

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E**  
**CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E**  
**LITERATURA COMPARADA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA**  
**E LITERATURA COMPARADA**

**Felipe Augusto de Souza Santos**

**Falhar melhor: dramaturgia e encenação no teatro final  
de Samuel Beckett dos manuscritos aos theatrical notebooks**

Versão corrigida

**SÃO PAULO**  
**2022**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA  
E LITERATURA COMPARADA

**Felipe Augusto de Souza Santos**

**Falhar melhor: dramaturgia e encenação no teatro final de Samuel  
Beckett dos manuscritos aos theatrical notebooks**

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Teoria Literária e Literatura Comparada da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
da Universidade de São Paulo, para a obtenção do  
título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria literária e Literatura  
Comparada

Orientação: Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza  
Andrade

**SÃO PAULO**  
**2022**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237f Santos, Felipe Augusto de Souza  
Falhar melhor: dramaturgia e encenação no teatro final de Samuel Beckett dos manuscritos aos theatrical notebooks / Felipe Augusto de Souza Santos; orientador Fábio Rigatto de Souza Andrade - São Paulo, 2022.  
325 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Dramaturgia. 2. Direção teatral. 3. Estética teatral. 4. Teoria teatral. 5. Teoria literária. I. Andrade, Fábio Rigatto de Souza, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade – DTLLC/USP (Orientador)

---

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos – ECA/USP

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Maria de Vasconcellos – DTLLC/USP

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza – Externo

Para Fernando Arrabal, pelo carinho e incentivo.

## AGRADECIMENTOS

---

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro dado a esta pesquisa na forma de uma bolsa de doutorado, processo número 2016/14069-0.

A Fábio de Souza Andrade, orientador deste trabalho, por ter acreditado em meu projeto desde o início, pelo apoio, incentivo e atenção constantes, pelo excelente curso voltado à obra final de Samuel Beckett oferecido no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP durante meu doutorado, pelo convite para a apresentação de minha encenação de *A última gravação de Krapp* na abertura do II Colóquio do GP Estudos Sobre Samuel Beckett, pela paciência durante o longo período de conversas com Mark Nixon e a University of Reading para a realização de um estágio de pesquisa junto à Beckett International Foundation, pelas deliciosas reuniões na USP e em sua casa, pelas inúmeras conversas acerca da obra beckettiana, pela orientação sempre exigente e presente, e pelo empréstimo e indicação de livros imprescindíveis para este trabalho.

A Stanley Gontarski (Florida State University), pelas conversas instigantes ocorridas durante encontros realizados em 2014 através do GP Estudos Sobre Samuel Beckett (USP/CNPq), que muito me estimularam a definir o objeto deste trabalho, e por todo o conjunto de sua obra, que reverbera em muitas das discussões desta tese.

A Mark Nixon, diretor da Beckett International Foundation, pela maravilhosa recepção ao meu trabalho, pela disposição em me receber na University of Reading para o desenvolvimento de um estágio internacional de pesquisa, pelo apoio institucional relativo às inúmeras conversas dedicadas ao preenchimento e encaminhamento de toda a documentação relativa a uma bolsa BEPE da FAPESP, e sobretudo pelo apoio incondicional a meu trabalho quando do impedimento da viagem à Inglaterra devido ao fechamento das fronteiras decorrente da pandemia em 2020, e a possibilidade de desenvolver meu estágio de pesquisa junto ao Beckett Archive através de uma plataforma virtual desenvolvida pela Beckett International Foundation contendo grande parte do acervo de originais de Samuel Beckett digitalizados, onde pude pesquisar durante oito meses ininterruptos inúmeros documentos inéditos (manuscritos, datiloscritos, cartas, material gráfico, etc.) relacionados à esta pesquisa.

A Guy Baxter, Diretor Associado dos Archive Services da University of Reading, responsável pelo Beckett Archive, por seu auxílio em relação ao acesso e estudo dos manuscritos e datiloscritos originais de Samuel Beckett contidos na Beckett Manuscript Collection e orientações a respeito da utilização deste material.

A Luiz Fernando Ramos, de quem fui aluno durante minha graduação em seu primeiro e excelente curso de Estética e Teoria do Teatro ministrado no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, por ter me apresentado o trabalho de Beckett como encenador, e sobretudo pelas importantes orientações durante a realização da banca de qualificação deste doutorado.

À Cláudia Maria de Vasconcellos, pelas ótimas sugestões durante a banca de qualificação deste doutorado, pelas conversas beckettianas permanentes, pelo estímulo e recepção relativos à nossa encenação de *A última gravação de Krapp* e por dividir o entusiasmo e admiração pela obra teatral de Samuel Beckett.

À Maria Silvia Betti, pelo excelente curso acerca da dramaturgia moderna norte-americana, e também pelas inúmeras conversas acerca do teatro moderno brasileiro, em especial sobre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina.

À Maria Augusta Fonseca, pelo curso memorável acerca das obras de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, pelas inúmeras e deliciosas conversas em torno do modernismo brasileiro, por ter me apresentado uma rara edição em fac-símile do diário da *garçonnière* modernista de Oswald de Andrade, e pelas conversas empolgantes dedicadas ao Teatro Oficina e sua encenação de *O rei da vela*, de 1967, por ocasião de um encontro que tivemos com o encenador José Celso Martinez Corrêa para a escrita de um artigo, e por sua indicação de publicação deste artigo na Revista Magma do DTLLC/USP.

À Cibele Forjaz e Marcos Bulhões, pelo histórico curso acerca dos 60 anos de trajetória do Teatro Oficina apresentado na sede do grupo, desenvolvido em parceria inédita entre o Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e a companhia paulistana.

Aos amigos e colegas do GP Estudos Sobre Samuel Beckett (USP/CNPq), pela oportunidade de compartilhar leituras e reflexões acerca da obra de Samuel Beckett, em especial à Lívia Bueloni Gonçalves, pelas inúmeras conversas acerca da obra beckettiana, pelo incentivo em relação à pesquisa junto ao Beckett Archive e por me emprestar uma obra de referência fundamental para este trabalho, no período em que me preparava para desenvolver o estágio internacional junto à Beckett International Foundation; à Ana Helena Souza, pelas deliciosas conversas beckettianas,

especialmente aquelas dedicadas à nossa encenação de *A última gravação de Krapp*; e a Luciano Gatti, pelas conversas frequentes dentro do grupo de pesquisa e todo o incentivo quanto ao desenvolvimento do referido estágio.

A Matthias Korn (University of Potsdam), pelas conversas e pelo workshop prático dedicado ao teatro de Samuel Beckett ocorrido durante os encontros do Samuel Beckett Working Group, realizados dentro do congresso da International Federation for Theater Research em 2017.

À Derval Tubridy (University of London) e Stefano Rosignoli (Trinity College Dublin), por me receberem como ouvinte nas conferências do London Beckett Seminar ao longo dos anos de 2020 e 2021.

A Nicholas Johnson (Trinity College Dublin) e Céline Thobois (Trinity College Dublin) pela recepção no excelente congresso intitulado *Samuel Beckett and the anthropocene*, realizado no Trinity College Dublin entre os dias 4 e 5 de dezembro de 2020, onde apresentei o *paper* intitulado *Staging Endgame in the anthropocene*.

À Ana Ambrogi, companheira desde os primeiros mergulhos beckettianos no palco, pela co-direção e parceria durante a encenação de *A última gravação de Krapp* desenvolvida em diálogo com os *notebooks* de direção de Samuel Beckett, apresentada na sala Villa-Lobos da Biblioteca Brasileira Mindlin e na Sala Alfredo Mesquita do Teatro Laboratório do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP em 2017, pelas leituras e conversas acerca dos capítulos da tese, e por todo o apoio e incentivo constantes durante o longo período de gestação deste trabalho, atravessado pelas dificuldades geradas pela pandemia da Covid-19.

A Alvaro Machado, pelos encontros no Teatro Oficina, pelo convite para uma conversa com Zé Celso, quando da realização de uma entrevista acerca da nova encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona, pelos deliciosos almoços e jantares regados a conversas sobre teatro, literatura e cinema, e pelo convite para abrir a excelente mostra *Literatura, teatro, antiteatralidade e performance*, na Biblioteca Mário de Andrade, com a palestra *Afrescos do crânio: Samuel Beckett dramaturgo e encenador*.

A Eduardo Coutinho e o CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator), pelo convite para apresentarmos *A última gravação de Krapp* em uma sessão especialmente realizada para debates acerca da atuação e encenação beckettianas com os membros do grupo e por todas as conversas e reflexões dentro do CEPECA.



A Ricardo Cardoso, pelas conversas sempre interessantes, orientações e apoio durante o período de solicitação da bolsa BEPE para o estágio internacional junto à Beckett International Foundation, em meio a todo o caos gerado pela pandemia.

A Emílio Terron pela amizade duradoura e as conversas sobre Beckett, Artaud e Deleuze durante o confinamento da pandemia; à Andréa Terron pela amizade e apoio em momentos difíceis atravessados durante este doutorado.

A meu avô, Francisco de Souza Filho, *in memoriam*, por ter me ensinado o amor pela literatura e as artes, e por ter sempre me incentivado a seguir por este caminho.

# **Falhar melhor: dramaturgia e encenação no teatro final de Samuel Beckett dos manuscritos aos theatrical notebooks**

Felipe Augusto de Souza Santos

## **RESUMO**

Este trabalho tem como objetivo central desenvolver reflexões acerca do teatro final de Samuel Beckett, a partir da perspectiva do aprimoramento do processo de escrita dramática de Beckett resultante de sua experiência como encenador. Para tanto, realizamos o estudo e análise de nosso objeto, o trabalho realizado por Beckett como dramaturgo e encenador ao longo das duas últimas décadas de sua produção teatral, em um recorte temporal que se inicia em 1972 e se estende até 1983, compreendendo todo o arco final da produção teatral do autor de *Esperando Godot*. No intuito de abarcarmos de forma aprofundada a complexa e extensa obra teatral final de Beckett, nos debruçamos neste estudo sobre oito dramáticos beckettianos, cotejando-os com o estudo e análise de extenso material primário, compreendendo desde os *theatrical notebooks* relativos a quatro dos oito dramáticos finais encenados por Beckett no Schiller-Theater berlinense e no Royal Court Theatre londrino, passando por manuscritos não publicados que fazem parte do acervo do Beckett Archive da Beckett International Foundation, localizado na University of Reading na Inglaterra, e chegando à correspondência do dramaturgo-encenador irlandês e a alguns de seus escritos teóricos. O trabalho se divide entre comentários críticos acerca dos dramáticos *Not I*, *That time*, *Footfalls*, *A piece of monologue*, *Rockaby*, *Ohio impromptu*, *Catastrophe* e *What where*, apontamentos críticos acerca das encenações dirigidas por Beckett e, em casos específicos, encenações realizadas por outros diretores com colaboração direta de Beckett.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett, dramáticos, encenação, manuscritos, *theatrical notebooks*.

# **Fail better: dramaturgy and staging in Samuel Beckett's final theatre from manuscripts to theatrical notebooks**

Felipe Augusto de Souza Santos

## **ABSTRACT**

This work aims to develop reflections about Samuel Beckett's final theatre from the perspective of the improvement of Beckett's dramaturgical writing process resulting from his experience as a director. In order to do so, we study and analyse our object, Beckett's work as playwright and director during the last two decades of his theatrical production, in a time span that starts in 1972 and goes until 1983, comprising the entire final arc of the theatrical production by the author of *Waiting for Godot*. In order to comprehend Beckett's complex and extensive final work, we will focus on eight Beckettian dramaticules, comparing them with the study and analysis of extensive primary material, ranging from the theatrical notebooks of four of the eight final dramaticules Beckett staged at Berlin's Schiller-Theater and London's Royal Court Theatre passing through the unpublished manuscripts that are part of the Beckett Archive of the Beckett International Foundation, located at the University of Reading in England, and arriving at the Irish playwright-director's correspondence and some of his theoretical writings. The work is divided between critical comments on the plays *Not I*, *That time*, *Footfalls*, *A piece of monologue*, *Rockaby*, *Ohio impromptu*, *Catastrophe* and *What where*, critical notes on the plays directed by Beckett and, in specific cases, stagings performed by other directors with Beckett's direct collaboration.

**Keywords:** Samuel Beckett, dramaticules, staging, manuscripts, theatrical notebooks.

*“On. Say on. Be Said on. Somehow on. Till nohow  
on. Said nohow on.”*

Samuel Beckett, *Worstward ho.*

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1 -</b>	<i>Endspiel</i> . Direção de Samuel Beckett. Schiller-Theater Werkstatt, 1969. Foto: Rosemarie Clausen.	<b>44</b>
<b>Figura 2 -</b>	<i>Endspiel</i> . Direção de Samuel Beckett. Schiller-Theater Werkstatt, 1969. Foto: Rosemarie Clausen.	<b>45</b>
<b>Figura 3 -</b>	Samuel Beckett dirige Martin Held em <i>Das letzte Band</i> . Schiller-Theater Werkstatt, 1969. Foto: Ludwig Binder.	<b>51</b>
<b>Figura 4 -</b>	Billie Whitelaw como Winnie em <i>Happy days</i> , direção de Samuel Beckett. Royal Court Theatre, 1979. Foto: Donald Cooper.	<b>61</b>
<b>Figura 5 -</b>	Billie Whitelaw em <i>Happy days</i> , direção de Samuel Beckett. Royal Court Theatre, 1979. Foto: John Haynes.	<b>62</b>
<b>Figura 6 -</b>	Cartaz de <i>Happy days</i> , direção de Samuel Beckett. Royal Court Theatre, 1979.	<b>63</b>
<b>Figura 7 -</b>	Cartaz da estreia inglesa de <i>Not I</i> em 1973.	<b>103</b>
<b>Figura 8 -</b>	Billie Whitelaw em <i>Not I</i> , direção de Anthony Page e Samuel Beckett. Foto: Zoë Dominic.	<b>103</b>
<b>Figura 9 -</b>	Billie Whitelaw durante ensaio de <i>Not I</i> no Royal Court Theatre em 1973. Foto: Zoë Dominic.	<b>104</b>
<b>Figura 10 -</b>	Klaus Herm em <i>Damals</i> , direção de Samuel Beckett. Schiller-Theater Werkstatt, 1976. Foto: Anneliese Heuer.	<b>120</b>
<b>Figura 11 -</b>	Programa de <i>Damals (That time)</i> e <i>Tritte (Footfalls)</i> , dirigidas por Samuel Beckett. Schiller Theater Werkstatt, 1976. Foto: Rosemarie Clausen.	<b>124</b>
<b>Figura 12 -</b>	Samuel Beckett e Billie Whitelaw durante ensaio de <i>Footfalls</i> . Royal Court Theatre, 1975. Foto: John Haynes.	<b>140</b>
<b>Figura 13 -</b>	Billie Whitelaw durante ensaio de <i>Footfalls</i> , direção de Samuel Beckett. Royal Court Theatre, 1975. Foto: John Haynes.	<b>141</b>
<b>Figura 14 -</b>	Billie Whitelaw em <i>Footfalls</i> . Royal Court Theatre, 1976. Foto: John Haynes.	<b>149</b>
<b>Figura 15 -</b>	David Warrilow em <i>A piece of monologue</i> . La MaMa E.T.C., Nova York, 1979. Fotógrafo desconhecido.	<b>181</b>
<b>Figura 16 -</b>	Billie Whitelaw em <i>Rockaby</i> , direção de Alan Schneider. SUNY, Buffalo, 1981. Foto: John Haynes.	<b>231</b>
<b>Figura 17 -</b>	Billie Whitelaw em <i>Rockaby</i> , direção de Alan Schneider. La MaMa E.T.C., 1981. Foto: John Haynes.	<b>231</b>
<b>Figura 18 -</b>	David Warrilow e Rand Mitchell em <i>Ohio impromptu</i> . Direção de Alan Schneider. Festival d'Automne à Paris, 1981. Foto: Patrig Le Jeanne.	<b>265</b>
<b>Figura 19 -</b>	Diagrama de Samuel Beckett para <i>What where</i> .	<b>289</b>
<b>Figura 20 -</b>	<i>Was wo</i> , direção de Samuel Beckett. Süddeutscher Rundfunk, 1984.	<b>294</b>

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
CAPÍTULO I - A ENCENAÇÃO COMO ELEMENTO DEFINIDOR DA DRAMATURGIA FINAL DE SAMUEL BECKETT .....	26
1.1 – <i>Notebooks</i> beckettianos: do texto à cena.....	26
1.2 - Samuel Beckett como encenador de sua dramaturgia.....	30
1.3 - As encenações de <i>Endspiel</i> , <i>Das letzte Band</i> e <i>Glückliche Tage</i> : vestígios práticos .....	37
CAPÍTULO II - NOT I: ECOS E VOZES DE UM CORPO AUSENTE .....	64
2.1- O fragmento dramático <i>Kilcool</i> como gênese de <i>Not I</i> .....	69
2.2- <i>Out... into this world</i> : uma boca em meio à escuridão .....	72
2.3- <i>Not I</i> e a radicalização formal do drama beckettiano: manuscritos e <i>notebooks</i> .....	79
2.4- Teatro da escuridão: as encenações de <i>Not I</i> .....	92
CAPÍTULO III - THAT TIME: DENTRO DO LABIRINTO DO CRÂNIO .....	105
3.1 - Vozes e fios de memória.....	110
3.2 – Estrutura formal de <i>That time</i> .....	114
3.3 – Cabeças desincorporadas: as encenações de <i>That time</i> através dos <i>theatrical notebooks</i> .....	119
CAPÍTULO IV - FOOTFALLS: VOZES FANTASMÁTICAS E ESGOTAMENTO .....	125
4.1 - Presenças fantasmáticas .....	126
4.2 – Do apagamento ao esgotamento .....	130
4.3 – A longa sonata dos mortos: as encenações de <i>Footfalls</i> por Samuel Beckett	132
4.4 – <i>Revolving it all</i> : os <i>theatrical notebooks</i> de <i>Footfalls</i> .....	139
CAPÍTULO V – A PIECE OF MONOLOGUE: INSCRIÇÕES DE SOMBRAS NA PENUMBRA .....	150
5.1 – Drama narrativo ou narrativa dramática .....	172

5.2 – Noites fantasmas: vestígios de uma encenação .....	177
<b>CAPÍTULO VI – ROCKABY: OLHOS FAMINTOS .....</b>	<b>187</b>
6.1 – Drama poético ou poema dramático .....	190
6.2 – Tempo em que ela parou: metronomização e tempo-ritmo.....	206
6.3 – <i>Rockaby</i> encenada: dramaturgia visual e registro cinematográfico .....	216
<b>CAPÍTULO VII – OHIO IMPROMPTU: ALTERIDADE, DUPLICAÇÃO E MEMÓRIA .....</b>	<b>234</b>
7.1 – Sozinhos juntos: isolamento e companhia .....	247
7.2 – <i>Impromptu</i> beckettiano na Ohio State University.....	258
<b>CAPÍTULO VIII – CATASTROPHE: METATEATRO POLÍTICO.....</b>	<b>267</b>
8.1 – <i>Catastrophe</i> como dramático: realismo metateatral beckettiano.....	268
8.2 – <i>Catastrophe</i> do texto à cena: encenações e recepção crítica.....	279
<b>CAPÍTULO IX - WHAT WHERE: DA INQUIRIÇÃO E TORTURA ÀS CABEÇAS FLUTUANTES .....</b>	<b>284</b>
9.1 – A voz e as cabeças curvadas .....	286
9.2 – <i>Was wo</i> : cabeças suspensas na escuridão.....	291
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>303</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>311</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo central desenvolver reflexões acerca do teatro final de Samuel Beckett (1906-1989), a partir da perspectiva do aprimoramento do processo de escrita dramaturgical de Beckett decorrente de sua experiência como encenador. Para tanto, realizamos o estudo e análise de nosso objeto, o trabalho realizado por Beckett como dramaturgo e encenador ao longo das duas últimas décadas de sua produção teatral, em um recorte temporal que se inicia em 1972 e se estende até 1983, compreendendo todo o arco final da produção teatral do autor de *Esperando Godot*. No intuito de abarcarmos de forma aprofundada a complexa e extensa obra teatral final de Beckett, nos debruçamos neste estudo sobre oito dos chamados dramáticos beckettianos, cotejando-os com o estudo e análise de extenso material primário, compreendendo desde os *theatrical notebooks* (cadernos de direção) relativos a quatro dos oito dramáticos finais encenados por Beckett no Schiller-Theater berlinense e no Royal Court Theatre londrino, passando por manuscritos não publicados que fazem parte do acervo do Samuel Beckett Archive da Beckett International Foundation, localizado na University of Reading na Inglaterra, e chegando à correspondência do dramaturgo-encenador irlandês e a alguns de seus escritos teóricos. Somando-se à bibliografia beckettiana primária, buscamos dialogar com extensa bibliografia secundária sobre a obra de Beckett, sobretudo com estudiosos como Stanley Gontarski, James Knowlson, Ruby Cohn, Anna McMullan, Mark Nixon, Enoch Brater, Hugh Kenner, Carla Locatelli, John Pilling, Vivian Mercier, Rosemary Pountney, Martha Fehsenfeld, Dougald McMillan, Jonathan Kalb, A. Alvarez, Richard N. Coe, Ludovic Janvier, Steven Connor, C. J. Ackerley, além de pesquisadores brasileiros como Fábio de Souza Andrade, Luiz Fernando Ramos, Cláudia Vasconcellos, Lívia Bueloni Gonçalves, Luciano Gatti, entre outros. Por último e não menos relevante utilizamos extenso material composto por entrevistas e depoimentos de Beckett e de alguns dos atores e diretores que trabalharam com o irlandês em produções teatrais, notadamente Billie Whitelaw, David Warrilow, Alan Schneider, Pierre Chabert, Roger Blin, Walter Asmus, Hildegard Schmall e Madeleine Renaud.

No que diz respeito às obras elencadas para este trabalho, delimitamos como nosso objeto os dramáticos *Not I* (1972), *That time* (1975), *Footfalls* (1975), *A piece of monologue* (1979), *Rockaby* (1980), *Ohio impromptu* (1981), *Catastrophe* (1982) e



*What where* (1983)<sup>1</sup>, utilizando como referência as versões originais em inglês publicadas pela editora Faber and Faber no volume intitulado *Samuel Beckett: the complete dramatic works*. Estes dramáticos, à exceção de *Catastrophe*, concebido para estrear no Festival de Avignon, e de *What where*, concebido para ter sua *première* no festival Steirischer Herbst, ambos redigidos em francês, foram todos escritos em inglês e posteriormente traduzidos pelo próprio Beckett para o francês, portanto nossas análises e traduções se basearam na maioria das vezes no que podemos considerar como os primeiros originais destas obras, uma vez que a dramaturgia beckettiana, até meados de 1956, havia sido concebida originalmente em francês, idioma utilizado por Beckett também em sua prosa, como tentativa de se livrar do rebuscamento proveniente de seu inglês nativo em busca de um empobrecimento estilístico da linguagem, aspecto debatido exaustivamente pelos estudiosos beckettianos ao longo das últimas décadas. Embora Beckett retorne à criação de dramas em língua inglesa, notadamente a partir da criação do monólogo curto *Krapp's last tape* (1958), ele continuaria a conceber boa parte de sua obra em prosa originalmente em francês<sup>2</sup>.

Para a realização deste trabalho desenvolvemos reflexões teóricas acerca de cada um dos dramáticos citados a partir de conceitos norteadores como *esgotamento*, proveniente dos escritos do filósofo Gilles Deleuze (1925-1995), *crueldade e ritual*, provenientes dos escritos do ator, diretor e teórico do teatro Antonin Artaud (1896-1948), *dialogismo*, *polifonia* e *cronotopo*, provenientes dos escritos do teórico da literatura Mikhail Bakhtin (1895-1975), *circunstâncias propostas*, *identificação*, *memória das emoções*, *visualização e tempo-ritmo*, provenientes dos escritos do ator, diretor e teórico do teatro Constantin S. Stanislavski (1863-1938), *distanciamento*, *gestus* e *modellbuch*, provenientes dos escritos do dramaturgo, encenador e teórico do

---

<sup>1</sup> Utilizamos como referência em relação à datação das peças os anos em que foram concluídas, independentemente da data em que foram publicadas, de acordo com os dados apresentados na edição de Faber and Faber do teatro completo de Samuel Beckett. Cf. BECKETT, Samuel. *Samuel Beckett: The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.

<sup>2</sup> Segundo John Pilling, em seu livro intitulado *Samuel Beckett*, “a razão mais óbvia pela qual Beckett voltou ao inglês em 1956 e continuou, com muito poucas exceções, a escrever seu drama primeiramente em inglês, é que ele se encontrou, em *Fim de partida*, compondo um francês cuja riqueza contrariava seu verdadeiro interesse na pobreza da linguagem como meio de comunicação. Uma explicação mais prosaica e provavelmente mais precisa é que, depois que uma peça radiofônica foi “sugerida” a ele pela BBC, havia pouco mais que ele poderia fazer a não ser escrevê-la em inglês. [...] Em *Happy days* e nas peças da década de 1960, sente-se que Beckett encontrou uma nova pobreza com a qual trabalhar, mas todos os espectadores e ouvintes de rádio devem ser gratos pelo fato de que ao retomar uma língua que havia descartado há muito tempo, ele descobriu novos recursos que mantiveram seu drama em um pico criativo, mesmo que nada pudesse ser feito para ressuscitar a prosa em sua língua nativa.” (PILLING, 1976, p. 69, tradução nossa).

teatro Bertolt Brecht (1898-1956) *metateatro*, proveniente dos escritos do crítico de teatro Lionel Abel (1910-2001), *drama pós-dramático*, proveniente dos escritos do encenador e teórico do teatro Richard Schechner (1934) e *teatro pós-dramático*, proveniente dos escritos do crítico e teórico do teatro Hans-Thies Lehmann (1944).

Os conceitos elencados para este trabalho possibilitam uma abordagem vertical em relação às proposições inovadoras do teatro tardio beckettiano, operando como facilitadores de aproximações e contraposições com o pensamento de autores centrais dentro do estudo do teatro moderno e contemporâneo. A reflexão à qual nos propusemos não pode ser definida como tarefa simples, dada a complexidade da vasta obra teatral (dramaturgia e encenações) construída por Samuel Beckett ao longo de cerca de cinco décadas de intensa produção. Portanto, nesse sentido, se fez necessário o cotejo dos oito dramátículos com manuscritos, datiloscritos e outros documentos inéditos aos quais tivemos acesso durante oito meses – entre 30 de outubro de 2020 e 30 de junho de 2021 –, através de um estágio de pesquisa internacional desenvolvido junto à Beckett Manuscript Collection da Beckett International Foundation, vinculada à University of Reading, sob supervisão de Mark Nixon<sup>3</sup>, além dos *theatrical notebooks* – cadernos de direção elaborados por Beckett antes e durante o processo de encenação de algumas de suas principais peças – especialmente o volume intitulado *The theatrical notebooks of Samuel Beckett Vol. IV: the shorter plays*, dedicado a alguns dos dramátículos finais do dramaturgo-encenador irlandês. O estudo da bibliografia do autor se complementa, ainda, com a utilização pontual de dois conjuntos de fontes primárias específicas, o primeiro deles composto por obras que publicaram manuscritos e datiloscritos originais de Beckett, como *Just play: Beckett's theater*, de Ruby Cohn,

---

<sup>3</sup> Devido à pandemia da Covid-19, quando estávamos prestes a embarcar para a Inglaterra, no intuito de realizarmos um estágio internacional vinculado ao nosso doutorado, que se encontrava aprovado tanto pela University of Reading como por nosso co-orientador e diretor da Beckett International Foundation, Mark Nixon, fomos impedidos de viajar e desenvolver nosso trabalho junto ao Beckett Archive, onde está armazenada a Beckett Manuscript Collection, devido ao fechamento das fronteiras internacionais. Como resultado de nosso empenho e de nosso orientador, Fábio de Souza Andrade, nos foi oferecida por Mark Nixon e Guy Baxter, diretor da Samuel Beckett Collection, a possibilidade de realizarmos nossa pesquisa através da página virtual do arquivo (Virtual Reading Room) criada pela Beckett International Foundation contendo versões digitalizadas de manuscritos, datiloscritos, fotografias, e diversos outros documentos inéditos em publicações, voltada a pesquisadores que estivessem desenvolvendo pesquisas presenciais e se encontrassem impedidos de acessar o arquivo em Reading devido aos sucessivos *lockdowns* em toda a Inglaterra. O convite feito por Mark Nixon se mostrou essencial para a realização de nosso trabalho, possibilitando o desenvolvimento da pesquisa de forma virtual com a mesma qualidade com a qual desenvolveríamos a pesquisa presencial.

contendo o manuscrito (holografia) de *Human wishes*<sup>4</sup>; *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*, de Stanley Gontarski, contendo o datiloscrito corrigido de *Mime du rêveur A*<sup>5</sup>, além do manuscrito original de *J. M. mime*<sup>6</sup>; *Samuel Beckett: humanistic perspectives*, editado por Morris Beja, Pierre Astier e Stanley Gontarski, compêndio dedicado ao simpósio de mesmo nome contendo o manuscrito (holografia) original de *Ohio impromptu* acompanhado por sua transcrição, seguido pelos datiloscritos originais marcados por Beckett como TS 1, TS 2 e o *script* datilografado da produção original da peça<sup>7</sup>; o segundo deles composto pelo volume dedicado à correspondência entre Beckett e o encenador norte-americano Alan Schneider<sup>8</sup>, seu colaborador de longa data, e o volume quatro da correspondência completa de Samuel Beckett, que abarca o período entre os anos de 1966 e 1989<sup>9</sup>.

Além do estudo das peças elencadas para esta pesquisa, de manuscritos, datiloscritos, cópias de peças anotadas por Beckett e dos demais *theatrical notebooks*<sup>10</sup> procuramos desenvolver reflexões específicas acerca dos registros relativos a quatro encenações de alguns dos dramátículos tidos como objeto deste trabalho, tendo como base o *theatrical notebook vol. IV*, que contém as anotações do Beckett diretor referentes a cada uma destas encenações, bem como o texto dramaturgico final, segundo a concepção de Beckett, contendo todas as alterações provenientes de suas encenações, como no caso de *Footfalls* e *What where*. Também foram utilizados registros diversos de colaboradores e críticos que acompanharam os ensaios e apresentações de cada uma dessas encenações, além de relatos de atores e diretores envolvidos diretamente em

---

<sup>4</sup> Este manuscrito editado por Ruby Cohn consiste na reprodução do datiloscrito catalogado no Beckett Archive da University of Reading como BIF MS 3459, que termina com a frase da personagem Mrs Williams "A hair or a raisin?", complementado pelo acréscimo do diálogo final entre as personagens Miss Carmichael e Mrs Williams encontrado no manuscrito (holografia) original catalogado como BIF MS 3458.

<sup>5</sup> Este manuscrito consiste no único material relativo a esta peça inacabada, e está localizado no Beckett Archive da University of Reading, catalogado como BIF MS 1227/7/16/1.

<sup>6</sup> Este manuscrito original, que consiste em um fragmento dramático inacabado dedicado ao ator Jack McGowran, está localizado no acervo do arquivo beckettiano do Trinity College Dublin.

<sup>7</sup> Este conjunto de manuscritos e datiloscritos está armazenado na Beckett Manuscript Collection da University of Reading. A holografia original está catalogada como BIF MS 2259/1, e os três datiloscritos estão catalogados como BIF MS 2259/2-4.

<sup>8</sup> Cf. HARMON, Maurice. *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1998.

<sup>9</sup> Cf. CRAIG, George; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More (ed.). *The letters of Samuel Beckett, Vol. IV: 1966-1989*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

<sup>10</sup> A coleção dos *theatrical notebooks* de Samuel Beckett, publicada pelas editoras Faber and Faber e Grove Press, possui, além do volume dedicado aos dramátículos, volumes dedicados às encenações dirigidas por Beckett das peças *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp* e *Dias felizes*.

encenações dirigidas por Beckett, ou processos de criação envolvendo colaborações do dramaturgo-encenador irlandês.

Dentro do recorte temporal delimitado por este trabalho, abarcando o período que se estende de 1972 a 1983, Samuel Beckett já havia percorrido uma trajetória extensa dentro da seara teatral. Iniciando sua carreira no teatro como ator amador e aspirante a dramaturgo – com *Le kid*, adaptação de *Le Cid*, de Corneille<sup>11</sup> –, passando imediatamente a escrever suas primeiras peças logo após a Segunda Guerra Mundial, como *Eleuthéria*<sup>12</sup>, em uma espécie de pausa em relação às complexas exigências

---

<sup>11</sup> De acordo com John Pilling, “[...] um dos primeiros atos criativos consequentes de Beckett foi adaptar o *Le Cid* de Corneille à maneira de Charles Chaplin. Este “pesadelo corneilleano” ainda não viu a luz do dia, mas parece ter sido muito apreciado por todos os que dele participaram. [...]” (PILLING, 1976, p. 69, tradução nossa).

<sup>12</sup> Segundo C. J. Ackerley e Stanley Gontarski em seu compêndio intitulado *The Grove companion to Samuel Beckett, Eleuthéria* consiste em “[...] uma peça de três atos em francês, escrita (como uma nota do manuscrito indica) “antes de *Godot*” e depois “descartada”. Dois cadernos de exercícios de capa mole localizados no HRHRC contêm o original, e um datiloscrito revisado é mantido no Dartmouth College. Foi iniciada (18 de janeiro de 1947) como um afastamento de Samuel Beckett da “depressão terrível para a qual a prosa me levou” (BAIR, 1978, p. 361). Ele concluiu um esboço da peça em 24 de fevereiro e, no final de março, entregou um texto datilografado a Toni Clerckx, o qual interessou a Jean Vilar no Théâtre Nationale Populaire. Vilar queria que Samuel Beckett a cortasse para um ato longo e, quando Beckett recusou, ele perdeu seu interesse. Suzanne Deschevaux começou a circular seu trabalho e no início de 1950 deixou uma cópia com Roger Blin, que queria produzi-la, mas elegera em vez disso a mais econômica *Esperando Godot*. Jerome Lindon aceitou *Eleuthéria* para publicação, mas Samuel Beckett desistiu. Parte da peça foi publicada em 1986 em uma edição especial da *Revue d’Esthétique* (Paris: Editions Privat, pp. 11-32); e o diálogo entre o Vidraceiro e seu filho apareceu em *Beckett in the theatre* (FEHSENFELD; MCMILLAN, 1988). Duas traduções foram publicadas após a morte de Samuel Beckett: *Eleuthéria*, traduzida por Michael Brodski (Foxrock, 1995); e *Eleuthéria*, traduzida por Barbara Wright (Faber, 1996). Isso foi controverso, já que Beckett desejou até o fim que a peça fosse ocultada. A publicação iminente da primeira tradução em inglês forçou Lindon a apressar a impressão do original francês [...]. O cenário é a Paris contemporânea, em um beco sem saída chamado *L’Impasse de l’Enfant-Jésus*. O título implica a palavra grega para “liberdade” (ou “auto-suficiência”) [...]. A peça retrata a senhora Krap tentando fazer de seu filho um homem, ironicamente chamado de Victor, provocando-o a se levantar, conseguir um emprego, encontrar o amor e o casamento, isto é, fazendo e sendo. Com pouco efeito: Victor desposou Schopenhauer e renunciou a todo desejo, preferindo deitar-se em sua cama (“inércia sórdida”), nada fazendo como a afirmação de sua liberdade, de sua escolha. A inação se desenrola em três dias sucessivos de inverno, um cenário dividido implicando diferentes ângulos de visão, o Ato 1 na sala de estar de Krap e o Ato 2 no quarto de Victor, o qual no Ato 3 se expande para preencher todo o palco. O quarto de Victor, portanto, move-se imperceptivelmente para a sala dos Krap, “como o sujo para o limpo, o sórdido para o decente”. Os personagens entram e saem, ou são simplesmente mencionados: o pai de Victor, Henri (que morre no segundo ato), os servos Jacques e Marie, Madame Meck (do francês *mec*, “um cafetão”), Dr. e Mme. Piouk, um paciente romeno chamado Verolescu, Olga Skunk, Tchoutchi, o torturador chinês, Joseph, o lutador, um vidraceiro e seu filho Michael, e uma criatura pirandelliana chamada “*le commissaire du peuple*”, ou Espectador (Membro da Audiência), que se intromete no Ato 3 para comentar a ação como um jogo de xadrez entre dois jogadores de décima categoria. Por fim, rejeitando o retorno e o suicídio, Victor declara sua independência, olha para o público e lhe dá as costas. Há algo de *vaudeville* ou tradição do cinema mudo nisso, mas como o protagonista é tão estático, Samuel Beckett não resolveu a grande dificuldade dramática de impor sua presença por meio de suas características inexistentes; Victor, portanto, foge da simpatia e da compreensão. Para Jérôme Lindon, *Eleuthéria* foi um fracasso absoluto, “*une pièce ratée*”. Ruby Cohn concordou, mas Carlton Lake (*No symbols where none intended*, 1984, p. 51) enfatiza seu

formais advindas de sua obra em prosa e do impasse no qual se encontrava após a criação da Trilogia (*Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*), período em que escrevera dramas seminais para o teatro moderno como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *A última gravação de Krapp*. Devido a seu grande interesse pelo teatro, do qual era assíduo frequentador, Beckett passaria a acompanhar encenadores renomados como Roger Blin em processos de encenação de seus textos, atuando como uma espécie de conselheiro (a definição é do próprio Beckett), o que acabaria se convertendo em um período de verdadeira formação como diretor teatral, com a observação meticulosa dos processos criativos desses diretores em cena, aliada à sua abordagem e proposições no que se refere ao trabalho de direção de atores e de direção de espetáculo.

O ano de 1967 se tornaria um marco na carreira do Beckett encenador, uma vez que seria o ano de sua primeira direção profissional no teatro, para a qual escolheu nada menos do que sua peça preferida, considerada pelo irlandês como seu drama mais complexo e bem acabado, *Fim de partida*, dando início a uma longa colaboração, que se estenderia pelas décadas de 1970 e 1980, com o Schiller-Theater berlinense e o Royal Court Theatre londrino. Após realizar encenações subsequentes de *A última gravação de Krapp* (1969) e *Dias felizes* (1971), Beckett partiria para a escrita de seus dramas mais radicais, verdadeiras miniaturas dramáticas alicerçadas em personagens desmembrados, fantasmáticos, em meio a cenários minimalistas e ascéticos, paralelando a estética de sua prosa final, representada sobretudo pela chamada segunda trilogia intitulada *Nohow on* (*Company*, *Mal vu mal dit* e *Worstward ho*). A esse respeito, recuperamos o comentário de Fábio de Souza Andrade extraído de seu prefácio à edição

---

significado histórico como uma ponte entre o Beckett inglês e o Beckett francês. *Molloy* evolui das lutas de Victor para se explicar. Knowlson e Pilling sugerem que *Eleuthéria* falha porque não consegue adaptar a paródia da comédia burguesa à tradição do *vaudeville*, mas eles também observam como seu idioma e sagacidade informam trabalhos posteriores: o nome Krap (p); mulheres com o nome de flores, como em *Come and go*; Michel antecipando o menino em *Godot*; o pai e o filho de “*Embers*”; o gesto de braços caindo desamparadamente, mais tarde usado em *Not I*; as brincadeiras cruéis de *Fim de partida* (*Frescoes of the skull*, 1979, p. 25). Para Dougald McMillan, *Eleuthéria* foi o ponto culminante do exame de Samuel Beckett de sua tradição teatral recebida, uma afirmação sobre o método dramático que influenciou claramente suas peças posteriores. Beckett não estava satisfeito com a peça (mas isso aconteceu com a maior parte do seu trabalho). *Eleuthéria* é, por concepção, um drama na agonia da resistência a tornar-se um drama, uma peça em que o personagem principal se recusa ou não pode explicar sua ação. Samuel Beckett estava aprendendo a arriscar a ausência, a esvaziar o espaço teatral, primeiro do motivo, depois do personagem. Seria necessária outra peça para resolver este problema dramático de apresentar “nada” removendo um personagem central (Godot) do palco. *Eleuthéria* ainda não está lá, mas é o começo de “tudo isto”, antecipando muito do trabalho posterior. No entanto, ela tem suas próprias qualidades e cabe a um público mais amplo determinar seu sucesso. Se sua disponibilidade, finalmente, faz pouco para melhorar o histórico de Samuel Beckett como dramaturgo, indica o quão longe daquela aventura inicial o drama posterior se moveria.” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, pp. 165-167, tradução nossa).

de *O despovoador/Mal visto mal dito*, intitulado *Try again, fail again, fail better* acerca do drama e da prosa beckettianos:

[...] Uma terceira fase adensa e concentra a tensão formal característica de Beckett, armando novas pontes entre a página e o palco. É o tempo das peças breves, encenações da consciência solitária (*Solo, Improviso de Ohio, Eh Joe, Trio fantasma, Aquela vez*), e de uma prosa de caráter cada vez mais dramático, cuja expressão extrema é o contraponto final à primeira trilogia, os romances *Companhia, Mal visto mal dito* e *Pioravante marche*. (ANDRADE apud BECKETT, 2008, p. IX)

Este trabalho procura desvendar as particularidades da dramaturgia final de Samuel Beckett a partir deste novo paradigma em sua carreira no teatro, ou seja, de um dramaturgo que se tornou encenador e passa a conceber novas obras dramatúrgicas a partir do olhar de um homem de teatro completo, isto é, um dramaturgo que escreve a partir de sua experiência como diretor teatral. Além disso, o trabalho também procurou abordar o que Charles Lyons aponta em seu livro dedicado às peças teatrais, radiofônicas e televisivas intitulado *Samuel Beckett*, como um aprofundamento no esquema de construção da dramaturgia beckettiana:

[...] A justaposição de uma estrutura verbal – um texto, memória ou sequência de imagens recolhidas – e uma personagem que revolve essa estrutura verbal na consciência. No esquema de Beckett, o passado deposita camadas de resíduos na consciência, e as palavras que formam esses resíduos substituem a memória. Beckett dramatiza a consciência ao representar personagens que conscientemente mantêm uma imagem deles próprios como se imaginam ter sido no passado e, também, uma imagem de si mesmos como existem no presente, sentindo agudamente a diferença ente os dois. O reconhecimento mais profundo que essas personagens encontram em momentos de autoconsciência aguda é a consciência de sua própria presença cada vez menor. [...] (LYONS, 1983, pp. 156-157, tradução nossa)

Os capítulos estão dispostos de forma sequencial respeitando a ordem cronológica destas miniaturas dramáticas, primeiramente abordando aspectos centrais ligados às obras dramatúrgicas, com leituras que tangem a especificidade das mesmas, bem como seu lugar no conjunto da dramaturgia beckettiana, e posteriormente abordando aspectos dos processos de encenação conduzidos por Beckett no sentido de percebermos como suas direções repercutiam na criação de suas novas peças. Com relação aos dramáticos não encenados por Beckett, como *A piece of monologue, Rockaby, Ohio impromptu* e *Catastrophe*, procuramos desenvolver reflexões que abordassem encenações nas quais Beckett atuou como colaborador, como no caso daquelas realizadas pelo encenador e parceiro de longa data Alan Schneider.

Nossa reflexão parte de breves apontamentos acerca das primeiras três encenações alemãs que precedem a criação de *Not I – Endspiel, Das letzte Band e Glückliche Tage* –, no intuito de demonstrarmos o ponto em que Beckett se encontrava dentro de sua trajetória como encenador no momento em que passa a conceber seus dramáticos finais. Com relação à *Not I*, primeiro dos dramáticos estudados nesta pesquisa, procuramos contextualizar a inovação radical representada pela obra dentro do conjunto da dramaturgia de Samuel Beckett. O dramático apresenta uma boca (*Mouth*) como personagem central, que fala compulsivamente através do que se convencionou chamar de “logo-diarreia” (ALVAREZ, 1973), atribuindo seu discurso a uma terceira pessoa, desassociando (ou recusando), dessa forma, os fatos narrados em cena acerca de seu “eu” (“*I*”), de onde viria o *Not I* do título. Procuramos abordar a gênese do dramático, a partir do manuscrito embrionário intitulado *Kilcool*, as quatro encenações nas quais Samuel Beckett se envolveu, seja como conselheiro ou como encenador, e finalmente desenvolvemos reflexões acerca de alguns dos principais manuscritos de *Not I*<sup>13</sup>, estudados durante os meses de estágio realizado junto ao Beckett Archive da Beckett International Foundation. Em nossa reflexão acerca de *That time*, procuramos contextualizar a obra, sua inovação estética como continuidade e aprofundamento de questões surgidas em *Not I*, além dos ecos advindos de obras como *A última gravação de Krapp*, espelhados na nova abordagem de Beckett em relação à questão da materialização de memórias de um personagem a partir de suas diferentes vozes gravadas e reproduzidas em cena, complementando nossa reflexão com apontamentos acerca dos manuscritos contendo direções cênicas escritas por Beckett para a encenação de Donald McWhinnie em Londres e do próprio Beckett em Paris. Em relação à *Footfalls*, desenvolvemos uma reflexão relacionando elementos fantasmáticos presentes no texto original, bem como elementos que podemos aproximar do conceito deleuziano de esgotamento, e em um segundo momento abordando elementos provenientes das encenações da peça por Samuel Beckett, principalmente no que se refere às encenações inglesa, levada ao palco do Royal Court Theatre, e alemã, levada ao palco do Schiller-Theater Werkstatt, a partir dos manuscritos contidos nos *theatrical notebooks*

---

<sup>13</sup> Dentre o grande número de manuscritos, holografias e datiloscritos aos quais tivemos acesso durante os oito meses ao longo dos quais desenvolvemos pesquisas no Beckett Archive, sem dúvida o conjunto completo dos manuscritos relativos a *Not I* se constitui em um dos mais relevantes para este trabalho, devido ao volume de documentos originais anotados por Beckett relativos a cada uma das etapas de criação da peça, além das anotações completas acerca de questões envolvendo a encenação do dramático.

preparados por Beckett para as encenações da peça realizadas em Londres e Berlim. Ao longo dos três capítulos citados, esboçamos uma reflexão acerca do conceito de *crueldade beckettiana*, a partir da contraposição e oposição em alguns aspectos ao célebre conceito de crueldade artaudiano.

