

4. [W/W]

I wonder what Latitude or Longitude I've got to?

(*Alice's Adventures in Wonderland*, Lewis Carroll)

comment dire —

vu tout ceci —

tout ce ceci-ci —

folie que de voir quoi —

entrevoir —

croire entrevoir —

vouloir croire entrevoir —

loin là là-bas à peine quoi —

folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi —

quoi —

comment dire —

comment dire

(*Comment dire/What is the word* – Samuel Beckett)

Martelando, mastigando palavras.

Como se deslocam as palavras pela geografia do mundo? O que você quer dizer com “mundo”? Pontos cardeais e meridianos? Se tivermos de nos orientar no deserto ou no interior de uma floresta, como faremos?

E o piloto de um avião ou o comandante de um grande navio? Em que eles se baseiam para determinar a direção de vôo ou de navegação?

Outros lugares como pontos de referência quando desejamos nos deslocar de um local para outro.

Mas não se pode contar com pontos de referência nos casos mencionados. São necessários pontos de referência que indiquem direções seguras e exatas, em qualquer local da superfície da terra. Ou da mente. É possível?

Desorientação e orientação. A invenção ou a descoberta de novos interlocutores para a obra de Samuel Beckett a WEST, e uma desorientação intelectual honesta. ISTO TE PERTURBA!?

“THE NEW WESTERN”- PENSO OU O EXTREMO OCIDENTE.

Os textos de Beckett começam – depois da estreia de *Esperando Godot* em Paris em 1953, no pequeno *Théâtre Babylone* – a percorrer o mundo, como um vírus, transformando-se, segundo o crítico Martin Esslin, num dos maiores e mais importantes acontecimentos do teatro ocidental moderno. *Godot* parece uma senha, um incômodo, uma coceira. A América do pós-guerra, mesmo pensando na América do Sul, como um dos destinos de tantos imigrantes da Europa em guerra. Neste momento histórico de destruição e êxodo - aonde o teatro *odd* de Samuel Beckett chega?

SURPREENDO-ME COM PEQUENOS ACHADOS, E AINDA ACHO GRAÇA NESTA CONVIVÊNCIA DE ANOS COM A OBRA, OS TEXTOS, AS PALAVRAS, OS CASOS, COM A IMENSA COMUNIDADE AO REDOR DE BECKETT E SEUS ESCRITOS.

1953 Paris, e depois? Onde mais?

São Paulo! Foi em São Paulo a segunda encenação de *Waiting for Godot* depois de



Paris. Foi na Escola de Artes Dramáticas de São Paulo - EAD, comandada por Alfredo Mesquita, uma montagem escolar. Modesta, é verdade. Depois, 1959, em Belo Horizonte, *Fim de Partida* com o Teatro Experimental de Jota D'Angelo, e *Esperando Godot*, com direção de Luis Carlos Maciel em Porto Alegre, até a antológica montagem de *Esperando Godot*, com tradução e direção de Flávio Marinho, em 1969, no Rio de Janeiro, com

Cacilda Becker e Walmor Chagas! CURIOSO AO MENOS.

PRIMEIRA FASE DA RECEPÇÃO NO BRASIL. PONTOS CARDEAIS. GPS.

Este início, embaralhando diversas camadas de texto, informações e questões tem um norte, ou melhor, tem um oeste:

[WEST: A AMÉRICA!]

Estamos na busca por impressões e intuições de como a obra de Samuel Beckett foi recebida nos Estados Unidos, pelo viés da cena, da *performance* e das artes visuais. E nessa investigação tentar decifrar traços das relações que o autor criou com intercessores no extremo-ocidente, como Alain Schneider, diretor teatral e uma espécie de embaixador de Beckett nos EUA. Contamos com uma extensíssima correspondência entre os dois, publicada em 1998, dez anos após a morte de Beckett, com o sugestivo título: *No Author Better Served*. Observaremos uma troca de experiências e conhecimentos sobre a cena, implícitos em indagações e bilhetes curtos; como que o desenvolvimento recíproco de um pensamento teatral, através de um trabalho epistolar sistemático. Schneider foi um diretor que estudou teatro na universidade de Wisconsin nos anos 40, vindo a ser um diretor *freelancer*, com especial atenção aos novos dramaturgos de seu tempo; com acuidade suficiente para perceber a grandeza da obra de Beckett e a importância que ela teria no continente e no mundo.

Outra importante face e interseção da obra de Beckett nos EUA é com o Mabou Mines Group, uma companhia teatral fundamental no movimento da *avant-garde* americana dos anos 70 aos dias de hoje, tendo a liderança do casal Lee Breuer e Ruth Maleczech, e constituída ainda de outro casal de artistas fundamentais, JoAnne Akalaitis e Philip Glass, além de Frederick Neumann e David Warrilow, de início. Todos conheceram Beckett pessoalmente, e desenvolveram relações particulares com o autor. Foram nove montagens de textos do autor, com direções de Breuer, Akalaitis, Maleczech e Neumann. Peças e textos narrativos. A última trilogia de Beckett ganha enlevo, ao ter dois de seus textos encenados pelo Mabou Mines, reunindo a radicalidade da última fase da obra beckettiana com a excelente performance de Fred Neumann.

O Mabou Mines como intercessor cria um caminho para se chegar ao conceito de Lee Breuer de “*animation*”, como outro viés da ideia moderna de encenação, e as performances de David Warrilow e Fred Neumann na potencialização de um teatro narrativo e imagético, as montagens de *The Lost Ones* (Warrilow) e *Company e Worstward Ho* (Neumann).

[SCHNEIDER: A CRUSADA DE BECKETT NA AMÉRICA - 1956-1984]

As he later wrote, "It is Sam Beckett more than anyone else who has taught me that in spite of anything or whatever, one goes on. Not distracted or disturbed by success or failure, by surface or show, analysis or abstraction, the criticism or praise of others - or even one's own self-criticism.

(Alan Schneider - L. Graver, R. Federman - Samuel Beckett The Critical Heritage)

Dezessete anos mais novo que Beckett, o diretor Alan Schneider foi o primeiro a encenar o autor nos EUA, com uma desastrosa estreia de *Waiting for Godot* no Coconut Grove Playhouse em Miami, em janeiro de 1956. No início turbulento de uma longa trajetória, afetosamente, Beckett escreve a Schneider depois da estreia:

My dear Alan,

Many thanks for your letter received this morning. What a hell of a time you have had, with everybody and everything, you must be in tatters (about the critics like "Mink-clad Audience Disappointed in Waiting for Godot" – Miami Herald, 4 January 1956). It is easy for me here. Success and failure on the public level never mattered much to me. In fact I feel much more at home with the latter, having breathed deep of its vivifying air all my writing life up to the last couple of year. And I cannot help feeling that success of Godot has been very largely the result of a misunderstanding, or of various misunderstandings, and that perhaps you have succeeded better than any one else in stating its true nature. (Letters, vol. II: 594)

Em verdade, esta "true nature" de Godot, com um sucesso inicial em Paris e no mundo, com todo o estranhamento que a cena beckettiana opera imediatamente na história do teatro, como um "misunderstanding" como define Beckett, tem a força de uma marca de nascença, mas que seguirá permanentemente ruidosa ao longo das décadas seguintes.

Schneider teve de administrar o fracasso e a grande frustração gerada pela recepção inicial em Miami, pensando em largar de mão sua carreira no teatro. Mas a sensação que teve ao primeiro contato com o teatro de Beckett (e as palavras amigas do autor) ecoavam:

Lorsque j'ai vu Godot pour la première fois au Théâtre Babylone en 1954 je n'ai compris qu'une faible partie du dialogue en français. Pourtant le spectacle a provoqué chez moi une réaction émotionnelle assez forte pour que j'essaye (sans succès cette fois-là) de joindre l'auteur afin de lui demander de me traduire cette pièce en anglais. L'année suivante, lorsque j'ai lu pour la première fois le texte en anglais, je demeurai tout aussi intrigué et interloqué, me demandant qui de ces protagonistes étais qui. Mais, lorsqu'on me demanda de mettre en scène cette pièce, j'acceptai immédiatement. (SCHNEIDER. *Revue d'Esthétique*, p. 181).

Schneider nasceu na Rússia, uma família de médicos de Karkov que zarpou para a América durante a Revolução Bolchevique e se estabeleceu no estado de Maryland. Depois do fracasso inicial Schneider-Beckett, criou-se uma parceria que influenciaria a cena contemporânea mundial. Nos Estados Unidos, Schneider realizou inúmeras estreias mundiais de textos de Beckett, atuando também em Londres. Poderíamos pensar o quanto do convívio com Schneider, através da intensa troca de cartas, não teria sido fundamental para o surgimento do Beckett diretor de suas próprias peças. A correspondência tem início em dezembro 1955, e cerca de dez anos depois, em 1967, Beckett estreia como diretor na montagem de *Endspiel (Fim de Partida)* no Schiller-Theater Werkstatt de Berlin.

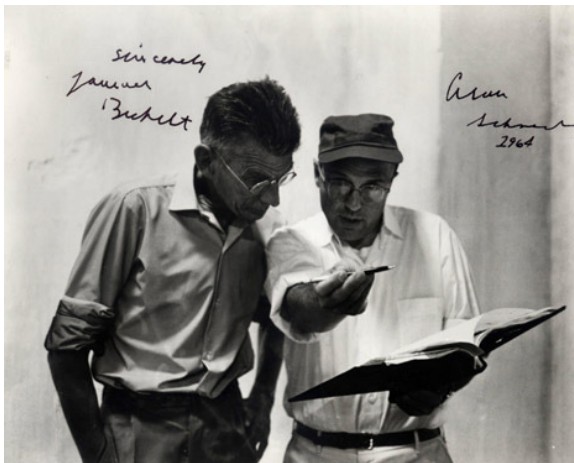
Em sua carreira como diretor Alan Schneider poderia ser considerado um artista ecumênico, que dirigia em teatros off-off-Broadway e off-Broadway, mas também na Broadway (onde ganhou o Prêmio Tony de melhor direção em 1963, por *Who is Afraid of Virginia Woolf*, de Edward Albee), e até em teatro locais. Mas ao longo uma carreira teatral de quase 40 anos, e uma lista de mais de 100 direções, com autores Albee, Pinter, Orton, Bond, Brecht, Schneider encenou 33 peças de Samuel Beckett. Na descrição de Ruby Cohn, “Casquette de tennis sur la tête et tennis aux pieds, Schneider, jouait souvent à l’anti-intellectuel: il n’éprouvait que du mépris pour les metteurs en scènes “créative” qui trafiquaient le texte de Beckett” (COHN. *Revue d'Esthétique*, 192).

Ruby Cohn escreverá em 1990 o texto “Animateur de Beckett: Roger Blin, Alan Schneider”, analisando esses dois grandes encenadores – tão diferentes e tão fundamentais para o teatro beckettiano. Talvez valesse a pena completar essa lista com o próprio Beckett, que, a partir de 1967, dirigiu 16 produções de seus textos, na

Alemanha, Inglaterra e França. Blin é o típico encenador das vanguardas europeias da primeira metade do século XX⁴, com verve iconoclasta, amigo de Antonin Artaud, a quem dedicou anos de sua vida, buscando-o e acompanhando-o em sanatórios. Montava seus espetáculos em pequenos teatros alternativos em Paris, não conheceu de fato o sucesso, até a antológica estreia de 1956 no *Théâtre Babylone* (que teve, inclusive, um aporte financeiro do governo francês de 500 mil francos da época). Mais adiante, Roger Blin seguirá dirigindo e atuando nas montagens europeias das peças de Beckett, numa grande amizade com o autor. A ausência do método!

Mais adiante veremos a obsessão técnica de Alan Schneider, na decifração e na perfeita execução das indicações cênicas de Beckett, o que justifica em parte o título da publicação da correspondência dos dois. O título é uma citação do próprio SB a respeito de Schneider, com gratidão. A devoção ao método!

O sentido da palavra “vanguarda” na Europa e nos EUA terá variações significativas: na Europa, a palavra viceja com o surgimento dos movimentos que se tornariam as Vanguardas Históricas do início do século XX e chega até as críticas de Roland Barthes;



enquanto, nos EUA, a Vanguarda poderá ser a própria constituição de uma arte moderna e verdadeiramente americana, como o fatos estéticos do surgimento do Expressionismo Abstrato e o ensaio *Avant-Garde and Kitsch* de Clement Greenberg, ou das vanguardas do teatro que incluem The Living Theatre, Open Theatre, Richard Foreman, Robert Wilson, The

Wooster Group e Mabou Mines até a crítica de Richard Schechner, *The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do About It*.

A tensão das transformações operadas nas atividades artísticas quando o mundo da arte se atomiza como experiência sensível, perceptiva e intelectual, transformando o fazer artístico numa série de descobertas e invenções de procedimentos de linguagem, cria

⁴ “ (...) a arte de vanguarda (e principalmente o teatro) é uma arte do *mal-estar*”, como analisaria Roland Barthes em seu texto “O Teatro Francês de Vanguarda”, 1961.

atritos nos meios de recepção das obras, e justifica em parte a atitude irônica e autoirônica de muitas obras. Haverão distinções importantes entre os ambientes europeus e o ambiente americano, onde passamos a analisar os contornos da cena beckettiana? Talvez possamos pensar na nova função operativa da técnica na arte moderna e contemporânea. E esse viés se constitua como fator determinante na relação de troca entre Beckett e Schneider.

A consistente recepção da obra de SB nos Estados Unidos deve muito à militância –

CRUZADA DE SCHNEIDER – ao longo de 40 anos ininterruptos de projetos e do acompanhamento de outros artistas e companhias que montavam textos do autor na América, cujos resultados recebiam comentários de Alan. Muitas vezes foi



intermediário na relação entre Beckett, seu editor Barney Rosset (Grove Press) e outros artistas e diretores como Joseph Chaikin, Lee Breuer, Stanley Gontarski e Gerald Thomas, entre tantos, dispo de grande confiança na relação com Sam.

