

Beckett, Kantor e as encruzilhadas no trabalho do ator

Luiz Marfuz

Resumo: a partir das referências e experiências do dramaturgo-encenador Samuel Beckett e do diretor polonês Tadeusz Kantor, apresentam-se reflexões e apontamentos sobre o trabalho de atuação. Ao mesmo tempo em que se mostram determinados princípios e estratégias defendidos pelos dois artistas, a exemplo do desprezo pela tradição naturalista, parte-se também da ideia de que estes nem sempre convergem, a exemplo da relação do ator com o texto. Estes e outros aspectos são apontados como desafios para o ator, diante das variadas tendências do teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Beckett; Kantor; ator; atuação; teatro contemporâneo.

Abstract: from the references and experiences of the director-playwright Samuel Beckett and the Polish director Tadeusz Kantor, we present reflections and notes about the acting work. At the same time that certain principles and strategies defended by the two artists are shown – such as the contempt for the naturalistic tradition –, it is also part of the idea that they do not always converge, such as the actor's relationship with the text. These and other aspects are seen as challenges for the actor, due to the various tendencies of contemporary theater.

Keywords: Beckett; Kantor, actor, acting, contemporary theater.

“Os atores não se identificam com o texto. São um moinho a moer o texto. Um moinho deve interpretar?” (. Com essa desconcertante pergunta, o encenador polonês Tadeusz Kantor (2008, p. 65) já desafiava os métodos de atuação que dominavam o século XX e que, por certo, ainda persistem em reivindicar seu lugar. Investindo contra a natureza subjetiva e psicológica da relação ator-personagem e a noção corrente de interpretação¹, Kantor

¹ As reflexões deste artigo apoiam-se em três vetores: (1) a experiência do autor com as estratégias de atuação não-naturalista, em especial as que convergem para o teatro de Beckett; (2) os resultados do processo de montagem de cinco textos de Beckett: *Eu não*, *Catástrofe*, *Comédia*, *Improviso de Ohio* e *Fragmentos de Teatro I*; (3) o desdobramento da pesquisa de doutoramento do autor intitulada *O*

anunciava novos horizontes para a cena, esquivando-se de modelos assentados na imitação da realidade, na progressão lógica-causal e na subordinação ao texto. Rejeitava, assim, a necessidade de o ator se engajar “emocionalmente” ou construir ações dentro da ordem de acontecimentos cumulativos do teatro naturalista.

Em espetáculos como *A classe morta* (1975) e *Wilopole-Wielopole* (1985), Kantor pôde colocar em cena seus princípios artísticos, defendidos em manifestos como *Teatro independente* (1942-44), *Teatro zero* (1963) e *Teatro da morte* (1975). Num vaivém entre prática e teoria, mas não necessariamente nessa ordem, ele aposta numa prática de atuação, na qual o ator “não representa nenhum papel, não cria nenhuma personagem, nem a imita” (KANTOR, 2008, p. 136). Com isso propõe um estado de “não-interpretação”, extraviado do texto, como se fosse uma camada independente: “De um lado, a realidade do texto, de outro o ator e seu comportamento. Dois sistemas sem relação, independentes que não se ilustram.” (KANTOR, 2004, p.118-19).

No entanto, questões como essas já vinham sendo alvo de atenção de outro artista basilar do século XX: Samuel Beckett (1906-1989). Dramaturgo, encenador das próprias peças, ensaísta, poeta, novelista, romancista, Beckett muda a face do teatro contemporâneo com peças como *Esperando Godot* (1948-49), *Fim de partida* (1954-56), *Dias felizes* (1961), *Eu não* (1972), *Catástrofe* (1982), além de romances, poesias e textos para rádio, televisão e cinema. É a busca intensa por uma linguagem autônoma no palco, em que silêncio, palavra, *fazer comezinho*, enclausuramento e incomunicabilidade se produzem num espaço-tempo que, se acabado, parece não ter fim e, começado, não anuncia continuação.

Após inaugurar nova era na dramaturgia moderna, Beckett desarruma o tabuleiro de peças armado por atores e diretores, que passam a enfrentar o desafio de criar outras línguas para a cena. Não se trata de lidar apenas com a implosão do tempo, espaço e ação, mas com o esgarçamento do tecido conjuntivo da personagem, em progressivo estado de decomposição. É o que resta: um rosto, uma cabeça, uma boca, pés, uma voz. O ator dispõe de pedaços que se instalam sem pedir licença num tempo sempiterno, num espaço-tempo indeterminado, abrindo um campo de bifurcações, encruzilhadas e afluentes como possíveis caminhos de atuação.