Damos continuidade à nossa reflexão abordando o dramático *A piece of monologue*, primeiro dos dramáticos escrito sob encomenda para um evento beckettiano específico – algo que se repetiria na gênese de outros dramáticos finais como *Rockaby*, *Ohio impromptu*, *Catastrophe e What where* –, realizando, além da análise teórica do texto, uma reflexão acerca do processo de encenação da histórica montagem de David Warrilow e Alan Schneider. A reflexão acerca de *Rockaby* se deteve na questão das imbricações de sua dramaturgia final, espécie de *drama narrativo beckettiano*, em contraposição à prosa tardia de Beckett, de notável acento dramático, em especial o romance *Mal visto mal dito*, com seus paralelos possíveis com aspectos de *Rockaby*. O capítulo dedicado a *Ohio impromptu* aponta para a abordagem minimalista de Beckett em relação à cena, que se tornaria, ao longo do período no qual se circunscrevem estes dramáticos finais, gradativamente mais austera, como o que percebemos na estética de suas peças para televisão. Em *That time* e *Ohio impromptu* a ponte com o minimalismo nas artes visuais se torna mais evidente, a partir da exploração por Beckett das séries presentes no reagrupamento das falas dos três personagens de *That time*, e nas repetições seriadas presentes nas ações e falas de *Ohio impromptu*. A análise do dramático *Catastrophe* se centrou na reflexão acerca de duas perspectivas, de um lado a metateatral, representada pelas analogias críticas feitas por Beckett em relação à prática teatral, em especial seu trabalho como encenador de suas peças, e por outro lado a política, uma vez que esta miniatura dramática foi criada como parte de uma ação artística grupal de apoio ao dramaturgo e ativista político Václav Havel, encarcerado em seu país por suas posições contrárias ao regime político vigente à época. Como complemento à abordagem acerca da dramaturgia, realizamos apontamentos acerca da encenação de estreia do dramático durante o Festival de Avignon de 1982, e posteriormente acerca da encenação de Alan Schneider, criada em estreita colaboração com Samuel Beckett. Encerramos este trabalho com um capítulo dedicado à derradeira obra dramática de Beckett, *What where*, analisando este dramático cuja estética é centrada na perspectiva discursiva e refletindo acerca do processo de transposição e encenação da peça por Beckett na televisão alemã, a partir dos manuscritos publicados nos *theatrical notebooks* do autor.



Alguns dos procedimentos formais presentes nestes últimos dramáticos de Samuel Beckett representam a concretização daquilo que o autor havia dito anos antes em uma entrevista dada em 1961 a Tom Driver, onde mencionava seu anseio em trazer a confusão da era moderna não apenas para dentro da obra de arte, mas para seu cerne. A confusão da ejaculação verbal de *Not I*, o embaralhamento das vozes e do tempo narrativo em *That time*, os ecos da voz-duplo na mente de May em *Footfalls*, o mergulho caótico e não linear em *flashes* alternados da narração de *A piece of monologue* e a reflexão poética em uma espécie de repetição em *looping* de *Rockaby* são alguns dos elementos da dramaturgia final beckettiana atravessados por esta perspectiva. Segundo Beckett:

A confusão não é invenção minha. Não podemos escutar uma conversa por cinco minutos sem ficar extremamente conscientes desta confusão. Ela nos rodeia em tudo e nossa única chance agora é deixá-la entrar. A única chance de renovação é abrir nossos olhos e enxergar a bagunça. Não se trata de uma bagunça da qual se possa fazer sentido. [...] Como a bagunça poderia ser admitida, uma vez que, aparentemente, ela é o mais completo oposto da forma e, portanto, destrutiva daquilo mesmo que a arte mais sustenta ser? [...] Ela invade nossa experiência a cada momento. Ela está aqui e precisa que a deixem entrar. (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 192)

O embate entre conteúdo e forma, presente no debate artístico desde os primórdios da história da arte, aqui parece se redimensionar de uma maneira mais afeita às vanguardas históricas e ao modernismo, sendo transposto para um embate entre caos e forma. O teatro de Beckett, em relação a este aspecto, parece ter sido solo fértil propiciando ao dramaturgo-encenador condições para a construção de obras de arte teatrais onde a relação entre discurso e presença cênica potencializa as tensões advindas da incorporação do caos à forma beckettiana. Nesse sentido, o conjunto dos dramáticos finais – assim como as peças televisivas e a prosa final –, representa a destilação máxima deste processo de criação artística enunciado na conhecida entrevista concedida a Tom Driver cerca de uma década antes da gênese de *Not I*:

O que estou dizendo não quer dizer que, de agora em diante, não haverá mais forma na arte. Quero dizer apenas que haverá uma nova forma e que esta forma será de tal tipo que admita o caos e não que tente dizer que o caos é, em verdade, qualquer outra coisa. A forma e o caos continuam separados. Este último não é reduzido ao primeiro. É por isso que a forma se torna uma preocupação, porque ela existe como um problema aparte do material que acomoda. Encontrar uma forma que acomode a bagunça, eis a tarefa do artista de agora. (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 193)

Os capítulos que se seguem foram cotejados com manuscritos, holografias e datiloscritos inéditos<sup>14</sup>, graças ao acesso ao longo de oito meses aos documentos mantidos no acervo da Beckett International Foundation, conforme mencionado anteriormente, e foram incorporados às discussões sempre que algum achado pertinente à nossa reflexão possibilitou pontes com os objetivos de nosso trabalho. A maioria dos manuscritos estudados, mesmo não tendo sido citados diretamente, contribuiu substancialmente para a compreensão dos processos de elaboração da dramaturgia e realização de encenações por Samuel Beckett. Os esforços de Mark Nixon, diretor da Beckett International Foundation, Guy Baxter, diretor associado dos Archive Services da University of Reading responsável pela Beckett Manuscript Collection e Adam Lines, supervisor da Virtual Reading Room, no intuito de nos proporcionar as melhores condições para acesso e estudo desse farto material inédito, possibilitaram uma verticalização considerável de nosso trabalho, e por esse motivo, expressamos aqui nosso agradecimento.

---

<sup>14</sup> As citações destes originais de Samuel Beckett armazenados no Beckett Archive da Beckett International Foundation apresentarão o prefixo BIF, relativo à Beckett International Foundation, seguido da sigla MS, relativa a manuscrito, finalizando com o código numérico do referido documento original.

## CAPÍTULO I - A ENCENAÇÃO COMO ELEMENTO DEFINIDOR DA DRAMATURGIA FINAL DE SAMUEL BECKETT

Abordar criticamente o conjunto de dramátículos pertencentes ao arco final da obra dramática de Samuel Beckett exige do pesquisador ao menos um breve mergulho em parcela significativa da trajetória teatral do irlandês, desenvolvida dentro da seara da encenação teatral. No caso deste trabalho, cujo objetivo central reside na reflexão acerca de como a prática da encenação influenciou a escrita de seus dramátículos finais desenvolvidos a partir do início da década de 1970, um mergulho mais profundo se apresenta como elemento fundamental para o desenvolvimento de uma reflexão coerente, que procure abarcar as especificidades do desenvolvimento da obra beckettiana no campo da encenação teatral e suas reverberações na escrita dramática do irlandês. Pretendemos apontar, a partir de uma reflexão cronológica acerca dos registros existentes referentes ao processo criativo das três encenações alemãs dirigidas por Beckett a partir do ano de 1967, anotados detalhadamente nos *theatrical notebooks* produzidos pelo dramaturgo-encenador antes e durante o período de ensaios de suas peças, elementos que demonstrem como a dramaturgia beckettiana foi impactada pela prática teatral do irlandês, dentro da perspectiva de um dramaturgo que se torna encenador e posteriormente de um encenador que retorna à criação de sua dramaturgia após a experiência prática como diretor de montagens de textos de sua autoria. Para tanto, teremos como foco de análise os *theatrical notebooks* de Samuel Beckett bem como extensa bibliografia secundária produzida ao longo das últimas décadas por alguns dos principais comentadores do teatro beckettiano. A partir do apontamento de alguns aspectos principais referentes ao desenvolvimento das encenações de Samuel Beckett, partiremos para a reflexão detalhada acerca do objeto central deste trabalho, ou seja, a abordagem dos registros existentes do processo de encenação de alguns dos dramátículos elencados para esta pesquisa.

### 1.1 – *Notebooks* beckettianos: do texto à cena

Samuel Beckett quase sempre é lembrado no Brasil como autor de *Esperando Godot*, uma das peças mais paradigmáticas do teatro moderno europeu. Mas o trabalho de Beckett dentro da seara teatral se inicia muito tempo antes da escrita de *Godot*, e se estende praticamente até o final de sua trajetória artística. A compreensão de sua

trajetória teatral inevitavelmente passa pelo estudo relativo ao envolvimento do dramaturgo-encenador com a arte da encenação teatral, a partir de uma trajetória iniciada ainda na década de 1950, na França, com o acompanhamento da primeira encenação francesa de *En attendant Godot*, realizada por Roger Blin em Paris no ano de 1953, e que culminaria com encenações históricas de sua autoria desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 e 1970 em espaços como o Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, e o Royal Court Theatre de Londres. Nosso trabalho está centrado nas anotações que Beckett produziria a partir de 1967, registradas nos célebres *theatrical notebooks*, ou seja, os cadernos dos processos de encenação que seriam desenvolvidos pelo autor anteriormente às encenações de algumas de suas principais peças teatrais, tais como *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's last tape*, *Happy days*, *Play*, *Come and go*, *Not I*, *That time* e *Footfalls*<sup>15</sup>.

Esta forma de reflexão acerca da obra teatral de Samuel Beckett vem ganhando espaço desde a década de 1970, alavancada por depoimentos do autor acerca da importância de seu trabalho como encenador no conjunto de sua obra dramaturgica, e também por reflexões de alguns dos principais comentadores de sua obra dramática, como Stanley Gontarski, James Knowlson, Ruby Cohn, Martha Fehsenfeld, Jonathan Kalb, Anna McMullan, Steven Connor, Enoch Brater, entre outros, bem como de colaboradores oriundos da esfera da prática teatral, desde atores que participaram das encenações de Beckett como Billie Whitelaw e Pierre Chabert a encenadores que

---

<sup>15</sup> Em seu artigo intitulado *Beckett as director: the manuscript production notebooks and critical interpretation* James Knowlson aponta que “os *notebooks* são numerosos, muito detalhados e, como seria de esperar, extremamente meticulosos: “praticamente cartesianos em [sua] organização de informações e percepções”, escreveu Alan Schneider. Existem doze *notebooks* específicos no Beckett Archive da biblioteca da University of Reading, relacionados às produções de Beckett de sete peças teatrais diferentes (além de mais uma, *Come and go* em Berlim, quando Beckett aconselhou o diretor, Walter Asmus), da peça televisiva *He Joe (Eh Joe)* e da versão televisionada de *Was wo (What where)* para a Süddeutscher Rundfunk. Além disso, na última contagem havia, na mesma coleção, onze textos anotados por Beckett com seus vários cortes, mudanças, notas e indagações, além de diretrizes para si mesmo como diretor. [...] Beckett dirigiu *Endgame*, *Krapp's last tape* e *Happy days* várias vezes, mas *Waiting for Godot* apenas uma vez, até sua recente “supervisão” da produção do San Quentin Drama Workshop, dirigida inicialmente por Walter Asmus, e posteriormente ensaiada conjuntamente por Beckett e Asmus em Londres para apresentações na Austrália e na Europa. Em textos críticos sobre o teatro de Beckett, os *notebooks* têm sido usados até agora por um mero punhado de estudiosos.” (KNOWLSON, 1987, pp. 451-452, tradução nossa). Vale notar que o artigo foi publicado em 1987, portanto o comentário de Knowlson acerca do acervo está defasado, uma vez que a Beckett Manuscript Collection adquiriu inúmeros originais beckettianos desde então, como no caso do manuscrito referente ao *script* televisivo da peça *Play*, catalogado como BIF MS 1520/2, que não consta no catálogo oficial contendo a descrição de todos os manuscritos, datiloscritos e holografias originais, editado em 1998. Acervos complementares importantes, como o de Billie Whitelaw, foram anexados à Beckett Manuscript Collection desde a morte de Beckett, em 1989.

atuaram oferecendo assistência a Beckett ou trabalharam em parceria com o irlandês, como Walter Asmus e Alan Schneider.

Abordaremos neste capítulo as peças dirigidas pelo autor de forma sintética, dentro da cronologia de suas realizações, partindo desde o início da trajetória de Samuel Beckett dentro da seara da prática teatral, ainda como supervisor de outros encenadores, passando por sua estreia profissional no campo da encenação teatral com a direção de *Endgame* em 1967 em Berlim, e continuando com as encenações alemãs de *Krapp's last tape* e *Happy days*, dessa forma possibilitando uma visada sobre o caminho que antecede a criação do primeiro dramático pertencente ao arco final da dramaturgia beckettiana, ou seja, a miniatura dramática *Not I*. Como complemento a esta reflexão introdutória, contemplaremos duas encenações de peças da primeira fase do teatro beckettiano que foram encenadas no período em que Beckett escrevia e dirigia seus dramáticos finais e suas peças televisivas, a encenação alemã de *Warten auf Godot* (1975), com seu texto adaptado de modo a se aproximar de certa forma da estética do drama tardio beckettiano, encerrando a reflexão com apontamentos acerca da emblemática encenação de *Happy days* levada ao palco do Royal Court Theatre, no ano de 1979, com a atriz Billie Whitelaw no papel da protagonista Winnie, neste trabalho que foi chamado por Beckett de seu “canto dos cisnes” dentro da direção teatral.

Samuel Beckett inicia suas incursões pela seara do teatro ainda durante seus anos de formação, com a realização de uma encenação de *Le Kid*, texto supostamente de sua autoria ainda fortemente influenciado pela estética pirandelliana e realista, em um momento em que ainda estava sob influência dos escritos de James Joyce, de quem se tornaria amigo próximo, chegando a fazer parte do chamado círculo joyceano, grupo de intelectuais que frequentavam reuniões na residência dos Joyce, alguns deles atuando algumas vezes como auxiliares do escritor irlandês em tarefas como leituras de trechos de obras literárias e escrita de partes de seu *Finnegans wake*, então ainda em elaboração e intitulado *Work in progress*.

Após esta primeira incursão teatral com *Le Kid*, peça inspirada livremente em *Le Cid*, de Corneille, Beckett passaria mais de uma década longe da escrita dramaturgica, retornando de forma mais séria e sistemática no período conhecido como “confinamento no quarto”<sup>16</sup>, situado entre os anos de 1945 e 1951, imediatamente após o término da Segunda Guerra Mundial e do envolvimento do autor irlandês com a resistência

---

<sup>16</sup> Cf. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

francesa ao nazismo. Neste curto período altamente produtivo Beckett escreveria *Eleuthéria*, drama de contornos realistas e influência pirandelliana que permaneceria inédito em sua versão original em francês até a morte do dramaturgo-encenador; *Esperando Godot*, peça que se tornaria emblemática dentro do teatro de vanguarda europeu e cujo impacto chegaria a influenciar de forma definitiva a dramaturgia moderna; a trilogia *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*; além de ter esboçado a primeira versão de *Fim de partida*. A partir desse início impactante e do reconhecimento imediato de *Esperando Godot* nos palcos europeus, alavancado pela histórica encenação de Roger Blin, Beckett escreveria, nos anos subsequentes, obras fundamentais do teatro moderno como *Endgame*, *Act without words I*, *Act without words II*, *Krapp's last tape*, *Happy days*, *Play*, *Come and go*, *Breath, Not I*, *That time*, *Footfalls*, *A piece of monologue*, *Ohio impromptu*, *Rockaby*, *Catastrophe* e *What where*<sup>17</sup>.

Dramaturgo meticuloso, com grande conhecimento das artes visuais, música, literatura e filosofia, Beckett inicia o acompanhamento de algumas das principais encenações europeias de suas primeiras obras dramáticas, tais como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *A última gravação de Krapp*, atuando como conselheiro de encenadores como Roger Blin e Jean-Marie Serreau na França, George Devine, Donald McWhinnie e Anthony Page na Inglaterra, no intuito de fornecer auxílio a estes diretores no que se referia à transposição de sua complexa dramaturgia para os palcos. James Knowlson comenta em sua extensa e minuciosa biografia dedicada à vida e obra do irlandês, intitulada *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*, a importância da trajetória inicial como supervisor de outros encenadores:

Este período de intensa colaboração com diretores de suas peças foi vital para Beckett. Acima de tudo, o fez perceber que havia elementos que ele nunca acertaria até que ele mesmo tivesse encenado as peças e que, conseqüentemente, em algum momento no futuro ele precisaria assumir a responsabilidade exclusiva por uma produção para identificar as áreas problemáticas e garantir que ao menos uma produção estivesse em

---

<sup>17</sup> A respeito do conjunto da dramaturgia beckettiana, Luiz Fernando Ramos comenta em seu artigo intitulado *A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticos da cena* que “desde *Eleuthéria*, a primeira peça, até *Catastrophe*, uma das últimas, a dramaturgia de Beckett é um constante desvendar dos mecanismos de apresentação dramática. As personagens são reveladas enquanto partes de uma engrenagem e suas ações, se alguma finalidade possuem, é a de cumprir este desvendamento. É como se suas peças, e os espetáculos decorrentes, funcionassem como um relógio invertido, que em vez de mostrar a face com as horas e os ponteiros que as indicam, revelasse suas costas, cheias de pequenas engrenagens articuladas. Ao invés das horas indicadas, estão expostos, na sua insignificância, os mecanismos que as engendram. [...]” (RAMOS, 2001, p. 13).

conformidade com sua visão geral da peça. Serreau provavelmente fez um favor a Beckett quando o deixou para continuar com a direção de *Comédie*. Pois não demorou muito para que Beckett assumisse e assinasse suas próprias produções, começando por dirigir Chabert, com quem fez amizade, em *L'Hypothèse* de Robert Pinget. Seu trabalho detalhado em *Play* também o colocou em contato direto com a tecnologia do teatro, levantando problemas sobre o que a iluminação poderia ou não atingir. Esse contato, juntamente com o fascínio de observar suas “cabeças falantes” de perto, despejando suas torrentes de som, foi provavelmente um fator chave para inspirar peças posteriores como *Not I*, *That time*, *Footfalls* e *Catastrophe*, nas quais a luz do refletor teatral desempenha um papel tão crucial. (KNOWLSON, 1997, p. 461, tradução nossa)

Portanto, podemos afirmar que Beckett possuía uma espécie de formação prática em direção teatral derivada do contato com tais encenações e as respectivas metodologias de seus encenadores. Neste acompanhamento prático nos palcos, Beckett chegava a sugerir pequenas mudanças no texto, no andamento das ações físicas dos atores, na iluminação, na cenografia, nos figurinos e principalmente no trabalho dos atores em relação ao texto dramático. Em uma época em que a formação de muitos encenadores se dava através do trabalho como assistente de direção de encenadores renomados<sup>18</sup>, Beckett seguiu praticamente uma trilha paralela que lhe forneceu subsídios práticos suficientes para suas posteriores incursões na seara da encenação teatral, embora naquele momento jamais tenha se configurado como um assistente de direção formal de algum encenador, segundo seus próprios depoimentos acerca desta questão dados em entrevistas e conversas com atores, diretores, pesquisadores e amigos próximos.

## 1.2 - Samuel Beckett como encenador de sua dramaturgia

Beckett iniciaria seu trabalho como encenador a convite de um projeto, no ano de 1965, envolvendo a direção de uma obra dramática de outro autor, *L'Hypothèse*, de Robert Pinget, “embora a primeira peça a ter o seu nome como diretor tenha sido a obra televisiva *Eh Joe*, exibida em 1966 em Stuttgart” (COHN, 1980, p.231, tradução nossa). Seu mergulho sistemático no processo de encenação de sua própria dramaturgia ocorreria no ano de 1967, quando é convidado a encenar *Endgame* no Schiller-Theater

---

<sup>18</sup> A este respeito devemos recordar, no caso do Brasil, da importância dos encenadores italianos que atuaram no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo, como Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri, Luciano Salce e Ruggero Jacobbi, e do encenador polonês radicado no Rio de Janeiro Zbigniew Ziembinski, que influenciariam toda uma geração de encenadores brasileiros, como Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa.

Werkstatt berlinense. Dessa forma, a trajetória profissional de Beckett como encenador se inicia com a direção do drama que era considerado pelo próprio autor como sua peça mais bem realizada, e também a mais complexa, seja pela extensão da versão final do texto concentrada em um ato, seja pelos intrincados jogos cênicos existentes ao longo da peça envolvendo seus quatro personagens, Hamm, Clov, Nagg e Nell.

Nos anos seguintes, Beckett realizaria uma série de encenações de algumas de suas principais obras dramáticas, baseando estas realizações cênicas principalmente no Schiller-Theater berlinense – tanto na pequena sala, conhecida como Werkstatt, quanto na sala principal –, como também no Royal Court Theatre e no Riverside Studios londrinos, além de três diferentes teatros em Paris. A recusa de Beckett em atuar nos Estados Unidos impediu a realização de encenações norte-americanas concebidas pelo autor irlandês, tendo este realizado apenas uma experiência artística, em parceria com o diretor e amigo Alan Schneider, a produção de sua única incursão cinematográfica, a obra intitulada *Film*. A única exceção ocorreu durante os ensaios de *Esperando Godot*, com o San Quentin Drama Workshop, realizados em parte no Goodman Theater de Chicago sob direção de Walter Asmus, e posteriormente dirigidos por Beckett durante dez dias no Riverside Studios de Londres em 1984<sup>19</sup>. Ackerley e Gontarski (2004) sintetizaram uma breve cronologia das encenações dirigidas por Beckett, apontando os locais e datas das respectivas estreias. Em Paris: *L'Hypothèse*, de Robert Pinget, com Pierre Chabert, Musée d'Art Moderne, 18 de outubro de 1965; *Va et vient*, Odéon Théâtre de France, 28 de fevereiro de 1966 (Samuel Beckett não recebeu o crédito pelo trabalho); *La Dernière bande*, Théâtre Récamier, 29 de abril de 1970; *La Dernière bande e Pas moi*, Théâtre d'Orsay (Petite Sale), abril de 1975; *Pas e Pas moi*, Théâtre d'Orsay, abril de 1978. Em Berlim: *Endspiel*, 26 de setembro de 1967; *Das letzte Band*, 5 de outubro de 1969; *Glückliche Tage*, 17 de setembro de 1971; *Warten auf Godot*, 8 de março de 1975; *Damals e Tritte*, 1 de outubro de 1976; *Krapp's last tape* (em inglês), na Akademie der Künste com o San Quentin Drama Workshop, ensaios de 10 a 27 de setembro de 1977; *Spiel*, 6 de outubro de 1978. Em Londres: *Footfalls*, no Royal Court Theatre, maio de 1976; *Happy days*, no Royal Court Theatre, junho de 1979;

---

<sup>19</sup> Samuel Beckett desenvolveria uma extensa e prolífica colaboração com o encenador norte-americano Alan Schneider, registrada detalhadamente em farta correspondência trocada entre ambos por mais de três décadas e publicada integralmente após a morte do autor. Nestas cartas, Beckett chegou a transmitir orientações específicas relativas a algumas das encenações de Schneider de peças beckettianas. Cf. HARMON, Maurice (ed.). *No author better served: the correspondence between Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.



*Endgame*, com o San Quentin Drama Workshop, no Riverside Studios, maio de 1980; *Waiting for Godot*, com o San Quentin Drama Workshop (descrito anteriormente).

O encenador e pesquisador do teatro beckettiano Stanley Gontarski, que chegou a adaptar para os palcos com o acompanhamento de Beckett uma das obras mais significativas de sua prosa final, *Company* (1979), comenta a resistência de parte da crítica em reconhecer a importância das encenações dirigidas por Beckett no desenvolvimento de sua obra dramaturgica:

A transformação de Samuel Beckett de dramaturgo em artista teatral pode ser considerada como um desenvolvimento seminal do teatro modernista tardio, ainda menosprezado no discurso crítico e histórico que privilegia o texto impresso em relação à performance, a estabilidade aparente da literatura em relação às vicissitudes do teatro. (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 141, tradução nossa)

Gontarski, juntamente com um pequeno grupo de notórios estudiosos do teatro de Beckett tais como Ruby Cohn, James Knowlson, Enoch Brater, John Fletcher, Martha Fehsenfeld, Dougald McMillan e Jonathan Kalb, deu início a uma vertente de recepção crítica do teatro beckettiano que corrobora a visão do autor irlandês, que expressou em mais de uma ocasião que a chamada “versão final” de suas peças somente poderia ser considerada após a estreia de cada encenação de sua dramaturgia sobre os palcos. Dentro desse contexto, um exemplo pontual são os conhecidos comentários de Beckett acerca da excessiva verbosidade de *Esperando Godot*, percebida pelo dramaturgo-encenador durante os ensaios de sua encenação berlinense ocorrida no Schiller-Theater em 1975<sup>20</sup>, e também acerca do primeiro ato de *Dias felizes*, cujo texto

---

<sup>20</sup> Jonathan Kalb comenta, em seu livro de ensaios dedicado à atuação e à encenação no teatro beckettiano intitulado *Beckett in performance*, alguns detalhes dos ensaios da produção de *Warten auf Godot* dirigida por Beckett no Schiller-Theater berlinense em 1975: “A produção de 1975 de Beckett no Schiller-Theater de *Warten auf Godot* ocorre em um palco inclinado tão grande que torna a pedra e a árvore menores, as quais estão a pelo menos doze metros uma da outra, contrastadas visualmente por um cenário de cores opacas. O público observa a ação ocorrendo em um espaço quase vazio, o que desencoraja a percepção de ilusão teatral. Didi (Stephan Wigger) e Gogo (Horst Bollmann) estão no palco no início – uma das muitas mudanças em relação ao texto publicado – e o público imediatamente ri da maneira como Beckett tira proveito de seus diferentes físicos. O alto e magro Wigger usa calças listradas com uma jaqueta preta que é pequena demais para ele, e o baixo e rechonchudo Bollmann usa calças pretas e uma jaqueta listrada grande demais para ele; quando aparecem no Ato II eles trocaram de roupa. O efeito de sua aparência de palhaço é eliminar a possibilidade de os espectadores imaginarem histórias da vida real para eles, [...] e chamar a atenção para seus sentidos complementares de humor: um responde às piadas do outro tão rapidamente e inteligentemente que às vezes parece que eles tem acesso a uma mente comum. Eles são *performers* ousados muito obviamente subindo ao palco para nos contar uma história. Como em todas as produções de Beckett, o movimento de palco é extremamente calculado e não naturalista. [...]” (KALB, 1991, p. 33, tradução nossa). Para uma detalhada descrição dos ensaios desta produção de Beckett, vale conferir o minucioso diário do

chegou a ser bastante reduzido durante sua encenação no referido teatro berlinense em 1971 e mantido dessa forma na posterior encenação de 1979 no Royal Court Theatre de Londres.

Ainda pouco conhecidos no Brasil, os *theatrical notebooks* (cadernos de direção) de Samuel Beckett registram detalhadamente o processo de criação de suas principais encenações. Estes cadernos de direção originais estão armazenados no principal arquivo dedicados à obra de Beckett, o Beckett Archive mantido pela Beckett International Foundation na University of Reading, na Inglaterra. Estes *notebooks* das encenações contendo notas de Beckett sobre a direção dos atores, detalhes ligados aos figurinos, cenários e iluminação, bem como cortes e alterações substanciais em relação à dramaturgia original foram publicados brevemente pelas casas editoriais Faber and Faber e Grove Press, em edições limitadas, contendo materiais de encenações levadas ao palco do Schiller-Theater (*Endspiel*, *Das letzte Band*, *Glückliche Tage*, *Warten auf Godot*, *Spiel* e *Kommen und Gehen*) e ao palco do Royal Court Theatre (*Happy days*, *Not I*, *Footfalls* e *That time*). James Knowlson, responsável pela fundação do Beckett Archive de Reading, ocorrida após uma exitosa exibição de manuscritos originais cedidos por Beckett em 1971<sup>21</sup>, resumiu o perfil do material encontrado nestes cadernos de direção:

Os *notebooks* de direção de Beckett são, antes de mais nada, cadernos práticos de trabalho. Eles lidam frequentemente com problemas precisos e imediatos de encenação: as várias posições de Estragon e Vladimir em *Esperando Godot*, e de um em relação ao outro; a árvore e (nas produções do Schiller-Theater e do San Quentin) a pedra; como Pozzo e Lucky devem mentir quando caem da vertical; quantos passos Clov deve dar em *Fim de partida* quando ele está “tendo uma ideia”; ou May quando ela está “revolvendo tudo isto” em sua “pobre mente” em *Passos*; e assim por diante. Eles também identificam problemas específicos para o diretor, os atores, o engenheiro de iluminação ou o diretor de palco: a resposta de Clov ao apito de Hamm deve ser “instantânea como o gênio para Aladdin ou atraso de tempo?” (resposta: instantânea); a música em *Fim de partida* ou o hino em *A última gravação de Krapp* devem ser cortados? (resposta: recentemente, sim nas duas ocasiões); o descarte do espelho deve ser removido de *Dias felizes*?

---

assistente de direção Walter Asmus anotado durante o processo de criação de *Warten auf Godot*, publicado integralmente em obra crítica acerca das produções de *Warten auf Godot*, *Endspiel* e *Das letzte Band*. Cf. FEHSENFELD, Martha; MCMILLAN, Dougald. *Beckett in the theatre: the author as practical playwright and director*. London: John Calder, 1988, pp. 136-148.

<sup>21</sup> Cf. KNOWLSON, James. *Samuel Beckett: an exhibition*. London: Turret Books, 1971. Este catálogo contém inúmeras imagens e *fac-símiles* de todos os manuscritos originais de Beckett apresentados entre os meses de maio a dezembro de 1971 na exposição que aconteceu na biblioteca da University of Reading. Este material seria doado por Beckett a Knowlson, que a partir dele fundaria o Beckett Archive, atualmente o mais extenso e completo arquivo dedicado aos manuscritos originais do dramaturgo-encenador irlandês.

(resposta: não); como os cortes que Beckett quer fazer em relação ao texto da sombrinha da mesma peça se sincronizarão com o lento desgaste do toldo? (resposta: experimente e veja). Estas são algumas das questões que Beckett coloca nas páginas dos vários *notebooks* e principalmente (embora nem sempre) consegue resolver após uma consideração mais aprofundada ou após testes práticos no palco. (KNOWLSON, 1987, p. 452, tradução nossa)

Além destes registros produzidos por Beckett invariavelmente antes do início dos ensaios de cada encenação, em alguns casos contendo notas adicionais oriundas do processo de ensaios, existem registros de colaboradores como os produzidos em ensaios pelo assistente de direção alemão Walter Asmus, publicados na Alemanha pela editora Suhrkamp Verlag, além de estudos e relatos de pesquisadores que acompanharam os ensaios de algumas encenações dirigidas por Beckett, como Martha Fehsenfeld e James Knowlson, publicados em estudos acerca do teatro beckettiano. Na introdução do volume dedicado às anotações de Beckett relativas à sua encenação de *Happy days*, levada ao palco do Royal Court Theatre, James Knowlson comenta a atuação de Beckett como encenador:

[...] Sua atividade como diretor de sua própria obra foi permanentemente registrada nas páginas dos cadernos pessoais que ele preparou meticulosamente para cada uma das suas próprias produções. A editora alemã, Suhrkamp, demonstrou iniciativa admirável na publicação dos diários de teatro ou notas de ensaios de assistentes de Beckett no Schiller-Theater juntamente com um *Regiebuch* compilado por assistentes em sua produção de 1969 de *Das letzte Band* (*A última gravação de Krapp*), com Martin Held como Krapp. Um relato da famosa produção de Beckett de *Warten auf Godot* (*Esperando Godot*) em 1975 por outro assistente frequente, Walter Asmus, também foi publicado pelo Theater Heute e pelo Theatre Quarterly. (KNOWLSON, 1985, p. 12, tradução nossa)

Este material, embora esgotado em suas editoras e de difícil acesso a pesquisadores, mapeia de forma detalhada toda a construção de cada encenação realizada por Beckett de suas peças teatrais, em alguns casos apresentando uma versão final de cada texto dramático oriunda das alterações – cortes e acréscimos – propostas por Beckett durante o processo de criação de suas encenações, como nos cadernos de *Krapp's last tape* e *Footfalls*. No entanto, as edições que continuam a ser publicadas contendo a dramaturgia beckettiana não incorporaram as alterações significativas concebidas por Beckett, que reiterava, especialmente após a encenação berlinense de *Das letzte Band* em 1969, que nenhuma peça de sua autoria poderia ser considerada acabada antes de sua encenação nos palcos. Existem poucas exceções neste aspecto, notadamente uma edição francesa de *Pas*, publicada após a célebre encenação

inglesa com Billie Whitelaw no papel de May em 1976, onde foram introduzidas as alterações propostas pelo dramaturgo-encenador, tais como a mudança do número de passos da personagem de sete para nove no total.

Podemos dimensionar a importância destes cadernos de direção beckettianos através de um comentário de James Knowlson, talvez o estudioso beckettiano que tenha produzido o maior número de ensaios críticos dedicados ao tema das encenações desenvolvidas por Beckett, além de ter sido o editor geral da coleção dos *theatrical notebooks*:

Esses *notebooks* são de valor inestimável por uma série de razões. Eles fornecem um guia muito melhor para a forma com a qual Beckett agora “vê” suas peças no teatro do que os textos impressos que estão disponíveis em Inglês ou Francês. Isto porque, ao trabalhar tão estreitamente na encenação de suas peças, ele algumas vezes cortou ou alterou o texto e, particularmente, as direções de palco, de modo que as edições correntes podem refletir um estado do trabalho que, no teatro propriamente dito, ele tenha há muito tempo abandonado. Uma produção de *A última gravação de Krapp* hoje, por exemplo, que siga as direções de palco dos textos impressos em inglês ou francês, com Krapp maquiado com o nariz vermelho do palhaço-beberrão, lidando desastrosamente com um molho de chaves para abrir a gaveta de sua mesa e se arrastando para a escuridão para beber sua “bebida” fora do palco (ao invés do recesso iluminado na parte de trás do palco que Beckett introduziu pela primeira vez em sua própria produção de 1969 e que manteve desde então) simplesmente não estaria apresentando a peça como o autor pretende. (KNOWLSON, 1985, pp. 12-13, tradução nossa)

Portanto, de acordo com Samuel Beckett e alguns dos pesquisadores de seu teatro que tiveram a oportunidade de acompanhar seus processos de encenação, os textos impressos tanto em francês como em inglês estariam defasados em relação aos achados cênicos, cortes e acréscimos contidos em seus cadernos de direção que possibilitariam às encenações um melhor andamento e uma maior potencialização de sua essência dramática.

Os cadernos de produção incluem, no entanto, muito mais do que um texto alterado. Eles também revelam o que representa claramente uma nova fase no esforço criativo do escritor-diretor, como ele re-experimenta suas próprias peças e as visualiza concretamente no espaço cênico. [...] (KNOWLSON, 1985, p. 13, tradução nossa)

Stanley Gontarski, que acompanhou de perto algumas produções de Beckett e chegou a receber uma peça do autor irlandês concebida sob encomenda para um congresso acadêmico que organizou nos Estados Unidos, *Ohio impromptu*, insiste na

visão de Beckett em relação à encenação de sua dramaturgia como um processo de trabalho com uma alteridade, ou seja, sua própria obra dramática como tendo sido escrita por outro, no intuito de obter um maior distanciamento crítico e liberdade artística no trabalho de encenação<sup>22</sup>. Em oposição à parte da crítica voltada a uma abordagem mais tradicionalmente ligada ao texto dramático como sendo a máxima realização teatral de Beckett, Gontarski afirma categoricamente que esta seria uma visão limitada, senão equivocada, do envolvimento do autor com a produção de sua obra teatral<sup>23</sup>:

A negligência da obra de Samuel Beckett sobre as tábuas distorce o arco de sua evolução criativa, sua emergência como um artista comprometido com a performance de sua dramaturgia como sendo a sua plena realização. Ele abraçaria o teatro não apenas como um meio onde um trabalho preconcebido recebeu a sua expressão exata, mas como o meio através do qual sua dramaturgia foi criada. Como Samuel Beckett evoluiu de ser um conselheiro para tomar a responsabilidade integral de encenar suas peças, a prática teatral ofereceu-lhe uma oportunidade única para a auto-colaboração através da qual ele se reinventou como um artista. (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 141, tradução nossa)

Gontarski evidencia sua visão da importância do trabalho de Beckett dentro da seara da prática da encenação teatral, associando à citada necessidade de uma experiência prática com qualquer texto dramático como sendo a forma ideal de experimentação com relação à funcionalidade e exequibilidade de determinada peça a ser transposta para o palco, mas estabelece também uma importante ponte entre o trabalho de Beckett como encenador e seu profundo envolvimento e conhecimento da música erudita e das artes visuais.

---

<sup>22</sup> Cf. GONTARSKI, S. E. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n. 8, pp. 261-280.

<sup>23</sup> Em encontros realizados com Stanley Gontarski em meados de setembro de 2014 em São Paulo, ocorridos na Casa Guilherme de Almeida e organizados por Fábio de Souza Andrade e o Grupo de Pesquisa Estudos Sobre Samuel Beckett (USP-CNPq), do qual este pesquisador é membro, tivemos a oportunidade de conversar com o pesquisador e encenador norte-americano acerca de questões ligadas aos *notebooks* e o trabalho de Beckett como encenador de sua dramaturgia. Gontarski comentou que o fato de os *theatrical notebooks* publicados pelas editoras Faber and Faber e Grove Press estarem esgotados e sem reedições de todo o conjunto dos volumes – recentemente foram publicadas edições mais econômicas, em *paperback*, de alguns títulos da coleção por ambas as editoras – se deve a essa disputa entre críticos que, como ele, reconhecem a importância do trabalho prático de Beckett com suas peças como elemento definidor das versões finais de suas obras dramáticas, e aqueles que ainda se prendem a uma leitura de seu teatro onde a dramaturgia original concebida em inglês ou francês seria o expoente máximo da produção teatral do autor de *Esperando Godot*.

A atração de Samuel Beckett em trabalhar no teatro foi além de corrigir os erros dos outros ou simplificar e moldar seu texto. Um músico e um escritor com um profundo interesse nas artes visuais, ele descobriu que o teatro lhe permitia pintar (ou esculpir), ou seja, trabalhar diretamente com a forma como um artista visual. Pois o teatro não é uma linguagem isolada, mas um gênero espacial bem como temporal. A encenação ofereceu-lhe a oportunidade de lidar com a forma – com estrutura, relações, equilíbrio, mas apenas ocasionalmente cor – de uma forma que a linguagem isoladamente nunca poderia. Para a música e a poesia das palavras ele poderia adicionar o arranjo das formas em um espaço controlado, enquadrado (daí o seu interesse permanente pelo prosênio do palco e pela televisão, ambos dominados pelo enquadramento). (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 142, tradução nossa)

Uma vez estabelecida esta leitura relativa à importância da experiência como encenador dentro da obra teatral de Samuel Beckett, partiremos agora para alguns exemplos de sua prática de encenação, através de elementos extraídos de suas anotações presentes em seus *notebooks*, de comentários do autor acerca de situações pontuais ocorridas nos ensaios de algumas de suas produções, e também de comentários de seus assistentes, atores e pesquisadores que puderam acompanhar o desenvolvimento prático dos ensaios de algumas de suas encenações.

### **1.3 - As encenações de *Endspiel*, *Das letzte Band* e *Glückliche Tage*: vestígios práticos**

Primeiramente, como forma de ilustração desta reflexão voltada à evolução do trabalho de Samuel Beckett como encenador de sua dramaturgia, comentaremos de forma pontual alguns aspectos acerca da encenação de *Endspiel* (*Fim de partida*), apresentada no Schiller-Theater berlinense em 1967, a partir de anotações do dramaturgo-encenador contidas no *theatrical notebook* referente à encenação da peça<sup>24</sup>, bem como de reflexões críticas referentes aos ensaios realizados em Berlim. O *notebook* do processo de *Endspiel* no Schiller-Theater aborda essencialmente questões de encenação. Este *notebook* de encenação é muito significativo dentro do conjunto dos chamados *theatrical notebooks*, uma vez que além de documentar minuciosamente o

---

<sup>24</sup> Este *notebook* de direção faz parte do acervo do Beckett Archive da Beckett International Foundation, e está catalogado como BIF MS 1396/4/5. Além dos manuscritos relativos à encenação de Beckett para *Endspiel*, apresentada no Schiller-Theater em 1969, o *theatrical notebook* publicado pelas editoras Faber and Faber e Grove Press também contém os manuscritos relativos à segunda encenação de Beckett para *Endgame*, quando dirigiu o elenco do San Quentin Drama Workshop no Riverside Studios em Londres, em maio de 1980. Este segundo conjunto de manuscritos relativos ao trabalho com o San Quentin Drama Workshop se encontra igualmente armazenado no Beckett Archive, catalogado como BIF MS 1975. Beckett anotou na folha de frontispício “*Faber Paperback 76 - St. Quentin London May 80*”.

processo de criação da primeira encenação de *Fim de partida*, uma das peças mais importantes e complexas do teatro beckettiano, representa o momento em que Beckett passaria a sistematizar, através de suas observações contidas em notas, seus intrincados diagramas relativos aos padrões de movimentos corporais e pausas dramáticas, bem como de suas modificações pontuais relativas ao texto dramaturgico, uma prática rigorosa de um encenador meticuloso e exigente, que realizaria um trabalho paradigmático dentro do campo da encenação moderna e contemporânea. No prefácio ao *theatrical notebook* de *Fim de partida*, intitulado “*The no against the nothingness*”, Stanley Gontarski comenta a questão da importância dos padrões no teatro beckettiano:

Os padrões são tão cruciais para os olhos de Beckett quanto para seu ouvido, e esses padrões dominam suas notas teatrais: um movimento é repetido para ecoar outro movimento, uma postura para ecoar outra postura, gestos para ecoar outros gestos, sons para ecoar outros sons. O princípio da analogia é fundamental. [...] (GONTARSKI, 2019, p. XX, tradução nossa)

Samuel Beckett preparou e trouxe para os ensaios em Berlim um *notebook* de direção escrito em inglês com referências a linhas do texto da peça em alemão. Ele compreende quarenta e três páginas organizadas, com as páginas de verso contendo as indicações de andamento da ação dramática, enquanto as páginas frontais apresentam uma listagem dos textos relacionados a estas indicações. A capa interna deste *notebook* inclui uma série de esboços numéricos para a peça. Esses esboços demonstram que Beckett dividiu a peça em dezesseis seções ou cenas – no *notebook* de sua encenação apresentada no Riverside Studios com o San Quentin Drama Workshop Beckett diminuiu para oito o número de cenas –, que em seguida seriam agrupadas em vários padrões formais possíveis. De acordo com Stanley Gontarski,

[...] Além de listar os números das páginas para cada seção (e aqui eles se referem à edição trilingue da Suhrkamp de 1960), Beckett também listou o número de páginas (aproximadamente) para cada seção. Ele primeiro contemplou uma estrutura de duas partes para as 126 páginas de texto, a primeira de 72 páginas, a segunda de 54. Mas tal estrutura evidentemente não oferecia simetria suficiente, então ele tratou a seção oito como uma entidade separada e dividiu o material antes disso aproximadamente pela metade, em seções de 30 e 28 páginas, e a seção após a de número oito em seções de 26 e 28 páginas. A estrutura geral do esboço do topo da página consistia em seções de 58, 14 e 54 páginas. Mas tal estrutura não colocou a história de Hamm no centro, e então Beckett delineou a peça novamente na parte inferior da página, desta vez dividindo as dezesseis cenas em seções de 30, 42, 6, 20 e 28 páginas, substituindo a simetria dramática pela simetria formal. Neste segundo esboço, Beckett incluiu linhas de identificação para as dezesseis cenas da peça: 1- A primeira inspeção do mundo fora do abrigo; 2-

Monólogo de abertura de Hamm e diálogo com Clov; 3- Diálogo de Nagg e Nell; 4- Primeira volta ou passeio de Hamm pelo abrigo; 5- Segunda inspeção de Clov do mundo exterior; 6- O incidente com a pulga; 7- O cão incompleto de Hamm; 8- Uma seção de quatro sub-temas: a velha Mãe Pegg, as tentativas de Hamm de mover a cadeira com seu arpão ou gancho, a história de Hamm sobre o gravurista louco e o plano de Clov envolvendo o despertador; 9- A narrativa ou história central de Hamm; 10- A maldição de Nagg sobre Hamm; 11- Uma seção de três sub-temas: o desejo por ordem de Clov, a necessidade de Hamm de que Clov o persuadissem a continuar com sua história e a morte de Nell; 12- Segunda volta de Hamm pelo abrigo; 13- Uma seção de dois sub-temas que tratam do frio crescente: a necessidade de Hamm de um tapete ou cobertor e a recusa de Clov em oferecer qualquer calor humano; 14- Monólogo “auto-profético” de Hamm (palavras de Beckett); 15- Outra seção de três sub-temas: a fuga dos ratos (o que representa uma ameaça para Hamm), o prazer de Clov em dizer a Hamm que o suprimento de analgésico acabou e a terceira inspeção externa de Clov quando ele encontra (ou imagina) o menino; 16- Monólogo final de Hamm. (GONTARSKI, 2019, pp. 172-173, tradução nossa)

As anotações de Beckett demonstram que ele trabalhava com foco na mobilidade de Clov, criando um extenso detalhamento do intrincado trabalho com as ações físicas do personagem, além de desenvolver aspectos cruciais como o monólogo de abertura de Hamm, os diálogos entre Nagg e Nell, o primeiro passeio de Hamm dentro do abrigo, o cachorro inacabado de Hamm, entre outros. Com relação aos elementos cenográficos de *Endspiel*, Beckett propõe uma ênfase no que chamava de “processo de terminação”. A cenografia de *Endspiel*, de acordo com o conceito desenvolvido por Beckett e realizado pelo cenógrafo Matias no Schiller-Theater, apresentava um espaço cênico tripartido<sup>25</sup>:

Várias mudanças no texto da encenação do Schiller estabelecem os aspectos físicos da produção. O desenho de Beckett na folha em branco descreve um conjunto de três lados com abas em um ângulo um pouco maior que 80 graus, ao invés do cenário oval das primeiras produções. (O cenário real desenhado por Matias para a produção do Schiller tinha três lados.) Beckett também indica os “lugares” dos personagens no cenário. Significativamente, o lugar de Clov agora é entre Hamm e a porta, em vez de próximo ao lado da cadeira de Hamm. [...] (MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, pp. 190-191, tradução nossa)

<sup>25</sup> O esboço de Matias para o cenário da peça foi publicado por Martha Fehsenfeld em seu estudo detalhado acerca dos processos de encenação dirigidos por Beckett de *Warten auf Godot*, *Endspiel* e *Das letzte Band*. Cf. MCMILLAN, Dougald; FEHSENFELD, Martha. *Beckett in the theatre: the author as practical playwright and director*. LONDON: John Calder, 1988, p. 192. Um extenso e detalhado documento relacionado à encenação de *Endspiel* foi publicado pela editora Suhrkamp Verlag, contendo inúmeras fotos, a tradução da peça por Elmar Tophoven, além de um diário dos ensaios redigido pelo assistente de direção Michael Haerdter. Este material complementa o *theatrical notebook* publicado por Faber and Faber e Grove Press. Cf. BECKETT, Samuel. *Samuel Beckett inszeniert das “Endspiel”*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969.



Em uma entrevista dada a Martha Fehsenfeld em 1981, Beckett afirmou que isso representava “uma alternativa, e não uma mudança”. Provavelmente a opção por um espaço cênico angular foi feita para obter o efeito de uma quarta parede, isolando o abrigo de Hamm e Clov do público. A síntese de *Fim de partida* estaria centrada no que Beckett definia como o processo de “desvelar”, sendo que a imagem central repousaria sobre a representação de uma família, com uma série de referências bíblicas. A ênfase de Beckett durante os ensaios, de acordo com Ruby Cohn (1980), estaria centrada na temática de jogo. A direção meticulosa de Beckett seria dividida em dois eixos centrais durante o processo de encenação, explorando o curto período disponível (aproximadamente um mês) e a intensidade dos encontros de criação com o elenco berlinense: metade do tempo ensaios individuais, focalizados na construção de cada um dos personagens isoladamente, e metade do tempo ensaios coletivos, focalizados na harmonização entre as criaturas beckettianas e o contexto de *Fim de partida* (lógica das ações, circunstâncias propostas, cenografia e ambientação, iluminação, etc.). No capítulo dedicado à questão da presença e da repetição no teatro beckettiano de seu livro intitulado *Samuel Beckett: repetition, theory and text*, Steven Connor comenta que “[...] em sua direção, Beckett se preocupa não tanto em controlar o significado ou a interpretação de suas peças, mas em controlar essa forma física, nos detalhes de iluminação, sonoridade, cenografia e ritmo.” (1988, p. 130, tradução nossa).