A história do teatro americano tem semelhanças com a história da pintura americana: com agravantes de uma cultura puritana na grande extensão de seu território, desde sua origem, o teatro americano foi visto com grande desconfiança, e sobrevivia ao se afastar das questões morais e sociais e se auto-referir como “entretenimento” leve e divertido. Por exemplo, até 1775, Virginia e Maryland eram as duas únicas colônias que não tinham tido leis antiteatro em algum momento. E em 1778, com as forças coloniais em luta pela vida e a liberdade, o Congresso Federal adota uma lei que proíbe qualquer forma de teatro. Do teatro ingênuo de carroções que excursionava com melodramas como *A Cabana do Pai Tomás* até o macarthismo do início dos anos 50, fazer teatro nos EUA era uma anomalia, ainda mais se envolver política, sexo e religião. O teatro moderno americano é arejado por ideias europeias e a forte influência da psicanálise, quando surgem os autores nacionais com intensidade, brutalidade e radicalidade, como Eugene O’Neill e Elmer Rice, criando um expressionismo (também nas artes da cena) que abraçava a teatralidade e a poesia da experiência subjetiva e onírica, depois ainda podendo ser percebido este acento na

geração realista de Tennessee Williams, Thornton Wilder e Arthur Miller. Em trajetória concomitante, o teatro musical americano se desenvolve a partir da fórmula musicada do *vaudeville* até sua forma acabada nos anos 40-50 e nos dias atuais. Nos mesmos anos 20, no entre-guerras, os EUA receberam em 1923-24 Constantin Stanislavski e sua companhia, o Teatro de Arte de Moscou. O “sistema Stanislavski”, dos primeiros anos do “Método” desenvolvido pelo artista russo, ganhará através de Lee Strasberg sua formulação psicologizante e hipertrofiada de estados emocionais, que ditará – através do *Actors Studio* (*drama school* fundada pelo diretor Elia Kazan em 1947) – os padrões hegemônicos do drama no teatro em Hollywood, fundamentando um modo de atuação realista, de viés psicológico.

As digressões históricas – talvez um pouco longas – situam-nos na travessia da obra de Beckett para o WEST. Na complexidade da singularidade da obra, tal quadro não explica o “fiasco” da estreia de *Waiting for Godot* em Miami, mas abre o campo de nossa especulação, e entre muitas montagens de Beckett dirigidas por Alan Schneider, escolhemos duas para nos determos, *Not I* (1972) e *Rockaby* (1981). Nos dois casos, trata-se de textos escritos originalmente em inglês e depois traduzidos por Beckett para o francês, e também nestas peças Schneider realizou estreias mundiais de textos inéditos de Beckett. Poderemos também analisar a evolução do sentido de teatralidade para uma construção híbrida, com *performances* cada vez mais próximas de um teatro narrativo e imagético e da arte minimalista. Outro aspecto favorável é dispormos de vídeos gravados das montagens de Alan Schneider, assim podemos pensar com imagens, testemunhos, cartas e os textos originais de SB.



[W/Q]: VOLÚPIA DA NEGAÇÃO

Les questions commencent solvante par um Q: qui? Quis? (qui?), quod? (quois?), quando quanto? (quando? combien?), quare? quomodo? Quemadmodum? (comment?), qualis? (de que sorte?), quam? (à quel degré?), quanam? qua? (par quelle route? par quelle méthode?), quoad? (jusqu'à quel point?), quoad ou quad? (jusqu'à quel point, jusqu'à quelle nape du temps? – question importante entre toutes). Dans la mesure où l'invention philosophique va de pair avec un art des questions et celui-ci avec un certain jeu, une certaine métamorphose de la langue naturelle, on comprend aisément que Deleuze ait vu dans Quad – et dans l'oeuvre de Samuel Beckett en général – un espace propre à poser de nouveau, avec le nouvelles façons d'agencer les mot de la pensée, une très ancienne, une inépuisable question touchant à ce que c'est que faire une image. Q comme Quad, c'est-à-dire: Q comme Qu'est-ce que peut une image?, et comment ele le peut?⁵

O eco ou ressonância se apropria do som, da voz, como um mecanismo cósmico de correspondências incompletas, imperfeitas, ou simplesmente, como semelhanças desiguais.

A cena beckettiana na sua escritura revelada nos romances, se nutre desde o início da dúvida, não é à toa que o autor revela sua predileção pela palavra “talvez” como sinal de sua obra. Gerar a dúvida, alimentar a dúvida através de questões reiteradas, mas diferentes, nunca respondidas integralmente, sempre postas em suspenso, com múltiplas possibilidades de respostas, todas e nenhuma válidas ou inteiramente descartadas, desse método surge grande parte da força dramática que o autor desenvolverá, partindo de seus romances, avançando por sua dramaturgia – teatro/rádio/tv/cinema – até seus últimos textos.

Um dos grandes intercessores da obra de SB, Maurice Blanchot, já perguntava “E então, será para acabar com isso? Porque ele tenta se esquivar do movimento que o arrasta, dando a si mesmo a impressão de ainda o dominar, e porque, já que ele fala, poderia

⁵ Didi-Huberman, “George. Q comme Quad”.

cessar de falar? Mas é ele quem fala? Qual é esse vazio que se torna fala, na intimidade daquele que aí desaparece? Onde ele caiu? ‘Onde agora? Quando agora? Quem agora?’”, quando analisa a trilogia *Molloy, Malone Morre e o Inominável* (BLANCHOT, 2005, p. 308).

A fala, a imagem e a redundância entre essas duas faces da escritura beckettiana se realizam enquanto encenação onde a *rapsódia* funciona como respiração e invenção de um corpo obliterado pela escuridão e a negação de seu protagonismo.

O início que não é o início, pois, ao fim, veremos que estamos mais uma vez no início. *Not I* é elíptica, assim como *Godot* ou *Fim de Partida* ou *Jogo*, e por aí vai. Mas a apresentação da cena é um detalhe de uma tela sem corpo, a Boca suspensa no vazio (8 pés sobre o nível do palco), um buraco dentro de um buraco negro do palco, desmaterializado em suas linhas tridimensionais, visão do vazio como evidência, buscando o fato através da “maldita fenda”, citada no texto, que se espelha em duas possibilidades de “fendas” em um corpo feminino, ambas como geradoras de vida, daí amaldiçoada fenda! Mas abaixo, à esquerda, o vulto do Ouvinte, negro e encapuzado, uma sombra na caverna. Um esboço de justificativa para a confissão.

Em *Not I* a imagem e a dramaticidade surgem da questão primeira “quem fala?”, “que história é essa?”, “de quem é a história?” Nada será informado integralmente, mas também não será abandonado, ao contrário, a cena é um fluxo desesperado de palavras, gritos, risos, constituindo uma massa sonora de linguagem articulada frenética com linguagem inarticulada pontuando ironicamente, sarcástica, e impaciente. O texto, em oposição aos *Atos Sem Palavras I e II*, é praticamente só “fala”, com pouquíssimas rubricas, realçando o ritmo histórico da Boca.

Este momento da cena beckettiana tem o nítido aperfeiçoamento do uso da iluminação como determinação de um índice de cena bastante diverso de *Esperando Godot* e *Fim de Partida*: podemos deduzir que boa parte dessa possibilidade criativa surge das experiências entre as peças radiofônicas e as peças para televisão, onde SB buscou indefinição dos contornos, a eleição de partes do corpo dos personagens em detrimento de um todo definidor da figura humana, e as entradas e saídas de cena através de fade in e fade out – movimentos de luz, com a imobilidade completa das figuras/personagens/atores. Também podemos deduzir ou intuir muito das conversas por cartas com Schneider, como conversas-testes, onde autor/diretor/autor jogam as

cartas das possibilidades técnicas de manipulação da linguagem a partir da técnica da cena. Essa é uma das teses das “cartas trocadas” entre Beckett e Schneider. A discussão técnica liberta Beckett de discussões existencialistas e hermenêuticas de especialistas, críticos e filósofos que se debruçavam sobre a sua obra. Com Schneider, questões objetivas aprimoravam a “fatura” da linguagem a ser performada na cena.

Surpreendentemente Beckett – tão arisco e arredio a colocações acerca de detalhes de seus textos, deixando sempre as questões para serem respondidas pela própria obra, com silêncios delicados mas inquietantes para seus mais queridos interlocutores – com Schneider, nas cartas, é um outro Beckett.

Logo no início da relação dos dois, temos uma carta exemplar em que Schneider envia um extenso questionário a Beckett, que imaginamos responderia com uma coleção divertida de evasivas. Não, a resposta a essa carta é uma dedicada relação de respostas – uma a uma – às questões demandadas pelo diretor sobre *Fim de Partida*. Cito as respostas que já são demasiado!

1. *“Rag” is a printer’s error for “rug”. Blin didn’t use one. Unimportant.*
2. *I think in this text “end” is stronger than “die”. As far as I remember Hamm and Clov never use “die” referring to themselves. Their death is merely incidental to the end of “this... this”. But there is no system on my part here and the terms are used as naturally as possible. I do not say “deathgame” as I do not say that Mother Pegg “ended” of darkness. [in margin in AS hand] “existence the universe”.*
3. *The French is “biscuit classic”. If in US there is no particularly well known brand of dog biscuit you could fall back on “classic biscuit” or “standard biscuit” or “hard tack”.*
4. *In ‘his’ kitchen, it is ‘his’ light, ‘his’ life. To replace ‘his’ by ‘the’ normalizes and kills the line.*
9. (...)
20. *Hamm’s voice spent after scream (second “What’ll I do!”). Clov’s “pitty” means “pitty you don’t give me the opportunity of saying “There are not more lozanges”.*

*Old Greek (...) “The end is in the beginning and yet we go on”. In other words the impossibility of catastrophe. Ended at its inception, and at every subsequent instant, it continues, ergo can never end. **Don’t mention any of this to the actors!** (Letters, vol. III: 72-72)*

A carta é reveladora, e sinaliza com cumplicidade quando solicita que o segredo não seja revelado aos atores na frase final citada, mantendo assim a lógica do jogo de trabalhar sobre o material disponível.

Em outra carta mais adiante, a troca de informações atinge uma opção recorrente em Beckett, quando Alan Schneider pergunta sobre o que Negg diz “... in the middle of his long speech, “One must live with the times”, sequence of thought not intirely clear” (SCHNEIDER. No Author Better Served, 1998, p. 27) , ao que Beckett retruca em carta: “Typical illogism. Life is an asking for and a promissing of what both asker and promiser know does not exist” (*Letters*, vol. III: 94) .

A aporia contida na resposta a Schneider retorna a questão de abertura deste texto quando Didi-Huberman afirma a importância da pergunta na repotencialização do pensamento na filosofia de Deleuze, que, ao refazer inúmeras vezes as mesmas ou semelhantes perguntas, como método, revigora a linguagem, renovando e oxigenando o ato de pensar, assim como Deleuze ao reconhecer em Beckett seu Intercessor, demonstra o método cênico-filosófico que realiza a apropriação ilógica de uma promessa que jamais será cumprida como premissa do jogo onde se busca perguntas para não serem respondidas.

Stanley Gontarski, em seu texto “Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett” evidencia como o processo de encenação das suas peças e a possibilidade de acompanhar os ensaios foi alterando o processo de escrita do autor, que passou a concluir sua escrita solicitando aos editores prazos para assistir às primeiras semanas de ensaio de seus textos –, para que, depois de sumariamente testados em cena, pudesse realizar as modificações necessárias para uma derradeira publicação. A leitura do texto de Gontarski é igualmente reveladora sobre o que seria o processo de maturação da linguagem cênica do autor em direção ao palco e à direção teatral como caminho inevitável. Oferecendo algo semelhante ao que se pode acompanhar na leitura

da imensa correspondência Schneider-Beckett, Gontarski elenca uma série de percepções que SB tem de seus escritos ao vê-los consolidados na cena. Nesse sentido a escritura cênica só poderia estar completa ao ser disposta no seu devido suporte artístico, com ajustes minuciosos e rigor.

Tais registros também nos ajudam aqui a compreender a “gradidão” do autor à Schneider como diretor a serviço do autor, com todo seu aparato técnico, experiência e conhecimento artístico. “Quand l’auteur prend la peine et de faire dire à un personnage, Clov, “Je ne peux pas m’asseoir” et que le metteur en scène le fait asseoir, je trouve que cela n’a pas de sens. Je crois du devoir d’un metteur en scène de se demander pourquoi il ne peut pas s’asseoir, de combien de façons il pourra pas s’asseoir, ou de faire comprendre au public pourquoi il ne peut pas s’asseoir. Mais faire volte-face, tout simplement, parce que l’auteur a fait dire à ce personnage: ‘Je ne peux pas m’asseoir’ et le faire s’asseoir, c’est pour moi faire les choses à l’envers” (SCHNEIDER, Revue d’Esthétique, p. 182).

Essa obsessão do diretor americano por domínio da cena e por indagar ao autor para melhor servi-lo, em alguns momentos deixará o próprio Beckett acuado. Gontarski nos relata em seu texto uma triangulação de cartas justamente acerca de *Not I*:

Sem fazer diretamente o trabalho no palco, Beckett vai parecer inseguro, perguntando-se inclusive se um de seus últimos trabalhos – neste caso o metonímico Não Eu – era mesmo um drama, sacudido talvez pelas dificuldades que Alan Schneider encontrara em sua montagem com Jessica Tandy, na première mundial (Lincoln Center, New York), ou seja, com o “padrão de fidelidade” já estabelecido. (GONTARSKI, 1987, p. 197)

Sobre a peça Beckett escreveu a Rosset em 3 de novembro de 1972: “Espero que tenha menos agora. Espero trabalhar com Não Eu em Londres no próximo mês e descobrir então se é teatro ou não.”⁶

As experimentações em torno da voz e da transferência de primeira e terceira pessoa com a figura do ouvinte estão em muitos textos e peças para televisão, mas agora em *Not I* invadem a cena – e a cena sofreu uma drástica redução de seus elementos. A Boca

⁶ www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57376/60358, p. 297.

como uma protagonista do vazio tem o vigor lânguido que liga interior e exterior com suas mucosas, gengivas, dentes, língua em close. Tal imagem traz à superfície destacadamente uma volúpia no discurso entrecortado dessa mulher que evita a todo custo uma identificação com o sujeito da fala, da ação dramática. A dúvida sobre se “isso seria teatro” é pertinente, pois o teatro de Beckett agora tem traços fortes de ligação com a *performance* e a instalação cênica, pela desumanização, coisificação num processo metonímico, onde só nos resta tomar a Boca pela Mulher, e com muito esforço enxergar o vulto com uma mancha, figura humana completamente encoberta por um hábito com capuz.