Embora enveredem por trajetos nem sempre coincidentes, é na via da não interpretação que Beckett se aproxima de Kantor, em que negação e destruição repousam como método afirmativo em oposição às sólidas regras de atuação vigentes. A situação é a de

teatro de Samuel Beckett; poética da implosão e estratégias de encenação, defendida pelo autor no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – UFBA, em 2007.

uma dobradiça que resiste a se fechar ou abrir, enferrujada pelo tempo, e cujo mecanismo se travou. Há outros métodos, sim. Mas esses validados ou não, por experiências e por resultados, não tomam a forma de um modelo em direção à sistematização, como o de Stanislavski, que ergue estratégias compartilhadas com a subjetividade e a psicologia das personagens, ainda que se reconheça o direcionamento para o estudo das ações físicas que marcou a última fase do encenador russo.

Mas, sem a psicologia, plataforma aparentemente segura para o ator, bandeia-se para que lado? As juntas ator-personagem, antes solidamente construídas na longa tradição ilusionista, são abandonadas. E a fragmentação a teatralidade se colocam “no” ponto de partida de um método que se nega para se afirmar como um contra-método: não-interpretar. Mas, com diferenças: se para encenador polonês o texto é visto como “corpo estranho” à encenação, “um elemento encontrado prévio, fechado e indivisível” (KANTOR, 2004, p. 57), que deve ser triturado em cena, para Beckett, o texto tem uma relação física direta, quase indissociável à tensa relação dramaturgia-palco. Em seus termos: “O texto como ele é. As palavras como elas são.” (BECKETT *apud* GRAVER; FEDERMAN, 1979, p. 146-149).

Ocorre que, em ambas as formas, rejeita-se a aura formadora de ilusões, sustentada pelos pilares de um sistema de interpretação, fundamentado na tríade stanislavskiana (pensamento-vontade-emoção) que se dissolvem como fractais. Sem pregnância e sentido, o ator torna-se, disponível ao olhar do outro para tomar a forma que queiram lhe imprimir, pleno na força e na impotência de seu corpo, pronto para ser disposto a serviço do teatro. Para ele, resta a bifurcação: abandonar tudo aquilo que aprendeu e aventurar-se no campo desconhecido ou partir do já fixado para caminhar tropeçadamente na areia movediça da cena, rumo ao inusual. A chave da “não interpretação” exige outro grau de profundidade. Ficar na superfície é avessar-se à verticalidade que o convida a entrar nos afluentes espessos do teatro contemporâneo. É eclipsar-se.

Em seu teatro, e em especial, apontando faróis para o trabalho do ator, Kantor sugere uma espiral de possibilidades que inclui automatismo, deformação da ação, antiatividade, imobilidade, repetição e economia de gestos e emoções, elementos mais do que suficientes para se fazer, com ressalvas, aproximações com o teatro de Beckett.² Para o encenador polonês, a autonomia do método artístico exclui a argamassa que funde indivíduo e personagem e recusa a realidade cotidiana como medida para fazê-lo teatral, mesma aposta de Beckett, por outras vias.

² Outras aproximações no campo da interpretação cênica sempre serão possíveis, ainda que se reconheça a singularidade do teatro de Beckett. Ramos (1999), por exemplo, aposta nas conexões entre o teatro de Beckett e os de Artaud e Bob Wilson, pelas preocupações formais.

Já as propostas dramatúrgicas do autor e encenador irlandês, impressas nas réplicas e nas minuciosas e abundantes rubricas, prenunciam estados de absoluto desconforto para o ator em cena. Rigorosamente marcado pela iluminação, comprimido pela maquinaria teatral ou atuando em plena escuridão, o ator deverá inventar uma forma longe dos cânones da interpretação mimética que repouse na dupla condição: tornar-se a luz que ilumina um pedaço de si e a sombra que esconde o próprio corpo. De um lado, o caos, o despedaçamento; de outro, a forma que deve organizar este mesmo caos, recortando-o, iluminando-o em cena.

Para tal, o ator espreme-se, contrai-se, subtrai-se. Desapega-se. Perde o chão. Enclausura o corpo para libertar a criação, expandir a fala e instalar o silêncio. É preciso destruir convenções, anular-se a si mesmo para se reconstruir em cena. Inventar uma voz, uma melodia para as palavras, um espaço imaginário para existir no palco, um corpo para habitar as personagens; mas não aquelas que conhecemos plenas de motivações e intenções pessoais e sociais, tábuas de sustentação para que o ator estabeleça um grau de conexão causal em seu percurso poético.

Quando Beckett diz que “esses grotowskis e métodos não são para mim”³ parece ditar uma sentença de morte na vasta tábua de metodologias para atuação, construídas ao longo do século XX. Mais do que isso, sugere que não há plataformas seguras para estabelecer uma relação texto-cena. Assim, o ator, enclausurado, contraído, subtraído, deslocado e recolocado a cada momento, tem diante de si a possibilidade de se perder no emaranhado poético de Beckett e, nessa perdição, encontrar frestas. Ocultado no palco, dissolvido na textura do seco tecido que enforma a “personagem”, momentaneamente, ele se coisifica, para, depois, abrir-se a outros campos e possibilidades.