Com relação especificamente ao trabalho de atuação durante o processo de ensaios de *Endspiel*, os registros apontam que para Beckett os atores que representariam Hamm e Nagg deveriam ser *performers* virtuosos, uma vez que cada um teria de desenvolver três diferentes vozes para seus personagens: Hamm - narrador/protagonista/mendigo de sua crônica; Nagg - narrador/alfaiate/cliente da história. Além disso, ambos deveriam desenvolver uma quarta voz para os momentos de inflexão crítica. Beckett faria algumas solicitações pontuais no início dos ensaios de *Endspiel*: 1- as repetições deveriam ser faladas de forma idêntica; 2- os atores deveriam eliminar a expressão; 3- a frase mais importante é “nada é mais engraçado do que a infelicidade”; 4- os atores não deveriam falar e se movimentar simultaneamente<sup>26</sup>,

---

<sup>26</sup> Esta solicitação evidencia o trabalho de Beckett em relação ao que chamava em suas encenações de “frozen postures”, verdadeiras imagens congeladas de cada movimento realizado pelos atores em cena. Mas é necessário frisarmos como Beckett se utilizava deste princípio para não compreendermos esta construção cênica de forma equivocada. Na verdade, deve ser explicitado que não ocorria o congelamento completo das cenas, como é realizado tradicionalmente em exercícios advindos de alguns métodos de atuação, como no caso daqueles utilizados pelo método de Viola Spolin. O que Beckett desenvolveu em sua metodologia anti-método equivaleria a sucessivos movimentos em cena que

elemento necessário para conferir um efeito de humor macabro à cena. O dramaturgo-encenador transmitiria uma orientação específica em relação ao ator que representava o personagem Clov: “*Sie dürfen niemals langsam laufen, es ist für das Stück sehr gefährlich*”<sup>27</sup> (BECKETT apud COHN, 1980, p. 243). Para Beckett era extremamente necessário frisar aos atores a questão da importância do papel da simetria imperfeita em toda a peça, elemento central na dramaturgia que deveria ser reproduzido meticulosamente na encenação. Ruby Cohn sintetizaria alguns dos principais comentários de Beckett aos atores durante o processo de ensaios da peça:

Das Stück interessiert hier ausschliesslich als Spielvorlage; [...] Hamm sagt das Nein gegen das Nichts; [...] Zwischen den beiden muss vom ersten Wortwechsel an maximale Härte gespielt werden. Ihr Krieg ist der Kern des Stückes; [...] Clov hat nur den einen Wunsch, wieder in seine Küche zu kommen, das muss immer spürbar sein, ebenso wie Hamms ständiger Versuch, ihn daran zu hindern. Diese Spannung ist ein wesentliches Spielmotiv; [...] Es gibt keine Zufälle im Endspiel, alles ist auf Analogien und Wiederholungen aufgebaut; [...] Zwischen Anfang und Ende liegt der kleine Unterschied, der zwischen 'Anfang' und 'Ende' eben liegt.<sup>28</sup> (BECKETT apud COHN, 1980, pp. 240-243)

Beckett ficou conhecido entre atores e encenadores que trabalharam em seus projetos, como Billie Whitelaw, Patrick Magee, Pierre Chabert e Walter Asmus, como um dramaturgo-encenador que se recusava a fornecer explicações a respeito de significados relativos a seus personagens e situações dramáticas de suas peças,

---

atingem seu ponto culminante como um desenho de movimento que possui começo/meio/fim, e ao cabo de cada ação dramática, o “congelamento” poderia ser interpretado como o ápice da intenção trabalhada através do gesto pelo ator naquela cena, em alguns casos sustentando esta imagem física por alguns segundos, e em outros, construindo imagens físicas imobilizadas um pouco mais duradouras, nos momentos de imobilidade em cena. Apesar de Beckett sempre ter frisado a importância da separação entre ações físicas e trabalho vocal em relação às partituras de seus personagens, estas se desenvolvem de forma fluida, mas sempre dentro desse movimento contínuo que atinge seu ápice e se potencializa antes de nova emissão vocal, e assim sucessivamente, seja durante uma contracenação entre personagens, ou em pantomimas e monólogos dramáticos. Um exemplo clássico deste trabalho realizado por Beckett diz respeito à sua direção de *Warten auf Godot*, onde em determinado momento, de acordo com os diários do assistente de direção Walter Asmus, o dramaturgo-encenador aborda o *Wartestellen*, palavra de Beckett para doze pontos pré-planejados de imobilidade onde os atores foram informados para fazer uma pausa e permanecer no lugar: “[...] Ele aponta os “momentos de imobilidade” mais uma vez. Os atores devem tentar transformar a imagem congelada da espera no motivo principal da peça.” (ASMUS apud FEHSENFELD; MCMILLAN, 1988, p. 143, tradução nossa).

<sup>27</sup> “Você nunca deve correr devagar, isso é muito perigoso para a peça.” (tradução nossa).

<sup>28</sup> “Aqui o único interesse da peça é como material dramático; [...] Hamm diz não ao nada; [...] desde a primeira troca de palavras entre os dois, ambos devem jogar com hostilidade máxima. Sua guerra é o núcleo da peça; [...] Clov tem apenas um desejo, voltar para a cozinha, isso deve ser sempre evidente, assim como o constante esforço de Hamm para detê-lo. Esta tensão é um motivo essencial para o jogo; [...] não há acidentes em *Fim de partida*, tudo é construído sobre analogias e repetições; [...] Entre o início e o fim existe a pequena diferença que reside precisamente entre “início” e “fim.” (tradução nossa).

esquivando-se sempre que possível de questionamentos nesse sentido. Mas dada a complexidade e extensão de *Fim de partida*, suas imbricações com uma extensa série de elementos simbólicos, referências e estrutura anti-naturalista nada convencional, realizou uma síntese do significado do personagem Hamm durante os últimos ensaios berlinenses da peça, em 1967, em instruções passadas ao ator Ernst Schröder. Segundo Beckett:

[Hamm] ist der König in dieser von Anfang an verlorenen Schachpartie. Er weiss von Anfang an, dass er lauter sinnlose Züge macht. [...] Nun macht er zuletzt noch ein paar sinnlose Züge, wie sie nur ein schlechter Spieler macht, ein guter hätte längst aufgegeben. Er versucht nur, das unvermeidliche Ende hinauszuschieben. Jede seiner Gesten ist einer der letzten nutzlosen Züge, die das Ende aufschieben. Er ist ein schlechter Spieler.<sup>29</sup> (BECKETT apud COHN, 1980, p. 240)

O *script* de produção de *Endspiel* consistia em uma cópia da edição trilingue da editora Suhrkamp, incluindo a tradução alemã de Elmar Tophoven para *Fin de partie*, atualmente pertencente ao acervo da Washington University. Neste *script* Beckett realizou alterações no texto da peça, cortes, adições e desenhos relativos à preparação da encenação apresentada no Schiller-Theater. Este texto foi extensamente anotado por Beckett, em uma mistura aleatória de alemão, francês e inglês. O dramaturgo-encenador chegou a levar aos ensaios seu *notebook* preparado antes do início do processo prático, mas em nenhum momento realizou anotações relativas às mudanças desenvolvidas em cena, o que torna o exemplar utilizado por ele da edição trilingue da peça, amplamente anotado, seu verdadeiro *script* de direção para sua primeira encenação profissional. Algumas alterações relativas à caracterização dos personagens e aos adereços cênicos foram anotadas no texto, tais como o apagamento das referências aos rostos avermelhados de Hamm e Clov; a modificação da cor das lentes dos óculos de Hamm, que está descrita como “branco leitoso” ao invés de preto; o cachorro não é mais um Spitz, mas um Poodle; e por fim as calças de Clov passam a ter um elástico na cintura ao invés dos botões, para facilitar o jogo cômico em cena no momento em que ele tenta matar a mosca.

---

<sup>29</sup> “[Hamm] é o rei neste jogo de xadrez que está perdido desde o começo. Ele sabe desde o início que está fazendo movimentos barulhentos e sem sentido. [...] Agora, no final, ele faz mais alguns movimentos sem sentido, como apenas um mau jogador faria; um bom jogador teria desistido há muito tempo. Ele está apenas tentando adiar o fim inevitável. Cada um de seus gestos seriam os últimos movimentos inúteis que adiam o fim. Ele é um mau jogador.” (tradução nossa).

Neste *script* de produção Beckett desenvolveria diversas alterações textuais, algumas mudanças nos motivos verbais dos personagens, modificações e aprofundamento do que chamava de “dinâmicas emocionais”, dentro de sua visão de *Fin de partie* que definia a peça a partir de uma dualidade central semelhante ao contraste entre fogo e cinzas, em alusão ao relacionamento de Hamm e Clov, que atinge sucessivos altos e baixos ao longo da peça, além de trabalhar extensamente com o final enfatizando a perspectiva do jogo que recomeça. Beckett desenvolveria ainda dois complexos segmentos dedicados às ações cênicas, o primeiro deles voltado às saídas de cena de Clov, e o segundo concentrado no que chamava de circuitos e contra-circuitos. Martha Fehsenfeld, que acompanhou os ensaios de *Endspiel* em Berlim, detalharia esta estrutura de ações cênicas:

Em cinco locais Beckett ampliou as direções de palco com diagramas que especificam um grande padrão de movimentos no sentido horário e anti-horário. Como os círculos em suas direções para *Godot*, os circuitos em sentido horário estão associados à atividade e envolvimento terrenos, enquanto os circuitos em sentido anti-horário estão associados à extrusão. Em ambos os *notebooks*, Beckett se referiu a esses circuitos como “pequenas voltas”. Nesses diagramas, os movimentos de Clov são angulares, interrompidos por curvas agudas, em geral de 45 ou 90 graus, enquanto o movimento da cadeira de Hamm segue linhas curvas ininterruptas, mas Clov e Hamm se movem em padrões que sugerem círculos ou semi-círculos.<sup>30</sup> (BECKETT apud FEHSENFELD; MCMILLAN, 1988, p. 196, tradução nossa)

O processo de envolvimento de Samuel Beckett com a encenação de *Endspiel* seria o marco inicial de sua carreira como encenador profissional, e o fato do dramaturgo-encenador ter escolhido o que em sua opinião seria sua obra dramática mais complexa proporcionaria uma experiência rica e profunda, alicerçada na colaboração com a equipe alemã do Schiller-Theater – que o acompanharia em diversas encenações de suas peças nos anos seguintes –, que aliada às experiências pregressas como colaborador de diversos encenadores europeus resultaria na mencionada formação prática relativa à seara da encenação teatral, permitindo dessa forma que o dramaturgo tornado encenador não apenas executasse de forma primorosa a conhecida prática de visualização de suas peças transpondo rigorosamente suas obras dramáticas da página ao palco, mas principalmente modificaria de forma definitiva a produção de sua

<sup>30</sup> Os diagramas destes movimentos em sentido horário e anti-horário são apresentados nas páginas 10, 45, 77, 93 e 101 do *script* de produção de Beckett para *Endspiel*. Ao lado dos referidos diagramas, o dramaturgo-encenador anotou legendas relativas aos componentes da ação dramática.

dramaturgia a partir do ano de 1967, pois daquele momento em diante o dramaturgo tornado encenador passaria a criar dramas a partir de sua visão como encenador. O controle e o rigor formal – símbolos máximos da obra de Samuel Beckett – poderiam portanto alcançar níveis ainda mais altos no que se refere à concepção de seus dramas, que se tornariam progressivamente mais minimalistas, apresentando características marcadamente oriundas das artes visuais em uma poética cênica repleta de plasticidade como podemos perceber nas miniaturas dramáticas *Not I*, *That Time*, *Footfalls*, *A piece of monologue*, *Ohio impromptu*, *Rockaby*, *Catastrophe* e *What where*. Nossa reflexão, portanto, corrobora a leitura de Stanley Gontarski (2008), que cunharia o conceito de “espetáculo como texto” para definir a importância das encenações do autor irlandês no contexto mais amplo de sua obra dramática, reiterando o papel definidor do trabalho de Beckett como encenador na elaboração de suas chamadas peças finais.



*Endspiel*. Direção de Samuel Beckett. Schiller-Theater Werkstatt, 1967. Foto: Rosemarie Clausen.



Samuel Beckett dirige Ernst Schröder e Horst Bollmann em *Endspiel*. Schiller-Theater Werkstatt, 1967. Foto: Rosemarie Clausen.

A segunda experiência de Beckett como encenador profissional no Schiller-Theater seria dedicada ao monólogo dialógico *Das letzte Band* (*A última gravação de Krapp*), levado ao palco do teatro alemão dois anos após a estreia de *Endspiel*, em 1969. Desta vez, ao contrário dos cortes e acréscimos da encenação anterior que buscavam aprimorar o andamento da ação dramática, dos jogos cênicos entre Hamm, Clov, Nagg e Nell, além de desenvolver um tempo-ritmo adequado dentro de uma obra dramatúrgica extensa e complexa, em *Das letzte Band* Beckett reformularia vários elementos constituintes do drama, no sentido de se distanciar de uma clowneria herdeira dos jogos cênicos de *Esperando Godot*, e estabelecer uma atmosfera mais sombria, que dialogasse com as tensões nas quais o personagem está imerso durante sua contracenação com as vozes de seus outros eus e a dicotomia maniqueísta entre luz e escuridão.

Percebendo que os resquícios de seus vagabundos clownescos resultariam em uma diluição da potência dramática dos textos dos vários Krapps, Beckett faria alterações significativas em seu minucioso *notebook* da encenação alemã da peça<sup>31</sup>, tais como a troca das botas brancas grandes, estreitas e pontudas por um par de velhos tênis brancos desgastados e encardidos, no intuito de adequar os sapatos do personagem ao seu desgaste físico após anos enclausurado em seu “covil” – não incluído na rubrica

<sup>31</sup> Este *notebook*, publicado por Faber and Faber e Grove Press em edições limitadas, faz parte do acervo do Beckett Archive da University of Reading, e está catalogado como BIF MS 1396/4/16.

introdutória da peça modificada no *notebook* da encenação de 1969, mas utilizado em cena por Martin Held –; as pantomimas físicas como a sequência com as bananas foram reelaboradas, assim como o jogo cênico com as gavetas da escrivaninha, que deixariam de ser trancadas e destrancadas como no texto dramaturgico original; a máscara com a pele esbranquiçada foi mantida, mas o nariz clownesco com a ponta avermelhada foi retirado completamente, preservando os cabelos grisalhos desgrenhados e a aparência envelhecida; por outro lado, dois acréscimos pontuais potencializavam a imagem poética da peça: o *cubby-hole* (cubículo) ao fundo da cena, na esquerda alta do palco, que passaria a ser iluminado por uma luz tênue vinda do interior de uma das coxias do teatro visava a uma amplificação e evidenciação de seu jogo com as garrafas, ao longo das ações físicas vinculadas à bebedeira de Krapp no fundo do palco; e a iluminação final emanando do gravador de fitas de rolo, delimitando um diminuto foco sobre o tampo da escrivaninha abarcando apenas o perímetro do objeto com o qual Krapp desenvolve uma relação afetiva, deixando o restante da mesa e imediações completamente na escuridão, possibilita que o espectador perceba o valor poético deste instrumento que permite que o escritor solitário reencontre suas alteridades. Estas e outras alterações e cortes são apresentadas no *theatrical notebook* de *Krapp's last tape*, redigido por Beckett em alemão, francês e inglês<sup>32</sup> contendo a chamada versão final do texto dramaturgico, fruto de cuidadosa edição de James Knowlson realizada a partir dos manuscritos de Beckett apresentados neste *notebook* da encenação no Schiller-Theater em 1969. A rubrica de apresentação da peça revista demonstra o trabalho meticuloso de Beckett em relação ao aprimoramento do texto para a encenação alemã:

A late evening in the future. Krapp's den. [Slow fade up of lights.]<sup>33</sup> {Front left of centre} a small table, {one lateral drawer unlocked to Krapp's left} [containing two bananas and unused reels]. [Backstage right, invisible, curtained entrance to small cubby-hole.] Sitting at the table, facing front, <> a wearish old man: Krapp. Rusty Black <> trousers <>. Rusty Black sleeveless waistcoat <>. Heavy silver watch and chain. Grimy white shirt

<sup>32</sup> As notas contidas nas folhas de 1 a 50 estão redigidas em francês e inglês, com referências à tradução da peça em alemão, feita por Elmar Tophoven. Existem notas adicionais em alemão na frente e no verso da folha 70. Para uma descrição sintética do conteúdo deste *notebook*, ver BRYDEN; GARFORTH; MILLS. *Beckett at Reading: catalogue of the Beckett Manuscript Collection at the University of Reading*. READING: Whiteknights Press/ Beckett International Foundation, 1998, p. 60.

<sup>33</sup> Preservamos os símbolos tipográficos utilizados por James Knowlson na edição do texto revisado de *Krapp's last tape* a partir do *notebook* de Beckett. Portanto, textos entre colchetes [ ] foram adicionados ao texto original em inglês; textos entre chaves { } foram revisados; e finalmente um par de símbolos de maior/menor <> indicam que uma seção do texto foi cortada do original em inglês. Os excertos de textos citados de outros volumes da série *theatrical notebooks* ao longo deste trabalho utilizarão a mesma simbologia como referência.

open at neck, no collar. Surprising pair of dirty white boots, size ten at least, very narrow and pointed. White face. <> Disordered grey hair. Unshaven. Very nearsighted (but unspectacled). Hard of hearing. Cracked voice. Distinctive intonation. Laborious walk. {Table bare.} Table and immediately adjacent area in strong white light. Rest of stage in darkness.<sup>34</sup> (BECKETT apud KNOWLSON, 1992, p. 3)

De acordo com o *notebook* da produção alemã de *Das letzte Band*, a atmosfera de substrato realista foi modificada por uma dualidade proposta por Beckett através de detalhes realistas e não realistas. Ao contrário do que fora realizado por Beckett na encenação alemã de *Endspiel*, onde o dramaturgo-encenador dividira toda a peça em cenas, em *Das letzte Band* o dramaturgo-encenador delimitaria vinte e sete motivos para os quais seria necessária especial atenção. Estes vinte e sete temas foram redigidos à mão por Beckett em francês, na primeira página do *notebook* alemão de Krapp:

1- Choix-hasard; 2- 45 annés 9 boîtes; 3- Cagibi (Kämmerchen); 4- Accessoires - table; 5- Couper; 6- Drinks cagibi; 7- Perplexités registre; 8- Immobilité écoute; 9- Jeux écoute; 10- Immobilité écoute; 11- Agitation écoute; 12- Voyages (Voir 19); 13- Enregistrement 69; 14- Yeux; 15- Mani; 16- Enregistrement 39. Montage bande.; 17- Séctions travail; 18- Bananes; 19- Circulation; 20- <Accessoires et costume> Magnétophone; 21- Avant l'écoute; 22- Accessoires. <> Costume; 23- Pausas pour jeu; 24- Hors écoute; 25- Général; 26- Rapport magnétophone; 27- Endgültig Werkstatt.<sup>35</sup> (BECKETT apud KNOWLSON, 1992, p. 43)

Um elemento importante relacionado à encenação berlinense de *Das letzte Band* diz respeito aos diversos diagramas dos movimentos de Krapp em cena. Estes detalhados diagramas desenhados por Beckett estão presentes em diversas seções, como

<sup>34</sup> "Tarde da noite no futuro. Covil de Krapp. [*Fade up* lento da iluminação.] {No proscênio à esquerda do centro} uma pequena mesa, {uma gaveta lateral destrancada à esquerda de Krapp} [contendo duas bananas e rolos de fita não utilizados]. [Na coxia à direita, invisível, entrada com cortina para um pequeno cubículo.] Sentado à mesa, encarando à frente, <> um velho cansado: Krapp. Calças <> pretas desbotadas <>. Colete preto desbotado sem mangas <>. Pesado relógio de prata com corrente. Camisa branca encardida aberta no pescoço, sem colarinho. Surpreendente par de botas brancas sujas, tamanho dez no mínimo, muito estreitas e pontudas. Rosto branco. <> Cabelo grisalho desordenado. Barba por fazer. Muito míope (mas sem óculos). Com deficiência auditiva. Voz rachada. Entonação distinta. Andar laborioso. {Mesa vazia.} Mesa e área imediatamente adjacente sob forte luz branca. Resto do palco na escuridão." (tradução nossa).

<sup>35</sup> "Escolha - acaso; 2- 45 anos 9 caixas; 3- Cubículo (*Kämmerchen*); 4- Acessórios - mesa; 5- Cortar; 6- Bebidas cubículo; 7- Registro de perplexidades; 8- Escuta imobilidade; 9- Jogos de escuta; 10- Escuta imobilidade; 11- Escuta agitada; 12- Viagens (Ver 19); 13- Gravação 69; 14- Olhos; 15- Mani; 16- Gravação 39. Fita de montagem.; 17- Seções de trabalho; 18- Bananas; 19- Circulação; 20- <Acessórios e figurino> Gravador; 21- Antes da escuta; 22- Acessórios. <> Figurino; 23- Pausas para o jogo; 24- Fora da escuta; 25- Geral; 26- Relação com gravador; 27- *Endgültig Werkstatt* [Werkstatt final]." (tradução nossa). No original em francês citado e em nossa tradução procuramos manter a pontuação de Beckett, que em alguns momentos utiliza ponto final e em outros abandona sua utilização nas anotações desta página do *notebook* da encenação de 1969 de *Das letzte Band*.



“IV - *Accessoires - table*”, onde delimita os locais onde os objetos são dispostos na mesa de Krapp; “XVII - *Sections travail*”, contendo as divisões da peça em seções curtas para ensaios e gravações; “XVIII - *Bananes*”, onde encontramos o desenho dos movimentos de Krapp no proscênio durante a pantomima com as bananas, o que era denominado por Beckett como “*banana walk*”; e por fim “XIX - *Circulation*”, onde estão relacionados os movimentos realizados por Krapp em suas viagens ao cubículo.

A seção “VI - *Drinks cagibi*” apresenta uma intrincada relação dos sons produzidos quando Krapp vai até o cubículo no fundo do palco para beber. Incerto sobre o tipo de bebida consumida por Krapp nestes momentos, Beckett anota detalhadamente em seis colunas intercaladas os movimentos das três viagens ao cubículo, aumentando progressivamente o número de drinks consumidos – na primeira vez um drink, na segunda dois drinks, e finalmente na terceira três drinks –, embora mais adiante e com os ensaios mais avançados Beckett optasse por omitir o primeiro drink e cortar os ruídos gerados pela retirada de rolhas das garrafas, além de simplificar os ruídos sonoros gravados. Beckett adotaria no Schiller-Theater o *whiskey* com soda como a bebida do velho solitário, delimitando as rotinas com duas doses e uma dose ao final, contrariando as anotações iniciais do *notebook* da produção alemã, em busca de uma simplificação das rotinas de Krapp.

A questão das dualidades inerentes à peça exigiu um olhar atento de Beckett, evidenciado nas anotações críticas deixadas na seção de número quinze do *notebook* alemão de Krapp. Nesta seção o dramaturgo-encenador desenvolveu notas interpretativas detalhadas a respeito dos símbolos maniqueístas de luz e escuridão presentes ao longo da peça. Esta entrada do *notebook*, com o título de “XV - *Mani*” delimita vinte e sete passagens da peça onde a dicotomia maniqueísta de luz/escuridão se faz presente<sup>36</sup>. Esta seção impressiona pelo detalhamento das anotações de Beckett, que contemplam desde a iluminação do palco como um todo e do cubículo especificamente, passando pela caracterização do personagem (cabelo, rosto, calças, colete, camisa e botas), onde o dramaturgo-encenador introduz a tonalidade cinza em contraponto ao figurino original de 1958, que era composto apenas por elementos em branco e preto, passando para elementos como a “bola negra”, a enfermeira, o “memorável equinócio”, a nova iluminação sobre a mesa de Krapp, Bianca, as “sombras do *magnum opus*”, o “cachorro branco”, as associações com a noite em vários

---

<sup>36</sup> Cf. KNOWLSON, James (Ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett Vol. III: Krapp's last tape*. London: Faber and Faber, 1992, p. 133.

momentos, a luz do farol, entre outros, culminando com o que seria talvez o elemento mais significativo dentro desta perspectiva contrastiva, a luz branca irradiando de forma tênue a partir do gravador de fitas de rolo na escuridão, que na encenação alemã da peça se mantinha acesa após o *blackout* geral do palco seguido pelo *blackout* do cubículo, evidenciando o movimento das fitas de rolo girando em falso, sem som, em meio ao desaparecimento de Krapp, engolido pela escuridão. Esta nota, marcada por Beckett como “27. *Voyant blanc du magnétophone dans l’obscurité*”<sup>37</sup> (apud KNOWLSON, 1992, p. 131), evidencia a busca meticulosa do dramaturgo-encenador pelo gravador ideal, encontrado durante o processo de ensaios em Berlim e adotado em outras encenações posteriores dirigidas por ele. Esta lâmpada interna do gravador escolhido por Beckett seria denominada por ele como “*magic eye*” ao longo dos ensaios da peça. O trabalho realizado pelo dramaturgo-encenador tanto na produção de *Das letzte Band* como na confecção do respectivo *notebook* denotam a visão clara do encenador acerca do que buscava em sua transposição da peça para o palco, e também o trabalho minucioso em relação a uma infinidade de detalhes referentes à encenação, como as notas extras relativas a esta entrada, redigidas na página 42 do *notebook*, claramente demonstram – estas notas detalham ainda mais os vinte e sete pontos elencados por Beckett, enumerando quais deles apresentavam o que caracterizou como “*explicit integration light dark*”<sup>38</sup> (apud KNOWLSON, 1992, p. 42). Em outra entrada subsequente, ainda dentro do item XV, dedicada à delimitação dos chamados “*light emblems/darkness emblems*”<sup>39</sup>, Beckett aprofunda ainda mais a questão da dualidade entre luz e escuridão. Os emblemas de luz e escuridão identificados por Beckett na peça estão acompanhados de apontamentos como “*separation of light from darkness*”<sup>40</sup>, e ao final, Beckett realiza um importante apontamento acerca do personagem dentro da perspectiva desta entrada na página 47 do *notebook*:

Note that Krapp [erasure] decrees physical (ethical) incompatibility of light (spiritual) and dark (sensual) only when he intuits possibility of their reconciliation intellectually as rational-irrational. He turns from the fact of anti-mind alien to mind to thought of anti-mind constituent of mind. He is thus ethically correct (signaculum sinus) through intellectual transgression, the duty of reason being not to join but to separate (deliverance of imprisoned light). For this sin he is punished as shown by the aeons. Note that if the giving of the black ball to the white dog represents the sacrifice of sense to

<sup>37</sup> “27. Luz branca do gravador na escuridão” (tradução nossa).

<sup>38</sup> “Integração explícita entre luz e escuridão” (tradução nossa).

<sup>39</sup> “Emblemas de luz/emblemas de escuridão.” (tradução nossa).

<sup>40</sup> “Separação da luz da escuridão.” (tradução nossa).

spirit the form here too is that of a mingling.<sup>41</sup> (BECKETT apud KNOWLSON, 1992, p. 139)

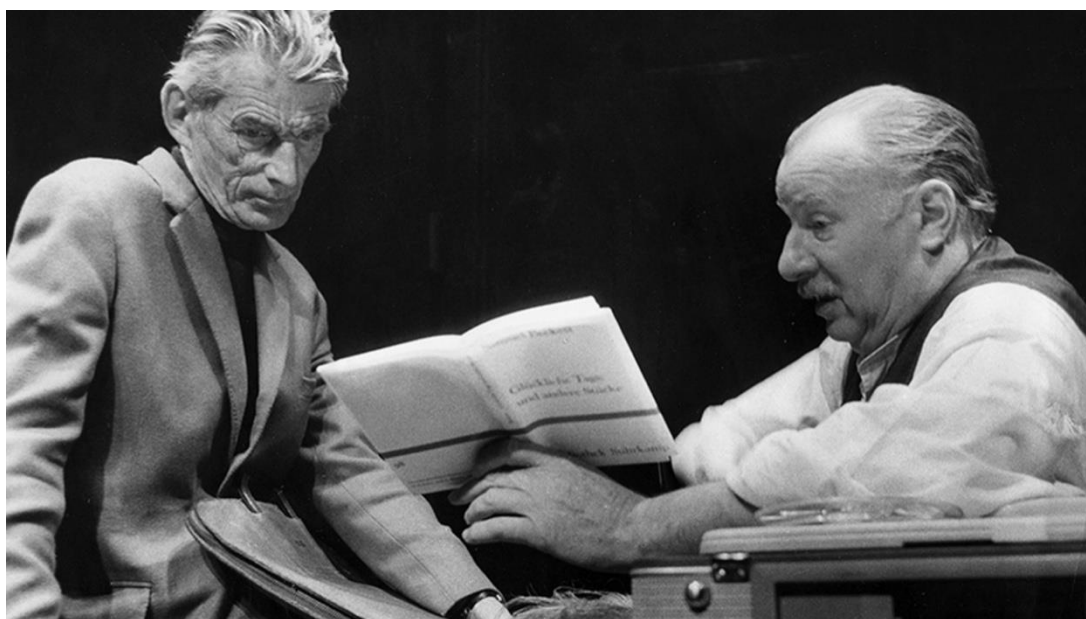
A seção final do *notebook*, a mais extensa do conjunto que compõe este manuscrito, marcada com o número vinte e sete sob o título de “XXVII - *Endgültig Werkstatt 5.10.69*”, apresenta um minucioso panorama geral escrito em inglês das expressões faciais, das pantomimas e de todos os movimentos de Krapp ao longo da peça, que se estende da página 83 à página 93. Nesta entrada Beckett realiza uma impressionante e detalhada síntese de todas as passagens da peça, de forma progressiva, amplificando e explicitando seu conteúdo, reafirmando detalhes presentes em páginas anteriores do *notebook* e acrescentando outros ainda não abordados de forma complementar. Além disso, existe uma anotação de suma importância relacionada à gênese do personagem. Na primeira seção do *notebook*, intitulada “I – *Choix-hasard*”, Beckett aponta em uma passagem dedicada à ação física que Krapp desenvolve no momento em que a peça se inicia, onde o personagem relembra da história no barco e tenta recordar em que ano isso ocorreu – e a idade que tinha naquele momento –, uma motivação específica para o silêncio inquietante e a imobilidade que o atravessam no início da peça. No verso da página 82 do *notebook*, como uma espécie de rubrica de abertura para a seção final, Beckett detalha esta micro-cena introdutória, que antecede a rubrica de apresentação da peça original de 1958, complementando a partitura de ações físicas de Krapp:

Opening stillness at table: trying to remember about lake girl. What year, how old, [erasure] gives up, shiver, watch. Halt I: tries again, gives up, moves on. Halt II: tries again, gives up, banana 2. Halt III: tries again, succeeds, makes for *cagibi* [cubby-hole].<sup>42</sup> (BECKETT apud KNOWLSON, 1992, p. 212)

<sup>41</sup> “Notar que Krapp [apagado] decreta incompatibilidade física (ética) de luz (espiritual) e escuridão (sensual) apenas quando ele intui a possibilidade de sua reconciliação intelectualmente como racional-irracional. Ele passa do fato de anti-mente estranha à mente para o pensamento de anti-mente constituinte da mente. Ele é, portanto, eticamente correto (*signaculum sinus*) através da transgressão intelectual, sendo o dever da razão não unir, mas separar (libertação da luz aprisionada). Por este pecado ele é punido conforme mostrado pelos éons. Notar que se dar a bola negra ao cachorro branco representa o sacrifício do sentido ao espírito, a forma aqui também é a de uma mistura.” (tradução nossa).

<sup>42</sup> “Imobilidade de abertura à mesa: tentando lembrar sobre a garota do lago. Em que ano, com que idade, [apagado] desiste, estremece, visualiza. Interrupção I: tenta novamente, desiste, segue em frente. Interrupção II: tenta novamente, desiste, banana 2. Interrupção III: tenta novamente, consegue, vai até o *cagibi* [cubículo].” (tradução nossa). Esta espécie de gênese da ação dramática de Krapp, prática associada à dramaturgia e à encenação naturalistas, deve ser associada ao tratamento de substrato realista utilizado por Beckett na direção de suas peças, em especial no que diz respeito à

Este *notebook* apresenta um retrato minucioso do processo de encenação e registro do material criado por Beckett, uma vez que reúne tanto anotações que parecem ter sido desenvolvidas antes do início dos ensaios, procedimento típico adotado pelo dramaturgo-encenador em todos os seus *notebooks* de encenação, quanto cortes e mudanças que parecem ter sido desenvolvidos ao longo do andamento dos ensaios práticos. As diferenças entre o primeiro *notebook* de direção de *Endspiel* e o segundo, de *Das letzte Band*, evidenciam que a aversão de Beckett às fórmulas inerentes a sistemas e métodos práticos teatrais se reflete na singularidade de cada um destes dois processos de encenação, absolutamente distintos – o que é demonstrado pelo material manuscrito que compõe cada um destes *notebooks* –, mas por outro lado evidenciam a capacidade de sistematização prática de um exímio diretor de atores e de espetáculo, preocupado com uma infinidade de detalhes que se estendem desde a cenografia das peças, passando pela iluminação, figurinos, adereços, sonoplastia e atuação.



Samuel Beckett dirige Martin Held em *Das letzte Band*. Schiller-Theater Werkstatt, 1969. Foto: Ludwig Binder.

Encerraremos esta reflexão acerca do arco composto pelas três primeiras encenações alemãs de Beckett abordando o processo de encenação de *Glückliche Tage*

---

*lógica das ações* dos personagens, conceito amplamente utilizado por C. Stanislavski. Segundo Stanley Gontarski, “como diretor, Beckett revelou mais um componente de sua estética. Sua direção é marcada por uma quantidade surpreendente de subtextos realistas. [...]” (2019, p. XXI, tradução nossa). Em seu livro *The intent of undoing in Samuel Beckett’s dramatic texts*, Gontarski desenvolve um estudo minucioso acerca da função dos detalhes realistas na composição original das peças de Beckett.

(*Dias felizes*), dirigida pelo dramaturgo-encenador em dois momentos distintos, em 1971, no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, e em 1979, no Royal Court Theatre de Londres comentando os registros de ambos os processos de encenação da peça, contidos em um volume publicado como preâmbulo da série *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, intitulado *Happy days: Samuel Beckett's production notebook*<sup>43</sup>. Este *notebook*, esgotado e de difícil acesso, apresenta um verdadeiro mapeamento da produção sobre os palcos da peça que seria escrita por Beckett após *Krapp's last tape*. A referida obra foi o resultado de um primeiro esforço, ainda no ano de 1985, no sentido da realização de um trabalho de edição e publicação dos *theatrical notebooks* envolvendo as principais encenações de Beckett.

Samuel Beckett encenou *Glückliche Tage* pela primeira vez no ano de 1971, no Schiller-Theater Werkstatt berlinense, em tradução de Erika e Elmar Tophoven, revisada pelo autor durante o processo de ensaios, após as duas experiências anteriores como diretor de suas peças de teatro realizadas no mesmo espaço, *Endspiel* e *Das letzte Band*. Beckett havia sido convidado a encenar a peça como parte do *Festwochen*, respondendo que uma encenação de sua autoria seria a única maneira de ter suas peças montadas na forma mais precisa segundo sua visão. Apesar do cuidado meticuloso relativo à encenação, a opinião dos críticos foi desfavorável. Mesmo tendo obtido sucesso focando sua atenção sobre a ausência de ação da peça, alguns críticos consideraram essa rigidez excessivamente opressiva<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Cf. KNOWLSON, James (ed.). *Happy days: Samuel Beckett's production notebook*. New York: Grove Press, 1985.

<sup>44</sup> O crítico Robert Brustein seria uma dessas vozes, em crítica publicada no *New Republic* em 2 de outubro de 1961: "*Dias felizes* é, claro, o mais recente comentário dramático de Samuel Beckett acerca da ironia, *pathos*, e desesperança crônica da condição humana; e como toda a sua obra, é triunfantemente *sui generis*. No entanto, me parece, apesar de certos acertos óbvios na escrita, o menor de seus esforços dramáticos. A linguagem, não desfrutando de nenhuma intensidade poética que tanto enobreceu *Krapp* e *Godot*, é plana e prosaica; os símbolos estão quase nus em sua ausência de ambiguidade; e aquelas repetições das quais Beckett gosta tanto (evitadas com sucesso apenas em *A última gravação de Krapp*) finalmente se tornaram um tanto enfadonhas. O pior de tudo, Beckett caiu na auto-imitação, o que é quase tão sério quanto imitar os outros. Suas técnicas dramáticas, embora devam algo a Maeterlinck, sempre foram extraordinariamente convincentes, mas em *Dias felizes* essas mesmas técnicas – pelas quais eu quero dizer o abandono de todas as anedotas, a manipulação do tempo bergsoniano, a atmosfera estática de sonho, o uso de dois dias paralelos colocados lado a lado e o emprego de uma metáfora visual para transmitir um sentimento espiritual – são utilizados quase mecanicamente, não possuindo variedade nem intensidade. [...] Resumindo – e esta é reconhecidamente uma reclamação estranha para apresentar contra um dramaturgo uma vez considerado o apóstolo de um mistério, escuridão e falta de sentido – *Dias felizes* é muito previsível; tão óbvia, de fato, que experimentei a sensação desagradável, antes que a sessão alcançasse cinco minutos, de que eu mesmo havia escrito a peça e não estava nada satisfeito com meu trabalho." (BRUSTEIN apud FEDERMAN; GRAVER, 1979, pp. 259-260, tradução nossa).

No momento em que Beckett chega a Berlim para conhecer a atriz selecionada para o papel de Winnie e iniciar o processo de ensaios da peça, sua trajetória como dramaturgo-encenador está consolidada, resultado de intensa colaboração em encenações de diretores europeus, iniciada ao lado do encenador francês Roger Blin na histórica encenação de estreia francesa de *En attendant Godot* (*Esperando Godot*), cujo processo de ensaios aconteceu no final de 1952, portanto perfazendo um arco temporal de 19 anos de prática voltada à encenação teatral de forma profissional. De acordo com James Knowlson (1985) em sua introdução ao *notebook* da encenação inglesa de *Happy days*, antes mesmo dos ensaios em Berlim se iniciarem, Beckett passou muitas semanas visualizando a peça em seu “olho da mente” e também na preparação de dois *notebooks* detalhados dedicados à produção. Foi neste estágio do trabalho que muitos dos cortes e alterações realizados por Beckett em relação ao texto dramático original foram planejados e que muitas das características de sua abordagem como encenador foram concebidas.

Knowlson chega a apontar um dado importante acerca da visão de Beckett em relação ao ato de encenar sua própria dramaturgia, evidenciado por um comentário do dramaturgo-encenador durante os ensaios em Berlim, ao mencionar que “[...] quando veio a dirigir seu próprio trabalho no teatro, ele estudava o texto como se tivesse sido escrito por outra pessoa, acrescentando que talvez tenha vindo de outra pessoa, já que havia sido escrito há tanto tempo. [...]” (1985, p. 13, tradução nossa). Quando o dramaturgo-encenador se preparava para encenar sua versão inglesa de *Happy days* em 1979, tinha em suas mãos uma cópia do *notebook* berlinense mais detalhado como referência para o desenvolvimento da segunda encenação, tendo sido esse o motivo de o *notebook* inglês conter em sua edição várias menções ao *notebook* alemão da primeira encenação de 1971. Uma vez que o *theatrical notebook* referente à encenação berlinense de *Glückliche Tage*<sup>45</sup> não foi publicado na série editada por Faber and Faber

---

<sup>45</sup> Este *notebook* manuscrito referente à encenação alemã de *Glückliche Tage* se encontra armazenado na Beckett Manuscript Collection da Beckett International Foundation, catalogado como BIF MS 1396/4/10. O manuscrito possui em sua folha de frontispício a anotação “*Glückliche Tage Berlin 71*”, escrita manualmente por Beckett. De acordo com o catálogo da Beckett Manuscript Collection, o manuscrito consiste em “um documento extraordinariamente detalhado e revelador que contém listas de ações, adereços, movimentos de Winnie para a esquerda e para a direita ao lado de notas e diagramas do “rastejamento” de Willie e notas sobre a sombrinha e os óculos de Winnie. Variações textuais, cortes e acréscimos são observados. A paginação de Beckett parte da página 1 à página 85, sendo a página final a de número 45. Notas escritas em tinta sépia com acréscimos em esferográfica preta, azul e vermelha, tinta preta e ponta de feltro preta. O corpo principal das notas encontra-se nas páginas do verso, enquanto as emendas e modificações são encontradas nas folhas dos versos opostas. No verso da folha 1 Beckett escreveu um índice para o conteúdo deste *notebook*, e na folha 2 há uma

e Grove Press, recorreremos a depoimentos de colaboradores que estiveram presentes durante os ensaios da encenação alemã dirigida por Beckett, no intuito de resgatarmos informações acerca do processo de encenação da peça<sup>46</sup>.

De acordo com depoimento de Gottfried Büttner<sup>47</sup> dado a James Knowlson descrevendo uma conversa que tivera com Beckett em setembro de 1971, mês da estreia de *Glückliche Tage* no Schiller-Theater, o dramaturgo-encenador teve a impressão de que a atriz selecionada para interpretar Winnie, Eva-Katharina Schultz, seria muito nova para o papel, o que a obrigaria a realizar uma partitura de atuação mais controlada e contida, para contemplar a exigência de envelhecimento e ao mesmo tempo materializar os rígidos padrões performáticos estabelecidos por Beckett na encenação alemã. A preocupação do dramaturgo-encenador com a musicalidade dos movimentos era muito grande, levando a peça a ser concebida “[...] como música e movimento, muito econômica, consciente, com movimentos limpos; nada de supérfluo deveria acontecer. [...]” (BÜTTNER apud KNOWLSON; KNOWLSON, 2007, p. 186, tradução nossa).

---

lista que divide a peça em doze seções. O índice de conteúdo lista vinte e duas seções, de 1 a 20 em tinta sépia. As duas últimas, provavelmente acréscimos posteriores, estão em preto. Essas seções ilustram os pontos que Beckett pensava serem os focos da produção, e uma seleção representativa revela o conjunto: “*Bag*”; “*Smile*”; “*Repetition Text*”; “*Variation Action*”; “*Quotations*”. As notas de Beckett dizem respeito quase igualmente ao texto e às ações físicas neste *notebook*. Há também uma seção intitulada “*Turns to Bag*” na folha 45 que não está listada no verso da folha 1. Na folha 2 Beckett divide o Ato 1 em oito sub-seções numeradas e o Ato 2 em quatro. Os parâmetros destas seções são definidos por suas primeiras e últimas palavras, que Beckett localiza em sua cópia de trabalho do texto incluindo o número da página relevante. Existe um sistema de referência cruzada dentro do livro e isso empresta uma sensação de riqueza, profundidade e unidade ao documento. Estas referências internas estão em tinta preta, o que sugere que foram redigidas após a preparação do texto principal do *notebook*. Este item mostra admiravelmente a meticulosidade e a precisão fina com que Beckett abordou a direção de seu próprio trabalho. A seção na folha 3 intitulada “*Bag*”, por exemplo, lista o conteúdo da bolsa de Winnie na ordem de sua aparição, suas posições exatas no monte – à esquerda ou direita de Winnie – e, em seguida, anota a ordem em que os objetos devem ser colocados de volta. Esta seção inteira tem as referências cruzadas com a seção na folha 23 (página 41 de Beckett) intitulada “*TEXT WITH ACTION; Tidying*”. Todas as notas de direção estão em inglês enquanto o texto citado está em alemão. A seção “*Quotations*”, do verso da folha 34 à folha 36, opera como um texto em paralelo, com os treze textos originais em inglês utilizados por Beckett em *Dias felizes* numerados e listados nas páginas de verso sendo espelhados na tradução na página anterior oposta.” (BRYDEN; GARFORTH; MILLS, 1998, pp. 47-48, tradução nossa).

<sup>46</sup> Existe um único fragmento publicado do *notebook* de *Glückliche Tage* (BIF MS 1396/4/10), referente a duas páginas contendo a lista de citações existentes no texto original de *Happy days*. Este excerto do manuscrito pertencente ao Beckett Archive da University of Reading foi publicado no livro de Rosemary Pountney, que contém ainda outros fragmentos de manuscritos beckettianos pertencentes à Beckett International Foundation. Cf. POUNTNEY, Rosemary. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1998, pp. 249-251.

<sup>47</sup> Médico alemão e amigo de Samuel Beckett, que de acordo com James Knowlson fora convidado a acompanhar ensaios de duas das encenações berlinenses dirigidas pelo dramaturgo-encenador, *Endspiel*, em 1967, e *Glückliche Tage*, em 1971, respectivamente. Cf. KNOWLSON, Elisabeth; KNOWLSON, James. *Beckett remembering, remembering Beckett*. London: Bloomsbury, 2007, pp. 182-188.

