

Cadernos letra e ato

Reinvenções da memória em Samuel Beckett: repetição como procedimento a caminho da velhice

Isabella Amaral SOARES¹

Resumo: O artigo aproxima dois processos criativos: *Não resta nada a dançar* abordou uma prática baseada no texto *Improviso de Ohio*, de Samuel Beckett, em que o mote repetição foi explorado através de uma dramaturgia corporal. Já no processo em andamento, busca-se, a partir da peça *Cadeira de balanço*, também do autor irlandês, investigar questões acerca da memória como catalisador de novas percepções criativas.

Palavras-chave: Repetição; memória; Samuel Beckett.

É constante em procedimentos artísticos o ator utilizar-se, como agente de aprofundamento e reconhecimento próprio de percepções e adaptações de tempos, imagens e conteúdos para a construção de um campo artístico. Os adensamentos em que o ator perpassa ao deixar-se experimentar permite, em ensaio, a possibilidade de escolher diversas maneiras de criar e de transmitir ao público seus depósitos imagéticos-corporais. Entretanto, num processo de criação, talvez o interessante seja não a memória em si, recontada, revivida de modo a copiar a experiência, mas utilizar-se de uma sensação que consiga desencadear outras percepções em tempo real. O mais peculiar a se investigar é a maneira com que isso transborda em processo e apresenta uma gama de possibilidades que são construídas pelo próprio corpo do ator e, principalmente, como essas experiências, ainda a serem descobertas, podem se tornar memórias.

¹ Atriz-pesquisadora e mestranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas e graduada em Artes Cênicas pela UEL. Foi dançarina da Cia. L2, grupo que investiga o espaço entre as linguagens da dança e do teatro. E-mail: isabella8amaral@gmail.com.

Como se ocorresse uma depuração, uma condensação das imagens presentes na memória, só restando o que realmente foi intenso. Não necessariamente alguma emoção forte vivida, mas às vezes imagens banais retornam frequentemente, sem que percebamos seu sentido. Não seriam justamente essas imagens depuradas, com núcleo intenso, as que mais interessam para a criação? Não o fato ocorrido em si, mas o núcleo central de conexão a que ela conduz e desperta? (COLLA, 2006, p. 75)

A atual investigação, que tem como título provisório “A memória em Samuel Beckett: *Cadeira de balanço* como recriação da velhice”, que se desenvolve como parte integrante da linha de pesquisa “Poéticas e Linguagens da Cena”, orientada pela Prof. Dra. Isa Kopelman na UNICAMP, tem como pressuposto de investigação a linguagem e o esquecimento presente da doença de Alzheimer em paralelo com as memórias descritivas realizadas pela personagem Mulher na peça *Cadeira de balanço*, de Samuel Beckett.

Há o ímpeto de construir uma paisagem cênica que aproxime a ficção e a realidade nas histórias compartilhadas pelos portadores de tal demência, e a afasia, como via de investigação numa dramaturgia corporal e cênica. Exige-se, portanto, traçar caminhos que reúnam imagens e memórias imaginadas a partir dos momentos de colapsos da linguagem que circundam os portadores da doença de Alzheimer, investigando o espaço entre recordação e imaginação.

Assim, como a ação de balançar pode representar um acalanto à criança, a cadeira de balanço, frequentemente usada por pessoas da terceira idade, é um retorno pelo outro lado do relógio. Os dois ponteiros se encontram pela divergência entre o novo e o velho e, este último, já como adulto senil, realiza um passeio de digressão ao reunir imagens resgatadas pela rememoração e lembrança (NETO, 2015, p. 150). Existe um jogo entre presença e ausência: o ritmo de um corpo que aparece à luz e à sombra, a partir de um ninar gradativo de alguém prestes a morrer. O vem e vai da cadeira a esconde e a expõe ao público, numa tentativa de permanência entre o ausente e o presente. Ainda, a repetição em “Cadeira de Balanço”, pode ser vista como uma tentativa de não morte e de deixar latentes as experiências relatadas pela personagem Mulher. Esvai-se, retoma-se, repete-se. Mais uma vez, para não se esquecer.