É nesse emaranhado de possibilidades, que Kantor (2008, p. 90) propõe mais uma via: o desarme do jogo do ator em cena rumo ao “não-jogo”, cujo estado é atingido quando o ator “...se aproxima de seu estado ‘pessoal’ e de sua situação, quando ele ignora a ilusão (texto) que o arrasta incessantemente e o ameaça”. Em outras palavras, o texto, ao contrário do que espera Beckett, não é um cais protetor das estratégias de atuação. Aqui, ele terá outras referências que se mesclam à colagem, à *assemblage*, ao *happening* e demais constructos da arte contemporânea.

É certo, então, que estas questões que emergem do teatro de Kantor e de Beckett poderiam levar à defesa de uma nova ortodoxia em relação à construção de poéticas do ator,

³ Numa das raras entrevistas que concedeu, transcritas por Lawrence Graver e Raymond Federman (1979), Beckett, ao dizer essa frase, refere-se explicitamente ao trabalho do encenador polonês Jerzy Grotowski e faz velada crítica aos métodos de interpretação da época, especialmente aos desenvolvidos por Stanislavski e seus desdobramentos.

longe dos cânones miméticos. Mas, não se trata disso, estamos em terreno movediço, plataforma instável, em que cada afirmação corre o risco de ser negada na prática, especialmente quando se trata de indivíduos que diferem entre si e de uma cultura para outra. E mais, não custa lembrar, a denegação integra um dos princípios afirmativos desses fazeres teatrais.

Nesse sentido, dentro da fenda aberta entre aquilo que se afirma e o que se nega, as palavras do encenador brasileiro José Celso Martinez Corrêa, que montou *Esperando Godot*, em 2011, no Rio de Janeiro, escandem e traspassam essa polaridade para absorvê-la nos extremos, ao dizer que um ator de qualquer formação pode fazer Beckett.⁴ Por extensão, pode-se dizer, todos os métodos poderiam exercer sua força atrativa na cena beckettiana. É o que pensa, por exemplo, o encenador e dramaturgo americano Edward Albee, quando afirma que não há método seguro para se atuar numa peça de Beckett: “Se você ler algumas das instruções de Beckett aos atores numa produção e em outra, você vê que elas são diametralmente opostas.” (ALBEE *apud* OPPENHEIM, 1997, p. 84).

Ainda que não se possa transferir esta afirmação de Albee para Kantor, seria justo apostar que próximo disso ele chegou. Afinal, o espetáculo *A classe morta* esteve em temporada mundo afora por, pelo menos, oito anos (1975-1983), tempo suficiente para Kantor experimentar, reafirmar, negar e construir com os atores, em processo de ensaio e na cena, princípios diversos apontados em seus inúmeros manifestos, que podem diferir em algumas estratégias, mas mantêm um eixo comum focado na “não-interpretação”, no “não-jogo” e no descolamento “texto-encenação”. Afinal o reconhecimento das diferenças culturais e individuais, o olhar atento às transformações da arte contemporânea e, especialmente, o binômio “afirmação-negação”, tão resguardado por Kantor, aponta caminhos que passam, também, por um diâmetro entre dois pontos, que se encontram nas oposições.

O tamanho desse diâmetro nunca se sabe. O caminho da reta, muito menos; tende ao infinito. Pela elipse, talvez se possa enveredar e compreender, ao menos, que a espiral descendente pode ser boa pista para se mergulhar – se perder e se achar – no insondável território da cena contemporânea, que ainda colhe proveitos de sementes plantadas pelos teatros de Beckett e Kantor. Sediado nessa perdição, é possível que o ator encontre algo que responda a algumas questões e não as feche. Não se trata de uma bula aplicável às ocasiões, nem a toda e qualquer encenação – essa matéria espessa, concreta e efêmera, que emite cintilações e vacuidades difíceis de serem capturadas.

⁴ Depoimento do encenador ao autor deste artigo. Ver: MARTINEZ CORRÊA, 2002.

Referências Bibliográficas

- ALBEE, Edward. Edward Albee. In: *Oppenheim, Lois. Directing Beckett*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997
- BECKETT, Samuel. An interview with Beckett. In: GRAVER, Lawrence; FEDERMAN, Raymond. *Samuel Beckett: the critical heritage*. London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 146-149.
- GRAVER, Lawrence; FEDERMAN, Raymond. *Samuel Beckett: the critical heritage*. London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2004.
- KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *José Celso Martinez Corrêa: depoimento* (jun. 2002). Entrevistador: Luiz Marfuz. São Paulo, 2002. 01 cassete sonoro (60 min), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de tese de doutorado do entrevistador.
- OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica com poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999.

Este texto foi recebido para avaliação em 30 de setembro de 2012

Data de publicação 30 de maio de 2013

Luiz Marfuz: doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia-UFBA, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação-UFBA, Professor da Escola de Teatro da UFBA nos cursos de Direção, Interpretação, Licenciatura em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Diretor Teatral, Dramaturgo, Jornalista, Bacharel em Comunicação e Arte-Educador. Coordena o Grupo de Pesquisa PÉ NA CENA – Poéticas de Atuação e Encenação, filiado ao CNPq.