Um exemplo dessa rigidez formal em cena se refere ao movimento de Winnie ao colocar seus óculos, que deveria ser feito utilizando apenas uma das mãos, de acordo com a direção de Beckett. Büttner relata um dos ensaios finais de desenho e demarcação da iluminação da encenação de *Glückliche Tage*:

Hoje eles fizeram os primeiros testes de iluminação. A atriz precisou de colírios porque na maior parte do tempo ela está encarando essa luz muito brilhante, mas não pode piscar. A exigência em relação a ela é muito grande. Virar a cabeça; o movimento dos olhos; tudo deve ser meticulosamente estudado. “O tempo é muito curto”, disse Beckett. A atriz ainda estava um pouco insegura em relação ao texto. Quando perguntei se Madeleine Renaud, que havia representado o papel na estreia francesa, e o havia desempenhado centenas de vezes desde então, se ela não seria uma personificação muito boa desse papel, Beckett disse que ela atuou muito bem à sua maneira, mas com um estilo muito francês. Havia muita auto-apresentação acontecendo ali, enquanto aqui em Berlim ele estava muito interessado em atingir a apresentação do movimento exato corretamente, em focar na musicalidade. Apresentação menos egóica? No sentido do ensaio de Kleist sobre o teatro de marionetes. O movimento deve ser como o de marionetes, movimentado objetivamente como que por um Deus. [...] (BÜTTNER apud KNOWLSON; KNOWLSON, 2007, pp. 186-188, tradução nossa)

Eva-Katharina Schultz, atriz alemã de teatro e cinema e membro da companhia de repertório do Schiller-Theater, responsável pelo papel de Winnie na encenação berlinense dirigida por Beckett, forneceu depoimento detalhado acerca do processo de ensaios de *Glückliche Tage* a James Knowlson, do qual extraímos um trecho onde menciona parte de seu processo de trabalho em parceria com o dramaturgo-encenador:

Eu já estava no elenco quando Beckett chegou, para sua grande surpresa, pois eu parecia jovem. Mas eu disse a ele: “com minha maquiagem, minha peruca e tudo mais vai dar tudo certo”. Foi um grande problema, porque eu participava de sete (na verdade cinco) produções ao mesmo tempo... Atuando à noite, quase todas as noites, e em grandes papéis. Era muito difícil lidar com o aprendizado das falas, assim como... lidar com as falas e os adereços em *Happy days* ao mesmo tempo. Beckett disse: “não se preocupe, não se preocupe, não é necessário ensaiar todos os dias”, e eu não ensaiei. Eu estava tão ocupada pensando em minhas apresentações à noite, e além de não ter tempo e estar muito ocupada atuando em outro lugar, não sentia que merecia aquilo. Trabalhar com Beckett não foi difícil porque durante todo o tempo ele era muito paciente e disse desde o início: “não me pergunte por nenhum significado nisso; isso é apenas o que é”. Logo fiquei muito desesperada com a coisa toda e ele disse: “OK, vou ler para você”. Ele tinha seus *notebooks*... Mas ele era a melhor Winnie que ele já teve. Quando ele estava lendo a peça era muito chapado, ele não tinha nenhuma modulação. No entanto, era tão intenso de uma maneira que eu gostaria de ter sido capaz de reproduzir. Durante a primeira noite, tive a sensação de ter atuado em transe e tudo apenas aconteceu. Quando voltei ao meu camarim ao final, caí em lágrimas porque achei que não havia sido o suficiente. (SCHULTZ apud KNOWLSON; KNOWLSON, 2007, pp. 186-188, tradução nossa)



O relato da atriz alemã mais uma vez pontua o que diversos depoimentos acerca dos processos de criação de Beckett fornecidos por atores colaboradores mencionam, ou seja, o alto nível de detalhamento na elaboração de cada cena, de cada movimento, o mesmo cuidado do dramaturgo-encenador despendido na criação de cada obra dramática, o alto nível de concentração exigido durante os ensaios, o cuidado em deixar abertas possibilidades interpretativas relativas às obras, entre outros aspectos. Mas curiosamente, ao final de seu depoimento, Schultz menciona um fato também abordado em uma entrevista dada por Billie Whitelaw acerca do processo de ensaios da encenação de *Footfalls* dirigida por Beckett em 1976, ou seja, a postura carinhosa e cuidadosa com relação a seus atores, denotando um apreço pela figura humana de cada parceiro que o dramaturgo-encenador irlandês teve a seu lado durante suas incursões na seara da prática teatral, e que segundo ambas as atrizes, teve papel crucial na excelência do resultado cênico de cada produção, o que nitidamente contraria o estereótipo muitas vezes atribuído a Beckett, de um dramaturgo-encenador obsessivo, frio e que tratava seus atores como meras marionetes, desmentindo por completo essas falsas impressões.

A cenografia de *Glückliche Tage*, de acordo com James Knowlson em comentário apresentado em seu primeiro trabalho dedicado à obra de Samuel Beckett, intitulado *Samuel Beckett: an exhibition* (1971), era mais complexa do que a versão presente na peça publicada em 1961. As notas presentes no primeiro manuscrito da peça<sup>48</sup>, datado de 8 de outubro de 1960, apresentam detalhes da concepção original do texto de acordo com a visão inicial de Beckett:

---

<sup>48</sup> De acordo com as informações contidas no *Catalogue of the Beckett Manuscript Collection at the University of Reading*: “Manuscrito original de *Happy days*, catalogado como BIF MS 1227/7/7/1, consiste nas notas manuscritas redigidas por Samuel Beckett para desenvolvimento da peça. Este manuscrito faz parte de um *notebook* anotado como “*Eté 56*”. Estas notas ocupam as folhas 35 a 44 do *notebook*, e apresentam na folha 35 o título “*Play Female Solo*”, apontando como local da escrita Ussy, datado de 8 de outubro de 1960. Escrito e corrigido extensivamente por Beckett, com as anotações à tinta preta e azul, e correções em canetas preta, azul e vermelha. As direções de palco de abertura estão incorretas, enquanto o texto dramático e as direções que o acompanham estão altamente corrigidos. As direções iniciais estão anotadas ao longo de toda a folha 35 e no topo da folha 36. A frase de abertura original menciona “*Another glorious day*”, antes de ser corrigida para “*Another heavenly day*”. A personagem feminina é inicialmente referida como “*She*”, e mais tarde chamada de “*Mildred*”. O personagem masculino é chamado inicialmente de “*Tom*” e também de “*Poor Tom*”. O rascunho do texto entre as folhas 35 a 38 é seguido por um grupo mais livre de ideias rabiscadas para encenação e para o texto falado. Aqui, o personagem masculino se tornou “*Edward*” e há uma lista preliminar do conteúdo de uma bolsa. Esta página, a folha 41, carrega a nota “*Title: Happy Days*”, corrigindo a entrada “*Title: A Low Comedy*” rasurada na folha 39. Isto é elaboradamente sublinhado por Beckett. Na folha 42 Beckett anota “*Not Mildred: Winnie. Not Edward: Willie.*”. Beckett considera possíveis conclusões para a peça; este era claramente um problema verdadeiro para ele, pois havia meia dúzia de cenas e frases finais propostas. Folha final, folha 44, rascunhos da seção do monólogo feminino relacionado ao

Nesta versão inicial, existem duas bordas no monte no centro das quais Winnie está presa. O homem é referido primeiramente como estando sentado de pijama listrado na parte inferior de uma dessas bordas, de costas para a plateia. Mais tarde, nas mesmas notas, é mencionado que ele está dormindo atrás do monte e é referido pela primeira vez entrando em seu buraco. O homem é chamado primeiramente de Tom, mais tarde é chamado de Edward, e finalmente é nomeado como Willie, enquanto o nome da mulher é alterado de Mildred (preservado em sua estória no texto impresso) para Winnie. Em outra página, há uma lista dos inúmeros objetos que Winnie guarda em sua bolsa e aos quais ela está fortemente ligada, juntamente com a observação “cortar o despertador. Campainha invisível”. [...] (KNOWLSON, 1971, p. 85, tradução nossa)

A encenação de *Happy days* dirigida por Beckett em 1979 no Royal Court Theatre contou com a atriz Billie Whitelaw no papel de Winnie, acompanhada pelo ator Leonard Fenton representando o personagem Willie. Whitelaw, considerada pelo próprio Beckett como a atriz mais representativa de seu teatro, participou de inúmeras encenações de peças teatrais, televisivas e radiofônicas de Beckett, dirigida pelo próprio dramaturgo-encenador e também por colaboradores próximos a Beckett, como o encenador norte-americano Alan Schneider, que a dirigira na versão de *Rockaby* filmada pelo célebre documentarista D. A. Pennebaker, resultado da encenação homônima fruto da colaboração de ambos nos palcos. Os trabalhos beckettianos de Whitelaw incluem, além da encenação referida de *Dias felizes*, papéis em produções de *Play* (1963-1965), *Not I* (1973-75), *Footfalls* (1976), *Rough for radio II* (1976), *Ghost trio* (1977), *...but the clouds ...* (1977), *Rockaby* (1981-84) e *Eh Joe* (1989), que viriam a se tornar o padrão de referência para todas as encenações posteriores<sup>49</sup>.

A realização da segunda encenação de *Dias felizes* por Beckett contou com a preparação, por parte do dramaturgo-encenador, de detalhado *notebook* contendo alterações e acréscimos em inúmeras cenas, descrição minuciosa das partituras de ações físicas desenvolvidas para Billie Whitelaw, sugestões relativas a cenário e figurinos, entre outros elementos. O *notebook* do Royal Court Theatre contava com cortes substanciais no texto do primeiro ato, que Beckett considerava muito longo. O *notebook* revelava, de acordo com Knowlson (1985, p. 14), uma coreografia cuidadosa de palavras e gestos, som e silêncio, movimento e imobilidade, em uma peça construída sobre contrastes. Também apontava para um exaustivo trabalho em relação às inflexões

---

revólver. Rabiscos nas margens e no verso ao longo deste rascunho.” (BRYDEN; GARFORTH; MILLS, 1998, p. 47, tradução nossa).

<sup>49</sup> A esse respeito, ver o verbete dedicado à atriz em ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E.. *The Grove companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004, pp. 643-644.

vocais de Winnie, testadas pelo exigente ouvido musical do dramaturgo-encenador, especialmente durante os primeiros ensaios, quando Whitelaw chegava a dizer o texto conjuntamente com Beckett. O *notebook* editado por James Knowlson apresenta sínteses relativas ao cenário da peça, figurinos e adereços, todos produzidos por Jocelyn Herbert, da poderosa iluminação, de acordo com a concepção do iluminador Jack Raby, assim como dos detalhes da concepção da maquiagem da personagem.

Os extensos cortes e acréscimos em relação ao texto dramático original foram divididos de acordo com os atos, sendo que em relação ao primeiro ato Beckett dividiu as anotações em seções que se estendem de AI a AVIII, enquanto no segundo ato as seções estão divididas de BI a BIII. Na página 8 do *notebook* de *Happy days*, sob o título de “*Willie B IV*” temos um detalhado diagrama da movimentação de Willie durante a cena final, quando este sai de seu buraco em direção à Winnie e à pistola chamada de Brownie, semelhante aos diagramas desenhados pelo dramaturgo-encenador em seu *notebook* de *Footfalls*. No desenho de Beckett, podemos visualizar o traçado dos movimentos do personagem através do monte de terra, desde seu posicionamento estático dentro do buraco abaixo de onde se localiza Winnie, até o movimento ambíguo da escalada final. Ao contrário de *notebooks* como o de *Warten auf Godot*, onde Beckett desenhara diversos diagramas para cada movimentação circular dos personagens nos dois atos, neste *notebook* de *Happy days* o dramaturgo-encenador desenhara apenas este único diagrama, uma vez que esta seria a única movimentação corporal de deslocamento através do espaço cênico ao longo de uma peça onde a protagonista se encontra imobilizada durante toda a representação. Mas algumas entradas finais do *notebook*, como a dedicada à bolsa e aos objetos contidos em seu interior intitulada “*From bag*” (página 52), apresentam um detalhado esquema apontando os objetos manuseados por ela quando está sem seus óculos (escova de dente, creme dental, espelho, óculos na caixinha, vidro com remédio, Brownie, caixa de música e lixa de unhas) e com seus óculos (batom, chapéu e lente de aumento), complementado pela descrição meticulosa em relação aos adereços apresentada na seção intitulada “*Props*” (página 53), detalhando a ordem de entrada em cena de cada um ao longo das ações físicas de Winnie. O *notebook* se encerra com a entrada “*Main events*”, descrita na página 55, contendo oito notas relativas aos principais acontecimentos do primeiro ato numeradas de A1 a A VIII e uma única relativa ao segundo ato, dedicada ao rastejamento de Willie pelo monte em direção a Winnie,

denominada por Beckett como “*B IV W’s [Willie’s] crawl*”, semelhante à nota encontrada no *notebook* alemão de *Glückliche Tage*.

Beckett havia aceitado o convite de dirigir Whitelaw em mais uma produção do Royal Court Theatre de forma entusiástica, devido ao fato de a proposta também incluir a experiente cenógrafa e amiga Jocelyn Herbert, responsável por várias das estreias de peças beckettianas no mesmo teatro em anos anteriores. Beckett trabalhou nos ensaios durante seis semanas, iniciando no dia 23 de abril e finalizando no dia 7 de junho, data da estreia da encenação.

A verdadeira inovação na produção do Royal Court residia em sua concepção de Winnie. Para a mulher interpretada por Billie Whitelaw, não havia modelo de decoro de classe média que retivesse a maré de entropia com uma barreira de heroísmo indiferente. Ela pairava muito mais perto do limite da loucura do que nas produções anteriores. Seu tipo particular de domesticidade era muito menos confortável do que, por exemplo, o encontrado na produção do National Theatre. Até suas ações mais habituais tinham uma qualidade de estranhamento que Beckett já havia tentado capturar em sua produção no Schiller-Theater. No primeiro ato, houve risadas, mas elas derivaram mais de uma comédia de descontinuidade do que de reafirmação. Winnie voava rapidamente de um tópico para outro, inspirada por objetos em suas mãos que recordavam momentos de um passado incerto, que, no entanto, dificilmente pareciam mais descontínuos que seu presente fragmentado. “Uma das pistas da peça é a interpretação”, Beckett declarou em um ensaio. “Algo começa; outra coisa começa. Ela começa, mas não realiza. Ela está sendo constantemente interrompida ou está se interrompendo. Ela é um ser interrompido. Ela é um pouco louca. Maníaca não estaria errado, mas é grande demais. Uma mulher-criança com um curto espaço de concentração – segura em um minuto, insegura no próximo.” (Diário de ensaios de Martha Fehsenfeld.) (KNOWLSON, 1985, pp. 15-16, tradução nossa)

Dentre os diversos pesquisadores do teatro de Beckett que testemunharam o processo de ensaios da encenação londrina, destacamos os comentários de Martha Fehsenfeld, autora de minucioso estudo acerca do trabalho de Beckett como encenador, intitulado *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*, retirados de seus diários da encenação que infelizmente não chegaram a ser publicados no volume que se seguiria à obra citada. Segundo Fehsenfeld, Beckett havia descrito a personagem nesta produção como tendo “[...] um tipo de frivolidade profunda. Ela é avoada, ela murmura.” (apud KNOWLSON, 1985, p. 17, tradução nossa). Ainda segundo a autora, Beckett mencionou que ela não seria estóica, mas sim ignorante. Ruby Cohn também registrou suas impressões acerca do processo de ensaios da encenação inglesa de *Happy days*, descrevendo a caracterização de Whitelaw composta por um “[...] batom extravagante, uma falsa marca de beleza, cabelos desgrenhados, e

um pequeno chapéu com estampa de flores que combinava com seu vestido erótico de uma alça.” (1980, p. 277, tradução nossa). Segundo Cohn, a Winnie de Whitelaw utilizava uma bolsa de couro redonda meio enterrada no monte, assim como uma pequena sombrinha rosa que emitia fumaça antes que ela a escondesse atrás de seu corpo. As anotações de Cohn apresentam detalhes importantes relativos à construção da personagem, como o trabalho com os braços envolvendo Winnie, dialogando com sua tristeza inicial de forma a proteger seu corpo, da mesma forma como Beckett fizera em sua encenação de *A última gravação de Krapp* no Schiller-Theater, em 1969. Também menciona as três vezes desenvolvidas para a personagem, um tom condescendente em relação à Willie, espontaneidade para o imediatismo de seu “dia feliz”, e inquietação para seus lapsos involuntários de felicidade, além de um sotaque irlandês ao citar Willie, um sotaque *cockney* genérico para as menções ao casal Shower-Cooker e agudos de criança para a história de Mildred.

Apesar do impacto formal atingido no resultado da encenação, o processo de ensaios nesta parceria Beckett-Whitelaw contou com séria turbulência inicial, advinda, segundo testemunho de Duncan Scott, assistente de iluminação do projeto, do fato de Whitelaw ter decorado todas as falas da peça a partir do texto publicado por Faber and Faber, tendo enorme dificuldade para incorporar todas as alterações feitas no original por Beckett antes e durante os ensaios, levando a uma breve e intensa ruptura entre ambos, com Beckett se ausentando de vários ensaios para que a atriz tivesse mais tranquilidade em incorporar as alterações, longe da cobrança diária do dramaturgo-encenador. Passado o susto, os ensaios transcorreram de forma sistemática e sem outras interrupções.

Nossa reflexão acerca do processo de encenação de *Dias felizes* e dos *theatrical notebooks* preparados para as encenações da peça dirigidas por Beckett na Alemanha e na Inglaterra apresenta alguns dos principais elementos e fatos curiosos acerca destes processos de criação, de forma alguma esgotando um tema vasto e repleto de pormenores, passível, portanto, de explorações mais aprofundadas e detidas, que não caberiam no formato e extensão deste capítulo. Mesmo assim, entendemos que esta reflexão contribui para o aprofundamento do entendimento relativo aos processos de criação teatral conduzidos por Beckett, especialmente dentro do contexto dos estudos beckettianos nacionais, onde reflexões como esta ainda são pouco numerosas.

A observação destas três primeiras experiências de Samuel Beckett como encenador profissional proporciona um preâmbulo necessário à compreensão da

próxima etapa do desenvolvimento do teatro beckettiano, o ciclo das chamadas peças finais iniciado com a criação do dramátculo *Not I*, onde pela primeira vez Beckett passaria a compor uma obra dramática não como um dramaturgo de gabinete, concebendo sua dramaturgia sem a pretensão de realizar uma encenação, mas sim como um verdadeiro dramaturgo-encenador, que escreve sua dramaturgia refletindo acerca das questões de encenação, objetivando através do processo de ensaios práticos o aprimoramento do texto, experimentado o texto dramático de forma prática sobre o palco, dessa forma concretizando a realização de versões finais de seus dramátculos a partir do diálogo com a cena.

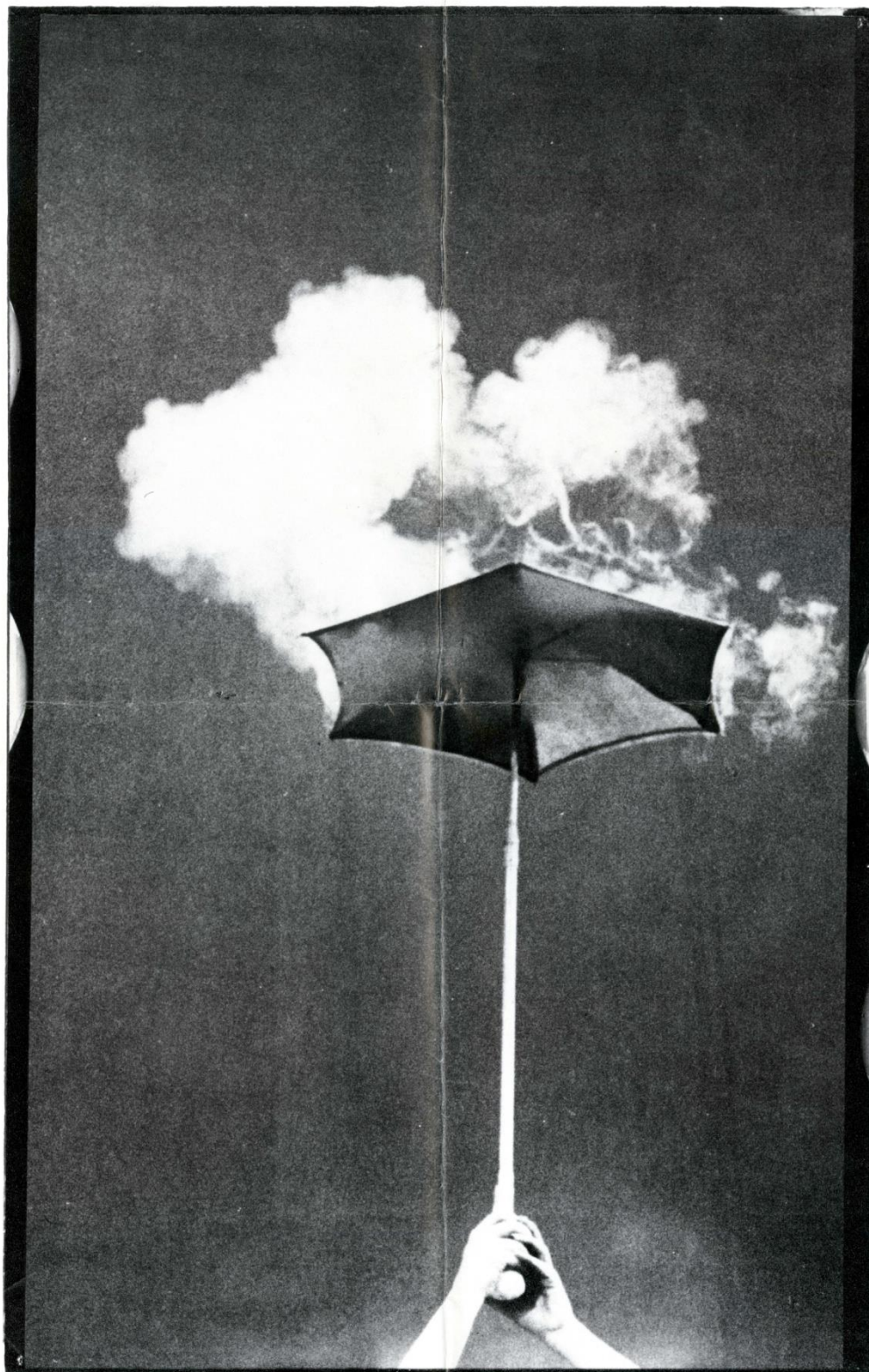


Billie Whitelaw como Winnie em *Happy days*, direção de Samuel Beckett. Royal Court Theatre, 1979. Foto: Donald Cooper.



Billie Whitelaw em *Happy days*, direção de Samuel Beckett. Royal Court Theatre, 1979. Foto: John Haynes.

**ROYAL COURT THEATRE** SLOANE SQUARE LONDON SW1 01730 1745 JUNE 5-JUNE 30, 1979



**BILLIE WHITELAW** IN **SAMUEL BECKETT'S** OWN PRODUCTION OF **HAPPY DAYS**  
WITH LEONARD FENTON, DESIGNED BY JOCELYN HERBERT, LIGHTING BY JACK RABY

Cartaz de *Happy days*, direção de Samuel Beckett. Royal Court Theatre, 1979.



## CAPÍTULO II - NOT I: ECOS E VOZES DE UM CORPO AUSENTE

Samuel Beckett escreve o dramático *Not I (Eu não)*<sup>50</sup> entre 20 de março e 1 de abril de 1972, dando continuidade ao ciclo das chamadas peças tardias, esteticamente classificadas pelo próprio autor como dramáticos<sup>51</sup>, e inseridas cronologicamente nas duas décadas finais do teatro beckettiano. O dramático seria traduzido pelo próprio Beckett – assim como praticamente toda a sua obra em drama e prosa –, como *Pas moi*, publicado na revista *Minuit* número 12, de janeiro de 1975 (páginas 2 a 9), e posteriormente por sua editora na França, a Éditions de Minuit.

A ruptura formal<sup>52</sup> provocada por *Not I* dentro do conjunto da obra teatral beckettiana é extremamente importante, representando um marco de radicalização dentro da estética do teatro final de Beckett, que apresentaria ao longo dos anos subsequentes obras provocadoras e perturbadoras como *That time*, *Footfalls*, *A piece of monologue*, *Ohio impromptu*, *Rockaby*, *Catastrophe* e *What where*. Em comum entre si estes dramáticos possuem a curtíssima duração (textos desenvolvidos entre uma e dez páginas); poucos personagens em cena; ausência de grandes conflitos dramáticos na acepção tradicional do termo; concisão máxima no que se refere à estrutura das falas e às ações físicas das personagens; ausência de grandes sequências de diálogos – em oposição ao que ocorria com as denominadas *major plays*<sup>53</sup>, a exemplo de *Esperando Godot* e *Fim de partida* –; ausência de pantomimas corporais clownescas; suspensão dos efeitos de comicidade; aprofundamento e concentração das situações dramáticas;

<sup>50</sup> Utilizaremos ao longo deste trabalho os títulos em inglês das peças teatrais de Samuel Beckett, seguindo a forma como são apresentados na edição inglesa de Faber and Faber do teatro completo do autor, intitulada *Samuel Beckett: the complete dramatic works*. Apresentaremos ao lado, entre parênteses, nossa sugestão de tradução para os títulos ainda não vertidos para o português em edições brasileiras, caso de todos os dramáticos objeto deste trabalho à exceção de *Not I*, publicado duas vezes no Brasil.

<sup>51</sup> A nomenclatura de dramático surge pela primeira vez como subtítulo para a peça curta *Come and go (Vai e vem)*, escrita por Beckett em inglês no início de 1965, publicada primeiramente em francês (em tradução do próprio autor) pela Editions de Minuit em 1966, e posteriormente publicada em inglês por Calder and Boyars em 1967.

<sup>52</sup> Stanley Gontarski frisa, em seu estudo acerca da gênese de *Not I* (1985, p. 131), o fato do dramático não representar uma ruptura completa dentro da obra de Samuel Beckett, uma vez que tanto o fragmento de *Kilcool* quanto o dramático *Not I* carregam paralelos com obras como *O inominável* e *Dias felizes*. Portanto *Not I* seria um aprofundamento da busca estético-formal empreendida por Beckett desde a primeira fase de sua obra, tanto dramática quanto literária.

<sup>53</sup> O termo *major plays* tem sido utilizado pela crítica beckettiana para se referir às peças da fase inicial do teatro de Samuel Beckett, obras mais extensas permeadas por diálogos transformados em jogos discursivos e pantomimas das personagens, tais como *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp* e *Dias felizes*, diversas dos dramáticos tardios beckettianos, cuja dramaturgia concisa e minimalista, apresentando personagens desmembrados ou fantasmáticos, representa a radicalização da busca de Beckett por testar permanentemente os limites do drama.

exploração de questões filosóficas, em especial aquelas vinculadas à temática da morte; verticalização em relação às questões envolvendo a linguagem – tanto escrita como cênica –; presença de um observador opressivo dentro e fora de cena (a tensão entre o “eye” [olho] que observa e o “I” [eu] que é observado em cena); profusão de elementos narrativos dentro da estrutura do drama; presença de elementos que remetem à questão da memória; investigação acerca das possibilidades da utilização da voz em cena; além da exploração de possibilidades formais até seu limite.

Mas devemos mencionar que esse conjunto de peças teatrais denominadas como peças finais<sup>54</sup>, desenvolvidas entre os anos de 1972 e 1983, pertence ao corpus de uma obra teatral que, desde o início de seu desenvolvimento, sempre primou pela pesquisa estética radical no que se refere à linguagem, seja ela a escrita ou a cênica; pela ruptura total – ou parcial, em alguns casos – com a representação naturalista; pela introdução e apropriação de novas tecnologias em cena, não de forma meramente ocasional, mas como elemento inerente à estrutura da própria dramaturgia; pela incorporação de monólogos dialógicos substituindo, em muitos casos, a estrutura tradicional do diálogo e da contracenação entre personagens; somente para mencionarmos alguns dos elementos estruturalmente recorrentes no teatro de Samuel Beckett.

Se por um lado *Not I* representa o início do percurso final da dramaturgia beckettiana, as características marcantes e inovadoras presentes na peça, tanto esteticamente quanto tematicamente, pertencem a um projeto mais amplo e ambicioso, ou seja, o desenvolvimento empreendido por Beckett de uma dramaturgia que a cada nova obra apresenta problemas estéticos distintos e novas formas de ruptura em relação às tradições teatrais. A. Alvarez, em seu livro de ensaios acerca do teatro beckettiano intitulado *Samuel Beckett*, contendo um dos primeiros ensaios críticos acerca do dramático, reflete sobre o impacto desta miniatura dramática:

Depois do tênue e aparente esgotamento de *Come and go* e *Breath, Not I* é um evento tão poderoso, apesar de ter apenas 15 minutos de duração, e tão inédito quanto *Esperando Godot* e *Fim de partida*. [...] Concentrando em uma imagem final e irresponsável todas as obsessões permanentes de Beckett. [...] (ALVAREZ, 1973, p. 135, tradução nossa)

---

<sup>54</sup> Anna McMullan delimita o teatro tardio beckettiano englobando as peças escritas pelo irlandês a partir de *Come and go* (1966), se estendendo até a derradeira *What where* (1983), mas aqui consideramos como teatro final a produção dramatúrgica que compreende o período iniciado com a escrita de *Not I* na primavera de 1972, abarcando as duas últimas décadas de vida e obra de Samuel Beckett.

Para compreendermos o significado e a importância de *Not I*, devemos primeiramente contextualizar a peça dentro do conjunto da dramaturgia beckettiana. Enquanto na primeira fase de seu teatro, onde criou peças como *Esperando Godot* e *Fim de partida*, Beckett ainda trazia em sua dramaturgia ecos da construção dramatúrgica naturalista<sup>55</sup>, aliados a fortes elementos de comicidade, tanto de *situação* como de

---

<sup>55</sup> A crítica especializada aponta certa influência pirandelliana nas primeiras peças de Samuel Beckett. A nós parece que além desta, e de eventuais encontros, mesmo que intuitivos, com elementos do chamado Sistema de Stanislavski (conforme apontaremos ao longo deste trabalho), conjunto de técnicas de atuação desenvolvidas pelo ator e diretor russo voltadas ao teatro naturalista, existe no teatro beckettiano uma notável influência do primeiro teatro expressionista alemão, seja no uso de nomes de personagens baseados em letras ou em sua função (auditor, ouvinte, etc.), ou até mesmo no uso do contraste entre luz e sombra, marca máxima do cinema expressionista, algo que também está presente no teatro do encenador e artista plástico polonês Tadeusz Kantor (1915-1990), especialmente em encenações de sua companhia Cricot 2 como *A classe morta*. Este paralelo se sustenta quando pensamos, por exemplo, na obra de estreia do movimento no teatro, *Assassino, esperança das mulheres* (1907), do pintor Oskar Kokoschka, que além das características sublinhadas acima, também traz como tema central a morte, temática das mais caras tanto a Beckett quanto a Kantor, uma vez que ambos os artistas produziram suas obras sob o impacto e influência do trauma histórico causado pela Segunda Guerra Mundial. Kantor chegaria a afirmar, em uma entrevista concedida a Michal Kobialka durante a criação de sua encenação de *Wielopole, Wielopole* em 1980, que “o teatro é uma atividade que ocorre se a vida é levada ao seu limite final, onde todas as categorias e conceitos perdem seu significado e direito de existir, onde loucura, febre, histeria e alucinações são as últimas barricadas da vida antes da aproximação das tropas da morte e do grande teatro da morte.” (KANTOR; KOBIALKA, 1986, p. 179, tradução nossa). No livro *Beckett and the paths of expressionism* Jean-Jacques Mayoux aponta que “Beckett não é um realista, mas um simbolista, e a maneira com que ele faz um personagem dizer “estou morto” deve nos esclarecer como interpretar a aparência, o porte, as enfermidades desse personagem... Este escritor notável, ambíguo e agressivo, cultivando a provocação ao invés da concessão, foi virtualmente ignorado antes de se voltar para o teatro, onde seus símbolos assumiram a forma física de vagabundos, seres mutilados e moribundos; a óbvia força expressiva compensa o que não se tem certeza de compreender. Beckett se posiciona entre a ideia mais intangível e sua transcrição mais tangível, e devemos buscá-lo nesse movimento de uma para a outra. No modo como sua imaginação trabalha e cria, ele se assemelha muito aos expressionistas... O teatro foi a conclusão necessária da redução de Beckett da ação prática, útil e eficiente ao gesto, aparência e jogo paródicos. [...] O expressionismo nórdico costuma ser pesado. Mas o expressionismo irlandês de Beckett quase sempre tem o charme do humor para moderá-lo, e ocasionalmente para cancelá-lo em um piscar de olhos. Quase nunca se vê o sonho, sem ao mesmo tempo ver o sonhador brincando com seu sonho, recebendo e evocando suas imagens... Beckett, portanto, não é o brinquedo, mas o mestre de seu onirismo. Mantendo sua liberdade até o ponto da obsessão, ele escolhe seus sonhos e suas visões. Ele não se contenta em acolher a espontaneidade dos sonhos ou quase-sonhos que contêm seus temas obsessivos; ele governa e controla essa espontaneidade.” (MAYOUX, 1966, pp. 239-241, tradução nossa). Vivian Mercier também parece corroborar a perspectiva da influência expressionista no teatro beckettiano. Segundo o crítico, “que conclusões, bastante independentes da teorização de Beckett, podemos tirar de uma lista de seus favoritos entre os reconhecidos mestres da arte do século XX? Se analisarmos as obras mais conhecidas de Vassili Kandinski, Paul Klee, Georges Rouault, Georges Braque, Munch, Pablo Picasso, Henri Matisse, Pierre Bonnard, Jacques Villon, James Ensor e Giacometti – deixando de lado Piet Mondrian como um “abstracionista de quintessência” – descobrimos que esses artistas extraordinariamente diversos foram quase todos, em um momento ou outro, descritos como expressionistas. [...] A obra posterior de Bram van Velde parece-me assemelhar-se ao expressionismo abstrato. É fácil relacionar a ênfase desses pintores na subjetividade à tendência na própria obra de Beckett que culminou com *L’Innommable* (iniciado em 1949). [...]” (MERCIER, 1977, pp. 99-100, tradução nossa).

*caráter*, de acordo com a categorização proposta por Henri Bergson (1987)<sup>56</sup>, paulatinamente sua dramaturgia exploraria horizontes nada convencionais dentro da perspectiva da representação cênica, apresentando peças como *Ato sem palavras I* e *Ato sem palavras II*, ambas pantomimas cênicas sem utilização do recurso de falas dramáticas, centradas em jogos cênicos envoltos em silêncio; *A última gravação de Krapp* e *Dias felizes*, a primeira um monólogo dialógico e a segunda um monólogo simulando diálogo; *Rough for theatre I* e *Rough for theatre II, sketches* em um ato que consistem em fragmentos teatrais concisos; *Play*, peça curta em um ato que apresenta três personagens encerrados em grandes urnas, apenas com as cabeças à mostra, cada um deles desenvolvendo uma espécie de solilóquio individual no momento em que são fulminados pela luz de um refletor, artifício materializador do *eye* opressor beckettiano; *Come and go*, centrada nas figuras de três mulheres, Flo, Vi e Ru, cujas idades indeterminadas ecoam nos jogos dialogais desenvolvidos pelas três entre si; e *Breath*<sup>57</sup>, dramátculo extremamente radical, onde a ação dramática consiste em um jogo cênico entre um ruído de choro breve, uma inspiração, uma expiração seguida finalmente da repetição do choro breve, em contraposição a um movimento de expansão e contração da iluminação cênica, algo que sugere uma partitura musical metronomizada. Ruby Cohn realizou uma síntese desta minúscula miniatura dramática em seu ensaio monumental dedicado à dramaturgia e à encenação no teatro de Samuel Beckett, intitulado *Just play: Beckett's theater*:

*Breath* (1966) dura trinta e cinco segundos nas raras ocasiões em que chega a um teatro. Entre períodos de cinco segundos de luz fraca no final e no início, ouvimos duas notas humanas tênues – o choro do nascimento e o estertor da morte. Entre esses sons idênticos, a luz e a respiração aumentam em dez segundos até o máximo, são mantidas por cinco segundos e diminuem em outros dez segundos. Beckett chamou esta peça mais breve de “uma farsa em cinco atos”, e eles formam um todo simétrico. O Ato I é repetido pelo Ato V – o choro; o Ato II é repetido pelo Ato IV – respiração e luz, mas movendo-se em direções opostas; apenas o ápice do Ato III é único. Metafórica ao

<sup>56</sup> Cf. BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. não mencionada. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

<sup>57</sup> Segundo John Pilling “*Breath*, oferecida a Kenneth Tynan em resposta a seu pedido de uma peça sobre a situação homem-mulher (e ilegitimamente utilizada por ele como prólogo de *Oh! Calcutta!*), compacta o nascimento, a cópula e a morte em trinta e cinco segundos sem em nenhum momento justificar sua extrema brevidade. Presumivelmente, em um momento de desespero, Beckett viu cada vez menos razão para o tipo de discriminações finas que ele fez no início de sua carreira, que pareceram ter apenas multiplicado suas dificuldades. [...]” (PILLING, 1976, p. 92, tradução nossa). De acordo com Vivian Mercier “[...] nenhum som articulado é emitido em *Breath*, nos dois *Atos sem palavras* ou em *Film*. Todos os novos trabalhos de Beckett desde 1965 têm sido de duração mínima, mas, devido à relutância em terminar já notada, não se pode dizer que atingem o silêncio. [...]” (MERCIER, 1977, pp. 14-15, tradução nossa).

invés de metonímica, a peça grava a vida humana contra o infinito, uma voz contra o vazio, uma luz de sopro da tradição clássico-cristã contra a expansão do espaço da ciência moderna. A peça breve contém elementos básicos de Beckett – simetria, repetição, inversão, a obtenção do som a partir do silêncio, uma centelha de luz contra a escuridão, morrendo, mas nenhuma morte definível. (COHN, 1980, p.4, tradução nossa)

Portanto *Not I* surge, em 1972, como mais um reflexo da incansável pesquisa de Samuel Beckett em busca da radicalização formal do drama, dentro do conjunto de uma dramaturgia que buscava a exploração dos limites da linguagem teatral e das possibilidades de representação sobre um palco no interior de uma caixa cênica, ecoando elementos do teatro moderno vanguardista e antecipando em parte o novo paradigma representado pelo teatro pós-dramático, se constituindo naquilo que Richard Schechner chamou, em seu pioneiro livro de ensaios acerca da teoria da *performance* intitulado *Performance theory, de drama pós-dramático*:

As dinâmicas do teatro de Beckett, Genet e Ionesco (entre outros) são extraídas dos ritmos da vida: comer, respirar, dormir-acordar, noite-dia, as estações, as fases da lua, etc. Esses ritmos não têm começos, meios e fins no sentido aristotélico. Um ciclo rítmico é concluído apenas para começar de novo: nada é resolvido. Esses ritmos vitais são função do tempo. No drama pós-dramático, o tempo substitui o destino. (SCHECHNER, 1988, p. 21, tradução nossa)

No ano de 1972, Beckett contava com 12 peças teatrais em seu currículo – se excluirmos as primeiras tentativas amadoras, como *Le Kid*<sup>58</sup> e *Human wishes*<sup>59</sup>, e

---

<sup>58</sup> A peça *Le kid (O garoto)* consiste em uma paródia de *Le Cid*, de Corneille, conforme mencionamos anteriormente, e foi atribuída a Beckett embora tenha sido escrita por Georges Pelorson para uma produção da Trinity College Modern Languages Society em 1931, de acordo com Ackerley e Gontarski (2004, p. 297). Além do fato de ser a primeira incursão de Beckett na seara teatral, a peça contou com o dramaturgo também no papel de ator, única experiência do irlandês em cena. Este contato embrionário com a cena, na perspectiva de um ator amador, certamente contribuiu para o interesse de Beckett em se tornar encenador após ter se consagrado como dramaturgo, quando buscava ter um controle maior acerca da transposição de seus dramas para os palcos.

<sup>59</sup> Segundo Rosemary Pounney em seu livro *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*, “o fragmento de *Human wishes (Desejos humanos)* prenuncia o drama posterior de Beckett no uso do silêncio pontuando liberalmente o texto. A peça começa com uma conversa entre três mulheres; a exagerada formalidade e alta comédia da linguagem é ecoada, quase trinta anos depois, no primeiro esboço (cena um) de *Come and go (Vai e vem)*. Nos esboços de ambas as peças uma das mulheres lê em voz alta para as outras, que dissecam o texto com acuidade. Ambas as cenas são interrompidas abruptamente e abandonadas. Quando Beckett retomou *Come and go*, ele desenvolveu a peça de maneira bem diferente; *Human wishes*, no entanto, foi totalmente abandonada em 1937, pouco antes da decisão de Beckett de morar em Paris.” (POUNTNEY, 1998, p. 3, tradução nossa). Para uma descrição detalhada da peça, que consiste em um fragmento dramático de um primeiro ato influenciado pelo autor inglês Samuel Johnson (1709-1784), cf. ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004, pp. 266-267.

considerarmos *Eleuthéria*<sup>60</sup> como sua primeira peça teatral plenamente desenvolvida –, e havia se convertido em encenador de suas próprias peças, após anos de acompanhamento de montagens de textos de sua autoria encenados por renomados diretores europeus, colaborando nesses processos de criação como conselheiro<sup>61</sup>, conforme apontamos anteriormente. No período em que escreve *Not I*, Beckett havia encenado recentemente *Endspiel*, *Das letzte Band* e *Glückliche Tage* no Schiller-Theater, portanto de dramaturgo interessado em processos de encenação, Beckett havia se convertido em um dramaturgo-encenador que retomava o trabalho de criação dramática a partir do viés de um encenador, conhecedor do trabalho dos atores e das questões práticas, estéticas e técnicas que envolvem uma encenação teatral.

## 2.1- O fragmento dramático *Kilcool* como gênese de *Not I*

Stanley Gontarski desenvolveu um estudo pormenorizado acerca da gênese do dramático *Not I*, intitulado “*From “Kilcool” to Not I*”<sup>62</sup>, onde apresenta uma longa e detalhada pesquisa acerca do manuscrito inédito intitulado *Kilcool*<sup>63</sup>, fragmento

---

<sup>60</sup> Se por um lado *Eleuthéria* tem sua importância como a primeira peça acabada de Beckett, por outro lado parece ter possibilitado a aproximação do irlandês com o universo que cercava o ator, dramaturgo, poeta e teórico Antonin Artaud. Rosemary Pountney aponta que “na França, como na Irlanda, Beckett experimentou tentativas de encontrar novos rumos no teatro. O revolucionário Théâtre Alfred Jarry havia sido fundado em Paris por Antonin Artaud e Roger Vitrac em 1926, dois anos antes de Beckett chegar lá para assumir um cargo temporário como *lecteur* na École Normale Supérieure. Quando, ademais, dez anos depois de abandonar *Human wishes*, Beckett escreveu *Eleuthéria*, sua primeira peça concluída, [...] Roger Blin, que havia trabalhado em estreita colaboração com Artaud em seu Théâtre de La Cruauté em meados dos anos trinta foi o diretor que ele finalmente escolheu. Depois de admirar muito a produção de Blin da *Sonata dos espectros* de Strindberg em 1949, Beckett enviou-lhe *Eleuthéria* e *Esperando Godot*, e Blin aceitou as duas peças. *Godot* foi finalmente selecionada para produção, uma vez que seus cinco personagens e cenário mínimo eram uma proposição muito mais barata para o palco do que os dezessete personagens e o projeto mais complicado de *Eleuthéria*. Mesmo assim problemas financeiros impediram *Godot* de chegar aos palcos parisienses até janeiro de 1953.” (POUNTNEY, 1998, pp. 3-4, tradução nossa). Ao longo deste trabalho apresentaremos algumas reflexões comparativas entre as estéticas teatrais de Artaud e Beckett, que em um primeiro momento parecem absolutamente distintas, mas que sob um olhar atento apresentam inúmeras afinidades.

<sup>61</sup> Refletimos mais detidamente sobre este aspecto crucial da trajetória de Samuel Beckett dentro da seara teatral em ensaio publicado na Revista *Magma*. Cf. SANTOS, Felipe Augusto de Souza. Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador. In: *Revista Magma*. São Paulo: DTLCC-USP, 2015, Vol. 22, n. 12, pp. 163-180.

<sup>62</sup> Cf. GONTARSKI, S. E. From “Kilcool” to Not I. In: *The intent of undoing in Samuel Beckett’s dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, pp. 131-149.

<sup>63</sup> Segundo Stanley Gontarski, “o manuscrito de *Kilcool* foi escrito em um *notebook* de papel quadriculado amarelo, com capa mole e encadernação preta (Trinity College, Dublin, MS # 4664). Na capa está um desenho de Hércules com seu arco, embaixo do qual está impresso Herakles e duas outras marcas registradas. As quarenta e três folhas do *notebook* foram foliadas de 1 a 23 pela equipe do Trinity College de Dublin. As folhas 24-43 estão em branco e não foliadas. [...]” (GONTARSKI, 1985, p. 134, tradução nossa).

dramatúrgico que apresenta traços significativos que evidenciam se tratar de uma primeira tentativa realizada por Beckett em busca do tema e da estrutura dramatúrgicos que levariam à concepção de *Not I* em 1972. O manuscrito fora escrito em 1963, e o *notebook* original de Beckett traz não apenas o fragmento da peça mencionada, mas também outros fragmentos de inícios de obras que não chegaram a ser desenvolvidas. Alguns dos elementos apresentados no fragmento manuscrito intitulado *Kilcool* seriam aproveitados por Beckett anos depois, em peças como *Not I* e *That time*, esta última considerada pelo irlandês como “um irmão para *Not I*”<sup>64</sup> (KNOWLSON, 1997, p. 531, tradução nossa).

A escrita de *Kilcool*, drama que apresenta uma espécie de “cabeça cortada” em cena, evidenciando apenas essa parte do corpo que se encontra iluminada pelos refletores, algo que nos remete imediatamente ao segundo ato de *Dias felizes*, no qual Winnie se encontra absolutamente coberta pelo monte de areia dizendo compulsivamente palavras como uma espécie de tentativa de obter companhia, contém diversos elementos que podem ser considerados indícios no que se refere ao fato de a peça representar o embrião (ou gênese) de *Not I*. Rosemary Pountney comenta detalhadamente a questão do papel de *Kilcool* como etapa embrionária de *Not I*:

O primeiro fragmento relacionado a *Not I* no *notebook* do Trinity College é intitulado *Kilcool*. Killcoole é o nome de um pequeno resort ao sul de Dublin, entre Greystones e Wicklow; no texto, Beckett restaura o “e” em Killcoole. O fragmento, um monólogo para uma voz feminina, centra-se nas memórias de infância de Killcoole e é datado de 8 de dezembro de 1963. É seguido por um *aides-mémoire* autoral, no qual Beckett decide como a peça deveria ser escrita e isola certos temas. O segundo fragmento (datado de 23 de dezembro de 1963) não menciona Killcoole especificamente, embora repita parte do material encontrado no rascunho anterior. Suas principais inovações são a memória de ser abandonada por um amante e o uso de duas vozes (normal e assumida). No fragmento final (datado de 29 de dezembro de 1963) a voz sente que há “someone in me, trying to get out”<sup>65</sup>, faz vários cálculos sobre a quantidade de silêncio que pode ser alcançada em um ano por pausas diárias criteriosas e termina em uma passagem quase litúrgica de repetidas negativas. As três datas, portanto, não representam novos começos para a obra, mas continuações de um monólogo. Cada fragmento consiste em memórias retiradas de estágios amplamente diferentes da vida, a primeira relembrando a infância, a segunda a idade adulta, a terceira a velhice e talvez além, como, por exemplo: “Was I in someone once, and where is she now, if I was in her

<sup>64</sup> A frase de Beckett a respeito de *That time* foi escrita em carta a James Knowlson, datada de 24 de setembro de 1974. Beckett havia comentado algo similar a respeito do dramático em carta endereçada a Ruby Cohn, datada de 23 de julho de 1974, onde se referia a *That time* como um “irmão mais novo de *Not I*”. Cf. KNOWLSON, James. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1997, p. 731.

<sup>65</sup> “Alguém em mim, tentando sair.” (tradução nossa).

*once, and she let me out —*<sup>66</sup>. Existem semelhanças indiscutíveis aqui com os três fios de memória em *That time*. [...] (POUNTNEY, 1998, p. 92, tradução nossa)

De acordo com Stanley Gontarski (1985, p. 134) o *notebook* de *Kilcool* se inicia com um fragmento dramático intitulado *J. M. Mime*<sup>67</sup>, que seria retomado e finalizado posteriormente em 1981 na forma das peças televisivas *Quadrat I* e *II*. Portanto podemos perceber que em 1963, data anotada no *notebook* de *Kilcool*, Beckett já estava em busca de um teatro menos corpóreo, mais abstrato e formal, personificado nas tentativas embrionárias que desembocariam, anos mais tarde, em dramátículos de notável rigor formal como *Not I* e *That time*. O tema central de *Kilcool* gira em torno da história de uma garota, que igualmente como a personagem *Mouth* em *Not I* anos mais tarde, fala de si mesma na terceira pessoa. A personagem, assim como *Mouth*, retoma algumas memórias acerca da existência de uma mulher, que aos poucos percebemos se tratar da própria personagem que está em cena, embora a referência verbal seja feita sempre na terceira pessoa, com a personagem atribuindo a história permanentemente a “ela”. Surgem fragmentos de um diálogo entre “ela” e “ele”, o interlocutor presente cujo papel na trama nos remete imediatamente à personagem Auditor de *Not I*, cuja ausência de inserções verbais e a concentração de seus movimentos corporais, aludindo a reações físicas frente ao que é falado em cena por *Mouth*, parecem ecoar a imobilidade do antagonista de *Kilcool*.