O sentido de *performance* aqui vai buscar apoio na discussão que Josette Féral estabelece em torno de dois conceitos de performance (Schechner/Huysen) para pensar em um “teatro performático”, no seu texto “Por uma Poética da Performatividade: o teatro Performativo”. Ali cita Richard Schechner:

Performer, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] de “de se engajar num espetáculo, num jogo ou ritual” implica ao menos em três operações, diz Schechner:

1. Ser/estar (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”); 2. Fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks aos seres humanos; 3. Mostrar o que faz (“showing doing”, ligado à natureza dos comportamentos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar).

Ou seja, me aproximo de um conceito que foi sendo forjado por artistas ao longo das últimas cinco ou seis décadas. Aqui, ao analisarmos a excepcionalidade da cena beckettiana de *Not I*, digo que o conceito – que Féral procura circunscrever em seu diálogo com Schechner e depois com Hans-Thies Lehmann, com exemplos (Lehmann abusa da cena contemporânea para ilustrar sua tese), como “La Chambre de Isabelle”, da Needcompany de Jan Lawers – já estava presente nesse caminho das últimas experiências de Samuel Beckett.



Talvez valha a pena deixarmos por perto não só esse esforço de conceituar o “teatro performativo” de Féral, mas também a citação das pesquisas linguísticas de Austin e Searle, que “foram os primeiros a impor o conceito (de performance) pelo viés dos verbos performativos que ‘executam uma ação’”⁷.

A Boca histórica de *Not I* executa uma *performance*, pois apesar de seu caráter metonímico, o esforço dispendido no jato de palavras sobre o público tem uma efeito corpóreo, de projeção física, além de toda a lógica de esburacamento da linguagem ‘resetando’ um coro de bacantes na profusão de fragmentos similares de um rhapsodo que se assemelhará a um canto, por imposição do ritmo e da respiração, texto cortado brutalmente por gritos e gargalhadas sarcásticas.

Mais do que contar uma história, narrar fatos a Boca acontece. Faz, se apresenta, de forma que o jogo seria mesmo poder segurá-la, detê-la em sua ânsia por vomitar palavras e frase regurgitadas de um passado de alguém “guilty or not... on and on... to be sixty... something she – ...what?...seventy?...good God!... on and on to be seventy... something she didn’t know herself...” (*Not I*, GE III: 411)

Not I faz parte do grupo de textos de Beckett, cuja execução precisa já realiza a *performance*, instaura uma ação presentificadora, como ocorre *Atos Sem Palavra I e II*, ou *Play*, e outras. O problema colocado é onde a disciplina do corpo do performer promove a liberação de energia vivificante, tonificante, que aturde. Ocorre a relação

⁷ Laurent Goumarre, Christophe Kihm. “Performance contemporaine” [Performane contemporânea] in Artpress, Paris, n. 7, nov-déc-janv., 2008. IN: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>

entre Artaud e o teatro do polonês Grotowski (que influenciará as práticas do Mabou Mines). A disciplina artística está na práxis beckettiana da escritura, austera, magra, intensa, rochosa, mínima, famélica. Entretanto, em contrapartida, todo o comprometimento do *being/doing/showing doing* discriminado por Schechner, em Beckett se realiza para tornar mais e mais instável as linguagens, as possibilidades de significado, a estrutura do discurso narrativo – e mais, em *Not I*, é a ação propriamente da negação de possibilidades de consolidação de algo a ser “apanhado”. Resta apenas a infinita e exaustiva continuação, realizando uma troca de energia entre o performer e o público, que se esforça para enxergar, ouvir, acompanhar, perceber, e mesmo, respirar durante. Sobre *Not I*, diz-nos Beckett: “I am not unduly concerned with intelligibility. I want the piece to work on the nerves of the audience” (citado em ACKERLEY & GONTARSKI, 2004, pg. 411).

A admiração de Beckett por Céline é muito lembrada em estudos sobre o autor irlandês, que geralmente se referem a *Voyage au Bout de la Nuit*, de 1932, que Beckett teria lido durante sua viagem à Alemanha em 1937 (quando escreve sua célebre Carta Alemã). Existem também comentários de SB sobre *Mort à crédit*, de 1936. Céline introduz na escrita o que chamou de “a pequena música”, os ruídos corporais, junto com os sons do entorno interferindo na fala, na narrativa, constituindo-a, numa mescla de gramática física e sonoplastia – conjugando linguagem articulada e inarticulada. Em 1957, Louis-Ferdinand Céline escreve *D'un château l'autre*, quando depois de ter sido julgado à revelia na França e condenado a um ano de prisão, é considerado uma “vergonha pública”. Anistiado, retorna à França em 1951. Uma narrativa destruída e devastadora, do que sobrou do autor, de que transcrevo aqui um trecho:

Eles não sabem!... conversam!... eu, eu vou me acabar no jardim... ali! ah... é grande... ou melhor no porão?... o porão também é bastante adequado... a gata vai lá ter seus filhotes... regularmente... a Lili ajuda, massageia... a mim, ninguém vai me ajudar... a Lili não terá chateações... será tudo nos conformes...a Procuradoria irá constatar... causa do suicídio?... neurastenia... deixarei uma carta para o Procurador e uma pequena quantia a Lili... meia-volta volver!... Debandar!... a Lili não terá praticamente nada... com o que vier dois, três anos, e olhe lá... (CÉLINE, 2004, p. 49)

O fluxo, a constituição de um aparato verbal em conjunção com o corpo, retomando potência da oralidade no centro da narrativa literária, somente desfazendo as estruturas cognitivas que instauram a “letra” no sentido de um imenso emaranhado de signos domesticado e enquadrado; fazê-lo esburacando-o, rasgando essa linguagem, como o próprio Beckett propõe, tornando-a gaga, e estranha a si mesma, propiciando um retorno ao corpo e ao inarticulado do grito, do suspiro, da tosse, sem os contratos assinados pela gramática. Sobre esse fluxo que observamos em *Not I*, e o trabalho sobre a língua na criação de uma escritura corporal, Evelyne Grossman escreve:

Forger la langue qui lui donnera un corps où être, tel est le travail d'écriture que Beckett entreprend dans ces années d'après guerre. Il lui faut d'abord affronter le flot, l'interminable coulée verbale: discours-pus, discour-larme, incontinence verbale de qui a, paradoxalement, perdu cette faculté de décomposer qui donne sens à la chaîne sonore. Murmure incessante, bourdonnement, discours de sourd. (GROSSMAN, 2008, p. 64)

Nesse texto de Grossman, ela poderia estar tratando diretamente de *Pas Moi*, mas sobre essa escritura corpórea, física, ela escreve sobre a produção beckettiana do momento idêntico ao de Céline acima; está falando sobre *Molloy*, *Malone Meurt*, *L'Innommable*, e cita esta passagem de *Textes pour rien*, concluindo o raciocínio: “Eh, bien non, c’est toujours le même murmure, ruissèlent, sans hiatus, comme un seul mot sans fin et par conséquent sans signification, car c’est la fin qui la donne, la signification aux mots” (*Textes Pour Rien*: 168).

A transição entre as narrativas da Trilogia para o teatro, num primeiro momento é bem marcada, pois em *En Attendant Godot*, e *Fin de Partie*, as ruínas do drama são referências para um jogo cênico que debocha, que cria um pastiche do teatro burguês com ironia. Mas, a partir de *Krapp's Last Tape* e *Acts sans Paroles*, a fusão de gêneros se torna irreversível. Fábio de Souza Andrade⁸ fala em um cruzamento entre essas qualidades e elementos, num processo de contágio recíproco em que cada vez mais as novelas e textos narrativos vão adotando características cênicas e o teatro vai se tornando mais imagético e narrativo.

* * *

⁸ ANDRADE, Fábio de Souza. Samuel Beckett: O Silêncio Possível.

A dificuldade de compreensão de Alan Schneider é compreensível. Schneider, como Ruby Cohn observa, é um anti-intelectual, um artista pragmático, quase um técnico de teatro, ou um “montador de peças” (COHN, *Revue d’Ésthetique*, p. 192). Sua curiosidade com Beckett é descobrir a melhor forma de armar o explosivo! O que implica a razão de ser e as consequências do ato, não está na sua órbita. O que se instaura é uma relação ambivalente, complementar, como organismos em simbiose.

Nos anos 70 vem o reconhecimento como um dos grandes diretores que encenam Beckett, e assim Schneider descreve seu método:

La clé de mon intreprétation de Beckett pourrait se définir comme suit: j’affronte en même temps ce que j’ai été emmené à appeler “la situation immédiate” (par opposition à une autre, plus cosmique) et as structure rythmique et tonale, son style spécifique du point de vue de la “texture”... On ne peut espérer rendre fidèlement le contenu de ses pièces qu’en s’attachant constamment à la “texture” et à la “situation immédiate” beckettiennes. En m’aidant des silences ménagés par l’auteur lui-même, j’ai toujours recherché les “rythmes” du texte – avec les intentions, les ajustements, les circonstances et autres, qui lui servent généralement d’appuis. Par-dessus tout j’ai essayé d’utiliser uniquement des acteurs que pensais adaptés, conformes au monde de Beckett – en refusant toujours ceux qui auraient détruit ou nié ce monde.
(citado em COHN, p. 192)

Realmente o “monde de Beckett” produziu os “performers de Beckett”, como Billie Whitelaw (*Rockaby*) ou David Warrilow (*Ohio Impromptu/ Catastrophe*).

Por uma outra entrada, à la americana, Schneider abandona a especulação teórica sobre a obra e trabalha sobre as materialidades, qualidades e problemas objetivos como “fatura” de uma pintura ou escultura, em que o processo de escolhas de técnicas combinadas e metodologias de assalto se concentra em questões puramente formais.

Durante todos esses os anos que a amizade durou, a parceria estabeleceu uma rotina de informações e encontros. As cartas versam sobre as montagens que Schneider empreende nos EUA, sempre com as listas de dúvidas sobre cada ponto do texto, solicitando uma lista-resposta correspondente, com comentários gerais sobre o texto, a seleção de elenco, muitos aspectos técnicos e muitas informações de produção. Depois

das estreias, o retorno de público e de amigos que assistiam, como outros autores, diretores e atores. A crítica era levada a sério até um determinado grau, o que com a persistência do “projeto Beckett-Schneider”, virou um acompanhamento crítico, que analisava a obra em relação ao conjunto, em geral, de forma muito respeitosa. Uma espécie de notoriedade da persistência e da identidade artística. Encontramos nas cartas também de forma cumulativa, a gestão de inúmeras montagens de textos do autor nos EUA e em parte da Europa (Inglaterra/Alemanha/França). Informações superpostas a comentários, e sempre um afetos expresso em perguntas sobre a Suzanne (esposa de Beckett) ou amigos em comum. Os encontros em Paris foram muitos ao longo dos anos, e apenas uma única vez, Samuel Beckett foi à America:

Dear Alan,

*Thanks for your letter. I am going to London June 29 to rehearse Endgame. We open July 9. **From then on I am at your disposal. I could not spend more than a fortnight or 3 weeks at the outside in NY. I should prefer to go straight into it from London. But if you prefer to have me in August, I can manage that too** (grifo meu). (KNOWLSON, 1996, p. 463)*

Beckett visitou as filmagens, e algumas fotos testemunham o fato, a mesma grave figura *giacomettiana* caminhando junto à locação próxima a Brooklin Bridge. Mas na carta percebemos uma angústia ou falta de paciência com a ideia de ir à América!

De volta a 1972, *Not I*, estreou em 22 de dezembro deste ano no Forum Theatre, uma das pequenas salas do Lincoln Center, com Jessica Tandy (Boca) e Henderson Forsythe (Ouvinte). As dificuldades do início, como o próprio relatou, foram sendo superadas com a troca de listas pergunta-resposta, onde a primeira pergunta de Schneider, se a Boca seria de uma morta, se ela estaria num Limbo, depois da morte, tem uma resposta mais direta no *velho estilo*: “All I know is in the text. “She” is purely a stage entity, part of a stage image and purveyor of a stage text. The rest is Ibsen” (citado em ACKERLEY & GONTARSKI, 2004, p. 411). Maravilhoso! Pensar no *New Criticism*... Voltar às questões que envolvem o “teatro performativo” para pensar como encenações da dramaturgia beckettiana é um marco da contemporaneidade da cena, como possibilitador (criador de possibilidades) de um teatro como o de Robert Wilson ou agora o encenador Heiner Goebbels, e sua peça sem atores (MIT SP 2015: Stifter Dinge). A arte do teatro se expande com as perguntas geradas na recepção da obra de

Beckett, onde grifo a importância dos encenadores americanos, por uma conjunção de fatores, que posicionariam lado a lado John Cage, Marcel Duchamp e Samuel Beckett como eixos *pivotantes* do pensamento estético contemporâneo, a virada para a ampliação da percepção sobre os sentidos da arte.

O registro filmado de *Not I*, de Schneider, de 1972, obviamente desfaz a cena, aplicando um *close up* na Boca de Jessica Tandy, a imagem em preto e branco, restando-nos acompanhar a *performance* incrível da atriz em luta com o texto. Em 16 de janeiro de 1973, *Not I* estreia no Royal Court Theatre, em Londres com a atriz Billie Whitelaw, que descreveu como um calvário os ensaios da Boca, como se ela estivesse totalmente apartada das pessoas, do público, bem acima do palco, presa, envolta em uma capa preta, sujeita a ataques de pânico; após o ensaio geral ela ficou por um tempo totalmente desorientada. No entanto, esta experiência veio a parecer-lhe mais significativa. Ela ouviu desabafos em boca própria “inner scream”: “I found so much of myself in *Not I*. Somewhere in there were my entrails under a microscope.”⁹



⁹ Whitelaw, B., Billie Whitelaw ... Who He? Quoted in Worth, K., 'Sources of Attraction to Beckett's Theater' in Oppenheim, L., (Ed.) Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies (London: Palgrave, 2004), p 211,212.

