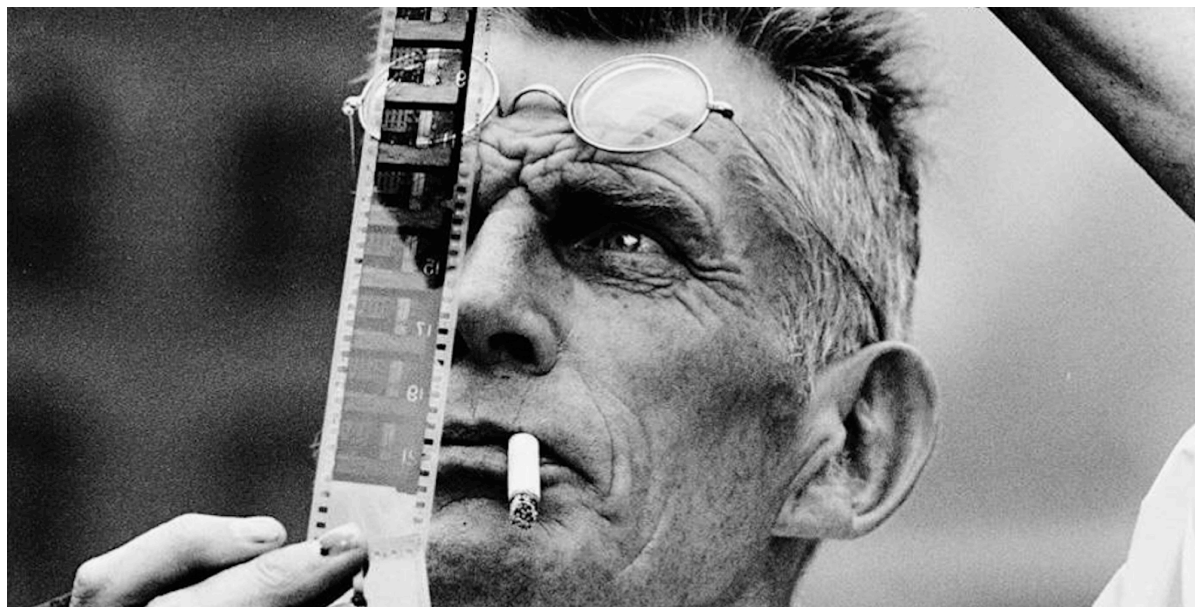


Tempo, memória e tecnologia nas transcrições das peças de Beckett para o cinema e a televisão.

Gabriela Borges



O projeto Beckett on Film, lançado em 2001, consta da transcrição para o cinema e posterior exibição pela televisão das dezenove peças de teatro do dramaturgo irlandês Samuel Beckett.

A idéia da realização do projeto originou-se devido ao grande sucesso de público do Beckett Festival em 1991, quando todas as peças de Beckett foram produzidas pelo Gate Theatre Dublin e exibidas nos palcos de Londres, Nova York e Melbourne. A partir disso, o diretor artístico do Gate Theatre, Michael Colgan, juntamente com Alan Moloney da Blue Angel Films, propuseram a realização do projeto de transcrição para a rede pública de rádio e televisão irlandesa RTÉ, que o produziu em parceria com o Channel 4 e o Bord Scannán na hÉireann/The Irish Film Board.

A realização deste projeto levanta uma discussão muito interessante com relação tanto à criação artística quanto à crítica do trabalho de Samuel Beckett. O autor era bastante avesso às adaptações de suas peças para outros meios, inclusive ele chegou a impedir que algumas produções fossem realizadas. Beckett acreditava que o meio dialogava de uma certa forma com a performance e que a transcrição não permitiria este diálogo.

Em 1963, a televisão francesa RTF adaptou a peça de rádio *All that Fall*, traduzida pelo próprio autor com o título *Tous ceux qui tombent*, com direção de Robert Pinger. O autor ficou muito insatisfeito com o resultado porque esta é uma "peça para vozes e não para corpos", por isso não funciona em um outro meio que mostre os personagens. Para Beckett, "to act is to kill it" (KNOWLSON, 1997, p. 505). Após assistir à adaptação, o autor escreveu para John Barber da Curtis Brown, a sua agência na França, a seguinte nota: "Num momento de fraqueza, permiti que a televisão francesa gravasse *All that Fall* e o resultado foi desastroso" (KNOWLSON, 1997, p. 779). Por isso, quando Ingmar Bergman pediu

permissão para adaptar as duas peças de rádio, *All That Fall* e *Embers*, Beckett não a concedeu.