Beckett divide o fragmento dramático de *Kilcool* em oito temas fundamentais, segundo Stanley Gontarski: “1- luz-escuridão levando a oração por escuridão e lágrimas; 2- voz (ininteligível); 3- pensamentos; 4- amante; 5- idade; 6- nunca (conta?) ouve propriamente; 7- seu corpo; 8- sepultamento” (1985, pp. 136-137, tradução nossa). Gontarski menciona que todo o monólogo foi criado para amplificar os temas descritos, o que nos remete diretamente à estrutura dramática de *Not I*, com a personagem *Mouth* compulsivamente recitando sua logorreia, cuja ausência de linearidade no sentido de nos apresentar uma história em detalhes, de forma cartesiana, não impede que o leitor-espectador encontre fragmentos de acontecimentos relativos à

<sup>66</sup> “Estive eu em alguém uma vez, e onde ela está agora, se eu estava nela uma vez, e ela me deixou sair —” (tradução nossa).

<sup>67</sup> *J. M. Mime* é o título de um fragmento dramático inacabado de Beckett, dedicado ao ator Jack MacGowran, esboçado em 1963 e publicado no Apêndice C do livro de Gontarski intitulado *The intent of undoing in Samuel Beckett’s dramatic texts*. Cf. ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 283.



vida de uma mulher, de sua infância até a data de sua possível morte, quando cai repentinamente em meio a um campo situado em local indeterminado.

Diversos pontos da estrutura dramaturgica de *Not I* se aproximam dos oito temas de *Kilcool*, ou seja, o confronto entre luz e escuridão, trabalhados anteriormente de forma magistral por Beckett em *A última gravação de Krapp*<sup>68</sup>; a ininteligibilidade da voz que narra em cena; os pensamentos ilustrados na forma de fragmentos de memórias evocados durante o rompante logorréico de Mouth; a figura do auditor, que embora tenha seu sexo indefinido por Beckett nas rubricas iniciais de *Not I*, se assemelha à presença do suposto “amante” em *Kilcool*; a impossibilidade de “contar” adequadamente a história evocada, devido à sua fragmentação e ao mesmo tempo à velocidade vertiginosa da fala logorréica; o corpo, que em *Not I* se restringe apenas a uma boca feminina; e a morte da personagem descrita por Mouth ao redor dos 70 anos. Beckett não chegaria a finalizar o fragmento *Kilcool*, mas a existência do manuscrito deste drama em processo de composição aponta para uma preocupação formal profunda em relação ao teatro, assim como a reflexão técnica acerca do desenvolvimento de tais possibilidades estéticas no palco, que norteariam toda a dramaturgia beckettiana desenvolvida a partir de meados da década de 1960.

## **2.2- Out... into this world: uma boca em meio à escuridão**

O dramátculo *Not I* foi desenvolvido por Beckett imediatamente após a formalmente radical miniatura dramática *Breath*, experimento cênico que prescinde da figura do ator em cena<sup>69</sup>, apresentando um palco vazio onde ocorrem de forma

<sup>68</sup> Desenvolvemos uma reflexão acerca do tema em artigo publicado em periódico bilíngue dedicado aos estudos dos escritos de Mikhail Bakhtin e o Círculo. Cf. SANTOS, Felipe Augusto de Souza. Dialogismo, polifonia, cronotopo e grotesco em *A última gravação de Krapp: uma leitura bakhtiniana*. In: *Bakhtiniana. Revista de estudos do discurso*. São Paulo: PUC-SP, 2019, v. 14, n. 3, pp.74-100.

<sup>69</sup> Para além da novidade formal resultante da supressão da presença de atores em cena nesta miniatura dramática radical, *Breath* parece ser a materialização daquilo que Beckett disse a Deirdre Bair sobre sua idealização de um teatro que prescindisse da figura do ator: “*Not for me these Grotowskis and Methods... the best possible play is one in which there are no actors, only the text. I’m trying to find a way to write one*” (BECKETT apud BAIR, 1978, p. 513). “Não é para mim esses Grotowskis e Métodos... a melhor peça possível é aquela em que não há atores, apenas o texto. Estou tentando encontrar uma maneira de escrever uma.” (tradução nossa). Esta declaração de Beckett sem dúvida aproxima seu teatro daquele preconizado por Heinrich von Kleist em seu ensaio intitulado *Sobre o teatro de marionetes*, onde elabora, ao menos na esfera teórica, um teatro centrado na ideia de uma marionete que seria substituída do ator em cena, evitando dessa forma as falhas e problemas advindos da presença humana, algo que Edward Gordon Craig levaria adiante mais tarde com sua teorização acerca da *Über-marionette*. A *Über-marionette* ou Supermarionete, segundo Patrice Pavis, seria o “nome dado por E. Gordon Craig ao ator que ele deseja ver um dia colocado à disposição do encenador: “o ator

intercalada respirações e expirações milimetradas por alguns segundos, advindas de uma criatura beckettiana fantasmática da qual não vemos a presença física ao longo de toda a representação, apontando para o caminho que resultaria nas chamadas “*disembodied heads*”, ou seja, cabeças desincorporadas que se relacionam com fluxos narrativos advindos unicamente de suas vozes, categoria dramática que agruparia, além de *Not I*, o dramátculo seguinte, *That time*, com sua cabeça-ouvinte e a escuta das três vozes advindas de diferentes fontes sonoras, e também, de certa forma, a adaptação televisiva de *What where* intitulada *Was wo*. Em comum com *That time*, além da centralização da cena de forma metonímica – se *Not I* restringe a personagem a sua boca, *That time* amplia levemente a figuração em cena para uma cabeça –, temos a exploração de espaços cênicos vazios recobertos apenas pela escuridão em meio à ausência de elementos cenográficos e das pantomimas características, em maior ou menor grau, das peças que precedem esta miniatura dramática. Conforme notou Ruby Cohn em seu segundo livro de ensaios dedicado à obra beckettiana, *Back to Beckett*, “as peças de Beckett são visualizadas para a caixa preta do palco, que serve ao dramaturgo como uma metáfora básica: a vida em uma caixa, uma cela, uma prisão. [...]” (1973, p. 212, tradução nossa).

*Not I* se configura como um monólogo acelerado de cerca de quinze minutos, apresentando em cena uma boca, Mouth, último fragmento corpóreo de uma velha mulher que segundo a narrativa que ouvimos em cena passou por um colapso em um campo – ou como propõe Beckett no texto, um *blackout* – quando estava chegando aos 70 anos de idade, e a partir desse episódio, ao recobrar sua consciência, passa a ouvir a voz que fala ininterrupta e compulsivamente, em meio à profunda escuridão, relatando episódios que ao que tudo indica remetem à própria personagem, que mantém uma postura de distanciamento e negação em relação ao eu da narrativa. Em sua reflexão acerca da novidade formal representada por esta miniatura dramática, A. Alvarez aponta que “[...] *Not I* é a expressão dramática final das últimas palavras de *O inominável*<sup>70</sup>

---

desaparecerá: em seu lugar veremos uma personagem inanimada – que portará, se quiserem, o nome de supermarionete, até que tenha conquistado um nome mais glorioso” (1975: 72). Esta concepção marca a conclusão de uma tradição teatral que busca controlar totalmente a encenação e aumentar o material vivo na empreitada intelectual do *meneur de jeu* e daquele que transforma esse material em signo. Ele remonta, no mínimo, ao *Paradoxo do comediante* de Diderot, para quem o ator “se encerra num grande manequim de vime cuja alma ele é” (1773: 406).” (PAVIS, 2015, p. 369). Cf. KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

<sup>70</sup> A. Alvarez alude aqui à célebre passagem final de *O inominável*: “[...] *you must go on, I can't go on, I will go on.*” (BECKETT, 1994, p. 418). Segundo a tradução de Waltensir Dutra: “[...] é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.” (BECKETT, 1989, p. 137). A leitura que determina *O inominável*

[...]” (1973, p. 137, tradução nossa), aludindo à questão da necessidade de continuar e da persistência da voz presente no último dos romances que compõe a trilogia do pós-guerra e retomada de maneira distinta na peça. Beckett anteciparia integralmente em *O inominável* a concepção de *Not I*, que seria concretizada somente cerca de 20 anos depois: “[...] *the image of a vast cretinous mouth, red, blubber and slobbering, in solitary confinement, extruding indefatigably, with a noise of wet kisses and washing in a tub, the words that obstruct it. [...]*”<sup>71</sup> (BECKETT, 1994, p. 394).

O dramático se inicia com a descrição detalhada contida em uma nota<sup>72</sup> relacionada aos movimentos da única figura que está em cena com Mouth, ou seja, o discreto personagem Auditor, espécie de testemunha silenciosa envolta dos pés à cabeça em uma *djellaba*<sup>73</sup> negra com capuz, que observa e ouve ininterruptamente a frenética narrativa da boca, reagindo em quatro momentos específicos com um único movimento lateral de ambos os braços, em postura que Beckett denominou como de “compaixão impotente”. As direções de palco expressas nesta nota somam-se à rubrica introdutória da peça<sup>74</sup>, detalhada descrição acerca da caracterização de Mouth e Auditor, seguida das indicações de Beckett acerca do posicionamento de Mouth em cena, delimitando a personagem na direita ao fundo do palco em relação à plateia, bem como do Auditor, situado à esquerda próximo ao proscênio do palco em relação ao público. Neste local, em meio à absoluta escuridão, a boca beckettiana se encontra a oito pés acima do nível do palco, exigindo que a atriz esteja sobre um praticável negro, coberta por algum figurino neutro e igualmente negro, para que seu corpo seja integrado à penumbra e

---

como fonte embrionária de *Not I* também já foi apontada por John Pilling: “[...] temos o testemunho do autor de que as origens de *Godot* estão em *Murphy*, e as origens de *Not I* certamente se encontram em *O inominável*. [...]” (PILLING, 1976, p. 68, tradução nossa). Vivian Mercier (1977, p. 14) menciona pontualmente um dos elementos que sustentariam as afirmações de Alvarez e Pilling, ou seja, o fato de que a rebelião final no universo beckettiano não consistiria em acabar com a própria existência, mas negá-la, como Mouth faz em *Not I*, como *O inominável* faz, como o narrador faz no final de *How it is*. O crítico aponta ainda que “quanto a *Not I*, embora se possa argumentar que o monólogo de Mouth é um desenvolvimento lógico do pseudo-diálogo de Winnie, acho que pode ser visto de maneira muito mais plausível como uma dramatização de *O inominável*. Colocando “garoto” no lugar de “garota” e alterando o gênero dos pronomes, *Not I* poderia se tornar um monólogo para voz masculina. A recusa em reconhecer a responsabilidade pelas próprias ações ou em aceitar a própria identidade não parece ser um traço peculiarmente feminino. [...]” (MERCIER, 1977, p. 224, tradução nossa).

<sup>71</sup> De acordo com a tradução de Waltensir Dutra: “[...] a imagem de uma grande boca idiota, vermelha, beijuda, babante, em segredo, esvaziando-se incansavelmente, com um ruído de lixívia e de beijos sonoros, das palavras que a obstruem. [...]” (BECKETT, 1989, p. 112).

<sup>72</sup> Cf. BECKETT, 1990, p. 375.

<sup>73</sup> A *djellaba* é uma peça de roupa tradicional utilizada por homens e mulheres, que seria uma espécie de robe largo e com mangas compridas, usada principalmente na região magrebina do norte da África e nos países árabes do Mediterrâneo.

<sup>74</sup> Cf. BECKETT, op. cit., p. 376.

somente os lábios vermelhos inquietos sejam iluminados por um refletor a plena potência. De maneira similar, o Auditor se encontra sobre um praticável negro a cerca de quatro pés acima do piso, com seu corpo posicionado diagonalmente em relação à Boca, possibilitando dessa maneira a observação direta da recitação ininterrupta da personagem.

A narrativa de *Mouth* começa com uma menção à infância do eu narrado, uma pequena menina que fora abandonada logo após seu nascimento e que vivera sua vida sem amor, paralelando outras criaturas beckettianas que a antecedem<sup>75</sup>:

.... out... into this world... this world... tiny little thing... before its time... in a godfor-... what?... girl?... yes... tiny little girl... into this... out into this... before her time... godforsaken hole called... called... no matter...parents unknown... unheard of... he having vanished... thin air... no sooner buttoned up his breeches... she similarly... eight months later... almost to the tick... so no love... [...]<sup>76</sup> (BECKETT, 1990, p. 376)

A narrativa evolui para uma breve síntese constitutiva da personagem, envolta no que James Knowlson chama de “uma atmosfera saída da velha Irlanda” (1997, p. 522), onde essa menina criada provavelmente em um lar protestante para crianças abandonadas – de acordo com Knowlson – passa a viver uma existência solitária, confinada em si mesma, sem contato algum com o outro, até que em dado momento após anos de silenciamento vivencia uma espécie de *blackout* aos 70 anos de idade, caindo colapsada em um campo, e ao recobrar sua consciência, um fluxo verbal ininterrupto e frenético toma conta de seu ser, uma explosão verborrágica diametralmente oposta ao silêncio e incomunicabilidade que marcaram sua trajetória até ali:

<sup>75</sup> Em sua meticulosa biografia intitulada *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*, James Knowlson aponta que “como ocorre tantas vezes com Beckett, este drama rigoroso e angustiante evoluiu organicamente de suas próprias preocupações intelectuais e experiência pessoal. Ele nunca havia realmente perdido, por exemplo, sua fascinação pelo incomum, pelo macabro ou pelo perturbado mentalmente que emergiu tão claramente em *Murphy* e *Watt*. Portanto, esta “alma perdida” em particular, muda por tanto tempo, depois imparável em sua descarga verbal, toma seu lugar em uma longa linha de personalidades cindidas, psicóticos ou neuróticos obsessivos, que assumem, no entanto, um significado mais universal.” (KNOWLSON, 1997, pp. 522-523, tradução nossa).

<sup>76</sup> “... fora... neste mundo... este mundo... pequena coisinha minúscula... antes de seu tempo... em um buraco esque-... o quê?... menina?... sim... minúscula garotinha... nisto... fora nisto... antes do tempo dela... buraco esquecido por Deus chamado... chamado... não importa... pais desconhecidos... inexistentes... ele tendo desaparecido... ar rarefeito... mal abotoou a calça... ela de maneira similar... oito meses depois... quase no ponto... portanto sem amor... [...]” (tradução nossa).

[...] ... nothing of any note till coming up to sixty when –... what?.. seventy?.. good God!.. coming up to seventy... wandering in a field... looking aimlessly for cowslips... to make a ball... a few steps then stop... stare into space... then on... a few more... stop and stare again... so on... drifting around... when suddenly... gradually... all went out... all that early April morning light... and she found herself in the –... what?.. who?.. no!.. she!.. [*Pause and movement 1.*] [...] <sup>77</sup> (BECKETT, 1990, pp. 376-377)

Neste ponto da narrativa Beckett introduz a questão norteadora desta miniatura dramática, a recusa em renunciar à terceira pessoa, ou seja, uma negação fundamental de que o eu narrado não se trata de seu próprio eu. Ao longo do texto, a personagem Boca fará mais quatro interrupções em momentos cruciais da história do eu narrado, sempre recusando veementemente a associação entre si mesma e este outro, materializado através da voz, totalizando cinco interrupções em todo o dramátculo. Destas cinco interrupções, apenas as quatro primeiras são acompanhadas pelo movimento de compaixão impotente, na definição de Beckett. Mas há no texto uma pequena discrepância<sup>78</sup>, uma vez que a nota inicial de Beckett menciona que os movimentos do Auditor que se seguem às pausas da narrativa de Mouth diminuem a cada recorrência até que sejam quase imperceptíveis na terceira, mas a edição de Faber and Faber ainda possui a mesma nota relacionada à pausa seguida de movimento do Auditor na quarta interrupção das falas da Boca. Este movimento corporal do Auditor em reação à fala de Mouth é interrompido na quinta e última pausa, aludindo a uma espécie de esgotamento das reações da personagem em relação ao que é dito pelo fluxo verborrágico em cena.

A acelerada narração passa a enfocar, sucessiva e sinteticamente, episódios relevantes advindos da trajetória desse suposto outro, desenhando todo um arco existencial da personagem a partir do tortuoso e atormentado pensamento de Mouth, como a descrição de sua morte, quando ocorre a primeira recusa a renunciar à terceira pessoa; o momento em que percebe que se encontra em meio à escuridão, insensível e escutando o zumbido; a constatação da presença de um feixe de luz intermitente, algo que remete à presença de um olho (*eye*) que observa impiedosamente seu eu (*I*),

---

<sup>77</sup> “[...] nada de especial até chegar aos sessenta quando –... o quê?.. setenta?.. bom Deus!.. chegando aos setenta... vagando em um campo... procurando aleatoriamente por primulas... para fazer uma bola... alguns passos e depois parar... olhar para o espaço... depois... mais alguns... parar e olhar novamente... assim por diante... vagando ao redor... quando de repente... gradualmente... tudo se apagou... toda aquela luz matinal do início de abril... e ela se viu no –... o quê?.. quem?.. não!.. ela!.. [*Pausa e movimento 1.*] [...]” (tradução nossa).

<sup>78</sup> Aqui nos referimos à edição de Faber and Faber contendo todas as obras do teatro beckettiano, intitulada *Samuel Beckett: the complete dramatic works*.

retomando a perspectiva, cara a Beckett, do *I* versus o *Eye*<sup>79</sup>; a delimitação da perspectiva de não saber a posição em que o corpo se encontra; a lembrança – irônica – de acreditar ao lado de outras crianças abandonadas em um Deus misericordioso; o primeiro pensamento nesta nova perspectiva, ou seja, de estar sendo punida por seus pecados; a percepção de que não está sofrendo<sup>80</sup>; o surgimento do zumbido em seus ouvidos – na verdade em seu crânio –, que denota que estamos aqui mais uma vez no interior do labirinto do crânio; a aparição do feixe de luz, sempre no mesmo local, espécie de elemento de tortura que parece impulsionar como um gatilho a narrativa frenética da personagem; o reconhecimento de que algo ou alguém a está atormentando; a ausência de qualquer som, incluindo a emissão de um grito de socorro, em meio ao silêncio sepulcral; a recorrência do perturbador zumbido; a percepção de que nenhuma parte de seu corpo pode se mover, apenas as pálpebras, se abrindo e fechando sucessivamente; a sensação do funcionamento do cérebro “no controle e sob controle”; a menção ao episódio ocorrido em uma manhã de abril; o início de sua auto-percepção, a voz sendo sua própria voz; a recapitulação de sua vida silenciosa e solitária, “praticamente sem palavras”; o episódio no *shopping centre*; o início da sensação de que o rosto que se move é seu próprio rosto; a percepção de seu corpo como “*the whole machine*”, que não pode continuar; a confusão advinda da relação entre seu eu e a voz – “*mouth on fire*”, “*stream of words*”, “*in her ear*” –, refletindo o embate entre mente/corpo/voz; a “outra escuridão” ao descrever as memórias, momento em que vem à tona a única referência autobiográfica de Beckett no dramático, a menção ao episódio em Crocker’s Acres; o retorno à memória relacionada à fatídica manhã de abril, interrompida pelo terceiro momento de recusa a renunciar à terceira pessoa; a tomada de consciência acerca de sua necessidade de falar; o surgimento de duas rupturas na narrativa, a primeira quando retorna à descrição de seu nascimento (primeira

<sup>79</sup> “[...] ... *found herself in the dark... and if not exactly... insentient... insentient... for she could still hear the buzzing... so-called... in the ears... and a ray of light came and went... came and went... such as the moon might cast... drifting... in and out of cloud... [...]*” (BECKETT, 1990, p. 377). “[...] ... encontrou-se no escuro... e se não exatamente... insensível... insensível... pois ela ainda podia ouvir o zumbido... assim chamado... nos ouvidos... e um raio de luz veio e foi... veio e foi... como a lua poderia lançar... flutuando... dentro e fora das nuvens... [...]” (tradução nossa). Neste ponto do dramático, podemos perceber os ecos tanto do *Eye* representado pelo refletor de luz que bombardeia sucessivamente os rostos das três personagens de *Play (Peça)*, elemento desencadeador de seus discursos, como do olho persecutório de *Film*, que assola o personagem O ao longo de toda a película, em ambos os casos manifestações do dito berkeleyano “*esse est percipi*” (ser é ser percebido), presente em muitas das criações beckettianas.

<sup>80</sup> Neste ponto Beckett parece criar uma espécie de simetria invertida, uma vez que se em vida Mouth jamais teve prazer algum, após sua morte, da mesma forma, não experiencia nenhum tipo de sofrimento.

cena), e a segunda quando salta para as memórias do dia no tribunal; o ápice da narrativa com a irônica menção a Deus – “*God is love... tender mercies*” – algo que mais tarde será ecoado de maneira diversa na famosa frase “*fuck life*” ao final de *Rockaby*; a intensificação da confusão mental ao final da narrativa antes da quarta intervenção silenciosa do personagem Auditor; e finalmente o desfecho derradeiro, espécie de cena em dois blocos, o primeiro deles retomando novamente o que poderíamos chamar de “infância” da criatura narrada:

[...] [*Pause and movement 4.*] ... tiny little thing... out before its time... godforsaking hole... no love... spare that... speechless all her days... practically speechless... even to herself... never out loud... but not completely... sometimes sudden urge... once or twice a year... always winter some strange reason... the long evenings... hours of darkness... sudden urge to... tell... then rush out stop the first she saw... nearest lavatory... start pouring it out... steady stream... mad stuff... half the vowels wrong... no one could follow... till she saw the stare she was getting... then die of shame... crawl back in... [...] <sup>81</sup> (BECKETT, 1990, p. 382)

Na segunda parte da última cena, após haver retornado à divagação acerca da infância, em uma espécie de *flashback* espelhado da primeira cena entrecortado por novas informações ainda inéditas na narrativa, Mouth passa a contrapor o relato de seu silêncio em vida com o zumbido e a logorreia desenfreada de sua pós-vida, nessa espécie de não-lugar, de limbo, onde a personagem se embate com a impossibilidade de estancar o fluxo da voz:

[...] now this... this... quicker and quicker... the words... the brain... flickering away like mad... quick grab and on... nothing there... on somewhere else... try somewhere else... all the time something begging... something in her begging... begging it all to stop... unanswered... prayer unanswered... or unheard... too faint... so on... keep on... trying... not knowing what... what she was trying... what to try... whole body like gone... just the mouth... like maddened... so on... keep—... what?.. the buzzing?.. yes... all the time the buzzing... dull roar like falls... in the skull... and the beam... poking around... painless... so far... ha!.. so far... all that... keep on... not knowing what... what she was—... what?.. who?.. no!.. she!.. SHE!.. [*Pause.*]... what she was trying... what to try... no matter... keep on... [*Curtain starts down.*]... hit on it in the end... then back... God is love... tender mercies... new every morning...

<sup>81</sup> “[...] [*Pausa e movimento 4.*] ... pequena coisinha minúscula... fora antes de seu tempo... buraco esquecido por Deus... sem amor... poupada disso... sem falar todos os seus dias... praticamente sem fala... até para si mesma... nunca em voz alta... mas não completamente... às vezes repentina necessidade... uma ou duas vezes por ano... sempre inverno alguma razão estranha... as longas noites... horas de escuridão... repentina necessidade de... contar... e sair correndo e parar no primeiro que viu... banheiro mais próximo... começar a despejar tudo... fluxo constante... coisas loucas... metade das vogais erradas... ninguém podia seguir... até que ela viu o olhar que estava recebendo... então morrer de vergonha... rastejar de volta para dentro... [...]” (tradução nossa).

back in the field... April morning... face in the grass... nothing but the larks... pick it up—<sup>82</sup> (BECKETT, 1990, pp. 382-383)

### 2.3- *Not I* e a radicalização formal do drama beckettiano: manuscritos e *notebooks*

O dramático *Not I* teve seu processo de criação desenvolvido em várias etapas, existindo ao todo dois manuscritos e nove datiloscritos originais inéditos de Samuel Beckett<sup>83</sup>. O material depositado na Beckett Manuscript Collection acerca do dramático ainda contempla dois manuscritos inéditos contendo a tradução da peça feita por Beckett para a língua francesa intitulada *Pas moi*, além de um datiloscrito contendo correções feitas por Beckett em relação aos dois manuscritos<sup>84</sup>. Os manuscritos originais de *Not I* situados nos arquivos da Beckett International Foundation consistem em uma holografia original da peça, oito versões datilografadas, duas sinopses, uma prova corrigida, um *script* de atuação e esboços relativos às pausas dramáticas. Dos nove datiloscritos existentes, apenas os seis primeiros apresentam a evolução criativa da peça, sendo que os textos datilografados de números sete e oito contêm anotações que retomam elementos desenvolvidos nos textos datilografados de números um a seis. Dentre os diversos arquivos dedicados à obra de Samuel Beckett, distribuídos entre universidades europeias e norte-americanas como o Trinity College de Dublin e a University of Texas em Austin, a Beckett Manuscript Collection mantida pela Beckett International Foundation em parceria com a University of Reading é considerada o mais extenso e completo arquivo beckettiano aberto a pesquisadores dedicados ao estudo da extensa e complexa obra do autor irlandês. A Beckett International Foundation possui em seu acervo holografias, manuscritos e datiloscritos

---

<sup>82</sup> “[...] agora isso... isso... cada vez mais rápido... as palavras... o cérebro... cintilando como um louco... agarrar rápido e continuar... nada lá... em outro lugar... tentar em outro lugar... o tempo todo algo implorando... algo nela implorando... implorando para que tudo parasse... sem resposta... prece sem resposta... ou não ouvida... muito fraca... assim por diante... continuar... tentando... sem saber o que... o que ela estava tentando... o que tentar... todo o corpo como se tivesse desaparecido... apenas a boca... como enlouquecida... assim por diante... manter—... o quê?... o zumbido?... sim... o tempo todo o zumbido... barulho enfadonho como cachoeiras... no crânio... e o feixe... cutucando ao redor... sem dor... até agora... ha!.. até agora... tudo isso... continuar... sem saber o que... o que ela era—... o que?... quem?... não!.. ela!.. ELA!.. [Pausa.] ... o que ela estava tentando... o que tentar... não importa... continuar... [A cortina começa a descer.] ... acertar no final... depois voltar... Deus é amor... ternas misericórdias... novas a cada manhã... de volta ao campo... manhã de abril... rosto na grama... nada além das cotovias... apanhá-las—” (tradução nossa).

<sup>83</sup> Os manuscritos de *Not I* armazenados na Beckett Manuscript Collection relacionados ao original em inglês estão catalogados como BIF MS 1227/7/12/1-11.

<sup>84</sup> Aqui nos referimos aos manuscritos BIF MS 1396/4/25 e BIF MS 1396/4/26, além do datiloscrito BIF MS 1396/4/27.



inéditos relacionados à obra de Beckett em drama (peças teatrais, radiofônicas e televisivas), prosa, poesia, ensaística e cinema; livros anotados, programas, cartazes e fotos de encenações além de extensa correspondência e outros documentos inéditos.

Os manuscritos de *Not I* evidenciam que a primeira preocupação de Beckett na elaboração inicial do dramático esteve voltada ao desenvolvimento do monólogo da peça<sup>85</sup>, elemento central da dramaturgia. Mas a preocupação com as questões de encenação referentes a este dramático radical e esteticamente desafiador estava presente desde o primeiro esboço de *Not I*. Na primeira página do manuscrito original inicial, Beckett anotou na margem esquerda do texto o esboço das direções de palco da miniatura dramática, apresentadas mais tarde na versão publicada como uma grande rubrica introdutória. Estas direções de palco, escritas à mão com caneta preta por Beckett, apresentam algumas diferenças em relação às direções de palco publicadas posteriormente nas edições de Faber and Faber e Grove Press, e demonstram que a prática de visualização desenvolvida pelo dramaturgo-encenador estava presente na gênese dos dramáticos finais da mesma forma como fazia parte da elaboração dos manuscritos preparados para suas encenações, agrupados posteriormente sob o título de *theatrical notebooks*. As direções de palco de *Not I* demonstram a evolução do olhar metucioso do encenador, verticalizado a partir das alterações da dramaturgia e da revisão e ampliação de aspectos específicos, como as pausas dramáticas presentes no *notebook* da encenação de *Krapp's last tape*, produzido pouco antes da concepção de *Not I*, e que de certa forma parecem reverberar na construção cênica proposta pelos manuscritos do dramático:

---

<sup>85</sup> O primeiro manuscrito de *Not I* catalogado como BIF MS 1227/7/12/1 consiste na holografia original do dramático, redigida com caneta preta e vermelha, apresentando as datas de início e término de 20 de março de 1972 e 21 de abril de 1972, contendo seis folhas (as datas estão anotadas no topo da primeira página e na quinta página). O texto está escrito nas primeiras cinco páginas, e o primeiro parágrafo da primeira página está rasurado. As direções de palco estão anotadas no topo e na margem esquerda da primeira página. Nas costas da página 5, marcada como 6 por Beckett, sob o título *Addenda*, três passagens foram incluídas. Estas anotações continuam nas costas da página 4, marcada como 7, e novamente sob o título *Addenda*. As passagens contidas nesta página estão marcadas de D a H, com seções dedicadas a elementos da peça como o feixe de luz ou a mente implorando, além de uma nota acerca dos movimentos do Auditor. A última página, a mais relevante no que se refere ao processo de encenação do dramático, está intitulada como *Analysis*, onde Beckett divide o dramático em 14 categorias, com comentários e grifos em caneta vermelha (comentaremos o conteúdo deste manuscrito detalhadamente mais adiante neste capítulo). O manuscrito seguinte, catalogado como BIF MS 1227/7/12/2 consiste em um datiloscrito sem título, apresentando um fragmento revisado do primeiro manuscrito contendo apenas suas duas primeiras páginas e o início da página 3, incorporando algumas correções. As correções foram datilogradas e escritas à mão por Beckett com caneta preta, e distribuídas ao longo do texto e de suas margens.

Stage in darkness but for Mouth, upstage audience R, convenient level, faintly lit from close up and below, as little as possible of rest of face, invisible microphones. Auditor downstage audience left, tall upright figure enveloped from head to foot in black djellaba, shown by attitude to be facing diagonally across stage towards Mouth, fully faintly lit dead still throughout except for slight brief movement where indicated. Stage light and then curtain up [...].<sup>86</sup> (BECKETT, BIF MS 1227/7/12/1, 1972, p. 1)

As anotações do dramaturgo-encenador nos manuscritos e datiloscritos corrigidos apontam que os aspectos formais do dramático foram desenvolvidos entre os textos datilografados de números três a seis, após terem sido definidas as linhas gerais do monólogo da personagem *Mouth*<sup>87</sup>. Os datiloscritos de números sete e oito aprofundam as adições e correções realizadas por Beckett nos seis manuscritos anteriores, apresentando pequenos cortes em relação a algumas anotações prévias,

---

<sup>86</sup> “Palco na escuridão, exceto em relação à Boca, na direita alta em relação à plateia, nível conveniente, fracamente iluminada de perto e de baixo, o mínimo possível em relação ao restante do rosto, microfones invisíveis. Auditor na esquerda baixa em relação à plateia, figura alta e ereta envolvida da cabeça aos pés em *djellaba* preta, mostrada pela atitude de estar encarando diagonalmente através do palco em direção à Boca, totalmente iluminada de forma tênue e completamente imóvel durante todo o tempo, exceto por um pequeno e breve movimento onde indicado. Luz do palco e cortina levantada [...]” (tradução nossa).

<sup>87</sup> O terceiro manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/3 consiste em um datiloscrito sem título, com adições e correções feitas à mão por Beckett. Após o primeiro datiloscrito incompleto, Beckett datilografou neste original todo o primeiro manuscrito, incorporando as revisões efetuadas no primeiro datiloscrito. Foi corrigido extensivamente, apresentando instruções para encenação adicionadas à primeira página, anotadas com caneta preta nas margens superior e inferior do texto. O quarto manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/4 consiste em um datiloscrito sem título com adições e correções escritas à mão por Beckett. O manuscrito apresenta cada um dos movimentos do Auditor, precedido pela respectiva pausa, redigidos nas margens do texto. As passagens A até C foram datilografadas, e estão indicadas no texto. As passagens D até H da *Addenda* não estão incluídas, mas os locais de suas inserções estão marcados por letras correspondentes. Contém correções extensas relacionadas ao texto falado por Mouth e direções de palco, anotadas à mão por Beckett nas margens do datiloscrito. O quinto manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/5 consiste em um datiloscrito intitulado *Not I*, apresentando adições e correções feitas à mão e datilografadas por Beckett. Este datiloscrito incorpora todas as revisões anteriores propondo algumas novas. Introduce nas direções de palco as palavras “*scream*” e “*scream again*”, referentes às passagens nas quais Mouth grita em cena. Existe ainda uma importante nota ao final do texto, especificando a pronúncia de “*any*” como “*anny*”, algo que seria retomado e ampliado a outros termos em esboços posteriores, e depois suprimido. O sexto manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/6 consiste em um datiloscrito contendo adições e correções ao texto de *Not I* feitas à mão por Beckett, e marcado como “V”. Suas seis folhas contêm várias anotações de divisões numéricas realizadas por Beckett. Na margem superior, Beckett dividiu o texto em três seções. Cada uma destas seções está acompanhada por um número relacionado ao número das linhas datilografadas, ou seja, 89, 84 e 50, respectivamente. A recorrência do termo “*what*” também está anotada na margem, ao todo vinte e duas anotações. As costas da página 6 incluem frases para serem possivelmente enfatizadas, bem como o cálculo do número de referências para motivos diferentes. Existem marcas circulares feitas com caneta vermelha em frases-chave do texto. As referências ao zumbido estão esquematizadas mais adiante na parte inferior da folha 6. Existe ainda uma nota importante acerca da pronúncia de certos termos, orientando que “*baby*”, “*any*”, e “*either*” devem ser pronunciadas respectivamente como “*babby*”, “*anny*” e “*ether*”.

especialmente em relação às direções de palco propostas<sup>88</sup>. O manuscrito de número nove apresenta o script de *Not I* preparado para os ensaios da encenação inglesa de 1973<sup>89</sup>; o décimo manuscrito apresenta uma detalhada sinopse do dramático cuidadosamente preparada por Beckett para os ensaios da peça<sup>90</sup>; e por fim, o décimo primeiro e último manuscrito apresenta indicações detalhadas referentes às pausas preparadas por Beckett para a encenação de estreia da peça realizada por Anthony Page no Royal Court Theatre<sup>91</sup>.

Existe uma discussão entre estudiosos da obra teatral de Samuel Beckett no que se refere à origem da ideia inicial do autor para a concepção do dramático. Segundo James Knowlson, Beckett mencionara em uma carta o que teria sido o ponto de partida para a concepção estética do dramático:

---

<sup>88</sup> O sétimo manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/7 consiste em um datiloscrito de seis folhas contendo correções feitas por Beckett em canetas preta e vermelha, além de outras datilografadas. A primeira folha foi marcada por Beckett como “VI”. As principais correções contidas neste datiloscrito se referem às pausas acrescentadas com caneta vermelha. A nota sobre a pronúncia de algumas palavras que estava na última página foi excluída. Existe ainda uma nota importante que enfatiza os paralelos existentes no texto dramático entre boca e olhos. O oitavo manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/8 consiste em um datiloscrito feito com *stencil*, contendo pequenas adições e correções ao texto ao longo de suas seis páginas. O documento foi corrigido moderadamente com duas canetas pretas diferentes. O grito “*She!*” foi reduzido a apenas um ao invés de dois, como constava nos manuscritos anteriores. As notas referentes à pronúncia das palavras “*any*”, “*baby*” e “*either*” foram rasuradas.

<sup>89</sup> O nono manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/9 consiste em uma fotocópia de um datiloscrito não corrigido contendo o *script* utilizado por Beckett nos ensaios de *Not I*, totalizando nove páginas. Não existe nenhuma referência acerca da encenação neste datiloscrito fotocopiado, mas sabemos que o documento foi preparado por Beckett para a montagem dirigida por Anthony Page, apresentada no Royal Court Theatre de Londres em 1973, tendo sido utilizado por Beckett mais tarde quando dirigiu a peça em Paris, em 1978, com Madeleine Renaud como Bouche.

<sup>90</sup> O décimo manuscrito, catalogado como BIF MS 1227/7/12/10 consiste em um datiloscrito contendo a sinopse de *Not I*, contendo uma folha e uma cópia em papel carbono. Apresenta em sua primeira página o título “*Not I - synopsis*”. A sinopse contida neste datiloscrito delimita cinco movimentos ao longo da peça, listando os temas ou motivos do texto nos pontos onde ocorrem. Beckett ainda se refere às cinco “cenas da vida” aludidas no dramático, que estão divididas como “*Field*”, “*Shopping centre*”, “*Crocker’s Acres*”, “*Courtroom*” e “*Rushing out to tell*”. Este datiloscrito, fundamental no que se refere ao trabalho de encenação da peça por Beckett, será comentado detalhadamente mais adiante neste capítulo.

<sup>91</sup> O décimo primeiro e derradeiro manuscrito original de *Not I*, catalogado como BIF MS 1227/7/12/11 consiste em uma nota escrita à mão por Beckett para orientar a encenação inglesa dirigida por Anthony Page em 1973, contendo as indicações de locais e de duração das pausas utilizadas ao longo do dramático. Assim como todos os outros datiloscritos – à exceção do primeiro manuscrito –, apresenta em sua folha única a dedicatória “*for Reading University Library, Sam. Beckett*”. O manuscrito foi anotado em uma folha de papel timbrado contendo o logotipo do Hyde Park Hotel. Ao todo Beckett delimita neste manuscrito 26 pausas listadas e localizadas por números de página e linha correspondentes ao *script* de ensaios desenvolvido pelo dramaturgo-encenador (BIF MS 1227/7/12/9). Beckett delimita ainda seis pontos onde se localizam o que chama de “*Hesitations to point*”. Este manuscrito foi publicado no livro *The theatrical notebooks of Samuel Beckett Vol. IV: the shorter plays*, e será analisado detalhadamente mais adiante neste capítulo.

Em uma carta postada em 30 de abril de 1974, Beckett escreveu “*Image of Not I in part suggested by Caravaggio’s Decollation of St John in Valetta Cathedral*”<sup>92</sup>. Mas isso deve ser colocado ao lado da imagem do “ouvinte intenso” vestindo *djelleba*, visto supostamente em Túnis, se Hume Cronyn e Jessica Tandy relataram corretamente<sup>93</sup>. De fato, Beckett esteve no Marrocos por um mês, de fevereiro a março de 1972, retornando a Paris em 13 de março, apenas uma semana antes de iniciar a composição de *Not I* no dia 20 de março. Ele havia visitado Valetta, em Malta, cerca de três meses antes. A inspiração aconteceu, portanto, em data muito mais recente do que a visita a Túnis, que ocorreu na época do Prêmio Nobel em outubro de 1969. (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 196, tradução nossa)

Mas existe outra influência decisiva em relação à gênese de *Not I* além das mencionadas influências advindas do manuscrito embrionário *Kilcool*, em um primeiro momento, o impacto da pintura de Caravaggio encontrada na Catedral de Valetta e a experiência no Marrocos observando uma senhora vestida com uma *djellaba* aguardando por seu filho, em um segundo; de acordo com Enoch Brater em seu artigo acerca da influência dos movimentos vanguardistas Dadaísmo e Surrealismo sobre este dramático, intitulado *Dada, Surrealism and the genesis of Not I*, dois dramas dadaístas parecem ter antecipado aspectos semelhantes a alguns dos procedimentos formais desenvolvidos por Beckett na miniatura dramática centrada na ejaculação verbal de Mouth. As peças mencionadas pelo crítico seriam *The gas heart* (1920), de Tristan Tzara, que apresenta personagens como Orelha, Boca, Olho, Nariz, Pescoço e Sobrancelhas, os quais falam sem fazer referências aos próprios nomes, repetidamente confundindo um sentido com outro, utilizando em cena repetições de provérbios simples ou emprego de padrões verbais elementares, onde cada personagem fala sem nenhum reconhecimento específico de sua própria fragmentação individual; e *Humulus the mute* (1929), de Jean Anouilh e Jean Aurenche, drama composto por quatro cenas e centrado na figura de Humulus, personagem que, assim como a senhora septuagenária que vivera sua existência envolta em silêncio, se apresenta como um indivíduo praticamente mudo, uma vez que tem o hábito de proferir apenas uma única palavra por dia, situação alterada bruscamente por um solilóquio de trinta palavras irrompido em um momento de declaração amorosa<sup>94</sup>. Brater estabelece ainda uma significativa e

<sup>92</sup> “imagem de *Not I* em parte sugerida pela obra de Caravaggio *Degolação de São João*, situada na Catedral de Valetta”. (tradução nossa).

<sup>93</sup> Cf. BRATER, Enoch. “Dada, surrealism, and the genesis of Not I”. In: *Modern drama*, Volume 18, n. 1, March 1975, p. 50.

<sup>94</sup> Para mais detalhes acerca de ambas as peças e suas afinidades com *Not I*, cf. BRATER, op. cit., pp. 51-52.

reveladora ponte com a encenação moderna, frisando sobretudo a influência de encenadores emblemáticos do teatro modernista europeu na gênese de *Not I*:

[...] *O coração de gás* e *Humulus o mudo* são, como o “pesadelo corneilleano” chamado *Le kid* que Beckett tinha escrito enquanto ainda era estudante no Trinity College de Dublin, paródias do processo artístico ao invés de “integridades padronizadas”; elas dificilmente nos preparam para o valor de choque da visão desencarnada cuidadosamente cultivada em *Not I*. As origens dessa nova atmosfera teatral podem ser encontradas na célebre produção de 1921 de Max Reinhardt de *O sonho*, de Strindberg, na qual a cena do escritório do advogado foi dirigida contra uma parede de fundo de rostos humanos reais, brancos, distorcidos, e encarando fixamente. Através da utilização de “luz negra” e “rosto branco”, o conceito de Reinhardt é agora facilmente administrável no palco, embora as fotos da produção de 1921 mostrem que então era necessário dirigir a cena contra cortinas escuras, os rostos pálidos de clientes sofrendores envoltos em túnicas negras semelhantes a *djellaba*. A concepção visual de Artaud para a mesma peça na temporada de 1927-1928 no Théâtre Alfred Jarry tentou criar uma ilusão semelhante de desmembramento. Artaud produziu a peça sob o título de *Le Songe, ou Jeu des Rêves*,<sup>95</sup> acrescentando alguns detalhes interessantes à ação: a certa altura, o Advogado, como Clov em *Fim de partida*, traz uma escada para o palco e sobe até o topo dela para pegar seu sobretudo em um cabide preso ao teto. Roger Blin, discípulo de Artaud, dirigiu a *Sonata dos espectros*, outra peça de sonhos e obsessões, em 1949, uma produção que Beckett viu duas vezes; ele então enviou a Blin um texto datilografado de *Esperando Godot*. Beckett disse que “escolheu” Blin porque ele tinha sido fiel a Strindberg, “tanto em relação à letra quanto ao espírito”. É o tom sugerido pelo trabalho cênico de Reinhardt, Artaud e Roger Blin, ao invés da exuberância alegre dos dramaturgos dadaístas e surrealistas dos anos 20, que está no cerne da visão de Beckett em *Not I*. (BRATER, 1975<sup>1</sup>, pp. 52-53, tradução nossa)

Dentre os manuscritos de *Not I* encontrados na Beckett Manuscript Collection de Reading, conforme apontado anteriormente existem ao todo 11 documentos originais inéditos, na maior parte textos (holografia, manuscritos e datiloscritos) que apresentam diversas fases de desenvolvimento do dramático, sendo que o último deles, intitulado *Pauses*, é uma folha de papel timbrado do Hyde Park Hotel, contendo a descrição minuciosa dos pontos onde Beckett sugeria as pausas para uma encenação da peça por outro diretor, à qual o dramaturgo-encenador irlandês acompanhou como conselheiro<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> *O sonho, ou Jogo dos sonhos* (tradução nossa).

<sup>96</sup> Estamos nos referindo ao manuscrito BIF MS 1227/7/12/11, produzido por Beckett para a encenação de *Not I* dirigida por Anthony Page no Royal Court Theatre, datado de janeiro de 1973. Este manuscrito, pertencente ao Samuel Beckett Archive da Beckett International Foundation, foi publicado no quarto volume dos cadernos de direção de Samuel Beckett dedicado aos dramáticos finais do autor. Cf. KNOWLSON, James (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.4: the shorter plays*. London: Faber and Faber, 1994, p. 464. O manuscrito, anotado no frontispício de uma folha de papel timbrado do Hyde Park Hotel, contém anotações de 26 pausas referentes à atuação em *Not I*, seguidas de 7 indicações de “*hesitations to point*” em relação à personagem Mouth. Embora estas direções de palco e atuação estejam sintetizadas em apenas uma folha de papel, o detalhamento de Beckett é tão grande

O detalhado e minucioso processo de criação da dramaturgia de *Not I* é evidenciado no texto manuscrito contendo o desmembramento da peça realizado por Beckett, intitulado *Analysis*<sup>97</sup>, uma espécie de relação dos principais elementos da estrutura do dramático, divididos pelo dramaturgo-encenador em 14 categorias: “*Birth; Field; Insentience; So far; Buzzing; Brain; Memories; Speculations; Walking; Punishment/Suffering; Interruptions; Beam; Speechless; Voice*”<sup>98</sup> (BECKETT, BIF MS 1227/7/12/1, 1972).