[ROCKABY: REDUZIR REDUZIR REDUZIR]

dragging his hunger through the sky

of my skull shell of sky and earth

stooping to the prone who must

soon take up their life and walk

mocked by a tissue that may not serve

till hunger earth and sky be offal¹⁰

Samuel Beckett – *Echo's Bones* – *The Vulture*

I would have walked on glass for that man.

Billie Whitelaw

O diretor americano Alan Schneider talvez seja aquele que mais tenha encenado Beckett – 33 encenações ao todo. Não importa que a primeira estreia, em 1953, tenha sido um *fiasco*, Alan já tinha tido algum sucesso no teatro antes de experimentar o fracasso de *Waiting for Godot* em Miami, aos seus 36 anos. A última encenação foi aos 66 anos, 1983, quando estreia em 14 de junho, no Harold Cluman Theatre de Nova York, *What Where* – no ano seguinte morreria ao ser atropelado em Londres. Com ele, a última carta do amigo Sam, que havia resgatado no correio do outro lado da rua. *Rockaby* se soma às quatro últimas peças de Beckett dirigidas por Schneider, juntamente com *Ohio Impromptu*, *Catastrophe* e, a já citada, *What Where* – todas no anos 80.

¹⁰ Arrastando sua fome através do céu/na minha Concha-Crânio pelo céu e terra/inclinando-se para o que deve é propenso/a assumir em sua breve Vida e Caminhada/ridicularizado por uma roupa que não lhe cai bem/fome de céu e terra nas vísceras (livre tradução do autor).

Onde menos é mais em *Rockaby*? A cena não tem mais do que uma figura feminina, digamos assim, sentada (*subdued*) em sua cadeira de balanço, a iluminação mais acentuada em seu rosto com os olhos fechados, abertos fixos, ou ainda mais fechados.

Os últimos textos de Beckett caminham para a concisão suprema, a combinação de poucos elementos, poucas palavras, poucos dispositivos, em um teatro de cenas únicas combinando imagens e narração precisas, articuladas à dramaticidade entre as vozes e a percepção sutil da cena minimal.

Rockaby retoma uma imagem recorrente da matriarca, aqui desdobrada em W, a imagem, e V, sua voz gravada, uma pessoa, vulto, sombra junto a janela, como em *Embers*, e em outras partes.

Os elementos que se articulam nesse pequeno fragmento dramático ou instalação cênica ou performance, são: 1) Luz: nos movimentos de luz, basicamente a gradação entre uma pequena iluminação geral, em halo sobre W na cadeira, nos fornecendo uma figura central flutuando no vazio negro do palco, e um foco recortado em close com maior



intensidade no rosto de W, além de *fade in* e *fade out*, utilizados em “desmaios” da luz; 2) O movimento do balanço da cadeira conjugado a pausas e retornos da voz gravada de acordo com comando de W, assim como a intensidade do balanço, já que o corpo de W não tem qualquer movimento, seus braços estão apoiados nos braços da cadeira,

seus pés estão apoiados no descanso da cadeira, sua cabeça está apoiada no espaldar.

Um corpo inerte, não fosse o mecanismo do “balanço” que parece autônomo; 3) Os olhos de W, ora estão fechados, ora abertos e fixos, ora estão muito fechados; 4) O som, a voz gravada, V, de acordo com o comando de W, como já o conhecemos desde *Krapp’s last tape*, *Hey Joe*, *Cascando*, um dispositivo de auto-encenação de si. Não resta nada mais.

A cena é inflexiva, pois W comanda uma voz V, sua própria voz gravada, que, com uma narrativa que tem descrições da própria cena como rubricas faladas, referências ao dia que chega ao fim, de uma cadeira de balanço junto a janela enquanto a luz de mais um dia se esvai, o tempo se esvai... As palavras compõem uma música, uma canção de ninar, de uma criança que se nega a dormir, e de tempos em tempos pede “More”, ao que canção de palavras em frases curtas retoma seu ritmo e tom mansos.

A referência ao “resumo” a *reductio* maior das reduções aqui aplicada nesta cena – é a da formulação beckettiana que une nascimento e morte, quando o embalar a velha senhora W em Rockaby, tem congruência com o embalar de um berço.

Como Gontarski comenta em seu texto ao se referir às opções que fez na adaptação de *Company* para o teatro, “[t]al empobrecimento dos meios de comunicação visuais (i. e. redução do corpo, voz, figurinos, suportes, luzes, etc.) é também característico dos dramas e encenações do próprio Beckett, sobre o princípio, como ele havia estabelecido, de ‘menos é mais’”¹¹.

Este princípio de redução e total controle formal e conceitual nos conduz ao que ficou mais conhecido como Minimalismo no mundo das artes visuais nas décadas de 60 e 70 do século passado. Digo “mais conhecido como”, pois como nos lembra David Batchelor, “[h]á um problema com a arte mínima: ela nunca existiu. Pelo menos para a maioria dos artistas que são usualmente agrupados sob esse rótulo, ela foi na melhor das hipóteses, sem sentido, e na pior, um termo frustrantemente enganoso” (BATCHELOR, 2004, p.6). O termo foi o que “pegou” entre outros como “reajectiv art”, “literalism”. Características que uniam trabalhos de artistas diversos nesse período poderiam relacionar trabalhos monocromáticos, austeros e com alguma aparência geométrica e/ou abstrata, muitas vezes cênicos – relacionados a especializações.

A crítica americana Rosalind Krauss¹², ao escrever sobre o tema, afirma que o modelo minimalista não estaria na lógica superior de Kant ou Descartes, mas nas divagações compulsivas de um personagem de *Molloy*. Segundo Krauss, *Molloy*, o herói epônimo da narrativa, despense uma grande quantidade de tempo e energia mental planejando um sistema para a circulação de dezesseis seixos através de sua boca e dos quatro bolsos

¹¹ GONTARSKI, Stanley. ENCENANDO VOZES NA PROSA DE BECKETT STAGING BECKETT'S PROSE VOICES, In: Moringa – artes do espetáculo - João Pessoa, V. 3 N. 2 jul-dez/2012.

¹² KRAUSS, Rosalind. LE WITT IN PROGRESS, In: The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths, NY: MIT Press, 1986.

de suas calças e paletó, num esforço para garantir que cada seixo seja regularmente chupado e nenhum seja chupado mais do que o outro. As ações de *Molloy* são certamente sistemáticas e seguem uma lógica obstinada; há também o detalhe, clareza, precisão e exatidão. Mas, como Krauss aponta, isso não atesta seus poderes de razão tanto quanto dá cobertura a “um abismo de irracionalidade”. Ou seja, não falamos de racionalismo, mas de irracionalismo lógico, dentro de um padrão de singularidade que define um determinado trabalho artístico.

Para Krauss, em outro momento, em sua seriedade e suas repetições, ao evitar a hierarquia e a centralização, ao negar o modelo de arte interior/exterior, o minimalismo também nega seu equivalente metafórico: a ideia de que o significado desses trabalhos reside na vida psicológica íntima (privada e privilegiada) do indivíduo. Como seria o caso do *readymade*, já não se trata, para o espectador, de extrair o sujeito psicológico de trás da superfície fisionômica. Mas, então, se o significado não está *na* obra, onde está? Seguindo princípios da semiótica, Krauss afirma que os significados, mais do que inerentes a palavras ou objetos, são produzidos apenas mediante as relações destes com outras palavras ou objetos. Ou seja, o significado é produzido *externamente*, na esfera pública mais do que na privada; será sempre relativo e não absoluto - dependente em algum sentido amplo do contexto, mais do que pré-formado e fixo.

A análise de Krauss já tinha em si um modelo estético beckettiano – declarado – ao pensar a arte minimalista; assim Beckett, com seu rigor irracionalista, mas extremamente lógico, está com sua arte fundamentando novas estéticas no curso da contemporaneidade.

Por outro lado, a *externalidade* como princípio ativo e público na produção de sentidos, no plural, nos esclarece muito do que podemos inferir da escritura beckettiana. A planificação de vozes vindas de muitas esferas e lançadas na cena, seja ela teatral ou narrativa, produz uma *performance* que se caracteriza por “fazer” (Schechner), e não remete a nenhum lugar interno, tudo está vindo à superfície na sua materialidade e relação externa. Diz o próprio Beckett: “my unique relation [with my work] – and it is a tenuous one – is a making relation. I am with it a little in the dark and fumbling of making, as long as that lasts, then no more. I have no light to throw on it myself and it seems a stranger in the light that others throw”. (*Letters*, vol. III: 511)

Sem luz intelectual a oferecer, mas muitas indicações sobre o fazer a compartilhar. Beckett já havia, em *Not I*, dado instruções a Schneider sobre a modulação de voz da Boca, na atuação de Jessica Tandy, com relação ao jogo de direcionamento do discurso, para “todos” e para “si mesma”:

If I made a distinction it can only have been between mind & voice, not between mouth & voice. Her speech a purely buccal phenomenon without mental control or understanding, only half heard. Function running away with organ” (SCHNEIDER, 1998, p. 280).

Em *Rockaby*, encontraremos tal indicação nas notas do texto: “Voice: Towards end of 4, say from ‘saying to herself’ on, gradually softer. Lines in italics spoken by W with V. A little softer each time. W’s ‘more’ a little softer each time. (*Rockaby*, GE: III, 462)

A primeira impressão de Alan Schneider, ao ler o texto inédito que Beckett lhe enviou em agosto de 1980, foi a musicalidade. No início de 1981, de fevereiro a abril, Schneider se debruçou sobre *Rockaby*, ensaiando com a atriz Billie Whitelaw; encantado, escreve a SB: “She is the rarest and most generous of persons, devoted entirely to you, a consummate craftsman, patient, warm, and a delight to be around”.

Edith Fournier iria a seu modo formular a ideia de exterioridade como “evidência”, nas suas palavras:

Cette évidence n’est pas une vérité. Il y en a tant. Elle est encore moins une certitude: elle est dite avec trop de lucidité et d’humour pour être telle, trop d’intelligence et de tendresse aussi. Il ne s’agit pas non plus de juger si l’évidence est douce ou cruelle. Elle est. réalité à la foi ultime et première, Samuel Beckett la sent, la saisit, la montre, la dit. Il est le seul à faire, seul à transmuier cette évidence en beauté qui dépasse celle de tout art connu jusqu’alors, car son propre art rassemble tous les autres. Son évidence est un dénuement qui s’éprouve, une intensité qui se vit. (FOURNIER, *Revue d’Esthétique*, p. 24)

Essa combinação de percepções da exterioridade e da evidência como realidade própria da obra, em conexão com a ideia de intensidade e vida, nos faria retornar a Gilles Deleuze e o conceito de Imanência, se tempo tivéssemos para tal.

Billie Whitelaw, em uma palestra sobre a parceria que desenvolveu com Beckett, disse: “Ele me usou como um pedaço de gesso de moldagem, até chegar a forma que buscava.”¹³ Vem a mente o processo de moldagem em gesso de Alberto Giacometti, amigo de Beckett. O artista trabalhava com o calor do gesto e do tato na moldagem quase instantânea, selecionava e posteriormente transformava em bronze.

A atriz se notabilizou como intérprete preferida de Beckett atuou em *Play*, *Eh Joe*, *Happy Days*, *Not I*, *Footfalls* e *Rockaby*.



¹³ Billie Whitelaw at New York State Writers Institute, State University of New York.

[MABOU MINES E O DEVIR CÊNICO]

O teatro é o movimento real.

Gilles Deleuze

To find a form accommodate the mess, that is the task of the artist now.

Samuel Beckett

I don't think that people accept the fact that life doesn't make sense. I think it makes people terribly uncomfortable.

David Lynch

Começamos com uma intuição forte, mas sem chão propriamente dito que nos apoie, ou: o propósito deste ensaio é dispor algumas pedras a título de apoio/pavimento de uma ideia que entrevê na diferença da recepção de Beckett nos EUA um índice importante para nossa contemporaneidade, ou ainda, contemporaneidades. Entendendo o fenômeno do presentismo etc como uma sala de espelhos. As variantes estão ali e aqui se desdobrando, de acordo com as distâncias, quantidade de reflexos, distorções dos ângulos, fontes de incidência de luz, das fantasmagorias.



O que haveria de comum entre um pintor que estira uma imensa tela sem chassis no chão, liga o som de seu atelier começa uma luta/dança com latas de tinta na mão e um escritor que passa meses percorrendo um imenso país de costa a costa, pegando carona em vagões de bêbados, estradas, percorrendo subúrbios de cidades, até que numa noite põe uma folha de “formulário contínuo” na sua máquina de escrever e sem parar, durante dias e noites, escreve um romance? Alguém com senso de humor diria “é o

Jazz, os dois viveram a influência do Jazz!"; outro engraçadinho diria "os dois estão expostos no Whitney Museum of American Art".

A convergência nesses dois casos seria a urgência da vida. A retomada de fôlego fora de padrões para a invenção, a experiência da arte-vida, numa associação selvagem, rigorosa, intrépida.



Samuel Beckett esteve uma única vez nos EUA, em 1964, desembarcando no dia 10 de julho no aeroporto J.F. Kennedy (na época Idlewild), para acompanhar as filmagens de *Film*, seu roteiro de curta-metragem, que Alan Schneider dirigiria em

locações entre o Soho e o East Broadway, junto a Brooklyn Bridge—"Memorable Wall".

Depois de inúmeras estreias de textos em diversas cidades americanas, e de sua obra ter se tornado referência para muitos artistas americanos, o autor, entretanto, nunca havia se disposto a atravessar o Oceano Atlântico para conhecer NY (e os EUA?!). Penso que o fez por três motivos: 1. Manifestar gratidão, pela grande amizade e parceria com Schneider; 2. Acompanhar *Film*, para detalhar opções no que seria a sua única inserção no cinema; e, a definitiva, 3. Realizar um desejo antigo, conhecer Buster Keaton, o modelo de atuação que tinha em mente quando começou a escrever teatro, o mímico do rosto impassível das comédias do cinema mudo de sua adolescência em Dublin. Sim, Keaton com menos de 20 anos já estava nas telas de cinema, rivalizando em popularidade com Chaplin. De uma família de atores de circo, desde criança era parte da trupe dos Keatons. O centro do interesse de Beckett pela América era um comediante, um ator do cinema mudo (sabemos que Schneider chegou a sondar o próprio Chaplin e o ator Zero Mostel).