Para a investigação cênica, busco interligações entre as personagens beckettianas, presentes em outras obras que compartilham deste lugar de memória e esquecimento, e minhas memórias pessoais. Qual o caminho de concatenar o passado-presente do acontecimento vivido e remodelar a ficção e as experiências narradas por meus avós, buscando, segundo Colla (2006, p. 44), “o presente que sou enquanto narro, diferente do que fui quando vivi o que hoje narro”? De acordo com Gagnebin:

No processo interpretativo confrontam-se sempre dois mundos, o da obra e o do intérprete. Ambos devem ser refletidos. A dinâmica da compreensão comporta, porém, certo apagamento do intérprete em favor da obra; uma "desapropriação de si" para deixar o texto, por exemplo, nos interpelar na sua estranheza e não só nos tranquilizar naquilo que nele projetamos, mas também produzir, graças ao confronto entre o universo do intérprete e o universo interpretado, uma transformação de ambos. Em certo sentido, Ricoeur é mais radical que Gadamer quando esse falava de uma *reapropriação* (*Aneignung*) da obra pelo intérprete. O processo hermenêutico, poderíamos dizer, desapropria duplamente o sujeito da interpretação: obriga-o a uma ascese primeira diante da alteridade da obra; e, num segundo momento, desaloja-o de sua identidade primeira para abri-lo a novas possibilidades de *habitar o mundo*. Em *Tempo e narrativa*, Ricoeur dará a essa transformação da experiência do intérprete (e do leitor) o nome de *refiguração*. (GAGNEBIN, 2006, pp. 167-168)

No momento de partilha com o público, diferentes reconfigurações são feitas a partir do artista que, de certo modo, desloca-se de suas narrativas pessoais para transformar-se em diferentes prismas pelo espectador. A obra não mais pertence a quem a cria, mas torna-se acessível ao público, o qual exprime suas próprias experiências e indagações sobre o que é compartilhado em cena.

A maneira que encontrei, ao eleger Beckett para esse estudo, propiciou desenvolver, quando ainda estudava sobre a repetição em *Improviso de Ohio*, impulsos para iniciar uma investigação mais apurada sobre as questões levantadas pelo dramaturgo, tais como a relação dos personagens, os objetos, a invalidez do discurso, entre outros aspectos. Entretanto, foi o tema memória que atravessou o processo criativo de maneira potente, ao abarcar todas os temas acima citados, porém, com uma perspectiva pessoal de aproximação entre as pausas no discurso das personagens como uma tentativa de resgate ao passado – fato que tenho presenciado cotidianamente devido as condições da saúde de meu avô materno, o qual sofre da doença de Alzheimer.

A memória tornou-se, portanto, o nutriente do processo investigativo em dança-teatro em meados de 2013, quando estava prestes a concluir a graduação em Artes Cênicas, com bacharelado em Interpretação Teatral, pela Universidade Estadual de Londrina. Em minha pesquisa de Trabalho de Conclusão do Curso, intitulada *Não resta nada a dançar*, no qual investiguei a repetição das ações, diálogos e imagens presente na peça *Improviso de Ohio*, de Samuel Beckett, comparado à repetição usada nas composições coreográficas do processo criativo da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, no Tanztheater Wuppertal. Para uma elaboração de uma dramaturgia em pesquisa, busquei, em outras obras dramáticas do autor, relações entre temas que iam impondo-se, tais como a repetição, as imagens, o tema da

solidão, o esgotamento da linguagem e certa imobilidade de ações presente nas personagens das peças *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *A última gravação de Krapp*, peças mais próximas do período pós-Segunda Guerra Mundial, e *Cadeira de balanço*, peça curta escrita em 1980.

Consequentemente, essas correspondências entre as obras dramáticas suscitaram pontes entre a repetição encontrada nas obras do dramaturgo e das peças desenvolvidas por Bausch, onde a repetição se desassociava das primeiras abordagens de uma memória pessoal para atingir e desdobrar-se de uma maneira mais ampla ao público. As aproximações entre Beckett e Bausch iam além da repetição dramaturgica: observou-se, pela linha poética de ambos os artistas, a utilização da repetição como um *work in progress* público, como se mostrassem o processo do fazer e do inacabado que ora e outra, tanto nas obras coreográficas como nas obras teatrais de Beckett, a repetição retornava em certos períodos da peça, com diferentes intensidades. Além disso, temas como a aproximação da morte, do esquecimento, das relações afetivas que são interrompidas pelo tempo, da ação cruel do tempo pelo corpo velho, diferentes situações de passado e presente e do isolamento e da decadência das relações humanas entre o passado e o presente, compunham, desta forma, uma relação com uma paisagem ficcional marcante nas obras dramáticas de Samuel Beckett e Pina Bausch.

