Urias Lima. O espetáculo teve cinco indicações ao Troféu Braskem de Teatro, que premia os melhores espetáculos profissionais do ano: atriz (Frieda Gutmann e Hebe Alves), direção, cenografia e espetáculo, obtendo premiação nas duas últimas categorias.

⁴ A pesquisadora Perrone-Moysés aproxima esta peça do gênero clássico *consolatio* (consolação) muito utilizado por Sêneca, Maynard e Malherbe.

⁵ Afirmção atribuída a Beckett por: McMILLAN, Dougald; FEHSENFELD, Martha. *Beckett in the Theatre: the author as practical playwright and director*. London: John Calder, 1988; New York: Riverrun Press, 1988, v. 1.

⁶ Veja-se o comentário de Ana Cláudia Cavalcanti a esse respeito: “Se o produto fosse sonoro, esta seria uma obra que não utilizaria a harmonia tradicional, estaria mais próxima da música atonal”. CAVALCANTI, Ana Cláudia. *Comédia Atonal. A Tarde*, Salvador, 26 jan. 2004. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br>>. Acesso em: 27 jan. 2004.

⁷ Termo utilizado por Pareyson (1997, p. 188) ao propor a *dialética da forma formante e da forma formada*: “[...] se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo suas operações”.

Referências

ASMUS, Walter. Walter Asmus. In: OPPENHEIM, Lois. **Directing Beckett**. Michigan: The University of Michigan Press, 1997. P. 42. [Entrevista concedida ao autor da obra citada].

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BECKETT, Samuel. **Últimos Trabalhos de Samuel Beckett**. Lisboa: O Independente; Assírio & Alvim, 1996.

BECKETT, Samuel. **The Complete Dramatic Works**. London: Faber and Faber, 1986.

BECKETT, Samuel. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun: a carta alemã, de 1937. In:

ANDRADE, Fábio. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. P. 167-171.

BECKETT, Samuel. **Improviso de Ohio**. Tradução de Cleise Mendes para a montagem de Comédia do Fim. Salvador: Teatro Castro Alves, 2003. [Não publicado].

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAMARGO, Robson. A Crítica e a Crítica Genética: diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral. **Academia.edu**, p. 1-32, dez. 2008. Disponível em: <http://www.academia.edu/168182/Teatro_e_Recepcao._A_Critica_e_a_Critica_Genetica._Dialogos_sobre_o_entendimento_do_espetaculo_teatral>. Acesso em: 10 jan. 2013.

CAVALCANTI, Ana Cláudia. Comédia Atonal. **A Tarde**, Salvador, 26 jan. 2004. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br>>. Acesso em: 27 jan. 2004.

CAVALCANTI, Isabel. Isabel Cavalcanti: depoimento [jun.2002]. Entrevistador: Luiz Marfuz. São Paulo, 2002. 01 cassete sonoro (60 min). [Entrevista concedida ao autor deste artigo].

CHABERT, Pierre. Singularité de Samuel Beckett. **Théâtre Aujourd'hui**. Paris: CNDP, n. 3, p. 22, 1994. [Edição dedicada ao universo cênico de Samuel Beckett].

DIÁRIO DA MONTAGEM de Comédia do Fim. Salvador: Teatro Castro Alves, 2003. [Registro cursivo, feito por Adriana Amorim].

DIÁRIO DA MONTAGEM de Comédia do Fim. Salvador: Teatro Castro Alves, 2004. [Registro cursivo, feito por Adriana Amorim].

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRAMACHO, Moacyr. **Moacyr Gramacho**: depoimento. [ago. 2004]. Salvador, 2004. 01 CD. [Entrevista concedida a Daniel Rabelo, bolsista do Programa de Iniciação Científica - PIBIC-UFBA].

GRÉSILLON, Almuth. Nos Limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, jan./abr. 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000100018&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 jan. 2013.

McMILLAN, Douglas; FEHSENFELD, Martha. **Beckett in the Theatre**: the author as practical playwright and director. London: John Calder, 1988; New York: Riverrun Press, 1988. V. 1.

MENDES, Cleise. **Sobre Comédia do Fim**. PROGRAMA DE COMÉDIA DO FIM, Salvador: Teatro Castro Alves, nov. 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORENO, Arley R. **Wittgenstein**: os labirintos da linguagem. São Paulo: Moderna; Campinas: Universidade de Campinas, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Uma Solitária Peça de Amor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 set. 1996. Caderno Mais, p. 5.

RUSHE, Rubens. **Rubens Rushe**: depoimento. [jun. 2002]. Entrevistador: Luiz Marfuz. São Paulo, 2002. 03 fitas cassetes (180 min), estéreo. [Entrevista concedida ao autor deste artigo].

TAVARES, André. **André Tavares**: depoimento [out. 2006]. Salvador, 2006. 01 cassete sonoro (60 min). [Entrevista a Victor Cayres, bolsista do Programa de Iniciação Científica - PIBIC-UFBA].

THAURONT, Marie. **Marie Thauront**: depoimento [ago. 2004]. Salvador, 2004. 01 CD. [Entrevista concedida a Daniel Rabelo, bolsista do Programa de Iniciação Científica - PIBIC-UFBA].

VALÉRY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Editora 34, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Luiz Marfuz é doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas e bacharel em Comunicação e em Administração, também pela UFBA. É diretor teatral, professor-adjunto da Escola de Teatro da UFBA. Publicou o livro *Harildo Déda: a matéria dos sonhos* (2011) em coautoria com Raimundo Leão. É coordenador do Grupo de Pesquisa PÉ NA CENA - Poéticas de Atuação e Encenação, vinculado ao CNPq.
E-mail: lumaz@uol.com.br

*Recebido em 02 de fevereiro de 2013
Aprovado em 10 de abril de 2013*