O primeiro encontro de Beckett com Keaton, na suíte do hotel em que foi hospedado pela produção, dava o tom dos paradoxos da recepção americana à obra de Beckett.

Quem nos conta é Alan Schneider:

When Sam and I arrived, Keaton was drinking a can of beer and watching a baseball game on TV; his wife was in the other room. The greetings were mild, slightly awkward somehow, without meaning to be. The two exchanged a few general words, most of them coming from Sam, then proceeded to sit there in

silence while Keaton kept watching the game. I don't even think he offered us a beer. Not out of ill will; he just didn't think of it. Or else maybe he thought that a man like Beckett didn't drink beer.

Now and then, Sam – or I – would try to say something to slow some interest in Keaton, or just keep the non-existent conversation going. It was no use. Keaton would answer in monosyllables and get right back to the Yankees – or was it the Mets?...

It was harrowing. And hopeless. The silence became an interminable seventh-inning stretch. (citado em KNOWLSON, 2007, pgs. 464-465).



Esta estranha cena de recepção de Keaton, em uma suíte de hotel em NY, pode ser uma imagem inicial para pensarmos que a “chegada” de Beckett à América não foi uma aterrissagem suave, necessariamente. Dito isso já com o pensamento no fiasco de *Waiting for Godot*, em Miami em 1957– já relatado aqui. Mas agora com o pensamento na encenação de André Gregory de *Endgame* (1973), e também na igualmente polêmica montagem dessa mesma peça por JoAnne Akalaitis (1984). Produções que seriam responsáveis por palavras tão raramente duras e diretas de Beckett sobre como se poderiam montar seus textos, e por difundir a reputação de Beckett como autor tirano: “I detest this modern school of directing. To these directors the text is just a pretext for their own ingenuity” (KALB, 1989, pg. 71).

Estas duas montagens, a de Gregory e a de Akalaitis, que entram em conflito com o autor são citadas aqui como parâmetros de uma questão renovada para a dramaturgia, e introduzida por Beckett sob um novo viés na relação entre dramaturgos e encenadores.

Até onde pode ir um autor na constituição da cena teatral com a sua dramaturgia? E quais seriam os limites definidos pelo autor para as interferências em seus textos? O perfeccionismo de Beckett na composição de uma partitura cênica, rigorosamente construída, deixa muito pouco espaço para “criações e inspirações” de diretores que desejam imprimir uma assinatura pessoal. Tais especificidades da obra dramática de Beckett já haviam produzido na Europa, e no resto do mundo, distorções bizarras de suas peças. Um desses projetos, que não chegou a se realizar, era de ninguém menos que Bertold Brecht. Jonathan Kalb, em seu *Beckett in Performance*, lembra das intenções de Brecht para uma adaptação de *Waiting for Godot*:

Brecht was the first of many whose initial response to Beckett's work was that it needed to be doctored, somehow fixed or rather completed, by filling in the “missing” specifics. Toward the end of his life he had two ideas for adapting Godot. One employed numerous cuts and stylistic revisions to make the dialogue more colloquial, and specified social roles for the characters: Estragon, “ein Prolet,” Vladimir, “ein Intellektuelier,” Lucky, “ein Esel oder Polizist,” and “von” Pozzo, “ein Gutsbesitzer.” The other divided the action into scenes in which the tramps wait for Godot while music plays and films are projected behind them depicting revolutionary movements in the Soviet Union, China, Asia and Africa. In each case the intention was clearly to historicize the action, ground it in a definite time and place, in order to concretize the ambiguous notion of Godot as the socialist millenniu. (KALB, 1989, p. 73-74).

Beckett tinha na parceria e confiança que desenvolveu com Alan Schneider um diretor ideal no sentido de ser, como que um operador do autor, quase como a assistente de *Catastrophe*, indagando as dúvidas e retornando com as instruções deste, com o fiel propósito de atender da melhor maneira possível cada uma de suas observações. Mas a América guardava novas formas de ver a “coisa”, e esse caminho se constrói por uma série de novas parcerias estabelecidas com os “Mabous”.

*

*

*

O Mabou Mines Group foi formado em 1970, quando Lee Breuer e Ruth Maleczech, junto com Philip Glass e JoAnne Akalaitis, decidiram começar uma companhia em Nova York, na qual, de acordo com Maleczech, “poderíamos ter liberdade artística completa. Não haveria um diretor artístico único, nem o sonho artístico de uma única pessoa, todos poderiam escrever livremente, compor, criar, etc. Nenhum Diretor Artístico poderia impedir outro diretor de fazer o seu trabalho¹⁴.” Levando o nome de uma cidade na Nova Scotia, onde um amigo tinha tentado comprar a propriedade, os fundadores e gestores-artísticos também incluiriam os atores Frederick Neumann, Bill Raymond, David Warrilow e, mais tarde, Terry O'Reilly. Nos primeiros anos em NY o Mabou Mines foi acolhido e apoiado pelo La Mama Experimental Theater Club, sob o comando de Ellen Stewart.

Dentro desta lógica, o Mabou Mines realizou em 45 anos de existência – 1970/2015 – cerca de 70 produções, onde seus membros se revezaram na direção de cena, atuação, produção e outras funções, onde artistas com o músico Philip Glass (que foi casado com JoAnne Akalaitis) e o escultor Richard Serra, são apenas dois exemplos de colaboradores. Os artistas que constituíram o grupo viveram a “Avant-gardit’s passionate belief in the often, but not always, goes hand in hand with this ironic awareness of its place in the socioeconomic food chain. Certainly, in 1960s, when some artists followed Artaud in seeking an unmediated sense of presence in the theater, the future members of Mabou Mines were playfull exploring the complex visions of writers such as Beckett, Genet, and Brecht” (FISCHER, pg. 16-17) . Às referências europeias poderíamos acrescentar os nomes dos poetas Walt Whitman e William Burroughs, e o músico, performer e filósofo John Cage, como influências de uma determinada comunidade da Avant-Garde americana, que se formava com outros grupos como o legendário Living Theater (Judith Malina e Julian Beck), o Performance Group (depois, Wooster Group), Open Theatre, Mime Troupe de San Francisco, que traziam com eles o desenho da cena américa experimental das próximas décadas, com criadores e pensadores como Robert Wilson, Richard Foreman, Joseph Chakins, Spalding Gray, Jack Smith e Richard Schechner.

Entre os anos de formação que antecedem a criação do grupo, Lee Breuer, Ruth Maleczech, JoAnne Akalaitis, Philip Glass estiveram na Europa, onde encontraram

¹⁴ <http://www.maboumines.org/history>

David Warrilow e Frederick Neumann circulando entre o Berliner Ensemble – do período de Helene Weigel, depois da morte de Bertold Brecht (1956) – e a Polônia de Jerzy Grotowski. Quem estava há mais tempo por lá era Neumann, que havia chegado a ver a montagem original de *En Attendant Godot*, de Roger Blin, no Théâtre Babylone. O período em que aqueles que fundariam o Mabou Mines Group estiveram percorrendo a Europa coincidia com os anos das bombásticas tournées do Living Theater no continente, em 1964, pela primeira vez, depois em 1968-69, em meio a Revolta Estudantil (e em 1971, aconteceria o episódio da prisão do Living ao chegar ao Brasil dos generais).

A primeira produção do Mabou Mines chamou-se *Red Horse Animation* – e foi possível graças à venda de uma escultura em vidro do tamanho real de um cavalo, realizada por Richard Serra; inaugura também a Animation Trilogie, dirigida por Lee Breuer: *Red Horse Animation* (1970), *The B. Beaver Animation* (1975) e *Shaggy Dog Animation* (1978).



Na sequência de *Red Horse Animation*, Breuer dirigiu os primeiros textos de Samuel Beckett – autor apresentado por David Warrilow e Neumann –, *Come and Go* e *Play* (ambos em 1971). Não pararam mais, foram nove textos, sem contar o festival Beckett, que realizaram em 1974 e a polêmica direção de *Endgame*, que JoAnne Akalaitis realizou com produção do American Repertory Theater Company, que estreou em dezembro de 1984 em Cambridge, Massachusetts – provocando a ira de Beckett. Isso para não falar de outras produções independentes de David Warrilow, como *A Piece of*

Monologue, estreada no La MaMa Experimental Theatre Club, Nova York em Dezembro de 1979 (texto escrito por Beckett especialmente para o ator).



Abaixo, a relação das produções de obras de Samuel Beckett realizadas pelo Mabou Mines, e seus respectivos diretores artísticos:

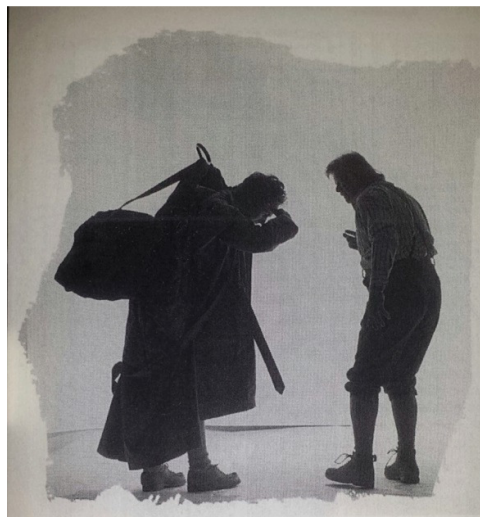
1. **COME AND GO** (1971) – Direção: Lee Breuer.
2. **PLAY** (1971) - Direção: Lee Breuer – Música de Philp Glass.
3. **MABOU MINES PERFORMS SAMUEL BECKETT** (1974)
4. **CASCANDO** (1975) - OBIE Award pela direção de: Joanne Akalaitis
5. **THE LOST ONES** (1975) - Instalação de: Thom Cathcart; OBIE Award, de melhor ator para David Warrilow.
6. **MERCIER AND CAMIER** (1979) – Adaptado e dirigido por: Frederick Neumann
7. **COMPANY** (1983) – Dirigido por: Honora Fergusson e Frederick Neumann – Música de Philip Glass.
8. **IMAGINATION DEAD IMAGINE** (1984) – Dirigido por: Ruth Maleczech
9. **WORSTWARD HO** (1986) – Encenado por: Frederick Neumann
10. **HAPPY DAYS** (1996) – Dirigido por: Robert Woodruff com Ruth Maleczech (Winnie)

Como podemos ver na cronologia das montagens do Mabou Mines dos textos de Samuel Beckett, o projeto original de um grupo de codiretores artísticos como os fundadores pensaram se retrata bem na abordagem de uma paixão comum pelo autor

irlandês. Diríamos que as bases artísticas e estéticas do Mabou Mines partiram de três vias: 1. A Série de ‘Animations’ conceituada por Lee Breuer, sobre a base de uma nova forma de ver a encenação; 2. A Série iniciada com “Music for Voices”, e com definida por parcerias e colaborações com artistas plásticos, músicos, coreógrafos; e a última, 3. A Série supra citada das encenações dos textos de Beckett. Como bem analisou Iris Smith Fischer:

Besides the three Animations, Mabou Mines produced two other lines work in the early 1970s. Shortly after starting on Red Horse Animation, they revived Beckett's Play and worked up Come and Go presenting both in 1971. These small pieces, inexpensive to stage, drew on their earlier Beckett work and built the company's repertoire. In 1975, Breuer and Warrilow, with associate Thom Cathcart, put together for production The Lost Ones another Beckett narrative, this time in a scant three weeks so the three pieces could be presented as complete evening. Ironically, the success of this venture tied the company's a reputation to Beckett more closely than its members had intended. already in 1972, with rehearsals for The B. Beaver Animation under way, the company added a third line of work, termed by one writer a “collaboration series”, which consisted of Music and Voices (1972), put together by Glass, and Arc Wedding Piece (1972), a little-known show that had only a brief life. (FISCHER, 2012, p. 56)

Debruçaremos agora sobre parte desta terceira Série de criações do grupo americano, o teatro narrativo e performático/ textos não-dramáticos de Samuel Beckett.



O TEATRO NARRATIVO DA DESPALAVRA/ OU FACA SÓ LÂMINA DE BECKETT

J'ai décidé de ne pas signer (...) Mon nom doit disparaître.

Antonin Artaud

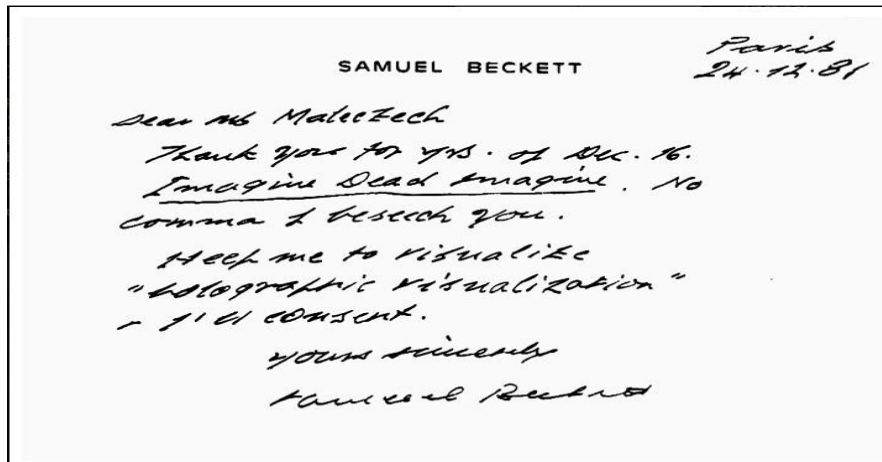
J'écris pour effacer mon nom

Le sens d'une oeuvre infiniment profonde est dans le désir que l'auteur eut de disparaître (...).