A coreógrafa, ao estruturar seus espetáculos, lançava aos dançarinos provocações que estimulassem a criação, tendo como mote suas memórias pessoais. No formato de perguntas-estímulo, os integrantes da companhia respondiam corporalmente seus acessos às memórias infantis, fatos ou outros acontecimentos cotidianos, passando por imagens, pensamentos e ideias específicas de cada momento vivenciado. Tais momentos transmitiam a maneira com que haviam sido inseridos e incorporados os padrões sociais no corpo de cada um dos dançarinos, e estes podiam responder as questões verbalmente ou através de movimentos.

Com o uso da repetição, aos poucos, os dançarinos descolavam-se da memória-resposta, produzindo deste modo, um produto não mais associado às memórias pessoais do artista, mas a um campo artístico destinado ao público, como uma obra exposta. Com as contextualizações de cada corpo dançante, era visível ao público a origem das lembranças e como cada um absorveu a cultura e o ambiente ao redor (FERNANDES, 2000, p. 43).

Durante o processo de criação de “Não resta nada a dançar”, o qual unia a elaboração teórica à prática criativa, conforme o número de repetições da partitura corporal aumentava, surgia aos poucos, pelas rachaduras da memória, a imagem de meus avós maternos. Os personagens da peça *Improviso de Ohio* são o Leitor e o Ouvinte, ambos de características físicas idênticas: dois homens com longa cabeleira branca, uma túnica preta

em que só é possível ver em pele, as mãos e o rosto. De aparência senil, o Leitor lê um livro ao Ouvinte, enquanto este, em determinadas partes do texto, interrompe a leitura do Leitor através de uma batida na mesa, onde este retoma a última frase lida ao Ouvinte, causando tanto neste quanto no espectador a sensação de pesar e angústia em relação aos atos forçosamente lidos e repetidos.

Creio que os sabores causados por lembranças e a constante repetição de falas remeteram-se aos momentos passados com meus avós maternos, *meus* Leitor e Ouvinte, onde a avó relembra fatos, enquanto meu avô insistia em relatos que nunca existiram, pedindo sempre a confirmação pela avó, que, pacientemente, revive memórias fantasiosas ou afunda-se na realidade cotidiana. Tais como as ações dos personagens dos textos, Leitor e Ouvinte, pude perceber a relação de afeto e de rupturas constantes nos diálogos e ações vivenciados pelos meus avós. Eram assuntos ou lembranças que eles se recordavam com dificuldade. Eram os restos de memórias que desencadearam a minha procura por espaços que conduzissem as recordações sutis e a depreciação do tempo no corpo e na memória dos avós.

A memória de nosso núcleo familiar mais próximo [...] foi capaz de acionar nossa imaginação e possibilitar a recordação de imagens, pessoas, acontecimentos, numa exploração de subconsciente que atravessava nosso corpo e tinha o corpo como cerne do processo criativo, permitindo assim recriá-los e torná-los menos abstratos e mais próximos de uma representação sensível. Temos aqui o que Grotowski e Barba chamam de memória corporal. Grotowski afirma que é a partir da memória, tanto corporal quanto mental, que o ator, na fase de ensaios, pode criar a tessitura da interpretação, adicionando ao papel escrito o desdobramento exacerbado de sua personalidade, revestindo-a com as fibras de sua vida passada e presente. (ATAÍDE, 2012, p. 217)

Apesar de serem doces *souvenirs*, as nostalgias de infância na casa dos avós, seus diálogos, mesclavam-se com a sensação de amargura em que se ambientam no tempo presente: o início das dores intermináveis, o próprio esquecimento, a revisão do passado, o desprezo, os restos deixados por alguns membros da família. Eram assuntos ou lembranças que eles se recordavam com dificuldade. Eram estes restos de memórias que desencadearam a minha procura por espaços que conduzissem as recordações sutis e a depreciação do tempo no corpo e na memória dos avós.