De acordo com o manuscrito contendo a análise relativa à *Not I*, podemos visualizar as anotações de Beckett ao final de alguns dos 14 elementos delimitados, contendo uma indicação de “corte” ao final do item “*Insentience*”, indicações de “amplificar” ao final dos itens “*So far*”, “*Brain*” e “*Walking*”, e a indicação de “acrescentar” ao final do item “*Memories*”. Entre os documentos originais relativos a *Not I*, existe ainda um datiloscrito precioso, intitulado *Not I – synopsis*<sup>99</sup> referente à sinopse da peça realizada por Beckett, onde podemos observar os cinco blocos essenciais delimitados pelo autor de *Not I*:

- 1: Premature birth. Parents unknown. No love at any time. At age of 70 in a field picking cowslips suddenly finds herself in the dark;
- 2: No feeling apart from buzzing in her head and awareness of a ray of light. Mind still active in a way. First thought: she is being punished for her sins. Dismissed as she realises she is not suffering. Second thought: perhaps she should groan (to please tormentor). Failure to utter a sound. All silent but for the buzzing. Motionless but for eyes opening and shutting. Mind questions this in view of life scene I (field). Hears a voice largely unintelligible;
- 3: Accent suggests it is hers. Life scene 2 (shopping centre). Tries to delude herself voice not hers. Renounces as she feels lips moving. Fear that feeling may come back but for the moment mouth alone;
- 4: Next thought: such distress can't continue. Description of same: unintelligible irrepressible voice, consternation of mind. Prayer for voice to stop: unanswered. Life scene 3 (Croker's Acres). Brain grabbing at straws

---

que podemos notar a relação entre as referidas pausas e hesitações seguida das referidas páginas da peça utilizadas por Beckett durante os ensaios, bem como da linha onde se encontra a palavra ou frase referida, seguida da relação numérica da pausa ou hesitação a ser apontada, ordenada de forma sequencial e numérica. As referências de página de Beckett não estão relacionadas com a primeira edição da peça, editada por Faber and Faber em 1973, que contém onze páginas não numeradas de texto, mas ao *script* de atuação redigitado pelo Royal Court Theatre cujas páginas são numeradas de 1.1 a 1.8. A Beckett Manuscript Collection da University of Reading possui uma cópia não numerada e mimeografada deste datiloscrito catalogado como BIF MS 1227/7/12/9. Este datiloscrito, complementar ao manuscrito do Hyde Park Hotel, consiste em uma fotocópia do *script* de ensaio datilografada e não corrigida de *Not I*.

<sup>97</sup> Aqui nos referimos ao manuscrito (holografia) BIF MS 1227/7/12/1, que apresenta ao todo 8 folhas, sendo que a referida página intitulada *Analysis*, contendo a análise detalhada e escrita a mão por Beckett dos 14 pontos de importância para a encenação da peça, encontra-se ao final do manuscrito.

<sup>98</sup> “Nascimento; Campo; Insensibilidade; Tão longe; Zumbido; Cérebro; Memórias; Especulação; Caminhando; Punição/Sofrimento; Interrupções; Feixe; Sem palavras; Voz.” (tradução nossa).

<sup>99</sup> Mencionamos aqui o datiloscrito BIF MS 1227/7/12/10, localizado na Beckett Manuscript Collection da University of Reading, conforme indicado anteriormente.

(e.g. God's mercy). Life scene 1 (field) again. Perhaps something she should tell? Life scene 4 (courtroom), life scene 1 (field) and no from within; 5: Something she should think? No as before. Life scene 5 (rushing out to tell). Distress worse: description of same. Prayer for all to stop: unanswered. Life scene 1 (field) again.<sup>100</sup> (BECKETT, BIF MS 1227/7/12/10, 1972)

Os manuscritos contendo a sinopse e a análise de *Not I* realizadas por Beckett representam achados importantes relativos ao processo criativo do dramaturgo-encenador, e apontam para uma nova etapa de sua criação dramaturgica, ou seja, o momento em que o irlandês passava a conceber sua dramaturgia a partir da experiência como diretor de encenações de suas obras, conforme apontamos anteriormente. A prática como encenador de peças altamente complexas como *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp* e *Dias felizes*, levadas ao palco do Schiller-Theater Werkstatt, conferiu a Beckett a visão de encenador necessária ao desenvolvimento de um dramático que se configuraria em uma das peças mais revolucionárias e inovadoras do teatro moderno europeu<sup>101</sup>. Os manuscritos abordados, dessa forma, apresentam, mais especificamente do que os demais manuscritos e datiloscritos relativos a diferentes estágios do desenvolvimento da miniatura dramática, um retrato da visão prática de um dramaturgo-encenador meticuloso e extremamente organizado, elaborando parte de sua

<sup>100</sup> "1: Nascimento prematuro. Pais desconhecidos. Nenhum amor em qualquer momento. Aos 70 anos de idade, em um campo, colhendo ervas, repentinamente se vê no escuro. 2: Nenhuma sensação além do zumbido em sua cabeça e a consciência de um raio de luz. Mente ainda ativa de algum modo. Primeiro pensamento: ela está sendo punida por seus pecados. Descartado quando ela percebe que ela não está sofrendo. Segundo pensamento: talvez ela deva gemer (para agradar o atormentador). Falha em emitir um som. Tudo silencioso apesar do zumbido. Imóvel, apenas os olhos abrindo e fechando. Mente questiona isso em vista da cena da vida 1 (campo). Escuta uma voz em grande parte ininteligível. 3: Sotaque sugere que é dela. Cena da vida 2 (*shopping centre*). Tenta se iludir de que a voz não é dela. Renuncia quando ela sente os lábios se movendo. Teme que o sentimento possa voltar, mas no momento Mouth está sozinha. 4: Próximo pensamento: tal angústia não pode continuar. Descrição do mesmo: voz ininteligível e incompreensível, consternação da mente. Oração para que a voz pare: sem resposta. Cena da vida 3 (Croker's Acres). Cérebro agarrando em palhas (exemplo misericórdia de Deus). Cena da vida 1 (campo) novamente. Talvez algo que ela deveria dizer? Cena da vida 4 (tribunal), cena da vida 1 (campo) e não vindo de dentro. 5: Algo em que ela deveria pensar? Não como antes. Cena da vida 5 (correndo para contar). Angústia piora: descrição do mesmo. Oração para que tudo pare: não respondida. Cena da vida 1 (campo) novamente." (tradução nossa).

<sup>101</sup> Em 1972, quando trabalhou na elaboração de *Not I*, Beckett havia encenado *Das letzte Band* três anos antes, o que certamente contribuiu para o aprofundamento da questão das oposições entre luz e escuridão em cena, explorada exaustivamente na referida encenação alemã e radicalizada em *Not I*. Mas além deste aspecto, Ronald Hayman (1973, p. 122) apontava, em seu livro de ensaios intitulado *Samuel Beckett* editado logo após a publicação de *Not I*, a questão de que em *A última gravação de Krapp* o protagonista solitário tinha diversos pontos de sua trajetória para os quais olhar, enquanto Mouth possui apenas um ponto, notadamente o momento onde ocorre o acontecimento de seu *blackout* e consequente despertar em meio à escuridão e ao vazio, mergulhada no fluxo frenético e ininterrupto do discurso do qual não consegue escapar. Dentro do universo beckettiano, permeado por padrões, espelhamentos e repetições, esta nos parece mais uma simetria invertida cuidadosamente estabelecida por Beckett em relação ao conjunto de sua dramaturgia.

encenação através de suas anotações, algo que de certa forma nos remete aos minuciosos *Modellbuchs*<sup>102</sup> elaborados pelo dramaturgo-encenador alemão Bertolt Brecht.

Um dos primeiros críticos a reconhecer a importância que os manuscritos beckettianos representam para o entendimento acerca da obra de Beckett foi John Pilling, que em seu primeiro livro de ensaios acerca da extensa obra beckettiana intitulado *Samuel Beckett* menciona o manuscrito BIF MS 1227/7/12/10:

Os *notebooks* de Beckett contém uma sinopse da obra que revela sua organização em torno de cinco grupos básicos de experiência biográfica, ao invés de, como seria de se esperar, em torno de abstrações temáticas. Beckett estava ansioso para ampliar os detalhes da biografia, e também para tornar claras as conexões entre coisas como o mecanismo de pensamento e a percepção da lua. Mas o trabalho foi escrito de forma relativamente rápida, e a extrema concentração de uma peça como *Fim de partida* é claramente uma coisa do passado. A voz sem remorso se move irregularmente para frente e para trás no tempo, encapsulando o evento e reflexões sobre o evento, mas com pressa demais para fazer mais do que dar dicas. A voz está interessada no que diz, mas não desesperadamente; e o grito repetido (“o quê? ... quem? ... não! ... ela!”) não é tanto agonizante quanto “veemente”, como sugerem as direções de palco de Beckett. No momento mais ruidoso de todos, os dois gritos suplantados por um silêncio no qual o eco se esvai, a voz até parece reconhecer seu próprio experimentalismo como um fator condicionante do desejo de acabar com todos os ecos. Ao mesmo tempo, a voz contribui para um projeto contínuo, sem nunca estar precisamente ciente de que existe algum projeto para contribuir. A tentativa de chegar ao cerne do problema criativo envolve, como as explorações anteriores sugeriram, uma separação do órgão expressivo do mecanismo conceitual, seguida por uma tentativa de sugerir que não há origem conceitual de qualquer maneira. Este último movimento parece ter sido ditado pela voz de *Eh Joe* dizendo: “Você para no final... Imagine se você não pudesse”. Isto significa, com efeito, que o drama tem que existir literalmente nas pausas entre os enunciados, como Beckett sempre sentiu que deveria, ao invés de na colisão de um enunciado contra o outro, o que sempre multiplicou seus problemas. *Not I* é talvez o mais próximo que Beckett chegou de dramatizar a totalidade do que ele ouve em sua cabeça, mas seu arranjo de material é menos dramático do que a obra que mais nos lembra, *Cascando*. (PILLING, 1976, pp. 93-94, tradução nossa)

As pausas delineadas por Beckett em relação ao texto dramático original possibilitam uma maior potencialização da situação dramática posta em cena, ao mesmo tempo fornecendo pistas acerca da complexa partitura de atuação, funcionando de

<sup>102</sup> Segundo Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro*, “a representação “modelo” do *Modellbuch* brechtiano nada tem de um modelo *exemplar* a ser imitado: é um modelo *reduzido*, uma maquete da *encenação*, um dossiê composto de fotografias, de indicações de atuação, de análises dramáticas e de *caracterização* das personagens. Ela fixa as etapas de elaboração do espetáculo, registra as dificuldades do texto e propõe um quadro geral para a *interpretação*. Para Brecht, que começou no Berliner Ensemble esses modelos de representação, estes deviam servir de base para futuros encenadores, sem, todavia, serem usados tal e qual nas encenações posteriores. [...]” (PAVIS, 2015, p. 246).



maneira complementar às direções de palco e à nota acerca dos movimentos do personagem Auditor incluídas no texto de 1972, determinando intervalos precisos relativos às ações físicas, aqui restritas às ênfases e entonações necessárias às emissões vocais de Mouth<sup>103</sup>. Por outro lado, os manuscritos de Beckett dedicados à análise e à sinopse da peça esclarecem pontos cruciais em relação à ação da personagem Mouth em cena, concentrada em suas emissões vocais, em seu trabalho minimalista de articulação das palavras e aceleração da fala da forma como desejava o dramaturgo-encenador, ou seja, em um tempo-ritmo mais intenso do que o natural, buscando a materialização de um complexo paradoxo em cena – se por um lado Beckett exigia da atriz que encarnava Mouth uma aceleração da enunciação beirando o ininteligível, por outro solicitava que cada palavra fosse dita de forma exata, sem adulteração ou supressões –, responsável pelo estranhamento idealizado pela concepção do dramático.

O grau de complexidade da encenação, especialmente no que se refere à direção de atores, foi de uma exigência tamanha que levou Billie Whitelaw, a atriz responsável pelo melhor desempenho de Mouth em cena e cuja partitura de ações físicas foi criada sob supervisão do próprio Beckett, a afirmar que jamais retomaria *Not I* em temporadas posteriores devido às sensações vertiginosas geradas pela privação de sentidos – Whitelaw permanecia vendada e amarrada em cena em meio à absoluta escuridão, bem acima do nível do palco durante toda a representação – combinadas com a dificuldade gerada pela velocidade da vocalização de um texto altamente complexo e intrincado<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> A esse respeito, Enoch Brater aponta que “[...] Beckett é consideravelmente mais meticuloso em fornecer informações sobre os problemas de produção de *Not I*. Boca e Auditor não estão no chão, mas elevados no espaço. Beckett especifica Boca como estando “cerca de oito pés acima do nível do palco”; o Auditor deve estar “de pé em um pódio invisível com cerca de quatro pés de altura, mostrado apenas pela atitude de estar encarando diagonalmente através do palco intencionalmente a Boca”. O palco está “na escuridão” e o microfone está “invisível”. Beckett não viu a produção original de Nova York de dezembro de 1972, dirigida por Alan Schneider, estrelando Jessica Tandy como Boca e Henderson Forsythe como Auditor. Mas no mês de janeiro seguinte Beckett estava em Londres para a produção britânica de 15 minutos no Royal Court Theatre dirigida por Anthony Page, com Billie Whitelaw como Boca. Posteriormente, ele revisou o manuscrito; ele alterou apenas “uma ou duas palavras”, mas retirou a maioria dos pontos de exclamação, diminuindo o ritmo do ataque verbal. Ele enviou a revisão para Jessica Tandy e especificou 18 minutos para o todo; a produção do Lincoln Center, com a qual ela fez uma turnê em outubro-novembro de 1973, fez a peça em 19. A revisão de Beckett reconhece que a eficácia dramática da peça depende de seu tempo apropriado: muito rápida, ela não é nem mesmo minimamente compreensível, muito lenta, o frenesi é perdido. Jessica Tandy escreveu a Beckett sobre esse *timing*, imaginando como atingir um público com um ritmo tão enlouquecedor. Beckett respondeu: “Não estou indevidamente preocupado com a inteligibilidade. Espero que a peça possa funcionar nos nervos do público, não em seu intelecto.” (BRATER, 1975<sup>1</sup>, p. 53, tradução nossa).

<sup>104</sup> Em depoimento dado ao crítico Mel Gussow durante a temporada de apresentações de *Rockaby* nos Estados Unidos, Billie Whitelaw sintetizou a experiência com a encenação do dramático: “[...] *Not I* teve o impacto emocional mais extraordinário quando as pessoas assistiram. Fiz duas temporadas da

Esse desempenho pode ser observado no filme realizado pela BBC tendo como base a encenação de Anthony Page, onde a figura do Auditor foi eliminada do palco seguindo indicações de Beckett, adaptando a cena inicial e a final, onde a Boca começava a falar antes da abertura das cortinas e mantinha seu monólogo até o fechamento das mesmas no desfecho da peça.<sup>105</sup>

Mas as detalhadas anotações de Beckett contidas em seus manuscritos acerca da peça e no *theatrical notebook* não são os únicos registros das direções propostas pelo irlandês; as cartas trocadas com o encenador Alan Schneider representam um complemento importante a esse material, uma vez que abordam extensivamente a peça dentro do contexto da estreia mundial promovida por Schneider nos Estados Unidos, tratando de assuntos como o significado desta miniatura dramática, questões relativas à atuação, à direção e à mecânica da emissão vocal de Mouth. Dentro desse conjunto de cartas, compiladas integralmente no volume intitulado *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, se destacam uma carta de Schneider datada de 3 de setembro de 1972, onde o diretor levanta dez blocos de questionamentos acerca de *Not I* em meio a indagações sobre outras peças, como *Krapp's last tape*, *Happy days* e *Act without words*, e a respectiva resposta de Beckett esclarecendo pontos levantados pelo diretor norte-americano, e ao mesmo tempo aprofundando – ou expandindo – elementos de vital importância em relação a encenações das referidas peças. Abaixo apresentamos os questionamentos de Alan Schneider relativos à *Not I*:

- 1: Presumimos que ela está em algum tipo de limbo. Morte? Vida após a morte? Como queira chamar. Ok?
- 2: Sua nota sobre a pronúncia de “any” nos conduziu um pouco para o irlandês. Também porque Jessie quer ter aqui uma voz diferente da de *H. days*. Ok?
- 3: Em suas conversas em Paris, você permanecia distinguindo entre a VOZ e a BOCA. Jessie e eu tentando deixar isso claro, para nós mesmos e para o público; mas qualquer coisa que você possa adicionar será útil. A tensão vem da oposição desses dois e da justaposição de BOCA (emissão) e AUDITOR?
- 4: Estamos trabalhando no tom adequado e também no andamento adequado. Novamente, qualquer coisa que você possa acrescentar ao que nos disse em julho será útil.

---

peça e jamais farei novamente. Acho que perderia minha sanidade se fizesse de novo.” (WHITELAW apud GUSSOW, 1996, pp. 87-88, tradução nossa).

<sup>105</sup> O vídeo da encenação de *Not I* dirigida por Alan Schneider com Billie Whitelaw no papel de Mouth se encontra disponível na plataforma Youtube. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=16rSsThMDiU> (último acesso em 05/08/2021).

5: Como alguém sabe que o AUDITOR é um homem? Figurino? A *djellaba* tem capuz sobre a cabeça (o que pode fazer com que pareça um monge) ou algo mais árabe? Nós fizemos ambos.

6: Se ela nunca para de falar, como pode parar para ouvir os gritos duas vezes? (esta vindo de Jessie).

7: O gesto repetido (ligeiramente diminuído) do Auditor funciona bem. Ele poderia iniciar seus gestos um pouco mais cedo, ou deveria esperar, a cada vez, até o “*She!*”? (esta vindo de Jessie, que às vezes tem dificuldade em esperar).

8: Acredito que haja um erro tipográfico na página 4 próximo ao final, três linhas abaixo: depois de “*so far*”, não deveria ser “*then thinking...*”? Nós presumimos que sim.

9: Como você deve supor, não existe uma “cortina” no Forum. Nós iniciamos na escuridão absoluta, com o murmúrio crescendo com a luz e assim por diante. O efeito deve ser o que você deseja. Podemos também, se preferir, iniciar o murmúrio enquanto as luzes da casa se apagam, mas com o murmúrio da plateia, que geralmente não para até que a casa tenha escurecido por um tempo, não ouviremos nada. Começar na escuridão após a casa silenciar parece mais efetivo, eu acredito.

10: A peça tem um efeito impressionante, mesmo sem a iluminação ainda pronta; embora, é claro, as interpretações possam variar, e alguns vão se perguntar do que se trata. Eu acho isso perturbador. Dura exatamente 20 minutos, nós achamos. Vou pensar em outra coisa para perguntar. Odeio ser específico porque sei como você é em relação à definição de significados. Eu acho que ela está morta, não consegue acreditar, se recusa a acreditar, a aceitar, afasta o pensamento, só consegue lidar com isso em termos de outra pessoa, não consegue imaginar por si mesma. Se ao menos ela... e assim por diante. (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, pp. 279-280, tradução nossa)

A carta de Beckett, datada de 16 de outubro de 1972, responde aos dez pontos de questionamento elencados por Alan Schneider em relação à *Not I*, complementando de maneira precisa aqueles cinco pontos fundamentais delineados pelo dramaturgo-encenador no manuscrito contendo a sinopse da peça. Além de evidenciar pormenores acerca da colaboração entre Beckett e Schneider no que diz respeito aos processos de encenação de dramas beckettianos conduzidos pelo diretor norte-americano, as indicações de Beckett demonstram que o conhecido processo criativo que o dramaturgo-encenador irlandês caçava de “ver com os olhos da mente” – uma espécie de variação própria do conceito stanislavskiano de *visualização*<sup>106</sup> –, havia se aprofundado

---

<sup>106</sup> Beckett utilizava alguns procedimentos tanto durante a elaboração de seus dramas quanto de suas encenações que se aproximam de elementos do Sistema de Constantin Stanislavski, embora o dramaturgo-encenador irlandês visasse à incorporação de tais elementos em sua prática de dramaturgo e encenador, enquanto Stanislavski preconizava princípios práticos voltados ao treinamento dos atores. Mas embora em ambos os casos estejamos falando de conceitos de *visualização*, a visualização beckettiana funciona de forma diversa da stanislavskiana. Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld apontam em seu livro dedicado ao trabalho de Beckett como dramaturgo-encenador duas falas do irlandês a Jean Reavey, datadas de agosto de 1962, reveladoras de seu trabalho prático relativo ao princípio de visualização: “quando escrevo uma peça me coloco dentro dos personagens, sou também o autor fornecendo as palavras, e me coloco na plateia visualizando o que se passa no palco. [...] Você deve visualizar cada ação de seus personagens. Saber exatamente em que direção eles estão falando. Conhecer as pausas.” (BECKETT apud FEHSENFELD; MCMILLAN, 1988, p. 16, tradução nossa). Portanto

em uma meticulosa visão de encenador centrada nas demandas e especificidades advindas da cena. De acordo com Beckett:

1: This is the old business of author's supposed privileged information as when Richardson wanted the lowdown on Pozzo's background before he could consider the part. I no more know where she is or why thus than she does. 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.

2: Anny. Simply an example of the "certain vowel sounds." No Irishness intended.

3: 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. The only stage apprehension of text is Auditor's.

4: I hear it breathless, urgent, feverish, rhythmic, panting along, without undue concern with intelligibility. Addressed less to the understanding than to the nerves of the audience which should in a sense *share her bewilderment*.

5: It is not stated, though suggested by masculine "auditor," that it is a man. The costume, as I neglected to specify, is djellaba with hood. The figure is completely shrouded from head to foot.

6: This is complete misunderstanding. She does not *listen to screams*, she screams herself in illustration of what she might have done if able, if not "numbed." Read: "no screaming for help...should she feel so inclined...scream..." (*she screams*) ["she" underlined twice]...*then listen... (Silence)...scream again (She screams again)...*["she" underlined twice] *listen again... (Silence) etc.* Cf. Winnie's screams in Willy story.

7: Auditor cannot react till refusal clear, i.e. after "She!"

8: "Then thinking" is correct.

9: Voice should begin before house quite quiet & contribute to its quieting.<sup>107</sup> (BECKETT apud HARMON, 1998, p. 283)

---

se em Stanislavski a visualização se destina ao trabalho de construção de personagem pelo ator, em Beckett a visualização se constitui em elemento de construção de personagens pelo dramaturgo e pelo encenador.

<sup>107</sup> "1: Este é o velho assunto da suposta informação privilegiada do autor, como quando Richardson queria informações detalhadas sobre o passado de Pozzo antes que ele pudesse considerar o papel. Eu não sei mais onde ela está ou porque ela faz o que faz. Tudo o que sei está no texto. "Ela" é puramente uma entidade de palco, parte de uma imagem cênica e fornecedora de um texto para o palco. O resto é Ibsen. 2: Anny. Simplesmente um exemplo de "certos sons de vogais". Não se pretende irlandês. 3: Se fiz uma distinção, só pode ter sido entre mente e voz, não entre boca e voz. Sua fala é um fenômeno puramente bucal, sem controle ou compreensão mental, apenas ouvida pela metade. Função fugindo com o órgão. A única apreensão de texto no palco é a do Auditor. 4: Eu ouço isso sem fôlego, urgente, febril, rítmico, ofegante, sem preocupação indevida com a inteligibilidade. Dirigido menos ao entendimento do que aos nervos da audiência, que de certa forma deveria *compartilhar sua perplexidade*. 5: Não é declarado, embora sugerido por "auditor" masculino, que se trata de um homem. O traje, como esqueci de especificar, é *djellaba* com capuz. A figura está completamente envolta da cabeça aos pés. 6: Isso é um mal-entendido completo. Ela não *ouve gritos*, ela mesma grita como ilustração do que ela poderia ter feito se fosse capaz, se não estivesse "entorpecida". Leia: "*no screaming for help... should she feel so inclined... scream...*" (*she screams*) ["she" underlined twice]... *then listen... (Silence)... scream again (she screams again)...* ["she" underlined twice] *listen again... (Silence) etc.* Cf. os gritos de Winnie na história de Willie. 7: O Auditor não pode reagir até que a recusa esteja clara, ou seja, após "She". 8: "*Then thinking*" está correto. 9: A voz deve começar antes da casa estar bem quieta e contribuir para o seu aquietamento." (tradução nossa).

Provenientes das tensões geradas pela transposição desta complexa miniatura dramática da página ao palco, o conjunto de indicações cênicas contidas nos manuscritos e nas cartas citadas expõe de forma documental o envolvimento de Beckett com a cena prática, mostrando um domínio por parte do irlandês de diversos elementos componentes da estrutura de uma encenação, algo que seria gradativamente aprofundado na medida em que o dramaturgo-encenador desenvolveria nos anos subsequentes encenações de dramáticos como *That time* e *Footfalls*, e posteriormente elevaria ainda mais o patamar de seu trabalho como diretor na composição das encenações de suas peças para televisão, como *Ghost trio*, *...but the clouds...*, *Quad* e *Nacht und Träume*<sup>108</sup> e finalmente na transposição que realizou do dramático *What where* para uma encenação televisiva.

#### 2.4- Teatro da escuridão: as encenações de *Not I*

Samuel Beckett se envolveu intensamente em algumas produções de *Not I*, uma vez que desde a finalização da peça demonstrava grande expectativa acerca do funcionamento desta complexa e minimalista<sup>109</sup> miniatura dramática em cena, chegando a mencionar seu desejo de ser responsável pela primeira encenação da peça. Apontaremos a seguir as encenações com as quais Beckett esteve diretamente envolvido, nos Estados Unidos, na Inglaterra e na França. Primeiramente, abordaremos a encenação de estreia mundial da peça, dirigida pelo encenador norte-americano Alan Schneider, em seguida falaremos da encenação inglesa dirigida por Anthony Page

---

<sup>108</sup> Devido à extensão deste trabalho dedicado aos oito dramáticos finais de Samuel Beckett, não abordamos as peças televisivas beckettianas, assim como as peças radiofônicas do autor. Para uma boa síntese acerca das peças televisivas *Eh Joe* (1965), *Ghost trio* (1975), *...but the clouds...* (1976), *Quad* (1982) e *Nacht und Träume* (1982), ver os verbetes correspondentes em *The Grove companion to Samuel Beckett*.

<sup>109</sup> A associação da obra de Samuel Beckett em drama e prosa com o movimento artístico intitulado minimalismo é notória e foi explorada por diversos críticos desde os anos de 1960. Elementos formais presentes no teatro beckettiano, e mais exacerbadamente nos dramáticos finais, sobretudo a repetição, a circularidade, os espelhamentos, a economia em relação às palavras, as séries e as combinatórias deixam clara a afinidade do dramaturgo-encenador irlandês com o movimento artístico, cujos preceitos se desenvolveram notadamente no campo da escultura. Não por acaso a crítica assinala a influência da obra beckettiana, especialmente em prosa, sobre alguns dos artistas centrais do movimento nas artes visuais, como Donald Judd, Sol LeWitt e Robert Morris, entre outros. Segundo Hal Foster, “[...] o minimalismo liberta a arte do antropomórfico e do representacional não tanto por meio da ideologia anti-ilusionista, quanto por meio da produção serial. Pois a abstração tende apenas a *negar* a representação, a preservá-la em seu cancelamento, ao passo que a repetição, a (re)produção de simulacros, tende a subverter a representação, a enfraquecer a lógica referencial.” (FOSTER apud GATTI, 2018, p. 223).

passando pela encenação de estreia na França, dirigida por Jean-Marie Serreau e finalmente mencionaremos a encenação de Beckett para o dramático, apresentada igualmente na França alguns anos depois.

Alan Schneider seria o responsável pela estreia mundial de *Not I*, ocorrida dentro do Samuel Beckett Festival, encenada pelo Repertory Theatre do Lincoln Center, em Nova York, tendo sua estreia em 22 de novembro de 1972. Os atores responsáveis pelos papéis de Mouth e Auditor eram Jessica Tandy e Henderson Forsythe respectivamente. Beckett concedera ao trio o privilégio de estreiar mundialmente o dramático em Nova York depois de atrasos na produção inglesa, mas a relação com a protagonista Jessica Tandy se mostrou complicada e tensa, uma vez que ela apresentou sérias dificuldades em memorizar as falas de Mouth, sendo necessária a utilização de um *teleprompter* em cena, além de ter se sentido incomodada pela rigidez e detalhamento das instruções enviadas por Beckett sucessivamente a Schneider durante o período de ensaios<sup>110</sup>. As duas cartas apresentadas anteriormente neste capítulo, a primeira na qual Schneider realiza dez perguntas a Beckett envolvendo a produção em andamento, e a segunda consistindo na resposta do dramaturgo-encenador irlandês, indicando nove apontamentos aos questionamentos levantados consistem em material complementar ao manuscrito intitulado “*Notas*”, preparado por Beckett posteriormente para auxiliar Anthony Page em sua produção no Royal Court Theatre em 1973.

A produção de Anthony Page de *Not I*, com Billie Whitelaw como Mouth e Brian Miller como Auditor estreou no Royal Court Theatre em 16 de janeiro de 1973, tendo sido remontada mais adiante, reestreando em 29 de janeiro de 1975, com Melvin Hastings no papel do Auditor, substituindo o ator da temporada original. Posteriormente, esta encenação seria filmada pela BBC Television, as gravações tendo ocorrido em 13 de fevereiro de 1973, com Anthony Page mais uma vez na direção e produção de Tristram Powell, apresentando pequenas modificações, como a ausência da figura do Auditor, e exibida como parte do programa intitulado *Shades*<sup>111</sup>, em 17 de abril de 1977<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> Para um detalhamento acerca da encenação realizada por Alan Schneider com acompanhamento de Beckett, cf. HARMON, Maurice. *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

<sup>111</sup> De acordo com o verbete apresentado em *The Grove companion to Samuel Beckett, Shades* seria “[...] o título de Samuel Beckett para um programa de TV na BBC 2, *The Lively Arts* (17 de abril de 1977), consistindo em *Not I*, *Ghost trio* e a estreia de *...but the clouds...*; produzido por Tristram Powell e apresentado por Melvin Bragg, com a primeira sendo dirigida por Anthony Page e as outras por Donald McWhinnie. Os papéis foram feitos por Ronald Pickup e Billie Whitelaw. O programa incluiu uma

Billie Whitelaw sintetizou, em entrevistas concedidas a Ruby Cohn, Mel Gussov, Jonathan Kalb e James Knowlson aspectos da gênese da encenação e da construção de personagem extraídos de sua experiência como Mouth na histórica *première* londrina da peça, encenada por Anthony Page em parceria com Samuel Beckett, que assumiria completamente a direção durante o processo de ensaios devido a discordâncias ocorridas entre ambos os encenadores no que diz respeito a aspectos específicos referentes à transposição do dramático do texto à cena<sup>113</sup>. Whitelaw mencionaria em depoimento a Ruby Cohn como foi seu contato inicial com *Not I*:

*Not I* veio pela caixa do correio. Eu a abri, li e me derramei em lágrimas, torrentes de lágrimas. Ela teve um tremendo impacto emocional sobre mim. Eu soube então que ela teria que ser feita em grande velocidade. Foi incrivelmente comovente. Quando ele veio, Beckett e eu ficaríamos sentados por horas atravessando isso juntos. Felizmente, minha primeira reação foi correta. Sabia apenas que deveria ir em um ritmo. [...] A pessoa de quem ela está falando é uma bagunça tão grande que ela não suporta. [...] Eu cairia nos ensaios; eu sentia minha mandíbula como se tivesse um kit de exército completo nela. Eu sei agora como um atleta se sente quando seus músculos ficam muito cansados. A mandíbula não abria e fechava. Esses eram obstáculos que precisávamos quebrar e transpor, assim como um atleta faz. (WHITELAW apud COHN, 1980, p. 199, tradução nossa)

O relato de sua construção de personagem, aludindo mesmo que indiretamente à utilização do conceito stanislavskiano de *identificação*, representa um achado interessante, que não apenas corrobora que na prática Beckett sempre esteve aberto a elementos práticos advindos de métodos modernos de atuação distintos, mas também aponta para afinidades em relação à utilização de elementos similares em sua própria prática como dramaturgo e encenador de teatro. Segundo Whitelaw:

---

entrevista com Martin Esslin. John Calder (*JOBS 2* [1977]: 117-21) explicou os aspectos temáticos e autobiográficos das obras, concluindo que as “artes vivas” pode ser um nome impróprio, mas que a BBC ofereceu cinquenta minutos memoráveis.” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 521, tradução nossa).

<sup>112</sup> Ruby Cohn comenta em seu livro dedicado à dramaturgia e encenação no teatro de Beckett intitulado *Just play: Beckett's theater*, a influência de Billie Whitelaw em relação à permissão de Beckett para a transposição de *Not I* do palco para a tela de televisão. Segundo Cohn, “[...] Beckett ficou tão impressionado por sua Mouth que relutantemente deu a ela permissão para encenar na televisão. Ela deveria decidir se isso seria televisionado; ele não teria nada a ver com o projeto. No entanto, quando Beckett veio aos estúdios da BBC Television para dirigir *Ghost trio*, ele consentiu em assistir *Not I* e agora prefere esta versão ao invés da versão original encenada no palco.” (COHN, 1980, p. 200, tradução nossa).

<sup>113</sup> Segundo James Knowlson, “não foi fácil para Anthony Page trabalhar na nova peça com Beckett em uma assistência tão próxima, nem para Beckett trabalhar através de Page. Eles discordaram no início quanto ao ritmo que a peça deveria ter e havia muita tensão no acordo. Após consultas com Oscar Lewenstein, foi finalmente decidido que seria melhor se Page, embora ainda permanecendo nominalmente como o diretor, deixasse o caminho mais ou menos livre para Beckett dirigir *Not I* [...]” (KNOWLSON, 1997, p. 529, tradução nossa).

Ele continuava dizendo, “Sem emoção, sem cor, sem cor”, e eu dizia, “Sim, sim”. Acho que finalmente voltamos a algo que não é atuado; simplesmente acontece. Com *Not I* o que aconteceu para mim era um grito interior terrível, como se estivesse caindo de costas no inferno. Foi o grito que nunca dei quando meu filho estava gravemente doente. Quando li pela primeira vez por conta própria, levou cerca de uma hora antes que eu pudesse pegar o telefone e falar com Anthony Page, meu diretor, e dizer sim, eu adoraria fazer isso – se Glenda Jackson não for fazer. (WHITELAW apud GUSSOW, 1996, p. 85, tradução nossa)

Neste trecho de seu depoimento, Whitelaw alude à utilização do conceito de *identificação*<sup>114</sup>, quando menciona que havia construído algo “que não é atuado”, para em seguida demonstrar que fez uso em sua construção de personagem de outro elemento proveniente do Sistema de Stanislavski, ou seja, o conceito conhecido como *memória das emoções*<sup>115</sup>, ao assumir o uso de um repertório de emoções advindas de vivências próprias utilizados de forma associativa em relação às sensações emocionais proporcionadas pelo texto de Mouth. Neste caso, temos um exemplo clássico de associação dos conceitos de identificação e memória das emoções na construção de

<sup>114</sup> Na edição de seus escritos compilados sob o título de *Manual do ator*, C. Stanislavski aponta que “(um ator) não irá entregar-se por inteiro ao seu papel a menos que se deixe arrebatar pelo mesmo. Quando isto acontece, ele identifica-se inteiramente com o papel, e transforma-se.” (STANISLAVSKI, 1997, p. 42). Embora Beckett fosse avesso a métodos teatrais, o processo de análise que desenvolvia brevemente com seus atores, especialmente Billie Whitelaw – com quem chegou até mesmo a trabalhar esta etapa por telefone, quando existia a impossibilidade do ensaio presencial –, e que conduzia os intérpretes de seu teatro, em especial de seu teatro tardio, ao encontro de alguma identificação, se aproxima do conceito de *análise (ou análise ativa)* de Stanislavski, cujo “[...] objetivo é tentar descobrir estímulos criadores para atrair (estimular) o ator, sem os quais não pode haver nenhuma identificação com o papel. O objetivo da análise é o aprofundamento emocional da alma de um papel. [...] A análise estuda as circunstâncias e os fatos externos na vida de um espírito humano no papel; ela busca, na própria alma do ator, as emoções comuns ao papel e a ele mesmo, além das sensações, experiências e quaisquer elementos que estabeleçam uma ligação entre ele e seu papel; ademais, ela busca descobrir qualquer material, espiritual ou de outra natureza, que seja pertinente à criatividade.” (STANISLAVSKI, 1997, p. 10).

<sup>115</sup> Segundo C. Stanislavski, “Esse tipo de memória que os faz reviver emoções já sentidas alguma vez [...] é por nós chamada de *memória das emoções*. Assim como sua memória visual é capaz de reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, lugar ou pessoa esquecidos, sua memória das emoções também pode evocar sentimentos já experimentados. Tais sentimentos podem parecer estar além da possibilidade de serem evocados mas, subitamente, uma sugestão, um pensamento ou um objeto conhecido fazem com que nos sejam trazidos de volta na plenitude de sua força. As vezes, as emoções têm a mesma intensidade de sempre, às vezes são mais fracas; às vezes, ainda, os mesmos sentimentos fortes podem retornar um tanto modificados. (O diretor) estabeleceu a distinção entre a memória das sensações [...] – ligada aos nossos cinco sentidos – e a memória das emoções. [...] O sentido da visão é a mais receptiva das impressões. A audição também é extremamente sensível. [...] Embora os nossos sentidos de olfato, paladar e tato sejam úteis, e até mesmo importantes em algumas ocasiões, [...] sua função é meramente auxiliar, e têm por finalidade influenciar nossa memória das emoções. [...] A primeira preocupação de vocês deve ser encontrar a forma adequada de utilizar o material emocional de que dispõem. Quanto mais vasta for sua memória emocional, mais rico será o material de que (vocês) dispõem para a criatividade interior. [...]” (STANISLAVSKI, 1997, pp. 131-132).



personagem, proporcionando uma demonstração clara e precisa de que elementos teórico-práticos advindos do Sistema stanislavskiano são perfeitamente transponíveis para o drama pós-dramático de Beckett, desde que o ator e o diretor envolvidos neste trabalho conheçam as particularidades do universo cênico beckettiano, distantes e opostas muitas vezes aos pressupostos da dramaturgia naturalista.

São conhecidas as afirmações da atriz em relação à privação de sentidos que experimentou durante os ensaios, que a levou em determinado momento a desmaiar no palco do Royal Court Theatre<sup>116</sup>, parte disso devido ao fato de estar vendada o tempo todo e em meio à absoluta escuridão além da vertiginosa velocidade da emissão vocal imprimida em sua partitura de atuação, mas também devido ao fato de seu filho estar gravemente doente durante o período de ensaios da peça, o que debilitou muito a saúde de Whitelaw e refletiu em sua performance ao longo dos ensaios. As dificuldades foram parcialmente dirimidas pela presença e suporte constante ao longo dos ensaios da cenógrafa Jocelyn Herbert e do assistente de direção Anton Gill, que apoiaram constantemente a atriz. Como Whitelaw recusara a utilização em cena de um ponto, no sentido de funcionar como um *back-up* caso ela se perdesse em relação ao texto do extenso e complexo dramático, o diretor de palco Robbie Hendry utilizou um fone de ouvido conectado a um microfone, através do qual permanecia virando as páginas da peça ao longo das falas de Mouth, uma vez que Whitelaw possuía memória visual das páginas do texto, dessa forma permitindo que a atriz se sentisse segura quanto ao trabalho com as falas do dramático em cena. Whitelaw mencionaria estas dificuldades em seu depoimento a Mel Gussow:

[...] Com *Not I*, eu estava começando a ter sérias dúvidas de que jamais iria memorizá-la. Uma semana antes de abrimos, eu disse que queria uma deixa,

---

<sup>116</sup> Em entrevista concedida a James Knowlson, Billie Whitelaw comentou o episódio de seu desmaio durante um ensaio de *Not I* em 1973. Segundo a atriz, “[...] não tinha nada a ver com Sam, nada a ver com *Not I*; tinha a ver com a privação sensorial. Se você está vendado e com um capuz cobrindo o rosto, você hiperventila, sofre de privação sensorial. Isso vai acontecer com você. E eu me segurei e me segurei até não aguentar mais. Eu simplesmente desabei porque estava convencida de que era como um astronauta caindo no espaço. E eu pensei que não poderia estar caindo no espaço, mas estava caindo no espaço e foi quando eu caí; eu não poderia continuar. Eles me levantaram e, eu acho que Jocelyn (Herbert, a cenógrafa) ou Robbie (Hendry, o diretor de palco) ou alguém, me deu um conhaque com leite e eu me lembro de Sam descendo o corredor central do Royal Court dizendo: “Oh, Billie, o que eu fiz com você, o que eu fiz com você?”. E eu bebi o conhaque com leite e disse: “Ok, essa é outra barreira quebrada. Voltemos lá, mas podemos ter uma pequena fenda e uma pequena luz azul para que eu saiba que estou aqui, porque eu posso ver isso?”. Portanto a razão para o colapso não teve nada a ver com a peça ou o ensaio, teve a ver com a pura tecnicidade de estar com os olhos vendados, encapuzada, falando a grande velocidade e hiperventilando.” (WHITELAW apud KNOWLSON; KNOWLSON, 2007, pp. 169-170, tradução nossa).

mas não funcionou. Então eu disse: “Traga-me um anão com uma grande tocha e grandes cartões com sinais”. Estou com os olhos vendados. Não conseguia mexer a cabeça, mas pensei que se tivesse uma pequena fenda na venda, poderia olhar para o anão. Tentei uma vez com o diretor de palco, mas acabei perdendo a velocidade. Tentei encontrar uma saída. Eu não sou masoquista. Era um pouco como dirigir um carro de corrida. Sempre que o carro troca de marcha, os sons são diferentes. Eu iria para diferentes marchas musicais. (WHITELAW apud GUSSOW, 1996, p. 88, tradução nossa)

Outro aspecto revelador acerca da prática de Beckett como encenador se refere ao trabalho desenvolvido com seus atores, especialmente aqueles que se envolveram com encenações de seus dramáticulos finais, em relação às leituras dramáticas, realizadas invariavelmente após as primeiras conversas iniciais, parte essencial do que chamamos anteriormente de análise – embora devamos esclarecer que esta análise inicial sempre era realizada de forma limitada, uma vez que Beckett se recusava a fornecer a seus atores explicações excessivas acerca dos significados de suas peças e de seus personagens, deixando esse trabalho a cargo dos intérpretes em cena e mantendo seu foco no trabalho de esclarecimentos direcionados a aspectos práticos pontuais relacionados à mecânica da execução das cenas de cada peça<sup>117</sup> –, nas quais muitas vezes Beckett chegava a ler o texto inúmeras vezes juntamente com o ator que representaria determinado personagem em cena, o que foi relatado por atores como Billie Whitelaw, David Warrilow e Pierre Chabert. Em depoimento dado a Jonathan Kalb, Whitelaw comenta o processo de leituras dramáticas realizadas sob a direção de Beckett, partindo da leitura inicial do dramaturgo-encenador, onde a entonação e o tempo-ritmo representavam o ponto central do trabalho, e chegando à sua apropriação do texto:

Demora um pouco. A principal coisa que eu tenho, a coisa principal de que preciso – e, portanto, sinto que sou uma trapaceira, mas não importa – é ele. Eu nunca trabalhei sem ele. Uma vez que tenha ouvido ele dizer mesmo que

---

<sup>117</sup> Neste aspecto, mais uma vez notamos similaridades com elementos teórico-práticos advindos do Sistema de Stanislavski. Um dos elementos sobre os quais o Beckett encenador se debruçava minuciosamente com seus atores durante processos de ensaios de peças que dirigiu diz respeito à lógica interna e das ações físicas dos personagens, algo que se aproxima do conceito stanislavskiano de *lógica das ações*. De acordo com Stanislavski, “em cada fase de nosso trabalho [...] tivemos, constantemente, ocasião de falar em lógica e continuidade. [...] Elas são de importância fundamental. A criação deve ser algo lógico e provido de continuidade. Até mesmo os personagens ilógicos e incoerentes devem ser representados no âmbito da estrutura e do projeto lógicos de toda uma peça e de toda uma representação. [...] De que maneira isto pode ser realizado? Através das ações físicas [...], pois estas são mais fáceis de determinar, tanto material quanto visualmente, e ainda se mantêm estreitamente ligadas a todos os outros elementos. [...] Com seu auxílio, fica mais fácil nos orientarmos. [...] Tendo preparado uma linha lógica e coerente de ações físicas, [...] descobrimos que uma linha lógica e coerente de emoções correrá paralelamente à mesma. [...]” (STANISLAVSKI, 1997, pp. 121-122).

duas ou três frases de uma peça, tenho uma ideia da área em que ele está trabalhando, o tempo disso. Então eu pego isso e repasso inúmeras vezes, e gradualmente como em uma inversão isso começa a crescer. Todo mundo tem de encontrar seu próprio gancho para pendurar a peça. Quanto a mim, eu reconheci um grito interior em *Not I*, algo sobre o qual estive sentada por muito tempo, e tudo o que estava conectado a mim fundamentalmente, muito profundamente. Mas as palavras que rabisquei em todos os meus textos são: “sem cor”, “não atue”, “sem emoção”, “basta dizer”. E em caso de dúvida – e isso se aplica a atuar em qualquer lugar, em qualquer coisa – não faça isso, não faça nada. Essa é uma regra de ouro da atuação. Acho que quando ele diz: “Sem cor, sem emoção”, ele quer dizer: “Não atue, pelo amor de Deus”. (WHITELAW apud KALB, 1991, p. 234, tradução nossa)

A antológica encenação de *Not I* dirigida por Anthony Page e Beckett com Billie Whitelaw no papel de Mouth se mostraria definitiva em relação ao que o dramaturgo-encenador desejava alcançar com este dramático altamente radical e experimental, uma vez que almejava ser responsável como diretor pela estreia mundial do dramático desde sua concepção, no intuito de “[...] *find out if the new piece is theatre in spite of all or can be coaxed into it.* [...]”<sup>118</sup> (BECKETT apud KNOWLSON, 1997, p. 523). Beckett chegaria a comentar sua surpresa em relação à repercussão extremamente positiva da encenação londrina de *Not I*, em carta a Sheila Page datada de 26 de janeiro de 1973, se dizendo “*Astonished by reactions to Not I which I thought would be damned with faint praise by even the most open-minded as anti-theatre and unintelligible. Let’s say they couldn’t resist Billie!* [...]”<sup>119</sup> (apud CRAIG et al., 2016, p. 325). A repercussão do impacto desta encenação sobre a crítica e o público pode ser confirmada pelo comentário de James Knowlson:

Aqueles que assistiram a primeira produção na qual Beckett trabalhou dificilmente esquecerão seu impacto impressionante. Os críticos falavam do efeito hipnótico, quase alucinatório, de observar Mouth e da força dramática da figura estranha, em pé, ouvindo. O texto veio com força lancinante, um grito agudo de angústia, tanto mais potente porque exigia concentração total do espectador para captar as palavras. Para Beckett, foi um momento emocionante ver sua visão realizada. Também foi emocionante para ele trabalhar de forma tão próxima com Billie Whitelaw novamente. Ela ainda nunca perguntou a ele sobre o significado de suas falas, simplesmente como pronunciá-las. (KNOWLSON, 1997, p. 529, tradução nossa)

<sup>118</sup> “[...] Descobrir se a nova peça é teatro apesar de tudo ou se pode ser persuadida a isso.” (tradução nossa).

<sup>119</sup> “Surpreso com as reações a *Not I*, que pensei que seriam amaldiçoadas com um fraco elogio mesmo pelos mais abertos como anti-teatro e ininteligível. Digamos que não conseguiram resistir a Billie!” (tradução nossa).