Georges Bataille

Três textos de Beckett encenados pelo Mabou Mines merecem nossa atenção explícita para pensar e ensaiar a experiência da criação de uma cena narrativa do esfacelamento, do esburacamento da linguagem, em sua evidência da vida em resistência, a poética da ruína, da decomposição como analisou Evelyne Grossman em *L'Esthétique de Beckett*. Na famosa Carta a Axel Kaun, em 1937, o jovem Beckett conscientemente já se distanciava da estética prolífera de Joyce, em oposição para a sua “literature of the unword / porous”. Assim, as rapsódias se entrecortam e se cruzam à banalidade de ações ridículas de um cotidiano tosco, e as vozes se repartem em esforços – ora complementares, ora desmembrados – a meia metade de um fôlego, fio de voz que, entretanto, não cessa nunca sua viagem entre fantasmagorias de existências paralelas, que se põem a dialogar. Sabemos dos interesses juvenis de Beckett por teatro, suas primeiras experiências, seu gosto por Racine, mas, na leitura atenta – principalmente da primeira trilogia –, já podemos perceber o teatro infiltrado nas situações, e mais que tudo, a necessidade de falar para alguém ali, na própria escrita soprando sempre um resmungo direcionado, uma ‘historinha’ que busca seu público, sua afeição, sua aprovação, por demonstrar alguma habilidade no jogo. Existe um teatro submerso em *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*. A literatura é a busca do preenchimento de um vazio, o vazio de Beckett será o desdobramento de uma cena como imanência desse vazio! A sonata fantasma da mente de um vagabundo, de um sem-teto, pois o próprio

criador se confunde com as criaturas, numa estrutura de parábola oriental – quase paisagem.



Assim, a cena beckettiana é insólita, e se constrói de aparições evidenciando a “fugacidade eterna” e a precariedade da linguagem. A depuração da ruína faz do autor um rigoroso poeta de ícones quebrados, cacos de louça, restos de comida, rabiscos na parede, frases interrompidas, farrapos de vida, lembranças esquecidas, ruminações auriculares, murmúrios internos, projeções míopes, traços desfeitos, penumbras e nebulosidades, onde o “talvez” se instaura como hóspede para o riso e a ironia sobre os fatos. Que fatos? O que de fato acontece? A certeza da vida se faz na incerteza das existências. Declarações peremptórias, juízos críticos perfeitos, mundos sublunares desabam na escatologia de um peido, ou da necessidade de um penico, canto, caverna, poço, buraco. O sublime é o vazio e o silêncio impossível.

Na estética beckettiana existe então essa fala, necessária, e com endereçamento; alguém, um ouvinte, constitui-se teatralmente, de imediato. A fala que busca e necessita dos predicados da oralidade, que odeia a “literatura” enquanto código de cavaleiros templários cobertos de pústulas, sem prêmio, sem terra santa. Beckett faz falar, tagarelar por tagarelar, até surgir uma malha, um *grid*, um plano visual, uma densidade, uma materialidade do som, ritmada, a volumando-se e, ao desaparecer, criando espaços para o silêncio intenso, repleto de ressonâncias. A escritura de Beckett é imanente, pois avoluma a vida decrepita do instante, consonantes metonímicas do humano/inumano, sem ferir a pele fina e envelhecida das relações com as coisas. Teatro de prosopopeias.

Deleuze e Beckett são nossos intercessores declarados para ‘sair do teatro e entrar na filosofia; sair da filosofia e entrar no teatro; sair de ambos e pensar’. Em seus escritos-verbetes, léxicos do drama, Jean-Pierre Sarrazac, assim define o devir cênico:

O devir cênico não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a “fortuna cênica” de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo “possíveis” de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto – que pode ser não dramático – solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o. (SARRAZAC, 2012, p. 66)

[Poderia parar aqui e me dar como satisfeito por conduzi-los até este argumento, que, de algum modo, era o roteiro do passeio. O ingresso dava direito a quase todos os brinquedos, e não se vai à América se não for para se divertir. Ou não?]

O devir cênico da obra de Samuel Beckett precisa ser observado nas encenações dos textos narrativos do autor pelo Mabou Mines Group: optamos, para comentar e pensar, *The Lost Ones* (1970), *Company* (1980) e *Worstward Ho* (1982) – que chegaram à cena por iniciativa do diretor Lee Beuer e dos atores David Warrilow e Neumann Naumann.

THE LOST ONES: A EXPERIÊNCIA BECKETT

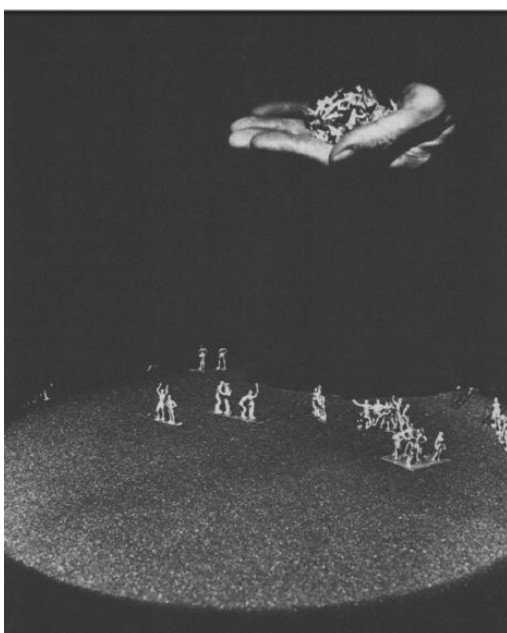
I've seen many Beckett Hells, but this is the first time I've experienced one.

Richard Gottlieb - SOHO WEEKLY NEWS

A pergunta inicial, pela “força e virtualidade” de *The Lost Ones*, é: como jogar *the lost ones*? E desdobrar possíveis respostas sem mais pesar. A encenação realizada pelo Mabou Mines teve reconhecidamente a mão de Lee Breuer assinando a direção, e a adaptação do texto foi trabalhada pela dupla Breuer-Warrilow. Warrilow, em entrevista conta um pouco das três breves semanas para adaptação e ensaio: “in no time at all... I realized I couldn't possibly hold the book and do a reading because there was too much to do... So I stared learning it and bingo. It was one of those inexplicable miracles.” E

um pouco mais adiante, reconhece o crédito de Breuer no sucesso da empreitada: “It was Lee. It was always exclusively his vision. All I was doing was trying to realize his ideas”. (FISCHER, 232).

Originalmente escrita em francês, com o título de *Le Dépeupleur*, e geralmente traduzida para o português como *O Despovoador*, em inglês, esta narrativa, talvez uma das mais estranhas de Beckett, ganha com a literalidade de *Os Perdedores*, e lembra o jogo medieval, que por aqui chamamos de “resta um” – em inglês, “lost one”. Esta referência talvez não pareça informar nada, se não acrescentarmos o esquema de um tabuleiro, que inicialmente era circular, onde as peças são pequenas esferas que ocupam



“buracos”: o jogador deve mover as peças fazendo-as passar umas sobre as outras, numa combinação de jogadas que permitam a eliminação de todas as peças, “*Abode where lost bodies roam each searching for its lost one*” (*The lost ones*, p. 381; no original, em francês: *Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur*. (*Le Dépeupleur*, p. 7.)).

Dito isso, vamos ao texto, onde Beckett constrói um experimento, como num laboratório onde criaturas, homúnculos, são

dispostos dentro de um cilindro: “Inside a flattened cylinder fifty metres round and sixteen high for the sake of harmony”. O espaço confinado onde “vivem” estes seres tem uma dinâmica de movimentação determinada pela existência de escadas “muito requisitadas” e nichos nas paredes, e por classes de seres: Os Vencidos “fadados ao chão para sempre”; Os Escaladores, que têm um código próprio, onde descer é prioritário, e é proibido que mais de um suba ao mesmo tempo; Os Sedentários “praticamente mortos”, espécies de “semi-sábios”; Os Buscadores “cansados de buscar em vão eles se voltam para a pista fazem-no para seguir lentamente a margem inimaginária, devorando com os olhos todos aqueles que ali se encontram”; Os Carregadores, que circulam em círculos criando dois anéis junto ao movimento dos Buscadores. O cilindro é escuro, iluminado por uma “pequena luz inútil”, “um corpo por metro quadrado”, “ninguém olha para dentro de si onde não pode haver ninguém.



Olhos baixos ou fechados significam abandono e só pertencem à classe dos vencidos”; e ainda , Os Espreitados.

O texto cria uma dinâmica de “movimentação” dentro do cilindro, surgem subclasses: Errantes, Imóveis e Acoplados. E sensações de cor: “penumbra é sensação de amarelo”; “O que à sensação de amarelo se acrescenta a mais fraca de vermelho”. Pausas e descansos têm “mínimo efeito dramático” e, entre os componentes que constituem o cilindro, existe “um fraco zumbido de

inseto”. Existe um regime de aquecimento e resfriamento que oscila de 5 em 5 graus para cima e para baixo. Com esta geografia, Beckett reinventa um inferno (poço) de seres confinados e etiquetados, condenados a tarefas sem sentido, onde existe um “quem fora”, que “observa”: “o fundo do cilindro comporta três zonas distintas com fronteiras precisas mentais ou imaginárias já que invisíveis ao olho de carne”. O olho de carne, um observador acompanha as atividades no interior do cilindro, a partir de um ponto de vista externo a existência dos habitantes do cilindro.

Durante quinze blocos de texto, Beckett desenvolve a descrição de uma prisão fabular, que nos remete talvez a “Construção”, último texto de Franz Kafka, e aos túneis que a toupeira cava meticulosamente diante de uma eminente ameaça. Em ambos os textos, acompanhamos através de glossários técnicos, matemáticos e pseudo-científicos, como que uma paródia à história da espécie. Os perdidos, aqui também, têm a rotina insensata dos presidiários que Beckett podia observar da janela de seu estúdio na Prisão de La Santé.

O artista plástico Thom Cathcart criou, para a montagem do Mabou Mines, um cilindro de borracha que envolvia plateia – cerca de cinquenta pessoas –, colocando todos na “cena da narrativa”, dentro do poço, onde Warrilow performava como narrador-autor, com música de Philip Glass – esta oscilava entre sons metálicos constituindo séries

melódicas e zumbidos, que compunham uma atmosfera pautada pelo ritmo do texto, pausas e movimentações do ator.

As adaptações cênicas dos textos de Beckett seguintes parecem reivindicar, em geral, do corpo do performer uma combinação entre a resistência e sujeição da vontade de autoridade e o controle, que Beckett encena como paródias. Assim, o ator necessita cultivar uma “força interior”, através de um retrato irônico de auto-disciplina. A chave desta força, porém, está na disposição de sujeição do ator para o poder político ou performativo, neste caso, o rendimento do texto de Beckett como dramaturgia. Warrilow em *The Lost Ones* parece ilustrar bem esta questão. No apertado espaço cilíndrico criado por Cathcart, evocando as dimensões confinantes onde os Perdidos vivem, Warrilow atuou a apenas alguns centímetros dos espectadores: a concentração do ator e conscientização de um corpo disciplinado parece ter contribuído diretamente no engajamento do espectador. Tal percepção chega até nós através do relato de Ruby Cohn, ao descrever a experiência que vivenciou ao assistir ao espetáculo:

Shoeless, the spectators enter a dark foam-rubber cylindrical space in which tiers of foam-padded steps are built from floor to ceiling. An ugly sulfurous glow emanates from the sides of the steps, but spotlights follow Warrilow around the cylindrical playing area. Electronic music by composer Philip Glass approximates the text's “faint stridulance a of insects”. Cutting Beckett's text by Warrilow graduates from a dry and seedy academic clinically observing a small cylinder to a naked human essence who draws an equation between the tiny celluloid dolls and ourselves, but his involvement deviates, mesmerizing us to its changes. In various dull lights... he recites Beckett's text, his voice a resonant stringed instrument. After about half the playing time, but quite late in Beckett's text, as the temperature rises in our fedit cylinder. Warrilow removes his clothes to enact the several torments of the cylinder's inhabitants. (COHN, 1987, p. 176)

O elemento da disciplina do ator/performer em colaboração com os textos de Beckett parece unir duas formas de rigor que se encontram contra o descrédito de uma linguagem estabelecida. Os atores do Mabou Mines encontraram em Jerzy Grotowski, o diretor de vanguarda polonês, seguidor de Artaud, a aplicação de um treinamento para a

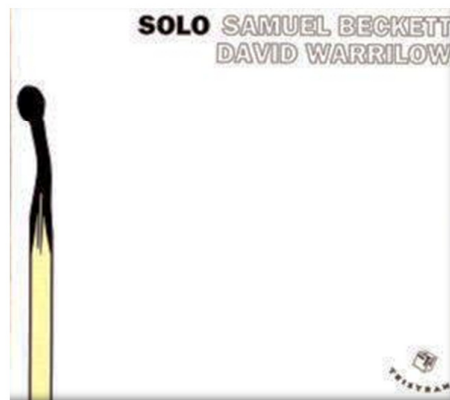
performance do ator, como uma das balizas para o trabalho de ampliação do corpo do ator, o desenvolvimento do “atletismo afetivo” artaudiano. Grotowski estava justamente realizando um workshop neste período na Philadelphia. A disciplina do performer é reafirmada por Marina Abramovic no documentário *The Artist is Present*, quando a artista lembra de sua família na Croácia de Tito, e de seus pais, militantes comunistas. Lembra de sua casa, onde o rigor era a regra. A tal rigor herdado, Abramovic atribui a perseverança que se manteve na instabilidade e no risco extremo, exigidos pela Performance enquanto não-linguagem, ou anti-gênero artístico.

Assim também, os princípios de essencialidade da cena, do teatro pobre de Grotowski pôde criar uma intercessão curiosa com o minimalismo beckettiano: na fórmula comum de rigor, poucos elemento e produção de presença.

É surpreendente pensar na superação da linguagem criada por Beckett em *The Lost Ones* para tornar asséptica a descrição dessa prisão fabular, dando a entender uma condição determinista de criaturas “perdidas”. Como envolver uma plateia, o público num texto tão frio e técnico?