Partes do texto *Improviso de Ohio* foram sublinhadas, canções foram lembradas, imagens vieram. Na verticalização desta obra de Beckett, *Improviso de Ohio*, pude, assim como o Leitor, resgatar algumas memórias, imagens vistas e não esquecidas. As rubricas de pausas no texto eu associava com as pausas ou lapsos de raciocínio, nos períodos de esquecimento, e a retomada das lembranças inventadas pelo meu avô, que continuamente as reinventava a

cada repetição. Um vai e vem de memórias recortadas pelo esquecimento. Um movimento cíclico de lembrança, de repetição e de esquecimento.

Os desdobramentos da repetição, se observados pelo contexto histórico agravante das Grandes Guerras Mundiais, serviram como reflexos imediatos em todas as esferas de criação artística e literária, como forma de registro da desordem e dissociação entre o comando do verbo às ações realizadas. Pela arte e literatura foram explícitas a impossibilidade de conexões humanas e da própria certeza da existência de humanidade pós-catástrofes. Como se, após situações extremamente traumáticas, fosse impossível concatenar as ideias da linguagem e seu símbolo, meio intraduzível depois do que foi visto. Caracteriza-se, neste período, o uso ampliado de fragmentos e/ou rupturas nas narrativas – não só provenientes da literatura e obras dramáticas, mas também na dança e nas artes plásticas. Dentro deste contexto mundial vemos várias tentativas de deixar vivo um registro que compartilha uma narrativa que nasce das ruínas, entre o horror das cinzas, das migalhas e dos restos. Nesse sentido, conforme expõe Andrade, podemos lançar a seguinte questão:

Qual a finalidade da narrativa, então? Não mais o (re)conhecimento do mundo, não mais a expressão da confiança na emancipação do homem do reino da carência e da brutalidade, da *physis*, da vitória da vontade sobre o desejo, mas talvez a enunciação de um protesto tímido e involuntário. A capacidade crítica aparece na reconstituição em segundo nível de uma ordem sem significado, fragmentada e reduzida ao absurdo, familiar e estranha em sua imitação. Trata-se, de qualquer modo, de uma manifestação imperativa, inelutável, de uma nova relação entre representação e coisa representada, que redefine a mimese tradicional, e impõe uma nova concepção de realismo para dar conta do que aqui ganha corpo. (ANDRADE, 2001, p. 51)

Logo, nasce um narrador sucateiro, reduto da pobreza das grandes cidades. Procura não obter significação, não quer importância e nem sentido, deixado à mercê da história, dita oficial ou dominante. Este indivíduo das sobras origina-se do sofrimento indizível da 2ª Guerra Mundial, além de não desejar deixar rastros, de ser sempre aparte da história, que tenta não existir. Nenhum rastro, nenhum registro, nenhuma história. Totalmente anônimo.

Por outro lado, a ironia consiste em que o narrador deva transmitir o que a história oficial ou dominante tenta apagar. Deste modo, o narrador dos cacos tem a tarefa de compartilhar o que não pode ser narrável, em respeito aos mortos e ao passado, mesmo quando não identificamos sua história e seu sentido (GAGNEBIN, 2006, pp. 53-54).

No caso das obras dramáticas de Samuel Beckett, suas personagens não possuem registros de memórias já que a linguagem, por si só tão explorada e desconstruída, não

possibilita a personagem um livre arbítrio ou o acesso de interiorização, tornando-a prisioneira de circunstâncias inexplicáveis, tida como seres deslocados de suas próprias subjetividades, remanescentes da história e da autoidentidade. Desorientados, são corações falidos, desprovidos de sentidos e que passam o tempo, também remoto, em desgastarem-se ainda mais na perversidade do tédio. Sem triunfo, sem escolha, sem desejos, sem ideias, sem a menor tentativa de promover uma profundidade interna e ou externa, nem a morte se espera. Vejo tais figuras como peças descartáveis, mas que, sem sabermos o motivo, permanecem num limbo infinito. Nas palavras de Andrade (2001, p. 48), “a memória é fonte de dor e desconcerto, demonstração da arbitrariedade do destino e da ação predatória do tempo”.

Portanto, vejo com curiosidade a maneira com que minhas práticas têm sido tecidas pelo universo da memória e de que maneira minhas lembranças aparecem e deslumbram-se, como, por exemplo, quando inicio uma prática a partir da obra dramática de Samuel Beckett.