Porém, o autor tinha muito interesse pelos meios audiovisuais, chegando a escrever uma carta para Eisenstein em 1938 pedindo para aprender cinema com o mestre russo. Ele também realizou vários trabalhos audiovisuais, escreveu o filme intitulado *Film*, protagonizado por Buster Keaton e dirigido por Alan Schneider, escreveu peças de rádio e televisão para a rede britânica BBC e dirigiu seus trabalhos na emissora de televisão alemã *Süddeustcher Rundfunk*.

Alguns autores afirmam que a criação das suas peças de teatro foi influenciada pelas telepeças que estava produzindo no mesmo período, assim como a criação das telepeças foi influenciada por *Film*. Na televisão, Beckett teve a possibilidade de aperfeiçoar a sua estética minimalista e a fragmentação do corpo dos personagens de uma forma que o teatro não permitia, mas ao mesmo tempo inovou a linguagem teatral ao trabalhar neste meio a partir das suas experimentações com a televisão.

Considerando isso, as peças filmadas por diretores reconhecidos internacionalmente explicitam, de certa forma, este diálogo entre o teatro, o cinema e a televisão. Ao veicular as imagens criadas por Beckett num meio que atinge uma audiência que, por menor que seja, é de milhares de pessoas, o projeto *Beckett on Film* apresenta um novo olhar sobre o trabalho do autor.

A transcrição

Ballogh (1996, pp. 36-41) explica que na transmutação o mesmo conteúdo transita de um texto a outro, porém é necessário que o texto transcrito responda como um texto estético por si só, independente do texto que lhe deu origem que, no caso da literatura, Santiago chama de "forma-prisão" (apud JOHNSON, 1982, p. 10). No caso do teatro, não somente o texto com os monólogos ou diálogos fazem parte desta forma-prisão, mas também as rubricas, ou instruções de encenação das peças, que constroem o espaço imaginário visualizado pelo autor. Ramos (1999, p. 77) explica que as rubricas e os diálogos são igualmente importantes na composição do texto teatral beckettiano e, caso elas não sejam respeitadas, inviabilizam a performance e o sentido da peça.

Na performance, o texto teatral escrito se transforma em comunicação oral e gestual, em que a presença de um corpo é indispensável na construção do espaço de ficção (Zumthor, 2000, pp. 45-50). Este espaço de ficção construído pelo ator é o que se chama de teatralidade e que, em cada performance, se apresenta de uma maneira nova e diferenciada. Porém, ela só acontece efetivamente se a audiência tiver conhecimento dela, ou seja, a performance necessita daquele que desempenha e daquele que contempla para que exista.

Na gravação eletrônica, a imagem captada a partir da performance fragmenta o espaço de ficção, intermedia a presença do ator e reorganiza a linearidade temporal de uma maneira própria, podendo ser conservada *ad infinitum*. O palco, como meio, apresenta o espaço entre as três paredes, as luzes e o som para a performance ao vivo dos atores, enquanto o meio audiovisual mostra o espaço em que os personagens atuam por intermédio dos ângulos, enquadramentos e movimentos de câmera, que enfatizam gestos e expressões, somados ao som, à iluminação e à edição, que reconfiguram a organização espaço-temporal.

Nas peças beckettianas, o espaço de ação apresenta um mínimo de objetos. Em *Waiting for*

Godot, por exemplo, há somente uma estrada com uma árvore, em Happy Days, a personagem Winnie está enterrada num monte de areia até a cintura no primeiro ato e no segundo ato até o pescoço. A performance dos atores, na maioria das vezes, é enfatizada com o uso de focos de luz em meio à escuridão. Em Play, os personagens estão dentro de urnas e somente suas cabeças são vistas quando enfocadas pelos holofotes de luz. Em Rockaby somente a cadeira de balanço em que a personagem W está sentada é vista no palco e em Footfalls somente a personagem fantasmagórica de May está iluminada ao andar compassadamente de um lado ao outro do palco.

Na tradução intersemiótica de um sistema de signos (o texto teatral), em outro (o produto audiovisual), percebe-se que alguns filmes do projeto Beckett on Film efetivamente construíram novas metáforas visuais, principalmente por intermédio da iluminação e dos movimentos de câmera.

Desafios da transcrição

O Beckett Estate, detentor dos direitos autorais da obra do autor, impôs várias premissas para a realização da filmagem das peças de Beckett. O critério de escolha dos diretores foi que eles tivessem experiência como escritores e as instruções do autor para a performance das peças deviam ser seguidas à risca.

Colgan conta que foi escrita uma "bíblia" para os diretores, cujas instruções eram categóricas: não eram permitidos cortes no texto, definições de gênero e, por exemplo, onde estava escrita a palavra "praia" devia haver uma praia, pois não seriam aceitas adaptações ou cenas inspiradas em outros autores ou mesmo em outros textos do próprio autor. O desafio dos diretores estava na passagem do palco para a tela de um texto teatral que não podia ser alterado, usando somente os recursos do meio audiovisual: o movimento de câmera, de edição, a sonorização, a iluminação e os enquadramentos.