A resposta parece ter vindo da inclusão da plateia na circunstância, e o envolvimento criado pela meticulosa habilidade de Warrilow ao controlar seu corpo a apenas poucos centímetros das pessoas, ‘aquecendo’ o espaço com esse ‘quase contato’. Beckett sempre apostou, como diretor e também nas instruções ao trabalho de Schneider na montagem de seus textos, a máxima da simplicidade.

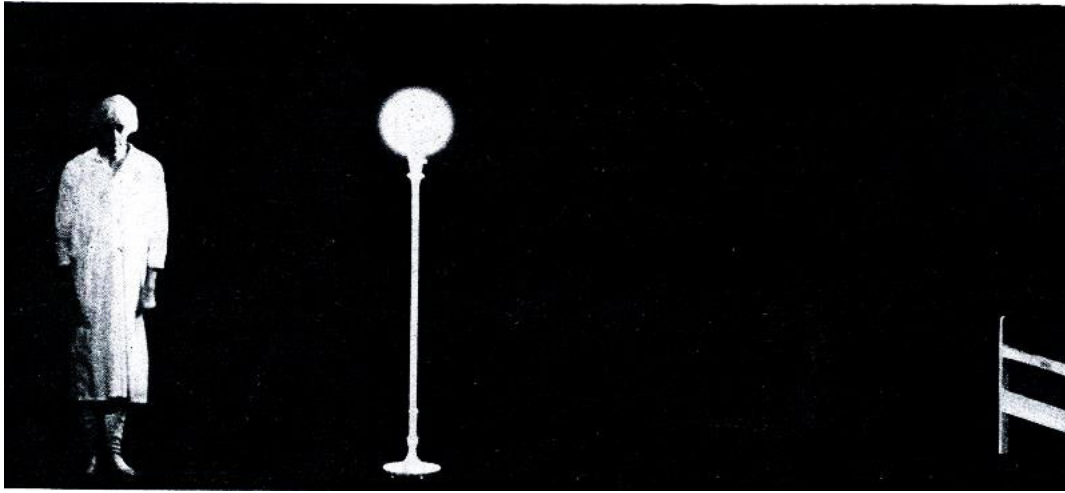
Com *The Lost Ones*, o Mabou Mines recebeu o OBIE Award pela atuação de David Warrilow, em 1976. O ator, que desenvolveu uma prolongada parceria com Beckett, recebeu em 1979 um texto escrito sobmedida: *A Piece of Monologue*.



Agora imaginem o eco das frases de Beckett na consciência do público americano, forjada na competitividade e no individualismo radical de “I am a number one”...

“Os vencidos (*The lost ones*) evidentemente não são aqui levados em conta”.

“Eis a *grosso modo* o último estado do cilindro e desse pequeno povo de buscadores dos quais um primeiro se foi um homem num passado impensável abaixou enfim uma primeira vez a cabeça se tal noção for mantida”.



COMPANY: SOLIDÃO INTERPLANETÁRIA

A arte é a apoteose da solidão.

Samuel Beckett - Proust

The test is company. Which of the two darks is better company.

Samuel Beckett – Company

Committed to the idea that the power of art is locate in its power to negate, the ultimate weapon in the artist's inconsistent war with his audience is to verge closer and closer to silence. The sensory or conceptual gap between the artist and his audience, the space of the missing or ruptured dialogue, can also constitute the grounds for an ascetic affirmation.

Susan Sontag – The Aesthetics of silence

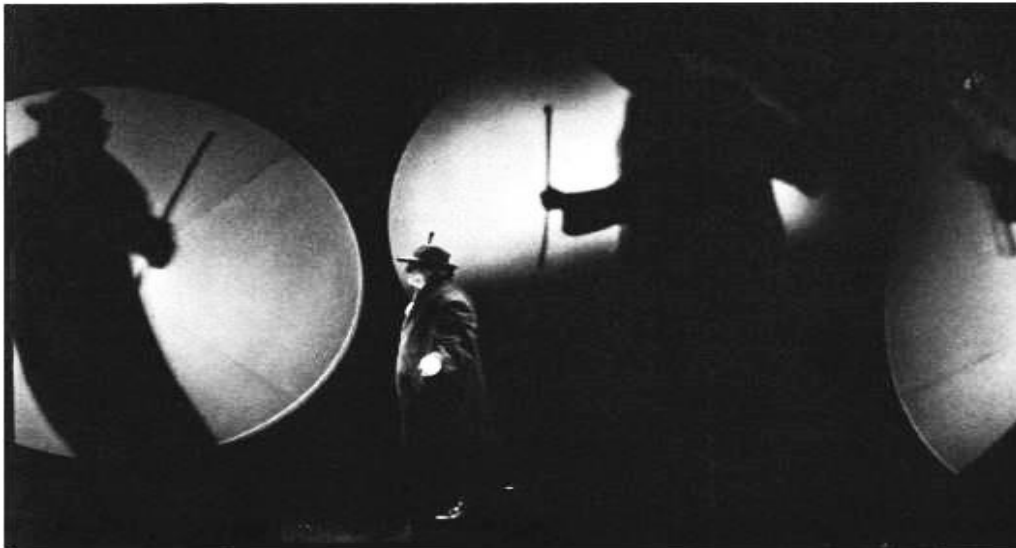
O homem deitado com o rosto contra o solo. A imagem da novela *Company*. Esta é a primeira figura no jogo da narrativa a ser resolvida por Fred Neumann e Honora Fergusson, sua esposa e parceira na adaptação e encenação do Mabou Mines Group. O texto é, segundo Gontarski, o “mais teatral” entre as narrativas de Samuel Beckett. *Company* compõe a última trilogia de Beckett, juntamente com *Ill said Ill seen e Worstward Ho*. Foi originalmente escrito pelo autor em inglês em 1980, depois traduzido como *Compagnie*, em 1985.



Fabulação mental, teatro da consciência, *Company* se articula entre o que é dito e o que é visto, gerando conflitos entre vozes e figuras que se constroem por negação. O teatro de Beckett, assim como sua literatura, é um ataque ao teatro e seus elementos fundamentais e usos convencionais. No ataque ao teatro, despojou-o de sua ostensiva ou exagerada dramaticidade, empobreceu-o ao máximo, reduzindo elementos e ampliando suas potências enquanto linguagem propriamente cênica. Introduziu musicalidade e plasticidade juntamente com um parâmetro de tensão, gerada a partir da indeterminação do instante; um presente insólito, atravessado de meias percepções. Beckett manteve a cena sempre como meta-teatro.

Do universo narrativo dos romances, surge uma das mais idiossincráticas e potentes invenções do autor, a Voz como evidência – personagem ela mesma que se desdobra, como nas estórias que Hamm conta para si mesmo em *Endgame*, para lhe fazer companhia, e ao mesmo tempo para medir sua existência. A Voz é a zona intermediária entre as criaturas e os criadores-personagens (criador-autor). É através da Voz que

Beckett explorará essa zona de indefinições entre percepções e projeções – fantasmagorias –, que constituirá boa parte do seu esforço ficcional e cênico, já que, como Fábio de Souza Andrade marca em seu livro *O Silêncio Possível*, estas duas esferas da criação beckettiana vão se cruzar ao longo da obra. O narrativo se tornando mais cênico e vice-versa. A Voz surge com clareza em *Molloy*, ganha a cena em *Krapp's Last Tape*, e se torna autônoma em *Not I* – contando, de forma breve, um desenvolvimento bem mais complexo. *Not I* nos ajudará a alcançar *Company*. O jogo entre a 1ª e a 3ª. pessoas da narração é marcado com a negação recorrente da 1ª pessoa pela Boca, que insiste estar contando uma história alheia (“what?... who?... no!... she!”) No discurso frenético da Boca, nenhuma das histórias que um eu conta sobre si pode ser eu! A figura metonímia da Boca, feminina na hora do juízo!?! Frente ao público, tornando público, o íntimo, sempre negado nas esferas da consciência. Relembramos aqui a palestra de Karl Jung na Clínica Tavistock, assistida por Beckett em 1935, que versava sobre ausência de unidade da consciência, sobre a possibilidade das múltiplas personalidades: Jung menciona o caso de uma menina que, “aos dez anos, ainda não teria propriamente nascido”, não teria ainda “emergido dos sonhos arquetípicos nos quais a criança está imersa no despertar da consciência” (GONTARSKI, 2004, p. 690).



De certa forma, é um processo de destruição da cena do drama burguês, idealista, moral, que se baseava na correção da ação dramática, ou através da ação dramática. Beckett exclui a ação dramática e introduz a espera-expição, exclui o embate social entre personagens individualizados, e introduz as múltiplas personificações da consciência, num drama mental. Torna externo, com jogos e soluções cênicas, um conflito interno de

fragmentações, hipóteses, dúvidas, lembranças e projeções do desejo – dando a ver o opaco e a penumbra, fazendo ouvir o insondável, o balbuciante, gago e inseguro mundo da indeterminação do ser. Ser agora são; ser são seres intersubjetivos, como na proposição deleuziana, que rompe em definitivo a ideia de indivíduo – tão cara ao espírito moderno, e a ação do Homem sobre as coisas, sobre o mundo.

Beckett expõe um ser inconstante, bruxuleante, em sua presença vulnerável e bela. Este ser dialogará com as buscas do performer contemporâneo, que busca sua força, sua produção de presença sem as proteções da “personagem”, de construções – mas num “estar ali” para ser visto, experimentado, apresentando-se, vocalizando e realizando movimentos como música e dança, entre o articulado e o inarticulado, a ficção e a não-ficção, esse “entre” que expõe a vida na sua forma mais vibrante. Aqui as intercessões se constituem no texto e na argumentação desejada, e, sobretudo, na contemporaneidade da obra.

A narrativa beckettiana em seu desenvolvimento cênico ganha interesse, quando *Company* é adaptada pela primeira vez, ou, melhor dizendo, encenada por Honora Fergusson e Fred Neumann, com música de Philip Glass, em 1983, no The Public Theater de Nova York. Em seguida, teríamos a encenação francesa, dirigida por Pierre Chabert no Théâtre du Rond-Point em 1984, sendo que, nessa última, Beckett participou ativamente assistindo aos ensaios e interferindo na adaptação do texto. Em 1995, Stanley Gontarski encena *Company* no Los Angeles Actor’s Theater, com atuação de Allan Mandell.

No projeto beckettiano, a questão central nos é apresentada pelo mesmo Gontarski: “A questão que vai atrair a atenção de Beckett durante o resto de sua carreira é como apresentar em palavras e imagens cênicas a incompletude do ser, o ‘être manqué’”. A solução havia sido já encenada em *Endgame*: “a parte é o todo!” Assim seguindo o raciocínio em *Company*: “Deviser of the voice and of its hearer and of himself” (*Company*, GE IV: 435).

As explicitações dessa “cena” já haviam sido dadas nos primeiros passos de *Krapp’s Last Tape*, ao ser posto em cena o “aparelho” que traz a Voz no passado, depois no jogo de inflexões da Boca de *Not I*, que tem em si duas Vozes, e a presença da “figura do ouvinte”. Antes o ator-Krapp, agora o vulto de manto, ou os megafones nas primeiras

versões de *What Where*. Explicitar o implícito, dar forma a esse caos interno sem destruí-lo, sem vestir as roupas surradas da linguagem, da literatura ou do teatro.

Então, em *Company* a luz se acende com a evocação da Voz: “Imagine”, e Beckett apresenta a figura de um homem deitado de barriga para baixo com o rosto contra o chão. As Vozes se intercalam na 2ª. e 3ª. pessoa, sendo que, a 2ª. conta histórias doloridas, de humilhação, coação, que são negadas. E a Voz na 3ª. pessoa, no presente, faz conjunturas e levanta hipóteses. Estas duas vozes na novela seriam provenientes da figura deitada (morta? moribunda? inconsciente?)? O teatro se faz no conflito, entre lembranças ficcionadas pela Voz na 2ª. pessoa, e negadas pela 3ª. pessoa, durante exatos 60 blocos de texto, que poderiam aludir ao tempo de uma hora, e onde o último “bloco” tem apenas uma palavra: “Alone”. As duas palavras “Imagine” e “Alone”, e as duas vozes esgrimindo a impossibilidade de ser, de ter sido, e de ser com alguém, de se fazer companhia, finaliza com a dura constatação, ao cabo de um “passar o tempo” (como em *Godot*) de 60 blocos de texto, expostos na imagem do relógio e seus ponteiros no bloco 57.

A cena da montagem do Mabou Mines, se apresentava com a Figura de pijama vestindo um sobretudo e um chapéu de feltro, sentado em uma cadeira de balanço, no palco vazio, entre três antenas parabólicas, levemente inclinadas para diferentes pontos da plateia. Uma luz muito fraca como iluminação geral branca, e focos fracos realçando os “pratos” das antenas parabólicas, e uma luz recortada sobre o rostoda Figura sentada, com os olhos encobertos pela aba do chapéu. O diálogo se intercala entre a Voz em Off na 2ª. pessoa e a Voz do ator Fred Neumann, grave, com micro-variações de tom e inflexão. O ator com microfone, quando podemos também escutar suspiros, tosses, pigarros, etc... A Voz em Off é provocadora, e o ator esboça pequenas reações de negação ao escutá-la, informando sobre um passado duro, difícil, dolorido: “Looking up at the blue sky and then at your mother’s face you break the silence asking her if it is not in reality much more distant than it appears”, “A trace of emotion. Signs of distress. A sense of failure” (*Company*, GE IV: 436).

O ator se levanta e - entre as três antenas -, parece buscar, identificar as possíveis origens dos sons que o povoam; reluta, vislumbra, revive, desiste. O trabalho físico do ator em uma partitura restrita pressupõe a já mencionada disciplina e rigor que atribuímos à *performance* presença, sem atabalhoamentos e ações ilustrativas. Na

montagem, Fred Neumann teve o apoio da coreógrafa Mary Overlie, que realizava os treinamentos físicos, de movimento e dança com o grupo. Foi Overlie quem criou e aplicou um método que chamou de “toolbox”, com seis Views Points, em que mais tarde a diretora americana Anne Bogart se baseou para criar uma técnica de preparação, composição e criação para atores – a posteriori, mundialmente conhecida, técnica de *Viewpoint*.