Os críticos de modo geral avaliaram de forma extremamente positiva o impacto gerado pela inovadora miniatura dramática, potencializada pela atmosfera intimista e minimalista da encenação. Benedict Nightingale comentou a respeito de *Mouth*, em crítica publicada no periódico *New Statement* em 26 de janeiro de 1973, que “[...] por uns 15 minutos, ela ofega e engasga a história da personagem a quem pertence suas frases quebradas, se empurrando no desespero de serem expressas. [...]” (apud GRAVER; FEDERMAN, 1979, p. 330, tradução nossa), apontando mais adiante que *Not I* possui uma forma e um tom que devem algo a *Krapp’s last tape*, indicando reverberações formais e temáticas em ambas as peças. Robert Brustein, em crítica intitulada “*Masterpiece of Chelsea*”, publicada no *The Observer* em 21 de janeiro de 1973, considerou *Not I* “uma pequena obra-prima a qual traz este belo escritor um passo mais perto de seu objetivo de destilar sua visão da essência humana em uma gota pura de arte dramática.” (apud CRAIG et al., 2016, p. 325, tradução nossa). Irvin Wardle comentaria acerca da encenação e da atuação, em crítica dedicada ao programa duplo que *Not I* compunha com *Krapp’s last tape*, intitulada “*Krapp’s last tape/Not I, Royal Court*”, publicada no *The Times* em 17 de janeiro de 1973:

Achei a experiência tremenda, em parte porque quanto mais desesperadora é a situação que Beckett descreve, mais ele a contesta com vitalidade teatral. Isto o levou a fazer exigências crescentes por um desempenho virtuoso. E ninguém poderia negar esse termo a Billie Whitelaw, cuja atuação começa fria numa nota de extremidade e cresce a partir disso. Ela transmite maravilhosamente a sensação de um cérebro em guerra consigo mesmo. (WARDLE apud CRAIG et al., 2016, p 325, tradução nossa)

*Not I* seria posteriormente filmada para a televisão<sup>120</sup>, projeto com o qual Beckett não se envolveria devido a sua resistência em relação à transposição desta miniatura dramática para a tela<sup>121</sup> – é conhecida a recusa de Beckett em autorizar

---

<sup>120</sup> Billie Whitelaw comenta a introdução de mudanças desenvolvidas durante a transposição do dramátículo para a TV, em comparação com a encenação original de Page e Beckett: “Tristram veio com a ideia, e Sam obviamente consentiu, de fazer a imagem inversa daquela criada no teatro. No palco, somente se via a boca na esquerda alta do palco, e a figura em primeiro plano, à direita do palco. Tristram e Sam decidiram cortar o Auditor completamente; longe de ver uma pequena boca como um ponto na tela, para a versão televisiva minha boca preenchia toda a imagem. Parecia estranhamente sexual, glutinosa, viscosa e estranha, como uma água-viva enlouquecida e exagerada.” (WHITELAW apud CRAIG et al., 2016, p. 405, tradução nossa).

<sup>121</sup> Segundo Ruby Cohn, “em contraste com a preocupação de Beckett em televisionar *Krapp*, ele não queria televisionar *Not I* de forma alguma. A ideia surgiu com Bill Morton, diretor da Second House da BBC Television, e Beckett consentiu apenas porque era o desejo da atriz Billie Whitelaw, que pensou que isso permitiria que ela assistisse sua performance. Beckett não teve nada a ver com as filmagens, estava cético quanto à sua viabilidade, mas finalmente ficou tão cativado por ela que declarou que a

transposições de suas obras de um gênero a outro –, mas que ao fim e ao cabo, de acordo com relatos contidos em algumas de suas cartas, deixaria o dramaturgo-encenador impressionado com seu impacto visual. A evolução do interesse de Beckett por esta performance televisiva pode ser confirmada em carta a Jocelyn Herbert, datada de 30 de junho de 1975, quando diz à cenógrafa estar “*Very interested by your account of Not I film. I heard from Warren Brown on the subject. He found it lacked the impact of theatre performance. [...]*”<sup>122</sup> (BECKETT apud CRAIG et al., 2016, p. 405). Após assistir ao filme de *Not I* na sede da BBC Television, Beckett relataria o impacto da encenação televisada a Reinhart Müller-Freienfels, por ocasião de conversas para a inclusão do filme da BBC em um programa de peças televisivas que seria realizado em parceria com a emissora alemã Süddeutscher Rundfunk, e que incluiria ainda *Ghost trio* e *...but the clouds...* De acordo com Beckett, o filme de *Not I* consistia em “[...] *a tight close-up of the mouth alone from beginning to end and a quite extraordinary performance by Billie Whitelaw. [...]*”<sup>123</sup> (apud CRAIG et al., 2016, p. 445). Ruby Cohn comentou detalhes acerca desta produção bem como pequenas diferenças em relação à encenação de Anthony Page e Samuel Beckett para o Royal Court Theatre:

Ao televisionar *Not I*, Powell afirma que não dirigiu Whitelaw, mas simplesmente decidiu a posição da câmera. Somente depois de tentar expressar a relação misteriosa entre a boca compulsiva e o auditor silencioso, e fracassar, Powell dispensou aquele auditor, tendo ouvido que Beckett havia feito o mesmo em Paris. Como no teatro, Whitelaw estava amarrada a uma cadeira fixa sobre um praticável que impedia qualquer movimento. Seu rosto estava pintado de preto e uma câmera fixa registrava o que o refletor iluminava – sua boca. Brilhando eroticamente, enquadrando duas fileiras de fortes dentes brancos e uma língua sensual, a imagem não transmitia nenhuma imitação realista da boca de uma mulher idosa. No teatro, a boca é frágil, pairando e pulsando na escuridão ao redor. Na pequena tela da televisão, a boca é gigantesca, hipnótica, coercitiva. O teatro nos equilibra entre ver e ouvir, enquanto nos distendemos através da escuridão e da velocidade verbal. Na televisão, o visual domina, mas como esse visual é tão e somente a boca, porque lemos os lábios de Whitelaw, não podemos deixar de ouvir cada palavra articulada de forma sonora. No teatro, a boca é uma

---

transmissão era mais eficaz do que a peça teatral. [...]” (WHITELAW apud COHN, 1980, p. 213, tradução nossa). Em carta endereçada a Bill Morton (BBC Television), datada de 8 de fevereiro de 1973, Samuel Beckett afirmou: “*Though I regard Not I as a specifically stage work and virtually unfilmable you have my permission to present it with Billie Whitelaw on BBC TV after the current run at Royal Court Theatre*” (BECKETT apud CRAIG et al., 2016, p. 328). “Embora eu considere *Not I* como uma obra especificamente para o palco e virtualmente impossível de filmar, você tem minha permissão para apresentá-la com Billie Whitelaw na BBC TV após a temporada em andamento no Royal Court Theatre.” (tradução nossa).

<sup>122</sup> “Muito interessado em seu relato sobre o filme de *Not I*. Recebi notícias de Warren Brown sobre o assunto. Ele achou que faltava o impacto da performance teatral. [...]” (tradução nossa).

<sup>123</sup> “[...] um *close-up* fechado da boca sozinha do começo ao fim e uma atuação bastante extraordinária de Billie Whitelaw. [...]” (tradução nossa).

ferida e o discurso sua secreção. Na televisão, a boca é um ser uterino e o discurso sua vida ofegante. (COHN, 1980, pp. 213-214, tradução nossa)

A primeira encenação francesa de *Pas moi*, dirigida pelo experiente encenador Jean-Marie Serreau, levada ao palco do Théâtre d’Orsay em sua Petite Salle em 1975, contou durante o processo de ensaios com o acompanhamento – e progressivamente a direção efetiva – de Beckett, que encenaria a peça no mesmo teatro alguns anos depois, desta vez na Grande Salle, estreando em 11 de abril de 1978. Em ambos os casos, a veterana atriz Madeleine Renaud representou Bouche (Boca), sendo que na primeira encenação dividiu o palco com Jean-Louis Barrault no papel de Auditeur, mas a montagem dirigida por Beckett, assim como a produção televisiva da BBC londrina, eliminaram o personagem Auditor como uma forma de concentrar a ação dramática e a atenção do espectador para aquilo que foi chamado pela crítica de “ejaculação linguística”<sup>124</sup>. A encenação de Jean-Marie Serreau teve um acompanhamento extremamente meticuloso e ostensivo de Beckett, que em dado momento chegou a conduzir os ensaios dirigindo o elenco, algo semelhante ao que havia ocorrido durante os ensaios da *première* inglesa, o que levou C. J. Ackerley e Stanley Gontarski a atribuírem a Beckett a direção desta encenação<sup>125</sup>. Ruby Cohn comentou comparativamente algumas das diferenças minimalistas entre estas encenações:

Na concepção original de *Not I*, uma figura escura em *djellaba* reage gestualmente ao rápido monólogo assintático de Mouth. O texto descreve Mouth e Auditor como “fracamente iluminados”, mas nos teatros de Nova York, Londres e Paris a boca era claramente visível; em Nova York o ouvinte gigantesco era totalmente visível, mas em Londres seus movimentos não podiam ser vistos, e o Beckett diretor o eliminou inteiramente da primeira produção parisiense. (COHN, 1980, p. 213, tradução nossa)

A segunda encenação de *Not I* na França seria assinada plenamente por Beckett, e traria mais uma vez algumas modificações em relação às citadas encenações anteriores do dramático, indicativo do olhar incansável e inquieto de Beckett não apenas em relação à sua dramaturgia, no momento em que seu papel como encenador se sobrepõe ao papel de dramaturgo, mas especificamente em relação à *Not I*, miniatura dramática que talvez represente o marco da radicalização final da dramaturgia beckettiana. Dentre as mudanças configuradas por Beckett nesta última incursão como diretor em relação à

<sup>124</sup> Cf. ACKERLEY, C.J.; GONTARSKI, S.E. *The Grove companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004, pp. 410-412.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 429.

*Not I*, a mais notável envolveria a restauração da personagem Auditeur, que passaria através da reestruturação de sua partitura de ações físicas em cena a dialogar mais intensa e diretamente com o fluxo logorréico enunciado pela Boca. James Knowlson comentou de forma pontual a recondução do Auditor nesta encenação de Beckett de 1978:

Pode não ser por acaso que, quando Beckett restaurou a figura do auditor para a produção de abril de 1978 em Paris que dirigiu – tendo removido três anos antes por razões técnicas – o gesto do Auditor no final da peça não era apenas “*a simple straightforward raising of arms from sides and their falling back , in a gesture of helpless compassion*” (SB, *Not I in Collected shorter plays*, p. 215)<sup>126</sup>, mas uma ação de cobertura real das orelhas com as mãos, como se a figura fosse incapaz de suportar por mais tempo a inundação de som que sai de Mouth. O que nunca foi observado é que uma pintura de Mattia Pregi e seu ateliê pendurada na parede esquerda do oratório retrata o beato Adrian Fortesque estendendo as mãos precisamente na posição dos gestos do Auditor. Poderia ser que Beckett tenha absorvido, talvez até inconscientemente, esse levantar dos braços ao contemplar a pintura de Caravaggio? (KNOWLSON, 1997, p. 729, tradução nossa)

*Not I* se configuraria como um novo marco dentro do conjunto da dramaturgia beckettiana, inaugurando o que podemos chamar de teatro final de Beckett. Miniatura dramática que compõe um tríptico completado pelos dramáticulos *That time* e *Was wo*, formando o grupo das peças conhecidas como *dead heads* (cabeças mortas), *Not I* marcaria um salto em direção a uma dramaturgia radicalmente minimalista, cuja economia formal foi sempre compensada pela máxima potência dramática. Ao mesmo tempo, *Not I* se definiria no que diz respeito ao trabalho de Beckett como encenador como um momento de grande salto criativo, quando embebido pela experiência proporcionada pelas encenações de *Endspiel*, *Das letzte Band* e *Glückliche Tage*, o dramaturgo-encenador passaria a não apenas encenar uma vez determinada peça, mas a reencená-las e a acompanhar encenações de colaboradores próximos como uma espécie de co-diretor no intuito de introduzir elementos oriundos de sua visão como encenador de teatro, aprofundando a qualidade destes trabalhos, ampliando significados e ao mesmo tempo mantendo um espírito criador inquieto e conectado com a arte teatral de seu tempo.

---

<sup>126</sup> “Um simples levantar de braços dos lados e sua queda de volta, em um gesto de compaixão desamparada.” (tradução nossa).



Cartaz da estreia inglesa de *Not I* em 1973.



Billie Whitelaw em *Not I*, direção de Anthony Page e Samuel Beckett. Foto: Zoë Dominic.





Billie Whitelaw durante ensaio de *Not I* no Royal Court Theatre em 1973. Foto: Zoë Dominic.

### CAPÍTULO III - THAT TIME: DENTRO DO LABIRINTO DO CRÂNIO

Através da linha cronológica de desenvolvimento da dramaturgia de Samuel Beckett, o dramático que viria a suceder *Not I* seria *That time* (*Aquele tempo*), peça em um ato escrita pelo dramaturgo-encenador entre 8 junho de 1974 e agosto de 1975, publicada pela primeira vez em 1976 pela editora nova-iorquina Grove Press, seguida pela publicação no mesmo ano pela editora inglesa Faber and Faber. O dramático foi traduzido para o francês por Beckett como *Cette fois*, publicado pela editora francesa Minuit em 1978, e traduzido para o alemão por Elmar Tophoven como *Damals*. A primeira encenação de *That time* estrearia no palco do Royal Court Theatre de Londres, no dia 20 de maio de 1976<sup>127</sup>, dirigida por Donald McWhinnie com Patrick Magee, ator para o qual Beckett escrevera a obra (assim como *Krapp's last tape*) no papel do único personagem deste monólogo tripartido, para o evento de celebração do aniversário de setenta anos do autor irlandês. A primeira produção norte-americana estrearia em dezembro do mesmo ano, dirigida por Alan Schneider, assíduo colaborador de Beckett nos Estados Unidos, com o ator Donald Davis no Arena Stage do Kreeger Theatre, em Washington.

Aprofundando o projeto de experimentação radical de forma e conteúdo de sua dramaturgia tardia, verticalizado a partir da miniatura dramática *Breath* escrita em língua inglesa no ano de 1969, *That time* apresenta traços (ou resquícios) da perturbadora e inovadora dramaturgia de *Not I*<sup>128</sup> tanto no que se refere à questão da exploração da voz como elemento central ou fio condutor da narrativa cênica, como no que se refere à questão da exploração das possibilidades formais relativas à ambientação cênica das vozes que ecoam sistemática e ciclicamente na cabeça do personagem central, intitulado Listener (Ouvinte). Beckett propõe em *That time* a construção de uma situação dramática inusitada, paradoxal e extremamente original, onde o personagem Ouvinte se encontra completamente solitário em cena, seguindo uma *circunstância*

<sup>127</sup> Seguimos aqui as informações sobre *That time* disponibilizadas na primeira edição do teatro completo de Beckett, publicada pela editora londrina Faber and Faber no ano de 1986, e também as informações propostas por C. J. Ackerley e S. Gontarski no livro *The Grove Companion to Samuel Beckett*, editada por Grove Press e publicada no ano de 2004.

<sup>128</sup> Segundo James Knowlson, "*That time* foi descrita por Beckett como um "irmão de *Not I*" e está relacionada à peça anterior de várias formas diferentes e em diversos níveis diferentes. A relação, é claro, pode ser percebida de maneira mais próxima na imagem visual: a cabeça de um homem idoso, o ouvinte, suspensa na escuridão, três metros acima do nível do palco, comparada com a de *Mouth* (Boca) colocada em um nível ligeiramente inferior em *Not I*. A este respeito as raízes comuns de ambas as imagens podem ser encontradas no manuscrito de 1963 intitulado "*Kilcool*". [...] (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 206, tradução nossa).

*proposta*<sup>129</sup> similar à de *Not I*, recuperando o conceito desenvolvido pelo ator, encenador e teórico russo Constantin S. Stanislavski, onde temos um fragmento do corpo de um personagem, ou seja, sua cabeça, à deriva e isolado em um espaço escuro indefinido, dentro do qual é assolado por vozes que parecem rememorar fatos oriundos de diferentes fases da existência do personagem.

Os elementos recorrentes de outras obras beckettianas que parecem permear a estrutura de *That time*, como a voz de fonte indeterminada que é apresentada em *O inominável* e *Companhia*, o fragmento de um corpo exposto em cena como responsável pela enunciação de uma voz conforme vemos em *Not I* e sua única personagem *Mouth*, as três vozes intercaladas como Beckett havia trabalhado, embora de forma diversa, através dos três personagens de *Play* e a apresentação de três vozes advindas de diferentes momentos da trajetória de um mesmo personagem, como o dramaturgo-encenador havia desenvolvido brilhantemente em *A última gravação de Krapp*, embora utilizando o artifício do gravador de fitas de rolo para a recuperação da voz do Krapp de 39 anos, foram objeto de comentário de Stanley Gontarski acerca de *That time*:

Como grande parte do último Beckett, *That time* parece ser uma montagem de fragmentos reordenados de obras anteriores. Beckett gostava de ecoar e aludir a Beckett, e na versão inicial de *That time* ele se auto-ridicularizou descrevendo um personagem como “algo saído de Beckett”. [...] Tanto a imagem cênica quanto os motivos narrativos ecoam algumas obras anteriores: *A última gravação de Krapp*, a funerária *Play*, especialmente *Not I* (finalizada apenas dois anos antes de Beckett iniciar *That time*), e em última instância *O inominável*, que poderia perfeitamente ser considerada o centro da obra de Beckett, uma vez que é o ponto culminante de muito que a precede e a antecipação de quase tudo o que se segue. (GONTARSKI, 1985, p. 150, tradução nossa)

A situação dramática de *That time* é relativamente simples. Beckett nos apresenta apenas a cabeça do personagem Ouvinte como único elemento físico presente em cena, mas esta cabeça, isolada na completa escuridão e a certa altura acima do piso

<sup>129</sup> Segundo Constantin S. Stanislavski, as circunstâncias propostas ou circunstâncias dadas seriam duas expressões análogas que significam “[...] o enredo da peça, os fatos, eventos, tempo e local da ação, condições de vida, a interpretação do ator e do diretor, a encenação e a produção, os cenários, trajes e adereços, iluminação e sonoplastia, enfim, todas as circunstâncias dadas a um ator, que deve levá-las em conta ao criar seu papel”. (STANISLAVSKI, 1997, p. 47). É necessário frisar que fazemos aqui uma aproximação do conceito stanislavskiano em relação ao universo da dramaturgia final de Beckett de forma pontual, conhecendo as particularidades dos conceitos teóricos oriundos do chamado Sistema ou Método e sabendo dos riscos que tal aproximação poderia gerar caso não fossem observadas as particularidades da dramaturgia beckettiana, de caráter essencialmente anti-naturalista, e a conhecida rejeição por parte de Samuel Beckett a metodologias como a criada pelo encenador e pesquisador do teatro russo. Nosso intento é de aproveitar um conceito amplo que a nosso ver pode funcionar como instrumental de análise e aprofundamento de nossa discussão acerca dos dramátículos.

do palco<sup>130</sup>, se mostra durante toda a “ação” da peça absolutamente em silêncio, imóvel e na maior parte do tempo de olhos fechados, salvo no início da ação dramática, no qual o personagem Ouvinte se encontra de olhos abertos até certo ponto da primeira frase enunciada pelo personagem<sup>131</sup>, quando surge a rubrica de indicação para que os olhos sejam fechados, em dois momentos específicos de pausa onde o personagem executa uma respiração mais forte e audível, associada a um abrir repentino dos olhos e seu subsequente fechamento<sup>132</sup> e finalmente na micro-cena final, onde o personagem retoma a respiração audível, abre seus olhos após três segundos e esboça o célebre sorriso desdentado após cinco segundos, que se mantém até o *blackout* final<sup>133</sup>.

Percebemos aos poucos que temos três vozes que são executadas em *off* em cena, sempre no mesmo tom monocórdio e sem grandes inflexões, de acordo com a nota introdutória escrita por Beckett<sup>134</sup>, propondo uma unidade estética que nos leva a crer se

---

<sup>130</sup> Na rubrica introdutória de apresentação de *That time* na edição inglesa de Faber and Faber, Beckett descreve a localização da cabeça do Ouvinte: “*Curtain. Stage in darkness. Fade up to Listener’s Face about 10 feet above stage level midstage off centre. Old white face, long flaring white hair as if seen from above outspread.*” (BECKETT, 1990, p. 388). “Cortina. Palco na escuridão. Fade up de luz sobre o rosto do Ouvinte a cerca de 3 metros acima do nível do palco, no centro médio e ligeiramente descentralizado. Velho rosto branco, cabelo branco comprido e revoltado, espalhado como se visto de cima.” (tradução nossa).

<sup>131</sup> Na cena de abertura da peça, a voz A inicia seu solilóquio até que os olhos do Ouvinte se fechem, sem pausa ou interrupção do fluxo narrativo: “*that time you went back that last time to look was the ruin still there where you hid as a child when was that [eyes close.] [...]*” (BECKETT, 1990, p. 388). “Aquela vez que você voltou aquela última vez para olhar se a ruína ainda estava lá onde você se escondeu quando criança era aquele (olhos se fecham.) [...]” (tradução nossa).

<sup>132</sup> Os dois momentos específicos mencionados se referem aos pontos de encerramento de blocos narrativos sequenciais, intercalando fragmentos das vozes A, B e C, dentro da estrutura combinatória desenvolvida por Beckett para a realização de um embaralhar das vozes e suas respectivas narrativas acerca do que podemos definir como fragmentos da história do personagem, embora nada no dramátculo assegure ao leitor-espectador de que estes fragmentos narrados pelas três vozes sejam narrativas verídicas, narrativas inventadas, ou uma mistura destas duas possibilidades. Ambas as rubricas são absolutamente idênticas: “[*Silence 10 seconds. Breath audible. After 3 seconds eyes open.*]” (BECKETT, 1990, p. 390). “(Silêncio por 10 segundos. Respiração audível. Depois de 3 segundos os olhos se abrem.)” (tradução nossa). Esta rubrica de ação cênica se repete de forma idêntica na página 392, como mencionado.

<sup>133</sup> Na última rubrica de *That time*, imediatamente após o trecho final do último solilóquio proferido pela voz C, Beckett escreve: “[*Silence 10 seconds. Breath audible. After 3 seconds eyes open. After 5 seconds smile, toothless for preference. Hold 5 seconds till fade out and curtain.*]” (BECKETT, 1990, p. 395). “(Silêncio por 10 segundos. Respiração audível. Depois de 3 segundos os olhos se abrem. Depois de 5 segundos sorriso, desdentado de preferência. Manter por 5 segundos até o desaparecimento e cortina.)” (tradução nossa).

<sup>134</sup> Na nota introdutória à edição inglesa de *That time*, Beckett explicita: “*Moments of one and the same voice A B C relay one another without solution of continuity – apart from the two 10-second breaks. Yet the switch from one to another must be clearly faintly perceptible. If threefold source and context prove insufficient to produce this effect it should be assisted mechanically (e. g. threefold pitch).*” (BECKETT, 1990, p. 387). “Momentos de uma e mesma voz A B C se alternam sem solução de continuidade – fora nos dois intervalos de 10 segundos. No entanto, a mudança de uma para a outra deve ser clara e

tratar de fluxos de consciência do personagem Ouvinte. Beckett dividiu meticulosamente as três vozes espacialmente em cena, sendo que as vozes intituladas A, B e C são projetadas de distintos espaços do palco vazio, ou seja, uma delas vinda da direita da caixa cênica, outra da esquerda, e a última da parte superior<sup>135</sup>, causando um verdadeiro e perturbador efeito de distanciamento, bem diverso do célebre Efeito V ou *Verfremdungseffekt* brechtiano, pelo fato de romper qualquer forma de identificação naturalista da situação dramática da peça, mas paradoxalmente proporcionando ao espectador um efeito de imersão dentro do que parece ser o crânio do personagem<sup>136</sup>, uma vez que na medida em que as falas se desenvolvem, tendemos a realizar tentativas de organização do material enunciado pelas três vozes no sentido de estabelecer alguma lógica dentro de uma construção narrativa fragmentária e entrecortada. Martin Esslin comentou a respeito desta diferenciação de efeitos de distanciamento em Beckett e Brecht, em sua crítica acerca da encenação de *Warten auf Godot* dirigida por Beckett, publicada no *Journal of Beckett Studies* em 1975:

No passado, argumentei, com base em premissas puramente teóricas, que o Teatro Absurdisto, embora partindo de pressupostos bastante diferentes daqueles que Brecht postulou de um ponto de vista marxista, em última análise também chega a um *Verfremdungseffekt* genuíno. Aqui a direção de Beckett para *Warten auf Godot* demonstra brilhantemente essa suposição na prática. E se Brecht considerou Charlie Chaplin como a personificação perfeita da atuação *verfremdet*, a produção de Beckett surge como totalmente chaplinesca em conceito. (ESSLIN, 1976, p. 99, tradução nossa)

Em uma entrevista concedida a Jonathan Kalb em 1987, o encenador alemão Walter Asmus desenvolveu um paralelo entre o teatro de Samuel Beckett e o teatro de

---

levemente perceptível. Se a tripla fonte e o contexto se revelarem insuficientes para produzir este efeito, ele deve ser assistido mecanicamente (por exemplo, com triplo tom)." (tradução nossa).

<sup>135</sup> Na rubrica introdutória a *That time*, Beckett sugere: "*Voices A B C are his own coming to him from both sides and above. They modulate back and forth without any break in general flow except where silence indicated. [...]*" (BECKETT, 1990, p. 388). "Vozes A B C são dele vindas de ambos os lados e acima. Elas são moduladas para frente e para trás sem qualquer interrupção no fluxo geral, exceto onde é indicado silêncio. [...]" (tradução nossa).

<sup>136</sup> Na esteira da recepção crítica relativa à estreia de *That time*, ocorrida no Royal Court Theatre londrino juntamente com outro dramaticulo beckettiano, *Footfalls*, o crítico Benedict Nightingale sugere uma leitura de ambas as peças tendo como local de ação o interior de um crânio, em crítica publicada em *New Statesman* no dia 28 de maio de 1976: "[...] Esses seres falam para si mesmos, sobre si mesmos: o palco (parece) é o interior de seus crânios, os personagens, suas células cerebrais murchas, e o drama, seus pensamentos embaralhados. Este é o teatro da introversão total – e, ainda assim, surpreendentemente, o público é deixado com um forte senso objetivo das vidas miseráveis em exibição. O Beckett tardio pode ser austero, mas ele não é abstrato. Você pode recompor uma história de vida, ou pelo menos um estudo de caso, a partir das pistas que ele timidamente nos fornece. [...]" (NIGHTINGALE apud GRAVER; FEDERMAN, 1979, p. 347, tradução nossa).

Bertolt Brecht a partir do conceito de *Verfremdungseffekt*, tendo sua característica metateatral como pano de fundo. Asmus foi assistente de direção na maior parte dos projetos dirigidos por Beckett na Alemanha, tanto no teatro quanto na televisão, tendo participado das encenações de *Warten auf Godot* (1975), *Damals* (1976), *Spiel* (1978), *Geistertrio* (1977), ... *nur noch Gewölke ...* (1977) e *Was wo* (1985). Segundo o encenador:

Acho que em termos de estética e teoria dramática, e mesmo na encenação, há uma conexão. O *Verfremdungseffekt* brechtiano é uma forma do que você chamou de metateatro, mas apenas em Beckett isto se torna natural. Não está ligado à teoria. A forma de redução em Beckett tem a ver com isso; a redução de algum processo no palco diz a você algo sobre a vida que não é a vida. Isso abre seus olhos para a realidade, para a vida, sem ser naturalista. E até certo ponto, é isso que Beckett e Brecht tentaram fazer – se afastar do naturalismo, ver as coisas novamente e começar a pensar nelas novamente. E também existe uma ligação com a pintura abstrata, onde Beckett chega mais perto na literatura. Se você olhar para um Picasso, ele não diz nada sobre a vida real, nesse sentido, mas ele te fala sobre a realidade, diferentes formas de realidade. Ele é mais real do que a vida. Ou ele é mais verdadeiro, porque o pintor capta um momento muito verdadeiro o qual você nunca pode ver com os próprios olhos. De vez em quando você faz isso, talvez você ouça por acaso as pessoas em uma conversa e diga “isso é terrível”, porque você não ouve o que elas dizem no contexto. É insuportável da mesma forma que estas duas pessoas vivendo juntas em *Fim de partida* se tornam insuportáveis ou grotescas. [...] Existe uma ligação com o *Verfremdungseffekt* mas não é uma coisa de prática, de teatro prático; é mais uma coisa de teoria, ou pensamento sobre arte, de como colocar a vida no palco, ou ver a vida no palco. Sempre há algum tipo de vida no palco, mas isso tem a ver com estética. (ASMUS apud KALB, 1991, p. 180, tradução nossa)

A partir desta divisão tripartida da voz do personagem, o leitor-espectador aos poucos pode inferir se tratarem de vozes oriundas de diferentes momentos da trajetória do Ouvinte, partindo da análise do conteúdo dos solilóquios proferidos pelas vozes A, B e C. Ao invés de uma narrativa linear, conduzida do início ao final como ocorria no teatro naturalista, ilustrando progressivamente acontecimentos oriundos da trajetória de um ou mais personagens, em *That time* temos a sobreposição sistemática de três vozes que parecem narrar três histórias ocorridas temporalmente em épocas distintas, se sobrepondo a cada mudança espacial das vozes enunciadoras, trazendo diferenças e aproximações detectadas a partir de fatos narrados em cada narrativa e de curtas repetições de trechos específicos comuns dentro de cada uma das três narrativas (procedimento que sofre leve intensificação na medida em que a peça avança). Pouco a pouco, Beckett encadeia detalhes que tendem a clarificar as diferenças de cada uma das histórias narradas, embora a cada clarificação o dramaturgo-encenador pareça estar

permanentemente esfumando qualquer possibilidade de estabelecimento de dados concretos que possam levar o leitor-espectador a delimitar um espaço-tempo preciso com relação à ação central da peça e à evolução da trajetória do personagem Ouvinte. Esta situação central da peça, carregada de estranheza e absurdidade uma vez que escapa a um ordenamento realista, dotando tempo e espaço de uma elasticidade e indefinição permanentes, nos remete a uma afirmação de Theodor Adorno escrita anos antes em sua análise de *Fim de partida*, segundo a qual no teatro de Beckett “[...] a absurdidade de todo discurso não é definida de forma não mediada contra o realismo, mas sim desenvolvida a partir dele [...]” (apud CHEVIGNY, 1969, p. 103, tradução nossa), ou seja, Beckett não abandona o discurso lógico alicerçado em narrativas possíveis referentes às vozes do narrador em *That time*, mas o redimensiona rompendo a linearidade histórica dos acontecimentos, priorizando desta forma outros níveis de entendimento do drama e suas possíveis significações.

### **3.1 - Vozes e fios de memória**

De acordo com os registros do processo criativo de escrita da dramaturgia de *That time*, Samuel Beckett iniciou o desenvolvimento dos três monólogos explorando diferentes vozes do mesmo personagem, cada uma delas ligada a períodos distintos da vida de Listener, juventude, idade madura e velhice. Finalizada a construção básica das três narrativas, Beckett desenvolveu o longo e complexo processo de embaralhamento e reorganização de trechos sobrepostos dos solilóquios, divididos em pequenas partes e reagrupados de forma a apresentarem curtas reflexões, intercaladas sistemática e sucessivamente de forma não linear, propondo novos encadeamentos de informações e possibilidades de entendimento (ou não entendimento) da história representando três momentos distintos da vida do personagem.

O aspecto formal de *That time*, de um rigor e complexidade ainda maior em relação à *Not I*, dramático que já demonstrara um agudo poder de síntese e tensão dramática em seu uso único da voz em cena, a partir de um foco visual centrado apenas em uma parte do corpo da atriz, ou seja, sua boca, onde a enunciação ininterrupta se torna o ponto central auditivo e visual da encenação, explora de forma diversa e atualizada a quebra de identidades alteritárias de um mesmo protagonista, o Ouvinte, como ocorrera anos antes com Krapp, mantendo o foco dramático sobre três diferentes

“eus” ou vozes desses “eus”, materializados na forma de três diferentes vozes oriundas de três diferentes momentos da trajetória do Ouvinte<sup>137</sup>.

A novidade formal não se refere apenas a esta divisão tripartida das memórias ou vozes dos distintos “eus” do personagem Ouvinte, mas ao uso e materialização destas vozes em cena. No lugar do gravador de fitas de rolo, elemento central de *A última gravação de Krapp*, temos agora a utilização de três gravações em *off*, intercaladas sucessivamente como propõe a ordem dos solilóquios reorganizados por Beckett na versão final da dramaturgia. As vozes estão distribuídas espacialmente ao redor da cabeça do personagem, único elemento físico de seu corpo presente na escuridão total do palco vazio, sendo que uma delas se origina sobre a cabeça suspensa no ar, a outra à sua direita, e a última à sua esquerda. A cabeça em si também explora mais de uma ruptura estética cenicamente, uma vez que além de estar disposta a cerca de três metros acima do palco vazio e na escuridão, está sendo visualizada pelos espectadores como se estivesse sendo vista por cima, como Beckett descreve minuciosamente em uma das rubricas iniciais do dramático citada anteriormente. O cabelo, branco e desgrenhado, está sendo visualizado despenteado e revolto como se o espectador observasse uma cabeça deitada em um travesseiro<sup>138</sup>, estando em pé ao lado de uma cama ou estrutura similar onde o protagonista poderia estar deitado. Portanto os registros dos manuscritos que compõem a gênese de *That time* apontam para uma concepção do personagem Ouvinte como alguém deitado em seu leito de morte, deixando indefinida a questão de o personagem estar em seus últimos momentos de vida, em seu momento de morte, ou logo após ter desencarnado. A forma com a qual Beckett finalizou a peça para publicação, retirando o travesseiro da cabeça do Ouvinte, delimita claramente sua intenção de manter a situação dramática central indefinida, ampliando dessa forma as possibilidades de interpretação do drama.

A estrutura do dramático, como acontece em todo o teatro tardio beckettiano, utiliza uma construção de caráter essencialmente não dramático, tendo a narrativa como

---

<sup>137</sup> Aqui devemos apontar que em *Krapp's last tape* Beckett introduz dois Krapps em cena, o gravado em seus 39 anos, e o velho de 69 anos sentado em sua mesa, remexendo suas fitas de rolo e executando as vozes escolhidas. Mas um olhar atento perceberá que existe um terceiro Krapp em cena, materializado através de um comentário da voz gravada de Krapp aos 39 anos, quando esta se refere a um Krapp de 29 anos, cuja voz está registrada em uma fita de rolo contendo uma gravação mais antiga.

<sup>138</sup> Em alguns dos manuscritos iniciais referentes à dramaturgia de *That time*, Beckett menciona a existência de um travesseiro sobre o qual a cabeça estaria apoiada. No quinto manuscrito este travesseiro desaparece, mas a posição da cabeça em pleno ar parece ter mantido a mesma lógica inicial, como percebemos na rubrica descritiva. Existe um relato detalhado do desenvolvimento destes manuscritos publicado em *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956 – 1976*, de Rosemary Pountney.



elemento central da dramaturgia, abandonando intencionalmente a tendência predominante existente no teatro moderno, ou seja, a ênfase em uma construção dramática. Beckett ficou conhecido pelo incessante experimentalismo e cruzamento de gêneros em sua obra, sendo notória em sua prosa final uma tendência dramática, como a respectiva inversão no drama, predominantemente narrativo. Mas este aspecto narrativo beckettiano difere muito do teatro épico brechtiano do ponto de vista técnico<sup>139</sup>: em Brecht temos uma estrutura épica que se utiliza fortemente de rupturas da chamada quarta parede do palco, principalmente através da aplicação do efeito de distanciamento ou estranhamento (*Verfremdungseffekt*), que visa a produzir rupturas na narrativa dramática buscando levantar questionamentos dirigidos aos espectadores, dessa forma interrompendo a identificação plena ambicionada pelo teatro naturalista, mas propondo outro tipo de identificação, de matriz essencialmente crítica; em Beckett o elemento narrativo presente em seu teatro tardio parece propor o inverso, a partir de um novo dimensionamento da quarta parede naturalista, mantida mas resignificada pelo autor, que ao invés de buscar a identificação do leitor-espectador com a trama e o desenvolvimento de personagens e curvas de ação, parece procurar mergulhar o leitor-espectador no fluxo narrativo, propiciando uma imersão nas imagens e situações narradas, e manipulando de diversas formas as possibilidades de produção de sentido destes dramas ou dramátículos, evitando assim o estabelecimento de identificação com situações dramáticas apresentadas de forma linear e progressiva, e ao mesmo tempo propondo formas de entendimento e fruição que independem de uma lógica cartesiana, onde começo, meio e fim são elementos sempre borrados, embaralhados e intencionalmente escorregadios, deixando ao final mais perguntas do que respostas ao fruidor da obra, seja na página ou no palco. Portanto a quarta parede beckettiana se torna um artifício técnico de reforço da importância da forma no teatro final beckettiano, dentro da busca radical de Beckett por construções imagéticas impactantes que muitas vezes minimizam, de acordo com a intenção do dramaturgo-encenador, a

---

<sup>139</sup> Jonathan Kalb aponta, por outro lado, o que segundo ele seriam os dois maiores pontos de convergência entre as obras de Samuel Beckett e Bertolt Brecht: “Existem duas bases usuais para associações de Beckett com Brecht, aparentemente separadas, mas na verdade relacionadas, a primeira das quais é o interesse comum em *clowns*. Esse interesse em si, entretanto, nada prova, já que quase todos os pensadores dramáticos originais deste século o tiveram em comum com eles. (Os *clowns* são mencionados explicitamente, por exemplo, nos programas de todos os principais movimentos históricos de vanguarda.) Somente seria significativo se os *clowns* tivessem responsabilidades metateatrais semelhantes – por exemplo, como satiristas comentando sobre suas situações ficcionais – o que, de fato, vários críticos procuraram demonstrar apontando a reflexividade nos dramas de Brecht e Beckett. Desta forma, a questão da clowneria leva à segunda base de associação: o fato de que as peças de ambos às vezes chamam a atenção para a maquinaria do palco.” (KALB, 1991, p. 45, tradução nossa).

necessidade ou busca de um entendimento prioritariamente lógico do texto falado, uma vez que as imagens em si oferecem sínteses poderosas de muitas das questões centrais dessa dramaturgia, corroborando o comentário de Theodor Adorno segundo o qual a “[...] forma na obra de Beckett eclipsa a mensagem e a modifica. [...]” (apud CHEVIGNY, 1969, p. 82, tradução nossa), tornando-se o ponto central na construção estética dos dramátículos finais.

O componente auditivo em *That time*, assim como em *Not I*, se torna o ponto central do dramátículo, e o sucessivo deslocamento das vozes espacialmente, do topo para a direita, da direita para a esquerda e novamente para o topo do palco, ininterruptamente, enquanto o Ouvinte permanece imóvel, de olhos fechados e sem expressividade alguma, parecem levar a peça ao encontro da proposição beckettiana do “I” (eu) versus o “eye” (olho), ou seja, o elemento de crueldade beckettiana<sup>140</sup> onde um olho (ou neste caso as vozes) assola permanentemente esse eu parcialmente dissolvido e materializado em forma de uma cabeça. Em suas anotações contidas nos manuscritos publicados nos *theatrical notebooks*<sup>141</sup> desenvolvidos para a encenação inglesa de *That time* no Royal Court Theatre em 1976, Beckett comentaria a peça dentro de uma

---

<sup>140</sup> Aqui pensamos em uma forma de crueldade beckettiana significativamente diversa da célebre proposição artaudiana. Se para Artaud a crueldade remeteria à cruzeza necessária ao acontecimento teatral, algo a ser almejado e atingido através de elementos defendidos pelo ator, encenador e teórico francês, tais como a presença do ritual na encenação, a busca pela ininteligibilidade e certo irracionalismo com vistas ao afloramento do potencial intuitivo despertado pelo elemento encantatório das palavras, para Beckett, nos parece que a crueldade se expressaria através das situações dramáticas inusitadas e opressoras nas quais encontramos as criaturas beckettianas, via de regra sempre às voltas com um cenário opressor, convertido invariavelmente em ambiente de confinamento, claustrofóbico, onde quase sempre percebemos a presença de um olho (“Eye”) que a tudo assiste, manipulando e torturando o sujeito (“I”) percebido em cena, materializando-se em cada drama de forma absolutamente diversa, seja através do toque perturbador do sino em *Happy days*, da escuridão que de certa forma “observa” Krapp durante seu mergulho no passado em *Krapp’s last tape*, dos objetos que descem do urdimento da caixa cênica manipulando e perturbando os personagens em *Act without words I e II*, do foco de luz inquisitório que alternadamente massacra os três personagens em *Play*, do foco de luz que incide apenas sobre Mouth em *Not I*, chegando à luz que incide frontalmente sobre a velha cabeça suspensa no vazio de *That time*, apenas para citarmos alguns exemplos.

<sup>141</sup> De acordo com C. J. Ackerley e Stanley Gontarski os *theatrical notebooks* seriam “[...] uma série de cadernos de direção e textos de atuação revisados das principais peças, editados sob a direção geral de James Knowlson, publicados em conjunto pela Grove Press e Faber and Faber em uma série intitulada *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*. Com base nos cadernos de Samuel Beckett, que são reproduzidos em fac-símile e transcrição, eles oferecem um registro notável do envolvimento do dramaturgo-encenador com a produção de seus textos, problemas práticos de encenação, a maneira como ele imaginava suas peças, notas e anotações de suas cópias das peças, e mudanças em sua concepção das principais obras. Eles compreendem: I – *Waiting for Godot*, editado por James Knowlson e Dougald Mcmillan (1994); II – *Endgame*, editado por Stanley Gontarski (1992); III – *Krapp’s last tape*, editado por James Knowlson (1992); IV – *The shorter plays*, editado por S. E. Gontarski (1999), contendo *Play*; *Footfalls*; *Come and go*; *What where*; *That time*; *Eh Joe* e *Not I*. O protótipo intitulado *Happy days: Samuel Beckett’s production notebook*, editado por James Knowlson foi publicado pelas editoras Faber e Grove (1985) em um formato diferente.” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, pp. 570-571, tradução nossa).

perspectiva estética minimalista. No décimo primeiro manuscrito original do dramático, catalogado como BIF MS 1639, no qual Beckett desenvolveu suas indicações de direção no intuito de orientar o diretor Donald McWhinnie na produção inglesa da peça, o dramaturgo-encenador escreveu, em uma espécie de manifesto estético: “*To the objection visual component too small, [erasure] out of all proportion with aural, answer: make it {smaller, on the principle that less is more.} [erasure]*”<sup>142</sup> (BECKETT apud GONTARSKI, 1999, p. 360).

Esta estética do menos permeia toda a dramaturgia final de Beckett, tendo início de forma mais radicalizada no dramático que precede *Not I, Breath*, ambientado em um palco vazio onde vemos lixo ou resíduos dispostos pelo espaço cênico horizontalmente, sem nenhuma personagem em cena, iluminado de forma tênue (cerca de 3% de luz, que evolui durante a inspiração até 6%, e em seguida diminui de volta ao ponto inicial de 3% durante a expiração) e destituído de objetos cênicos. A peça, que possui menos de um minuto de duração total em cena, consiste no surgimento de um choro fraco vindo de fora do palco através do procedimento de voz em *off*, seguido de uma inspiração acompanhada da ampliação da fraca iluminação, conforme descrevemos anteriormente, um diminuto intervalo de cinco segundos, e em seguida a expiração mantendo a mesma lógica da diminuição da iluminação de forma integrada ao movimento respiratório dessa voz. Os movimentos de inspiração e conseqüentemente expiração devem ter duração de dez segundos cada no total. O choro do início se repete ao final, seguido da mesma pausa de cinco segundos, e finalmente um *blackout*. Verticalização máxima da estética minimalista dentro da história do teatro, *Breath* representa a materialização da busca radical de Beckett no sentido do desenvolvimento de sua estética do menos, que seria desdobrada e lapidada nos dramáticos *Not I* e *That time*<sup>143</sup>.

### 3.2 – Estrutura formal de *That time*

<sup>142</sup> “Para a objeção de que o componente visual seja muito pequeno, [apagado] fora de proporção com o auditivo, responda: {faça ele se tornar ainda menor, segundo o princípio de que menos é mais.} [apagado]” (tradução nossa). No original de Beckett, os colchetes indicam palavras rasuradas pelo autor, enquanto as chaves indicam um trecho que foi incluído posteriormente por Beckett no manuscrito.

<sup>143</sup> Vivian Mercier comenta a questão da perspectiva minimalista no teatro tardio beckettiano, mencionando que estaria “[...] preparado para argumentar que a brevidade das obras posteriores não se deve a quaisquer aspirações filosóficas ao silêncio, mas a este perfeccionismo: a única obra perfeitamente acabada é a miniatura.” (MERCIER, 1977, p. 237, tradução nossa).

Partindo do estabelecimento de três histórias contemplando momentos distintos da vida do personagem Ouvinte, como em recortes isolados que nos possibilitam preencher os vazios intervalares em relação à distância entre cada um destes momentos narrados através do uso da imaginação, Beckett opera um procedimento de desmontagem estrutural das construções dessas narrativas, propondo reagrupamentos dos discursos de maneira a resultarem em novas organizações discursivas, intercalando imagens e detalhes de acontecimentos a fim de desestabilizar a linearidade original dos três solilóquios, procurando confundir, ao invés de definir, os fios condutores possíveis dentro da estrutura narrativa da peça.

A primeira questão estrutural não se refere à narrativa em si, mas à concepção cênica proposta por Beckett de utilização de uma cabeça isolada de um corpo, suspensa no ar e incomunicável, mantendo durante quase toda a duração da peça os olhos fechados, em uma atitude de resignação em relação aos fatos narrados, como se o personagem Ouvinte fechasse os olhos para mergulhar no mundo narrado pelas três vozes, evocando locais, sensações e personagens através do dispositivo da memória involuntária<sup>144</sup>, uma vez que nos parece que Beckett não esteja propondo uma situação dramática na qual o personagem busque racionalmente a visualização de memórias selecionadas, como no caso de Krapp, mas sim construindo uma estrutura dramático-narrativa onde o personagem está absorto em um fluxo verbal que arrebatava sua consciência, fazendo com que seu “eu” se dissolva em meio a tudo o que é narrado incessantemente pelas vozes. A supressão da visão através da estratégia de colocar em cena uma cabeça com seus olhos permanentemente fechados explora a exacerbação de outro sentido, ou seja, a audição, permitindo tanto ao personagem Ouvinte como ao leitor-espectador manter seu foco no elemento auditivo ao invés do elemento visual, um dos principais referenciais do teatro moderno, basta recordarmos das obras de dois encenadores modernos que sempre mantiveram o elemento visual como aspecto central de suas produções, Tadeusz Kantor e Robert Wilson<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> Este aspecto da importância da memória involuntária foi abordado por Samuel Beckett em seu ensaio acerca da obra de Marcel Proust. Cf. BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

<sup>145</sup> *That time*, assim como *Not I*, possui um elemento central que parece aproximar ainda mais o teatro beckettiano do teatro do encenador polonês Tadeusz Kantor, a questão do vazio. No ensaio intitulado *A máquina Kantor*, Jaroslaw Suchan aponta que “logo depois da Segunda Guerra Mundial, Kantor escreve: Começo a criar meu mundo. Leis precisam ser escritas. Leis novas. As antigas estão mortas. Só resta o vazio, o espaço. Agora ele governará. Organizará as coisas. Está vivo e imperioso. Parirá a vida, os objetos, os organismos, as figuras. Uma cartilha deve ser escrita quando o mundo nascer”. Kantor frequentemente mencionava, em configurações diferentes, a aniquilação, a não existência, o não ser, o

Beckett estabelece em *That time* uma estrutura textual-cênica que apresenta três estágios principais da existência do personagem Ouvinte, através do mencionado entrelaçamento da narrativa contendo uma mistura de memória e fatos provavelmente inventados<sup>146</sup>. O dramaturgo-encenador divide a peça em três seções contendo doze discursos cada. Dentro dessa estrutura central da narrativa, cada voz fala por quatro vezes em cada seção, delimitando um terço de todo o texto; os discursos são precisamente intercalados, sendo que o dramático é iniciado com o primeiro discurso da voz A, e encerrado com o último discurso da voz C. A divisão das seções da peça foi estabelecida por Beckett da seguinte forma: na primeira seção, a voz A inicia a narrativa, que é encerrada pela voz B; na segunda seção, a voz C inicia a narrativa, que é encerrada pela voz A; e finalmente na terceira seção, a voz B inicia a narrativa, que é encerrada pela voz C. Portanto, conforme sugere Rosemary Pountney:

O equilíbrio é perfeito. A divisão em seções ou cenas é marcada não através de *blackouts* como em *Play*, mas com silêncios, um dispositivo apropriado para uma peça na qual a possibilidade de silêncio está sempre presente de forma elusiva. [...] (POUNTNEY, 1998, p. 40, tradução nossa)

O padrão criado por Beckett enquanto cada uma das vozes enuncia seus doze parágrafos emergiria da seguinte forma: na primeira seção, temos as vozes divididas em cada um dos quatro blocos seguindo a ordem A C B, A C B, A C B, C A B (finalizada com a primeira pausa com silêncio); na segunda seção, a ordem das vozes sofre uma alteração, seguindo a ordem C B A, C B A, C B A, B C A (finalizada com a segunda pausa com silêncio); e finalmente na terceira seção, a ordem das vozes sofre uma segunda alteração, seguindo a ordem B A C, B A C, B A C, B A C (finalizada com a pausa final com silêncio e o posterior sorriso desdentado do personagem). A ruptura

---

vazio, o nada, o zero. Não há dúvidas de que isso era um traço de seu trauma da época da guerra, o sentimento de que o velho mundo estava se desintegrando e de que dessa desintegração advinha um vácuo do espírito e da existência. Ainda assim, para Kantor, o vazio estava associado não somente à perda, mas também à potencialidade. [...]” (SUCHAN apud FERNANDES, 2015, p. 41).