Por outro lado, foi dada total liberdade para os diretores escolherem o elenco, pois os produtores esperavam que fossem contratados atores e atrizes de renome com quem eles já haviam trabalhado, trazendo assim credibilidade ao projeto. A atriz Julianne Moore foi convidada para protagonizar Not I, dirigido por Neil Jordan; o ator John Hurt para o papel de Krapp em Krapp's last tape, dirigido por Atom Egoyan; Jeremy Irons protagoniza os dois personagens, Reader e Listener, de Ohio Impromptu, dirigido por Charles Sturridge e Harold Pinter faz o papel do diretor em Catastrophe, dirigido por David Mamet.

O produto audiovisual

Como produto audiovisual, os filmes foram captados em película e foram disponibilizados também em DVD. Para a transmissão televisiva, como a maioria dos filmes é de curta-metragem, eles foram divididos em blocos para serem exibidos em dias e horários diferentes acompanhados de entrevistas com os diretores e atores, as quais também se encontram no DVD juntamente com um making of de 52 minutos.

Porém, torna-se necessário comentar que os filmes, ao serem exibidos em festivais de cinema ao redor do mundo, tiveram uma ótima acolhida por parte do público, mas quando foram exibidos na televisão os índices de audiência foram tão baixos que o próprio Channel 4 resolveu não exibir todos eles. Ainda assim, o projeto ganhou o prêmio Best TV Drama do South Bank Award Ceremony, em 2002.

Apesar de alguns autores do fechado círculo do mundo Beckett não terem gostado das adaptações, por serem adaptações de trabalhos que o autor tinha tão enfaticamente recusado que fossem adaptados, é importante ressaltar que estes filmes se tornaram um paradigma para o estudo do trabalho do autor. De uma certa forma, eles renovam a performance e a crítica à obra de Beckett no começo de um novo século em que o modo de ver o mundo e fazer arte mudou radicalmente em função do desenvolvimento das novas tecnologias.

Como conseqüência, as novas gerações terão um novo olhar sobre estes produtos audiovisuais que serão assistidos em formato digital. Se, por um lado, as peças perderam a imediaticidade da performance ao vivo que é intrínseca à linguagem teatral, por outro lado, elas se tornaram mais acessíveis e popularizaram o trabalho do autor e, mais do que isso, deixaram as suas idéias "impressas" em formato digital ad infinitum.

A transcrição de Krapp's last tape

A peça Krapp's last tape foi escrita em 1958, depois que Samuel Beckett começou a escrever peças de rádio para a BBC e, de uma certa forma, aponta algumas preocupações do autor com relação aos mecanismos de gravação dos sons. Ela também introduz o uso da tecnologia para apresentar a ambigüidade do tempo não-linear que foi melhor explorado nos trabalhos de Beckett para o cinema e a televisão. O diretor responsável pela transcrição, Atom Egoyan, tinha conhecimento da obra de Beckett e procurou usar a câmera como uma espécie de personagem, que é também a principal característica de Film, em que o protagonista é dividido em dois, a câmera- sujeito E e o objeto O, interpretado por Buster Keaton.

Elementos estéticos

No cenário, vê-se o personagem Krapp sentado numa mesa com algumas caixas com rolos de fitas de áudio e um gravador de rolo, ambos iluminados por um holofote vertical. Na transcrição, Egoyan optou por um cenário com mais objetos de cena do que previstos no roteiro de Beckett. O cenário é ocupado por estantes cheias de rolos de fitas e cacarecos iluminados por uma luz azul.

O filme foi protagonizado pelo ator irlandês, John Hurt, que representou esta peça muitas vezes no teatro. Ao lembrar a sua vida no presente do vídeo, o personagem Krapp é assombrado pelas memórias do passado, lutando para reconciliar percepção e realidade.

A imagem audiovisual permitiu desdobrar o tempo entre o passado e o presente e subverter a sucessão temporal no presente do vídeo. A câmera dialoga com o som das memórias gravadas, que se mesclam com as memórias do momento em que estão sendo ouvidas. No vídeo, vê-se a imagem de Krapp escutando uma fita de áudio gravada há trinta anos atrás, no dia em que fez 39 anos. Esta fita, por sua vez, refere-se à memória de um passado mais distante, pois Krapp estava repensando sua vida de dez ou doze anos atrás, quando ainda estava com uma mulher chamada Bianca e tinha muitas aspirações e promessas, como parar de beber, por exemplo.