A força da atuação de Neumann impressiona, ele que tinha a maior bagagem como ator, que era o ator experiente do Mabou Mines, ousado e técnico, deu a *Company* uma intensidade quase expressionista, sem acréscimos e sem os desenhos estilísticos! Rosto largo e olhos muito claros, que pareciam vazios, atônitos. Um cantor de ópera a serviço de uma arrumação de gavetas!

As três montagens citadas, incluindo a do Mabou Mines, parecem ter se influenciado mutuamente, considerando que a de Neumann foi a primeira, e a de Gontarski a última da série. Gontarski conseguiu ganhos consideráveis ao retirar a cena do palco italiano e pô-la numa sala simples sem palco, para cerca de 60 pessoas, dispondo as cadeiras espalhadas como que aleatoriamente, sem que o público que entrava ao início da peça entendesse “onde era propriamente a cena” – e assim introduzindo performer e público na mesma *skullscape* de Beckett. Vestiu a Figura com pijama e robe, como o próprio Beckett teria solicitado a Pierre Chabert, em sua montagem. A opção de Neumann e Fergusson de vestir o pijama e sobre esse colocar uma roupa “de rua”, sobretudo e chapéu, parece mais acertada, contrariando Beckett, porque indica levemente a duplicidade da Figura.

Entretanto, me parece um dado sensível que nenhuma das três encenações tenha resolvido a visualização dobrada da Figura; na novela tem precedência a Figura deitada o chão, de onde tudo mais provém. Obviamente, a Figura no chão não “viabilizava a cena”, pois a atitude é a absoluta negação do espaço, do público, etc... Tal opção transformaria a encenação em uma instalação cênica, mas a sua supressão e, praticamente, sua substituição pela Figura sentada, altera a percepção da narrativa. A narrativa trata muito claramente dos esforços e dos fracassos de um ser que engatinha “Crawls and falls. Lies. Lies in the dark with closed eyes resting from his crawl. Recovering” (*Company*, GE IV: 446).



Então, uma possibilidade seria: quando o público entrasse, na penumbra, veria apenas Figura deitada; depois de acomodado em suas cadeiras, viria um fade out trazendo completa escuridão a sala, e a retomada da luz na deixa “Imagine!”, como acontece em todas as três montagens; e, ao fim, quando a luz caísse em fade out, ou em black out, depois da deixa “Alone”, haveria retorno da penumbra inicial de entrada, reapareceria a Figura deitada, para a saída do público, dando o caráter elíptico que Beckett tanto se esforçou para construir em seus textos como em *Play* e *Not I*.

Explicitar as figuras, Figura deitada e Figura Sentada, tem a mesma relevância que a fundamental explicitação da Voz no passado e a Voz no presente, o jogo de justaposição e contraponto, que desenha *Company* como uma Fuga poética – no sentido musical do termo.

Retornando à formulação freudiana, segundo a qual a escrita está no lugar de uma ausência –, argumento já esboçado aqui em outra parte, a arte de Beckett entre a escrita e a cena nos reportaria à correspondente alternância: a presença do ausente e a ausência do presente. E a Voz, surgida lá em *Molloy*, com suas qualidades híbridas: abstrata e corpórea; articulada e inarticulada; cantada e falada, é o centro de um processo artístico.

My work is a matter of fundamental sounds made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them.

Samuel Beckett (citado em SCHNEIDER, 1998, p. 304).

WORSTWARD HO: UM CORPO UM LUGAR ONDE NENHUM

*The worst is not so long as one can say,
This is the worst.*

Shakespeare - King Lear

Talvez hoje este texto de Beckett esteja coberto de uma luminosidade cintilante do Pop, relativa a sua reprodução indiscriminada, por caminhos insondáveis que levam uma obra a se tornar um clássico. O dístico “*No matter. Try again. Fail again. Faill better*”, como se diria, caiu na boca do povo. Mas prefiro pensar que ser popular é uma dádiva que ocorreu também a grandes textos e grandes autores, como o maior e mais popular de todos em todos os tempos, William Shakespeare.



O FIM QUE NÃO FINDA COMO ESSA PRÓPRIA ESCRITA. QUEM CHEGOU ATÉ AQUI? QUEM SE DEIXOU ABATER PELO SONO? QUEM DESISTIU?

Se o amargor na boca produz palavras como as do *Lear* de Shakespeare ou as de *Worstward Ho* de Beckett, que tudo mais exploda! A aproximação nesse momento dos dois autores não é um delírio de neurônios debilitados – estão debilitados –, mas um dado biográfico, citado na página 593 de *Damned to Fame – the life of Samuel Beckett*, de James Knowlson, o biógrafo definitivo do autor. O próprio nome da obra é shakespeariano, *Damned to Fame*: como um *Lear*, *Macbeth* ou *Hamlet*, a magra figura de Beckett produz um dos mais belos momentos da língua inglesa, uma escrita que se

inspirou sim em Lear, para dar os primeiros passos, porque serão passos que refazem as caminhadas com o pai em caminhos a oeste da ilha, para a direção onde a mãe se exilou em uma cabana antes de morrer, imagens que surgem na outra novela desta trilogia última – em todos os sentidos possíveis – *Ill seen Ill said*.

O cansaço é uma droga motriz, aquela inevitável agitação e impossível acomodação que toma o corpo e o põe em movimento, lento, cada vez mais lento, mas sempre em direção a. O cansaço é uma droga capaz de amortizar as ideias mais tolas, refrear as ambições estuprificantes, suspender os orgulhos impróprios até a maior das criaturas – tão pequena!

1981, depois de mais um café com algum conhecido no PLM Hotel, manhã de agosto, quase primavera em Paris, como se pode ser pessimista? Entrar em casa, um caderno para escrever, rabiscar a mão umas palavras: *a body*.

Uma senha para a síntese que iria praticar com o texto construído em inglês monossilábico, que lido, é como se fosse uma partitura a ser cantada: “*On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on (Worstward Ho, IV: 471)*”

“Fuck life!”, usando aqui as próprias palavras do autor, agora ele mesmo tradutor, para expressar sua impossibilidade diante do texto. As traduções de *Worstward Ho* para outras línguas são um terror. Em português de Portugal, “*Pioravante Marche*”, na tradução brasileira, “*Para Frente o Pior*”. O próprio Beckett – o auto-tradutor que sempre disse que traduzir os próprios textos era como escrever outros livros – , nos dá em francês, “*Cap au Pire*” , entregue e publicado em 1991, para Editions de Minuit – dez anos depois.

He answered that he was trying go translate Worsward Ho into French, but that he was stuck. “I don’t seem to be able to translate the title”, he said. “Why don’t you skip the title and go on with the text?” I suggested. Sam smiled, the kind of smile that showed both hesitation and affection. “That would be cheating”, he replies. Though Worstward Ho was not translated by Sam, I am convinced that he invented the French title, Cap au Pire. It’s too good not to be by Sam. (R. FEDERMAN, Remembering Beckett, pg. 303)

A redução ao mínimo do mínimo de vocábulos combinados só encontra correspondentes nos textos *Bing* (*Ping*, em inglês), e *Sans* (*Lessness*, idem), os dois escritos originalmente em francês, entre 1966 e 1969, num período de poucos escritos, escassez de palavras? O experimentalismo de *Bing*: Beckett cria listas de palavras quase sem auxílio algum da sintaxe [destrói a língua de Richelieu, mas faz sentido se pensarmos em Racine]. Em *Bing* são 64 linhas com menos de 1000 palavras, sendo que “blanc” se repete 82 vezes, “bleu”, 19 vezes, “gris”, 9 vezes, “rose”, 5 vezes, “noir”, 4 vezes, e “invisible”, 16 vezes – a tessitura do texto se constrói como numa pintura, onde as cores e as formas se organizam na tela. Por recorrência, a imagem que surge e desaparece em *Bing*, o faz na palheta de cores do escritor. (No anexo I deste trabalho, ofereço uma tradução, sensível a esse aspecto).

A experiência combinatória em *Sans* (*Lessness*) seria ainda mais obstinada. O escritor J. M. Coetzee, em seu ensaio “Samuel Beckett's *Lessness*: An Exercise in Decomposition”, realiza uma virtuosa análise do virtuosismo de Beckett na composição de *Sans*, contando os vocábulos e decifrando o sistema de composição e organização de frases. Alguns leitores de Beckett retornam para esse viés minimalista que constitui a poética do autor. Se o resultado não fosse extremamente bom, e incrível, diríamos que as sessões com o doutor Bion haviam sido completamente infrutíferas, e que o complexo de Édipo, relacionado à negação da verborragia de seu pai literário tinha atingido um grau insustentável. Mas são textos que expandem de forma brilhante as possibilidades da escrita, encantam por sua plasticidade e/ou musicalidade, e repercutem no nosso texto, este agora em questão.

O ator Fredrick Neumann que realizou *Company* e observamos na seção anterior, havia participado de importantes montagens de Beckett do Mabou Mines, começando por *Cascando* em 1976, e depois adaptando, dirigindo e atuando, em *Mercier and Camier*, em 1979. Antes disso, como vimos, o Mabou Mines tinha aberto todas as portas com a excelente encenação de Lee Breuer para *Play*, com Joanne Akalaitis, Ruth Maleczek e David Warrilow. Foi um grande sucesso junto com *Red Horse Animation*, e foram muitas as tournées e os festivais nos Estados Unidos e na Europa (onde acabaram ficando dois anos). Era o início da identificação mútua do grupo com o autor e da crítica e público com as montagens de Beckett do Mabou Mines, uma interação produtiva. Sobre a montagem de *Play*, de Lee Breuer, a crítica Bonnie Marranca escreveu em 1975:

Lee Breuer... has captured the Beckettian landscape of lost soul in stunning “mise-em-scènes”. From spotlights that first surface on the three horizontally aligned urns suggest the Byzantine icons of medieval art. The cascading flow of words that pour out of the mouths of husband, wife and a mistress in sequential monologues are interwoven and repeated endlessly, orchestrated by an inquisitor spotlight. The eternal triangle is doomed to repeat the banality of their soap-opera drama that only Beckett could give philosophical significance to by dividing it into two parts: the emptiness of the past and the now of recognition.
(FISCHER, 2012, p. 103)

Em uma primeira iniciativa, Neumann desejou adaptar *Texts for Nothing*, e recebeu um “não” do autor como resposta, não havia por que levar a diante “aquilo”. A sugestão de *Mercier and Camier*, uma dupla como Vladimir e Estragon, com atmosfera irlandesa agradou Neumann. A montagem estreou no The Public Theatre de Nova York em 1979.

Já se passaram 12 anos e muito já se fez com os textos e a estética do autor que se tornou íntimo do grupo, uma alternativa no caminho Schneider, mais dedicado aos textos dramáticos. O texto de *Worstward Ho* impunha um novo desafio, mesmo depois de *Company*. Não trazia o jogo de vozes e figuras, mas sim um poema em prosa com imagens. Como encenar um poema em prosa, uma prosa com volume sonoro e percussivo, que, ao escandir as palavras soprando-as, criar novas formulações? Mas *Worstward Ho* tem uma qualidade cênica interessantíssima: como num teatro mágico, os objetos, corpos, figuras cênicas surgem e desaparecem numa dinâmica constante, “body” “place” “eyes” “skull”, e as palavras como os corpos se posicionam e avançam num fluxo ritmado e constante, adiante, sempre adiante.

Vale lembrar que o nome, difícil de traduzir, é uma corruptela de “westward ho”, ou a marcha para o oeste, um lema da América que denotava e incentivava o povoamento das vastidões com continente, como signo de desbravamento e da aventura do colono na conquista de um território. Também se remete a imagens da solidão do homem em meio à vastidão da terra. Caminhar obstinadamente em direção ao nada, acrescido ironicamente um toque shakespeariano deturpado, expandido, troçado, deslocado.

Mas também já lembramos aqui as referências biográficas da infância de Beckett em longas caminhadas com o pai até os rochedos a oeste da Irlanda diante do Atlântico, ou

a cabana em que May Beckett (May B, nome que a coreógrafa francesa Maguy Marin deu a seu espetáculo sobre o universo de Beckett) se recolheu depois da morte de seu marido, próximos “hole of sorrows” e as ruínas druídicas a oeste da ilha, que são citadas em *Ill said Ill seen*.

Ao entrarmos no teatro, temos uma pequena elevação ao fundo da cena obscurecida, e, ao se iniciar a peça, percebemos uma cova no centro do palco, pois uma pá de dentro do buraco lança terra para fora; nesse ritmo de trabalho, começamos a escutar o texto de uma voz que vem de dentro dessa cova. De repente surge uma cabeleira branca seguida do rosto de um homem com feições largas. Depois, a pá é colocada de lado, e, de tempos em tempos, existe uma inversão da iluminação: desaparece o homem no primeiro plano e vemos, no alto da elevação de terra no fundo do palco, as silhuetas de um homem e uma criança de mãos dadas ‘como que caminhando para o fundo’, mas sem sair do lugar. Uma pantomima delicada.

Esta cena é repetida muitas vezes como uma quebra do texto e do desenvolvimento da movimentação da figura do velho no primeiro plano. Nessa cena, de dentro da cova será retirado um esqueleto, que será deitado ao lado da cova reclinado na terra de frente para o público, como se deitado numa espreguiçadeira de terra contemplasse impassível à plateia. A cena tem a atemporalidade das cenas beckettianas e a escassez de elementos. A voz de Neumann mantém os sons das palavras reverberando pelo teatro.

A dramaticidade surge do quadro: movimento, som, e pausas de voz, e pausas de movimento, como se vê em *Ohio Impromptu* e *Rockaby*. A tal ponto que um desavisado admirador da obra de Beckett poderia tomar a encenação por um texto dramático dessa safra.

O teatro narrativo de Beckett – seja originalmente escrito ou adaptado para a cena – requer precisão e um apuro visual que uma leitura não oferece. A cena do teatro narrativo desenvolvido na estética do Mabou Mines no encontro com Samuel Beckett produziu momentos definitivos na história do teatro mundial das últimas décadas.



Frederick Neumann morreu em 2012, com 86 anos.