Onde posso alinhar esta verdade que pode virar ficção, isto é, uma memória reinventada a partir dos impulsos promovidos pelas figuras, imagens, sensações que permeiam a obra do dramaturgo irlandês? De que maneira a sensação de vazio encontrado nas figuras beckettianas conecta-se com a sensação de memórias desta que vos fala? Gostaria de deixar claro que não possuo o ímpeto de recontar ou rememorar o passado, mas sim de reinventar e reescrever uma estória que nasce entre estes dois: a impossibilidade de reviver o vivido a partir das personagens de Beckett e os vieses de memórias pessoais que debulham durante o processo de criação.

Como atriz, a memória é a responsável por alimentar a minha curiosidade: quando podemos pensar no modo de fazer artístico que englobam, principalmente, os tópicos de (re)invenção e teatralidade, além do jogo limítrofe entre realidade e ficção, dando-se deste modo uma maior abertura cultural através do corpo que é atravessado por vários fatores de entre o passado e o presente. Com o compartilhamento entre espectador e ator é permitido admitir a experiência, como campo das relações do trabalho do ator, com o espaço ocupado. É neste lugar de incertezas e deslocamentos temporais que o corpo em cena reforça seu papel, não só artístico, mas também de poder ativo perante a sociedade.

O trabalho do ator sobre sua memória individual pode tanto andar na direção de uma reificação do indivíduo, do sujeito, como servir de ponte para um ‘fora’ ou um ‘neutro’ (no sentido dado por Blanchot), servir de ponte para algo que seria impessoal. E isso vai depender de como pensamos e praticamos a subjetividade. Optaremos por uma memória que nos narra – que nos faz sempre idênticos a nós mesmos, ou, o que parece

muito mais interessante, nos abriremos para uma memória que nos chama – que chama aquilo que é outro em nós? (MOTTA LIMA, 2006, p. 6)

Dentro de sua pedagogia de trabalho, o ator encontra meios e acessos criativos e poéticos originários de sua prática psicofísica e, desta maneira, é agente próprio de reconhecimento de imagens, conteúdos e readaptações em que o tempo atravessa seu corpo e suas percepções ao longo de sua experiência. Como um caminho esquecido, e que é revisitado, o artista experimenta e segue os rastros de situações referentes à sua infância ou de um passado nem tão distante assim. Traumas ou banalidades cotidianas, as sensações experienciadas contam mais uma vez, porém com outros olhos, aspectos não só de sua subjetividade, mas de seu ambiente familiar e contexto de adaptação social.

Este passeio ao passado, que resgatado durante nas tentativas do criar, induz o ator a possibilidade de escolher diversos caminhos ao fluir junto à memória e seu relato, pois é, nesta tentativa de presentificação do acontecido, que se assumem variações dinâmicas da recriação de um passado fragmentado – que retorna como luminosidades no tempo de experiência, desde sua gênese ao seu constante renascimento provocado pela efemeridade que é o ato teatral.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Fabio. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo, Ateliê, 2001.
- ATAÍDE, Carlos. Da proto-performance ao espetáculo: fronteiras nebulosas. In: *Sala Preta*, São Paulo, v.9, 2009. Disponível em:
< <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57404/60386>>. Acesso em: 13 ago. 2014.
- COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho, só rastros*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2013.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo, Hucitec, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2006.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento. In: *Sala Preta*, n. 2, vol. 16. 2016. Disponível em:
< <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/122002>> Acesso em 4 jan. 2017.
- NETO, José Guimarães Caminha. O cavalo e a cadeira de balanço: um jogo de vai-e-vem entre Benjamin e Beckett. In: *Soletras*. n. 29, 2015. Disponível em: > <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/14794>> Acesso em 4 jan. 2017.

Abstract: The article approaches two creative processes. “There is Nothing Left to Dance” addressed a practice based on the text "Ohio Impromptu" by Samuel Beckett, in which the mote repetition was explored through a body dramaturgy. Now in the current process, one searches from the play “Rockaby” also by the Irish author, investigate questions about memory as a catalyst for new creative perceptions.

Keywords: Repetition, memory; Samuel Beckett.