Com relação ao tempo, o filme apresenta três momentos distintos da vida de Krapp, mas de tal maneira que eles se imbricam e o personagem luta para diferenciar a percepção da realidade. As imagens de uma peça de um homem gravando as suas memórias constroem um diálogo das linguagens fílmica e teatral com a tecnologia de gravação da voz.

Sua voz no gravador lembra-se do ano de profunda melancolia e miséria pelo qual tinha passado, da morte de sua mãe, que viveu os últimos dias de sua viuvez numa casa ao longo do canal. Mas, naquela noite, ele queria gravar a memória de uma visão muito importante que teve numa noite em março, quando estava no cais. No presente, Krapp está impaciente e quer gravar aquelas memórias porque acredita que um dia terá se esquecido delas ou talvez não terá mais espaço na sua memória para guardá-las. No passado, a sua voz declara:

(...) my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side. [Pause.] Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited. (Beckett, 1990, p. 220)

No presente, Krapp rebobina a fita e escuta novamente a passagem inteira em que conta o seu último encontro com a amada, quando decidiram que não deviam mais ficar juntos. Neste momento, presente e passado se imbricam novamente porque ao mesmo tempo em que escutamos a voz de Krapp, o vemos pensando sobre este momento da sua vida, ou seja, o passado se atualiza em presente e, no áudio, escutamos a repetição das mesmas palavras:

(...) my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side. [Pause.] Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited. (Beckett, 1990, p. 221)

Krapp começa então a gravar as sensações que teve ao escutar a fita. Repensa a sua vida e percebe que o seu modo de ser, viver e sofrer não mudou muito e, o que é pior, suas manias continuam as mesmas. Acha-se estúpido e ridículo e diz que é difícil acreditar que era daquele jeito. Graças a Deus que já passou. Grava o seu silêncio de indignação. Pensa que não teria sido feliz com ela. Conta que Fanny, uma puta esquelética, tinha lhe visitado algumas vezes e lembra-se dos momentos que passou com ela.

Krapp coloca novamente a fita de trinta anos atrás e escuta novamente a mesma passagem até o fim.

(...) my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side. [Pause.] Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited. Here I end this reel. Box - [Pause.] - three, spool - [Pause.] - five. [Pause.] Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't them back. (Beckett, 1990, p. 223)

As mesmas passagens da fita e da vida de Krapp são ouvidas três vezes, no vídeo vemos planos-sequências que nos fazem perceber o tempo e a câmera alterna entre o movimento do personagem e o movimento para frente e para trás da fita cassete. A câmera não somente filma a peça, ela também participa, atuando de alguma forma. Neste filme, Egoyan conseguiu fazer com que a tecnologia audiovisual enriquecesse o contraste entre a memória e a memória gravada, e reorganizasse a dimensão espaço-temporal, colocando em questão a incapacidade humana de comunicação e de compreensão de si mesmo.

Alguns diálogos

De uma certa forma, a obra de Beckett explicita o diálogo entre várias mídias, seja por intermédio do próprio processo criativo do autor, que permitia passagens, referências e experimentações com os recursos dos diferentes meios em que trabalhou, como também recentemente pela transcrição de sua obra para o cinema e a televisão. Esta é uma tendência que está presente no mercado audiovisual da Grã-Bretanha desde a criação do Channel 4 em 1982, cujo intuito era encorajar a inovação e a experimentação na forma e no conteúdo dos programas e que acabou promovendo a convergência entre a televisão de qualidade e o cinema de arte.

Neste sentido, percebe-se a criação de um espaço audiovisual mais amplo em que os produtos audiovisuais são concebidos para serem exibidos em mercados domésticos e internacionais com propostas estéticas que ultrapassam os limites impostos por cada um dos meios em que se nutrem.

Portanto, a transcrição das peças de teatro de Samuel Beckett não somente renovam a crítica ao trabalho do autor, servindo como referência para o estudo de sua obra, como também coloca em discussão a convergência entre as várias mídias, que é uma das características do meio audiovisual no novo milênio.

Gabriela Borges é pesquisadora em linguagens e estéticas dos meios audiovisuais. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento sobre qualidade na televisão pública portuguesa na Universidade do Algarve/Portugal e escreve um livro sobre os trabalhos audiovisuais de Samuel Beckett. Esta pesquisa foi realizada com o patrocínio da Capes.

Referências Citadas

- BALLOGH, Ana Maria. *Conjunções, Disjunções Transmutações. Da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996.
- BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. 2ªed. Londres: Faber and Faber Limited, 1990.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad. port. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1982.
- KNOWLSON, James. *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury Publishing, 1997.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec\Fapesp, 1999.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Port. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

* Riding, Alan. Interview with Michael Colgan in Beckett on film website. [En línea]. Dublin: Blue Angels Films, 2001. <<http://www.beckettonfilm.com>> Consulta: 25 de abril de 2005.