<sup>146</sup> Em *That time* o paralelo com o romance *Companhia* (1980) reside justamente no fato de estarmos diante de personagens solitários em meio a espaços escuros e vazios que buscam criar vozes para que estas sirvam de companhia em meio ao vazio e a escuridão. Se em *Companhia* o texto se inicia com a frase “uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar.” (BECKETT, 2012, p. 27), assumindo portanto o elemento da imaginação como algo que permeará a narrativa de um personagem deitado em algum local indefinido e no escuro, em *That time* não é possível inferir se as três histórias que provavelmente traçam um panorama de três momentos da vida do Ouvinte são absolutamente verdadeiras, totalmente inventadas, ou uma mescla de ambas as possibilidades.

final com o ordenamento das duas primeiras seções, onde os trechos de sobreposição das três vozes se encerram com uma variação, parece estar ligada de alguma forma com o surgimento do sorriso que denota certa satisfação do personagem Ouvinte, talvez pelo fato de a última seção manter o padrão de distribuição das vozes e seus respectivos discursos no formato B A C, remetendo à conhecida obsessão de Beckett pela busca de padrões, séries e repetições na construção de suas obras. Existe outra interpretação possível para o sorriso do Ouvinte durante a micro-cena final da peça, segundo a qual o personagem demonstraria sua satisfação com o fato de finalmente o silêncio ter se estabelecido, e o tormento gerado pelas vozes portadoras das memórias fabulares ter cessado.

*That time* não apresenta pontuação em todo o texto, assim como divisão de parágrafos para uma apresentação cartesiana da narrativa. Característica marcante do último Beckett, tanto no que se refere à dramaturgia quanto às obras literárias, a forma e a experimentação com a linguagem são questões centrais evidenciadas e potencializadas de maneira a conferir a cada trabalho características singulares e originais, embora sempre permanecendo fiéis aos referenciais dentro do que conhecemos como estética beckettiana (personagens desvalidos, vagabundos errantes, seres com permanente necessidade de obter companhia através da voz narrativa, etc.).

Neste dramático Beckett propõe, de forma semelhante a *Como é*, romance publicado em francês em 1961, a ruptura com a forma narrativa convencional de maneira mais ou menos similar, salvas as diferenças temáticas e de gênero literário, utilizando uma estrutura narrativa em fluxo contínuo, onde o leitor-espectador deve encadear as sentenças de acordo com sua leitura e ênfase. Os blocos tripartidos das três narrativas de *That time* se assemelham aos blocos separados apenas por espaços de *Como é*, pois se no primeiro caso as pausas relativas aos blocos narrativos acontecem a cada mudança de enunciador, as vozes A, B e C, no segundo caso os espaços em branco funcionam como pausas no fluxo narrativo constante, em ambos os casos apresentando sentenças e períodos que podem ser intercalados ou lidos de forma randômica, sem prejuízo de entendimento, uma vez que mais do que narrativas linearmente estruturadas os blocos funcionam como verdadeiras coleções de imagens que se sobrepõem e completam, constituindo dessa forma o conteúdo narrativo. Procedimento paradoxal, uma vez que Beckett constrói um dramático no qual o elemento visual é mínimo, materializado apenas na cabeça do personagem, e o elemento auditivo se caracteriza como central, abarcando toda a duração da peça, por outro lado este mesmo elemento

narrativo funciona como propulsor de uma construção ininterrupta de imagens, desenhadas paulatinamente na medida em que as três narrativas avançam. Outros pontos em comum entre ambas as obras se referem à questão das três narrativas individuais que compõe *That time* e as três partes da narrativa de *Como é*, que se organizam como verdadeiros blocos temático-discursivos, e também as repetições presentes em ambas as obras, embora de forma diversa, com os blocos remetendo uns aos outros em determinados momentos narrados.

Em *That time* a narrativa é construída enfatizando três supostos momentos da vida do personagem Ouvinte, infância-juventude, idade madura e velhice, e em *Como é* a narrativa se divide em três partes distintas e interligadas, ou seja, antes de Pim, com Pim e depois de Pim. A repetição de frases e expressões em ambas as obras é outro aspecto marcante, como ocorre na recorrência da expressão “[...] *that time you went back to look was the ruin still there were you hid as a child that last time [...]*”<sup>147</sup> (BECKETT, 1990, p. 388 e p. 391), em *That time*, e na repetição da expressão “eu o digo como ouço” (BECKETT, 2003, pp. 11-14), que surge em diversos pontos da narrativa de *Como é*, apenas para citarmos dois exemplos. Luciano Gatti comenta a questão da repetição dentro do drama e da prosa de Beckett, a partir da aproximação da obra do autor com o minimalismo:

[...] A mencionada “desconfiança” de Beckett em relação à linguagem, assim como sua tendência a compor peças cada vez mais imagéticas, desempenham seu papel, mas também é importante notar que ali, no teatro e na prosa, as séries e as repetições eram mecanismos de atrito com vestígios dos gêneros épico e dramático que ainda subsistiam na produção beckettiana, seja em registro paródico nos primeiros trabalhos, seja no entrelaçamento posterior de memória, imaginação e fabulação na sondagem da experiência individual em obras dificilmente reconhecíveis no âmbito das convenções de um gênero em particular. [...] (GATTI, 2018, p. 231)

A complexidade e inovação no que se refere a este dramátículo são notáveis, evidenciadas por Beckett em um comentário feito a James Knowlson durante um dos inúmeros jantares ao lado do dramaturgo-encenador, quando Beckett falava ao pesquisador de autores que admirava, como Robert Pinget e Fernando Arrabal, e chegava a confidenciar informações a respeito de suas peças tardias. Segundo Beckett,

---

<sup>147</sup> “[...] aquela vez que você voltou para olhar se a ruína ainda estava lá onde você se escondeu quando criança aquela última vez [...]” (tradução nossa).

“*That time is on the very edge of what is possible in the theatre*”<sup>148</sup> (apud KNOWLSON; KNOWLSON, 2007, p. 252).

### **3.3 – Cabeças desincorporadas: as encenações de *That time* através dos *theatrical notebooks***

Samuel Beckett participaria como diretor conselheiro da primeira produção deste dramático, encenada no Royal Court Theatre, com direção de Donald McWhinnie e atuação de Patrick Magee, amigo de longa data de Beckett, para quem o dramaturgo-encenador havia escrito *Krapp's last tape* alguns anos antes, tendo estreado em 20 de maio de 1976. Beckett preparou um minucioso *notebook* de encenação da peça, contendo instruções relativas à encenação, ao trabalho com o texto dramático e ao trabalho do ator (ações físicas e vozes), no intuito de orientar a direção de McWhinnie, o que de fato evidencia a evolução de seu trabalho como encenador, uma vez que desde a criação de *Not I* Beckett passaria não somente a encenar suas peças e aprimorá-las através do consequente trabalho com o texto sobre o palco, mas também a desenvolver um novo tipo de acompanhamento de encenações de diretores que se dedicavam a seu teatro, como o próprio McWhinnie, Alan Schneider e Pierre Chabert, onde passaria a controlar aspectos que considerava centrais em sua dramaturgia final, potencializando elementos diversos relativos à atuação, à iluminação, à sonoplastia e aos (poucos) elementos cênicos destas miniaturas dramáticas, e ao mesmo tempo sintetizando elementos de suas peças mais antigas e extensas, como podemos perceber em seu minucioso *notebook* dedicado à sua encenação de *Warten auf Godot*, levada ao palco do Schiller-Theater em 1975, onde deixa claro que pensava ser necessário um trabalho de redução da extensa peça original, no sentido de potencializar o texto dramático aproximando-o da dramaturgia desenvolvida nas três últimas décadas de seu trabalho, período no qual empreende uma verdadeira radicalização de sua estética minimalista no teatro. Beckett dirigiria *Damals (That time)* no Schiller-Theater Werkstatt, em Berlim, estreado em outubro de 1976, com Klaus Herm no papel do Ouvinte, revisando a tradução realizada por Elmar Tophoven durante o processo de ensaios.

Em ambos os casos, o dramaturgo-encenador produziu meticulosos cadernos de direção, contemplando os principais aspectos referentes à transposição do dramático

---

<sup>148</sup> “*That time* está no limite do que é possível no teatro.” (tradução nossa).



da página ao palco. Estes *notebooks* contendo os manuscritos de Beckett desenvolvidos para ambas as encenações encontram-se armazenados no Beckett Archive da University of Reading, e foram publicados integralmente dentro do volume quatro da série publicada por Faber and Faber e Grove Press dedicada a estes cadernos, intitulada *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*<sup>149</sup>. Estas versões publicadas nos *notebooks* inglês e alemão dedicados a *That time* apresentam todas as instruções relativas às pausas, ações físicas e modificações do texto, anotadas tanto em inglês (Royal Court Theatre) quanto em alemão (Schiller-Theater), e evidenciam um aspecto interessante do processo criativo de Beckett como encenador. Sabemos que estes *theatrical notebooks* eram desenvolvidos, em sua maioria, antes do início do processo de ensaios, sendo em poucas circunstâncias modificados em decorrência de elementos trabalhados durante os ensaios de determinada peça, mas em *That time*, assim como vimos em relação à *Not I*, as anotações realizadas inicialmente para a encenação inglesa de McWhinnie são aproveitadas e expandidas na encenação alemã de Beckett.



Klaus Herm em *Damals*, direção de Samuel Beckett. Schiller-Theater Werkstatt, 1976. Foto: Anneliese Heuer.

O desenvolvimento de *That time* pode ser verificado ao longo de quinze manuscritos dedicados à elaboração do dramático e às respectivas encenações

---

<sup>149</sup> Cf. Gontarski, S. E. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol. 4: the shorter plays*. London: Faber and Faber, 1994.

mencionadas. O conjunto de manuscritos faz parte da Beckett Manuscript Collection mantida pela Beckett International Foundation em Reading, na Inglaterra. Os manuscritos que compõem o arquivo completo referente à *That time* estão catalogados como BIF MS 1477/1-6; BIF MS 1447/10; BIF MS 1447/9; BIF MS 1447/7-8; BIF MS 1639; BIF MS 1657/1-3; e BIF MS 1976<sup>150</sup>, e documentam de forma detalhada toda a progressão do desenvolvimento da peça, desde o primeiro manuscrito, contendo o esboço inicial do dramático, até o último manuscrito, que compreende o caderno de direção desenvolvido por Beckett para a encenação alemã de *Damals (That time)* – conhecido entre pesquisadores beckettianos como “*the red notebook*” –, contendo também as notas referentes a outras duas encenações de sua autoria, *Spiel (Play)* e *Tritte (Footfalls)*, além de páginas soltas referentes às encenações inglesas de *That time* e *Footfalls*. Em sua biografia, James Knowlson comenta que:

Ele trabalhou intensamente em *That time* durante os meses de junho, julho e agosto de 1974, tanto em Ussy como em Paris. Os manuscritos e datiloscritos mostram seu progresso constante; as cartas revelam sua evolução gradual de julho ao final de setembro. Novamente, Beckett estava muito consciente de que, como com *Not I*, ele havia escrito uma peça que estava “no limite do que era possível no teatro”. [...] Mais uma vez, ele queria estar envolvido na primeira produção para ver como os problemas poderiam ser resolvidos com sucesso. (KNOWLSON, 1997, pp. 532-533, tradução nossa)

O *notebook* dedicado à encenação inglesa de *That time*, dirigida por Donald McWhinnie e com Patrick Magee no papel do Ouvinte, catalogado como BIF MS 1639 no Beckett Archive, foi publicado na edição dos *theatrical notebooks* dedicado aos dramáticos finais. Apesar de Beckett não ter assinado a direção desta encenação, ele redigiu notas específicas para a produção como se fosse ele próprio dirigir a peça. As anotações de Beckett estão contidas em duas páginas de uma folha de papel A4, sendo que na primeira página encontramos o título *That time* no topo (abaixo de uma frase rasurada), seguido pelo mencionado manifesto minimalista redigido pelo dramaturgo-encenador. Abaixo do cabeçalho e do manifesto, Beckett redigiu uma listagem seguida de descrições dos *fade-ups* e *fade-outs* da iluminação – que se estende desde a abertura,

---

<sup>150</sup> Este conjunto de manuscritos está organizado de acordo com a ordem cronológica referente à sua criação, de acordo com a catalogação da Beckett Manuscript Collection. As numerações decrescentes sugerem a ordem de sua entrada na coleção pertencente ao arquivo beckettiano, reagrupadas posteriormente de acordo com a ordem em que foram desenvolvidos por Samuel Beckett. Cf. BRYDEN, Mary; GARFORTH, Julian; MILLS, Peter (eds.). *Beckett at Reading: catalogue of the Beckett manuscript collection at the University of Reading*. Reading: Whiteknights Press / Beckett International Foundation, 1998, pp. 89-97.

com indicação de luz forte, até o *fade-out* final –, relacionando com números de página e sugestões textuais<sup>151</sup>. Todas as referências a páginas se referem à primeira edição da peça por Faber and Faber. Existem aqui sete instruções separadas e uma nota introdutória. John Fletcher comentou a questão do trabalho de Beckett com a iluminação durante a primeira encenação de *That time* no Royal Court Theatre:

Um acréscimo na produção às instruções publicadas pela primeira vez foi um aumento na intensidade da luz sobre a cabeça em cada uma das três pausas, sobre as quais Beckett escreve, em uma carta aos autores datada de 5 de agosto de 1976: “In *That time* the light on face is brought up each time the memories flag (after B4, A8, C12) and faded back to normal as they resume. The effect at the end after C12 is no different from the preceding except that fade back is continued to fade out”<sup>152</sup>. (FLETCHER; FLETCHER; BACHEM; SMITH, 1978, p. 202, tradução nossa)

Na página dois existem três esboços de listas de sequências relacionadas às vozes A, B e C. As duas primeiras listas estão riscadas, enquanto a terceira está marcada por Beckett, sendo que a sequência detalhada nesta lista é similar àquela encontrada na versão final. Na parte inferior da página, o dramaturgo-encenador listou todo o texto, com as seções sendo organizadas como A B C 1-12 e identificadas pelas primeiras e últimas frases.

O *notebook* dedicado à encenação de *Damals*, no Schiller-Theater Werkstatt em 1976, apresenta notas escritas em alemão e inglês por Beckett, sendo que o texto se encontra em alemão e o material de direção se encontra em inglês. As notas de Beckett para a produção se iniciam no anverso do fólio 1 e continuam até o anverso do fólio 6. No anverso do fólio 1, Beckett inicia suas notas de direção com o detalhamento acerca da diminuição de intensidade da fala de Listener antes dos silêncios posteriores a B4, A8 e C12, apontando minuciosamente as passagens relativas aos três casos, e frisando que de forma convergente, após esta diminuição na gradação vocal as vozes voltam ao volume normal. Sobre este ponto Beckett faz uma indicação importante: quando o

<sup>151</sup> De acordo com comentário editorial de Stanley Gontarski, “esta folha de notas documenta as sugestões de Beckett para mudanças de iluminação. O princípio indica essencialmente que o rosto seja estabelecido em plena luz durante as pausas, e que a iluminação diminua para a metade durante as vozes, ou essencialmente quando os olhos do Ouvinte se fecham. Beckett detalhou as dicas para os *fade-ups* e *fade-downs*. A fala final da voz C, por exemplo, é ouvida em plena luz, o *fade-up* tendo começado com “*only get back*” na fala anterior pela voz A, e a intensidade total alcançada com o “*never come back*” de A. (ver o fólio com o título “Luz” no *notebook* alemão).” (GONTARSKI, 1999, p. 365, tradução nossa).

<sup>152</sup> “Em *That time* a luz no rosto é acesa cada vez que as memórias sinalizam (após B4, A8, C12) e voltam ao normal à medida que são retomadas. O efeito no final após C12 não é diferente do anterior, exceto que o *fade-back* é contínuo até o *fade-out*.” (tradução nossa).

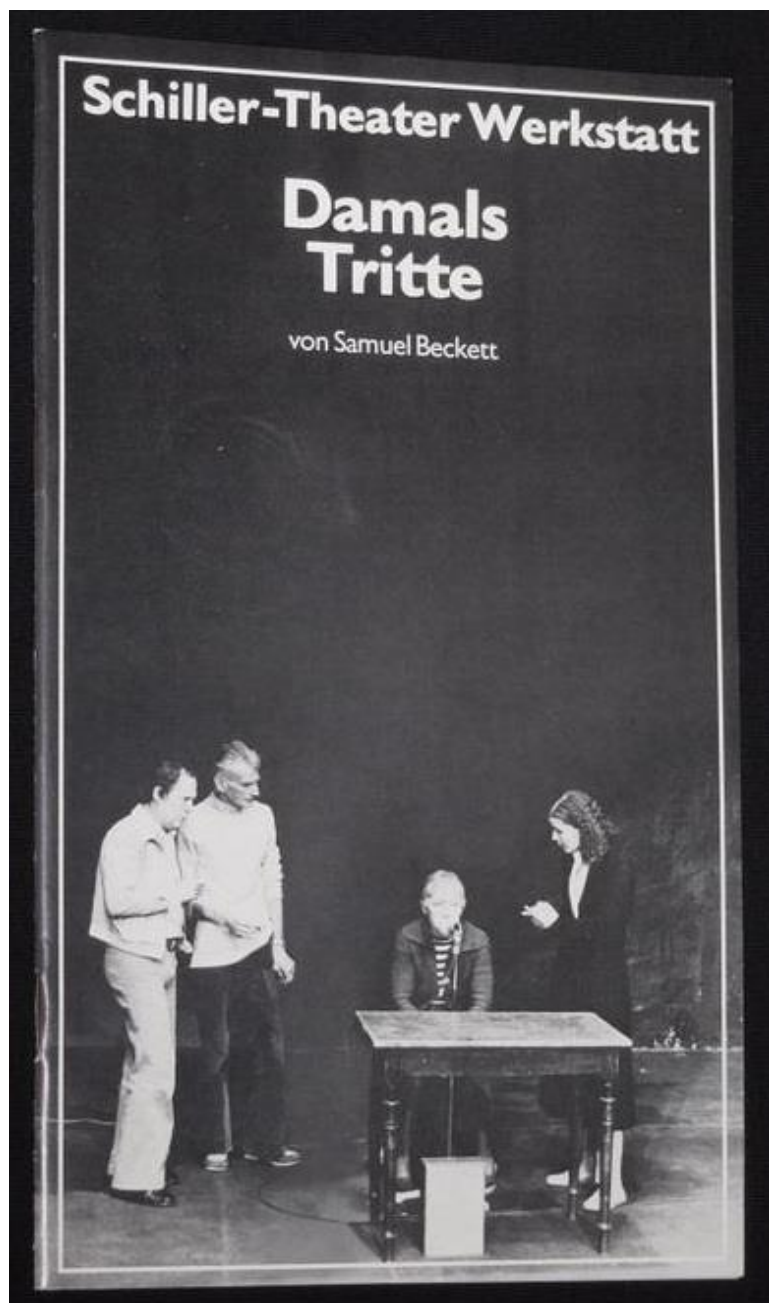
silêncio se intensifica, a iluminação deve ser intensificada; quando as memórias retornam, a iluminação deve ser diminuída.

Existem duas seções ostentando títulos, “*Listener’s reactions*”, redigida no anverso do fólio 2, e “*Light*”, anotada no anverso do fólio 5. Elas trazem notas muito específicas, mas não invariáveis, sobre seus assuntos. A seção “*Listener’s reactions*” observa quatro reações distintas ao longo da peça, sendo que a primeira se relaciona com os movimentos dos olhos; a segunda se relaciona com a respiração de Listener; a terceira é a indagação pontual “*perhaps very slight restlessness coming up to silence (B4, A8, C12)?*”<sup>153</sup> (BECKETT apud GONTARSKI, 1999, p. 375); e a última uma indicação técnica acerca do final da peça, abordando a abertura final dos olhos e o sorriso desconcertante. A sessão “*Light*” está dividida em oito partes, detalhando os níveis de luz ao longo da peça, desde a primeira cena, com seu *fade-up* máximo, até a derradeira, com o *fade-out* gradativo de dez segundos. As notas no verso dos fólios 2 e 3 estão na forma de uma grande tabela que detalha cada enunciado na sequência exata e atribuem a cada um deles um número e uma letra. As unidades, com as letras A, B ou C, numeradas de 1 a 12, referem-se às conotações das três vozes no texto publicado. Dessa forma, Beckett divide *Damals* em trinta e seis unidades separadas. John Fletcher aponta que Beckett desejava “[...] tornar cada passagem verbalmente interessante e fornecer a ela alguma conexão associativa com a seguinte” (FLETCHER et al., 1978, p. 203, tradução nossa).

A leitura atenta dos dois *notebooks* de direção de Beckett relativos às encenações de *That time* e *Damals* confirma a afirmação de Fletcher, uma vez que todas as entradas e notas sugerem interrelações com outras, tornando estes dois *notebooks* um grande emaranhado concentrado de informações técnicas, diferentemente do que vemos em todos os outros *notebooks* dedicados a encenações de peças do irlandês. Esta complexidade atesta a verticalização progressiva do controle técnico por parte de Beckett no que se refere à prática da encenação teatral, e possibilitaria, a partir desse momento, o próximo salto artístico de Beckett dentro da esfera teatral, a criação de uma de suas maiores obras-primas em dramaturgia, a miniatura dramática *Footfalls*.

---

<sup>153</sup> “Talvez inquietação muito leve chegando ao silêncio (B4, A8, C12)?.” (tradução nossa).



Programa de *Damals* (*That time*) e *Tritte* (*Footfalls*), dirigidas por Samuel Beckett. Schiller Theater Werkstatt, 1976. Foto: Rosemarie Clausen.

## CAPÍTULO IV - FOOTFALLS: VOZES FANTASMÁTICAS E ESGOTAMENTO

O dramático *Footfalls* (*Passos*), que viria a suceder *Not I* e *That time* dentro do arco final da dramaturgia beckettiana, aponta uma nova proposição formal em relação à temática das *dead heads*, ou seja, se em *Not I* temos uma boca falante e em *That time* uma cabeça suspensa na escuridão, em *Footfalls* existe a perspectiva de que toda a ação dramática talvez esteja se desenrolando no interior da cabeça da protagonista, portanto dentro do *manicômio do crânio*. Para refletirmos acerca desta miniatura dramática, nossa análise será desenvolvida tendo como ponto central os conceitos de *fantasmático* (PAVIS, 2015) e de *esgotamento* (DELEUZE, 2010). Partindo da definição elaborada por Patrice Pavis<sup>154</sup>, procuraremos utilizar o conceito de fantasmático como forma de situar ambas as personagens criadas por Beckett dentro da circunstância proposta em cena, ou seja, uma mulher (May) que caminha continuamente em um espaço indefinido, de maneira mecânica e restrita a um cubículo – pequeno corredor de luz no qual desenvolve sua caminhada infinita –, e que mantém um diálogo com uma voz que supostamente pertence à sua mãe morta. Com relação ao conceito deleuziano de esgotamento, desenvolvido pelo filósofo francês em sua análise das peças televisivas de Samuel Beckett, faremos uma aproximação de sua formulação teórica com o dramático *Footfalls*, pela pertinência em relação às questões que perpassam a peça e também pela proximidade estética do dramático em relação à obra televisiva de Beckett, representada pelas peças *Eh Joe* (1965), *Ghost trio* (1975), *...but the clouds...* (1976), *Quad* (1982) e *Nacht und träume* (1982).

---

<sup>154</sup> Segundo Pavis, o fantasma seria o “tipo mesmo do não-ser e da não-personagem, o fantasma volta com insistência às cenas teatrais, não só em *Hamlet* ou *Dom Juan*, mas em inúmeras peças nas quais deve aparecer uma pessoa morta ou desaparecida. Ele assume todas as aparências possíveis: lençol, sombra, espectro horrendo, voz d’além-túmulo, fantasia encarnada etc. O teatro e seu gosto pelo truque, pela ilusão e pelo sobrenatural, é um lugar de eleição para tais criaturas. Enquanto ilusão de uma ilusão (a personagem), o fantasma assume, por uma paradoxal inversão de signos, os traços de uma figura bem real. Contrariamente à personagem que é denegada no instante em que é mostrada [...], o fantasma não tem nenhuma necessidade de afirmar-se como verídico e goza, a partir de então, de total liberdade de representação: quanto mais “irrealista” e fantástico é, mais tem a aparência de um fantasma! Daí a inventividade de suas encarnações, o que, no entanto, não resolve os problemas concretos do encenador. Há tantas maneiras de representar fantasmas quanto há estéticas teatrais: o fantasma do pai em *Hamlet* é às vezes representado pelo ator que interpreta Cláudio e disfarçado de soldado, apresentado de maneira ridícula e irreal (iluminação “onírica”, fosforescente), com voz “cavernosa” e de ressonância insólita; às vezes, por uma preocupação de verossimilhança ou de racional, o fantasma é claramente designado como um prolongamento fantasioso de Hamlet, uma criatura feita do seu medo e da sua fragilidade”. (PAVIS, 2015, p. 163)

#### 4.1 - Presenças fantasmáticas

Beckett escreveu a peça *Footfalls* para a atriz Billie Whitelaw, durante o processo de ensaios de sua encenação de *Warten auf Godot (Esperando Godot)* no Schiller-Theater de Berlim, em 1975<sup>155</sup>. Whitelaw, que já havia impressionado o autor-diretor quando da encenação inglesa de *Not I* e era considerada pelo próprio Beckett como a atriz mais emblemática de seu teatro, realizou um trabalho impressionante de caracterização e interpretação durante a encenação que Beckett levaria a cabo no ano seguinte, no Royal Court Theatre de Londres, estreada em 20 de maio de 1976<sup>156</sup>. A peça, um dos chamados *dramáticulos* beckettianos, é extremamente concisa e curta, tendo um total de cinco páginas na versão inglesa publicada por Faber and Faber em sua edição do teatro completo de Samuel Beckett<sup>157</sup>, contendo uma das alterações desenvolvidas por Beckett em sua encenação inglesa da peça, o aumento do número de passos da personagem de sete para nove no total.

*Footfalls* apresenta uma situação dramática relativamente simples, ou seja, uma mulher (May), de aparência fantasmática<sup>158</sup>, “*in your forties*”<sup>159</sup> (BECKETT, 1990, p. 400), vaga em um local indefinido, que ao que tudo indica poderia ser a casa onde ela nascera (ou começara, segundo uma das falas da peça)<sup>160</sup> anos antes, mantendo uma espécie de diálogo com a voz de sua mãe, referida por Beckett na rubrica do texto apenas como “*woman’s voice*”. A personagem, caracterizada com “cabelos grisalhos

<sup>155</sup> De acordo com James Knowlson, “Beckett começou a escrever a peça curta *Footfalls* em Berlim, em 2 de março de 1975, pouco menos de uma semana antes da noite de abertura de sua já famosa produção de *Warten auf Godot* no Schiller-Theater.” (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 220, tradução nossa).

<sup>156</sup> Segundo Stanley Gontarski, “Billie Whitelaw, a atriz que Beckett dirigiu na estreia mundial [...] lembra o resumo de Beckett da peça: “de modo geral dividida em três partes, primeiramente a filha conversando com uma mãe doente, então a mãe conversando com a filha que não está realmente lá. Em seguida a filha fala sobre uma lembrança de outra mãe e sua filha, e ela está apenas contando suas lembranças da mãe e da filha”. Ao invés de uma reversão da iconografia do desmembramento, *Footfalls* é o ponto culminante, a presença ausente ou a ausência presente.” (WHITELAW apud GONTARSKI, 1985, página 162, tradução nossa).

<sup>157</sup> Cf. BECKETT, 1990, pp. 397-403.

<sup>158</sup> Segundo Walter Asmus em artigo publicado no *Journal of Beckett Studies*, Beckett mencionou, durante os ensaios de sua encenação de *Footfalls* no Schiller-Theater berlinense, que “[...] *The costume will look like a ghost costume. It is described in the play: “Tattered... A tangle of tatters... A faint tangle of pale grey tatters”. It is the costume of a ghost.*” (BECKETT apud ASUMS, 1977, p. 85) “[...] O figurino deve parecer com o traje de um fantasma. Isso é descrito na peça: “Esfarrapado... um emaranhado de farrapos... um emaranhado gasto de farrapos de cor acinzentada.” É o traje de um fantasma.” (tradução nossa).

<sup>159</sup> “Em seus quarenta e poucos anos.” (tradução nossa).

<sup>160</sup> “[...] *Why, in the old home, the same where she – [Pause.] The same where she began. [...]*” (BECKETT, 1990, p. 401). “[...] Por que, no antigo lar, o mesmo onde ela – [Pausa.] O mesmo onde ela começou. [...]” (tradução nossa).

desgrenhados” e uma espécie de vestido longo gasto, cobrindo seus pés, vaga intermitentemente de um lado a outro do palco, mantendo uma rotina de nove passos iniciados da direita para a esquerda do palco, e após um pequeno giro, repetidos da esquerda para a direita do palco, sempre circunscrita a um pequeno corredor de luz desenhado no proscênio do palco, em contraste com a escuridão total do restante do espaço cênico. Esta ação física relativamente simples se repete por toda a peça, alternada por variações de intensidade de luz<sup>161</sup> e pequenas pausas, onde a personagem se posiciona frontalmente em relação à plateia, como que apoiando sua cabeça em uma parede invisível, notável esforço de Beckett em redimensionar de forma diversa a velha quarta parede do teatro naturalista.

May relata fragmentos de sua relação com a mãe durante sua doença na velhice, logo no início da primeira cena da peça, narrando em diálogo estabelecido com a voz fantasmática os cuidados específicos despendidos com a mãe, no que poderia ser definido como um trabalho penoso de cuidado médico diário.

M: Would you like me to inject you again?

V: Yes, but it is too soon. [*Pause.*]

M: Would you like me to change your position again?

V: Yes, but it is too soon. [*Pause.*]

M: Straighten your pillows? [*Pause.*] Change your drawsheets? [*Pause.*] Pass you the bedpan? [*Pause.*] The warming-pan? [*Pause.*] Dress your sores? [*Pause.*] Sponge you down? [*Pause.*] Moisten your poor lips? [*Pause.*] Pray with you? [*Pause.*] For you? [*Pause.*] Again. [*Pause.*]

V: Yes, but it is too soon. [...] <sup>162</sup> (BECKETT, 1990, p. 400)

A partir desta primeira exposição de cunho quase realista, rompida apenas pela caracterização fantasmática da personagem e da voz que atua como interlocutora, resultando em um potente efeito de estranhamento, May retoma o diálogo com a suposta voz de sua mãe, completamente ausente em cena, materializada apenas pelo

<sup>161</sup> A peça se inicia com uma iluminação de determinada intensidade dentro do retângulo onde May executa seus passos, e a cada nova parte, após um pequeno *blackout*, a luz se mantém a mesma, mas com uma queda sensível em sua intensidade, que culmina com a quase penumbra que ilumina o espaço vazio, evidenciando a ausência de May, durante a quarta e última parte do dramático.

<sup>162</sup> “M: Você gostaria que eu aplicasse sua injeção novamente? V: Sim, mas é muito cedo. (Pausa.) M: Você gostaria que eu trocasse sua posição novamente? V: Sim, mas é muito cedo. (Pausa.) M: Que eu endireite seus travesseiros? (Pausa.) Troque seu lençol? (Pausa.) Passe a você a comadre? (Pausa.) O aquecedor da cama? (Pausa.) Cubra suas feridas? (Pausa.) Passe a esponja em você? (Pausa.) Umedeça seus pobres lábios? (Pausa.) Reze com você? (Pausa.) Para você? (Pausa.) Novamente. (Pausa.) V: Sim, mas é muito cedo. [...]” (tradução nossa). Procuramos seguir as mesmas abreviações utilizadas no texto publicado por Faber and Faber em relação às personagens, portanto M seria a abreviação de May, e V a abreviação de Voz de Mulher, conforme descritas na rubrica introdutória por Samuel Beckett. Cf. BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990, p. 399.



recurso da voz em *off*<sup>163</sup>. Beckett propôs, em sua encenação da peça, que a voz deveria ser projetada a partir de caixas de som posicionadas no fundo do palco, suspensas em relação ao chão, o que gerava um efeito fantasmagórico para uma voz advinda de um personagem invisível, mas que ao mesmo tempo abarcava toda a dimensão do palco, desde o diminuto espaço iluminado onde May desenvolve sua rotina de passos, até o restante do espaço cênico, totalmente imerso na escuridão.

Curiosamente, se tomarmos como referência a reflexão de Gilles Deleuze sobre a diferenciação da primeira obra televisiva de Beckett, *Eh Joe*, escrita em 1965 e exibida pela BBC2 em 1966, e as outras quatro obras televisivas posteriores mencionadas no início deste capítulo, a voz fantasmática de *Footfalls* parece mesclar aspectos do que Deleuze nomeou como língua II e língua III, ou seja, o estatuto da voz em *Footfalls* nos apresenta “[...] intenções, entonações, evoca(ndo) lembranças pessoais insuportáveis ao personagem e mergulha(ndo) na dimensão memorial [...]” (DELEUZE, 2010, p. 96), mas ao mesmo tempo, se elevando ao que Deleuze chama de “dimensão fantasmática”, mas de forma diversa em relação às obras televisivas posteriores a *Eh Joe*, sem que tenhamos em cena um “impessoal indefinido”, embora as menções biográficas ditas por May e a voz de sua mãe em cena dificilmente poderiam ser chamadas de algo claro e definido.

Se a narrativa inicial de May nos fornece pistas de sua possível relação com a mãe morta, projeção mental de sua “pobre mente”, aos poucos o diálogo de ambas ganha outras nuances, confundindo o leitor-espectador e erradicando qualquer possibilidade de uma interpretação realista do texto. Aqui percebemos outro elemento que permeia boa parte da produção dramaturgica beckettiana, ou seja, a ideia do chamado *labirinto do crânio*<sup>164</sup>, local onde parte dos personagens ou criaturas

<sup>163</sup> De acordo com Patrice Pavis, “do inglês *voice off*: termo empregado no cinema, onde designa uma voz ouvida fora do campo de ação, a ser diferenciada da *voice over*, voz que é ouvida, mas que não pertence às personagens, visíveis ou invisíveis, da ficção, e que é a voz de um narrador exterior ou interior à ficção. No teatro, a voz (mas também a música, os sons e a trilha sonora) pode vir dos auto-falantes, e não dos atores em cena. A voz *off* não é portanto aquela de uma personagem da ficção e de um ator da representação, invisível para o espectador; ela provém de um instante extraficcional encarnado pelo encenador, pelo autor dizendo suas didascálias, por um narrador comentando a ação cênica, por uma personagem da qual se ouve ou da qual uma outra personagem imagina os pensamentos ou o monólogo interior. Dissociando a voz de um corpo identificável, dando-o a ouvir por meios extracorporais, a encenação introduz uma incerteza sobre sua origem e sobre o assunto do discurso.” (PAVIS, 2015, p. 433).

<sup>164</sup> Segundo afirma Stanley Gontarski em comentário acerca da gênese da peça, “a concepção formativa de Beckett de *Footfalls* foi cinematográfica, uma imagem visual dessa mulher caminhante “revolvendo tudo aquilo”, uma origem apropriada para uma peça que se passa dentro da cabeça [...]” (GONTARSKI, 1985, p. 164, tradução nossa).

beckettianas parece se circunscrever, como no caso de *Fim de partida*. Beckett realizou, em *Footfalls*, uma obra na qual os padrões, simetrias, repetições e paralelos<sup>165</sup>, presentes desde suas primeiras peças, como *Esperando Godot* e *Fim de partida*, alcançam uma estatura de perfeição. Uma obra que apresenta uma verdadeira “interação intrincada de movimento e discurso, [...] [em uma] miniatura dramática delicada” (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 221, tradução nossa).

A peça, segundo o próprio autor, é constituída por quatro partes distintas, ou seja, a primeira sendo o diálogo inicial de May com sua mãe; a segunda sendo o monólogo da voz de sua mãe; a terceira sendo o monólogo de May no qual ela relata o que supostamente seria uma relação paródica de outra mãe com sua filha, através de uma pequena história; e o trecho final quando o palco é iluminado de forma tênue, fornecendo ao público uma visualização do espaço vazio, onde a personagem May não mais aparece em cena. Os quatro blocos ou atos da peça evidenciam nitidamente a questão do apagamento da personagem, que poderíamos aproximar do conceito de esgotamento deleuziano. A iluminação, nesse sentido, ganha um status de extrema importância dentro do dramátculo. Se no primeiro trecho citado a iluminação apresenta certa intensidade, evidenciando a intenção de Beckett em fornecer ao espectador uma visualização clara da personagem, seu entorno e caracterização, nos trechos subsequentes a iluminação vai sendo gradativamente diminuída, como se o eco<sup>166</sup> fantasmático dessa criatura feminina fosse sendo apagado com o passar do tempo, como uma verdadeira aparição fantasmática que surge repentinamente e aos poucos se esvai novamente, sem deixar nenhum traço para trás.

---

<sup>165</sup> De acordo com James Knowlson, “repetição, paralelos e equilíbrio, evidentemente, desempenham um papel crucial nesta peça. Os passos persistem por toda parte, relacionando uma realidade concreta e dramática – que pode ser ela mesma de uma existência fantasmática – tanto para a vida passada da mulher como é relatada por sua mãe, como para a presença fantasma que pode ser vista caminhando no transepto da igreja. Da mesma forma, cada parte termina com uma reiteração da preocupação obsessiva da filha em revolver, ou dizer, “tudo aquilo”. A terceira parte repete exatamente as palavras que concluem o diálogo de abertura, mas ambas as vozes agora saem da boca da mesma mulher. A Amy da história substituiu May, mas ela repete as mesmas palavras faladas anteriormente pela mãe e a filha.” (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 223, tradução nossa).

<sup>166</sup> Segundo James Knowlson, “não há dúvida de que, em todo o trabalho de Beckett como dramaturgo e como diretor, o que foi chamado de “princípio do eco” é apenas parte de uma forma de conceber o texto como uma partitura musical, na qual frases, notas e ritmos são recolhidos e atualizados, às vezes na mesma forma, às vezes com variações, seja de forma leve ou intrincada. Importa relativamente pouco se esses ecos são conscientemente percebidos pelo espectador ou não. Eles são registrados inconscientemente e conferem forma e força a uma obra que inevitavelmente parece perder em relação ao interesse derivado da narrativa convencional ou delimitação do caráter.” (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 227, tradução nossa).

## 4.2 – Do apagamento ao esgotamento

Em relação ao conceito de esgotamento proveniente dos escritos de Gilles Deleuze, acreditamos que aspectos que aproximam as peças teatrais tardias de Beckett (ou dramáticulos) das peças televisivas, tais como o minimalismo, a concisão, o aspecto narrativo predominante, a influência das artes visuais, a construção dramatúrgica semelhante a partituras musicais, e principalmente, a presença de elementos relativos à ideia de esgotamento dentro da estrutura e temática das peças, possibilitem a transposição coerente do conceito como categoria de análise em relação às peças tardias de Beckett. Deleuze inicia seu ensaio diferenciando o conceito de esgotamento do conceito de cansaço:

O esgotado é muito mais que o cansado. [...] O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objéctiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. [...] (DELEUZE, 2010, p. 67)

Beckett utiliza nas peças tardias ou dramáticulos um elemento comum às peças televisivas, ou seja, a construção da estrutura dramatúrgica através da utilização do que Deleuze chama de combinatória, que se relaciona ao esgotamento da linguagem, das palavras e do processo de remeter as palavras a um outro, para que seja possível atingir seu esgotamento. Portanto, “[...] para isso, é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem.” (MACHADO apud DELEUZE, 2010, p. 19).

A reflexão acerca da imagem no teatro tardio de Beckett possui extrema pertinência, sendo possível verificarmos que o estatuto da imagem nos dramáticulos beckettianos contrasta visivelmente com as peças da primeira fase da obra dramatúrgica do autor, que ainda trazem elementos que dialogam com tradições teatrais diversas, como o *music-hall*, as pantomimas circenses, a repetição de efeito cômico, o aspecto dialógico<sup>167</sup> no que concerne à linguagem, entre outros.

---

<sup>167</sup> Desenvolvemos uma reflexão teórica inovadora acerca das relações dialógicas em *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, a partir de referenciais provenientes dos escritos do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) em nossa dissertação de mestrado, intitulada *Poética do fracasso: dramaturgia e encenação no teatro de Samuel Beckett*.

Nas peças tardias a aproximação com a arte minimalista se mostra evidente, sendo possível percebermos, em um primeiro contato tanto com um dos textos do período como de uma respectiva encenação, que o espaço cênico se configura de forma extremamente precisa e ascética, utilizando poucos elementos, no intuito de tornar a visualização da peça por parte de um leitor ou espectador extremamente direta e enxuta. Como exemplos para ilustrarmos esta afirmação poderíamos citar a miniatura dramática *Not I*, onde existem apenas duas figuras separadas no espaço cênico, uma boca que fala ininterruptamente, e um ouvinte, praticamente imóvel durante toda a representação, e também o dramático *Footfalls*, no qual a personagem May, espécie de figura fantasmática, vaga pelo espaço cênico em uma caminhada de sete passos – ou nove, no texto revisto para a encenação – em cada direção, revivendo diálogos mentais com sua falecida mãe (figura invisível, provavelmente proveniente da memória da personagem), conforme mencionado anteriormente. Em ambos os casos as imagens radicalmente minimalistas se revestem de grande potência dramática, convidando o leitor ou espectador a um mergulho vertiginoso em um universo insólito e desconhecido. Em ambos os casos, como ocorre em outros dramáticos escritos pelo autor, a fábula perde espaço para se tornar algo mínimo, dando lugar a situações dramáticas sintéticas e detalhadas, dentro das quais o ator executa suas ações físicas a partir de rígidas partituras corporais e vocais meticulosamente. Neste contexto, os paralelismos, as repetições e os jogos de linguagem adquirem importância central no desenvolvimento da ação dramática.

Dentro dessa perspectiva, nos parece que os “quatro modos de esgotar o possível” segundo Deleuze, ou seja, “formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos de voz, extenuar as potencialidades do espaço e dissipar a potência da imagem” (DELEUZE, 2010, p. 86) podem ser transpostos de forma coerente como instrumento de análise de peças como *Not I*, *Footfalls* e *Ohio impromptu*, entre outros dramáticos do período final do teatro beckettiano.

Portanto, o apagamento da personagem May, bem como da situação dramática central, proposto pela concepção original do dramático *Footfalls*, com sua progressão evidenciando repetições textuais e de movimento, séries de ideias ou temas explorados de maneira circular durante as três primeiras partes da peça e a repetição espelhada dos diálogos, carregados com uma espécie de monologia dialógica, permitem a Beckett propor o esgotamento cênico da situação dramática central, ou seja, através desta estrutura conceitual extremamente concisa, intrincada e elaborada, o dramaturgo-

encenador consegue formar séries exaustivas de coisas – movimentos de May pelo espaço, diálogos circulares e espelhados –, estancar os fluxos de voz – o diálogo inicial na mente da personagem gradativamente se torna um monólogo, e posteriormente outro monólogo projetado e paródico de sua mãe, até que a voz se cale definitivamente em cena –, extenuar as potencialidades do espaço – a caminhada ininterrupta de May, entrecortada por pausas e *blackouts* que evidenciam sua obsessão por aquele espaço, até que o movimento e a presença desapareçam por completo – e dissipar a potência da imagem – o apagamento visual dessa presença ausente por completo –, não restando nada a ser visto ou ouvido pelo espectador quando da apresentação da micro-cena final, onde apenas o palco vazio e levemente iluminado, em silêncio absoluto, surge como que esgotado pela aparição fantasmática da personagem.

Dessa maneira, a personagem May, em *Footfalls*, dentro do acontecimento pontual de sua aparição naquele determinado local em um determinado momento, consegue atingir aquilo que para Deleuze seria a síntese do conceito de esgotamento, ou seja, ela esgota todo o possível. Para Deleuze, na perspectiva do esgotamento “[...] não mais se realiza, mesmo que se conclua algo [...]” (DELEUZE, 2010, p. 69), o que parece nos remeter à conclusão da cena final de *Footfalls*, momento em que se encerra a aparição fantasmática em cena sem que nada seja concluído ou finalizado, mas pelo contrário, tudo é deixado em aberto. Se pensarmos no aspecto da repetição no teatro beckettiano, a situação dramática da peça poderia se repetir mais uma ou inúmeras vezes, como um eterno retorno, se esgotando sistematicamente a cada nova aparição da personagem May.

### 4.3 – A longa sonata dos mortos: as encenações de *Footfalls* por Samuel Beckett

Abordar as encenações de Beckett para *Footfalls* (inglesa, alemã e francesa), significa, necessariamente, evidenciar o que para ele tinha sido a colaboração mais relevante dentro da seara da prática teatral, ou seja, sua encenação inglesa com Billie Whitelaw interpretando a personagem May. A parceria de Beckett e Whitelaw em cena resultaria em algumas das mais emblemáticas e importantes encenações do teatro beckettiano, o que levou alguns críticos e estudiosos do teatro de Beckett a considerá-la como uma de suas principais intérpretes, ao lado de nomes como Roger Blin, Patrick Magee, Jack MacGowran e David Warrilow. O resultado dessa conhecida parceria está

amplamente documentado em textos críticos, fotos e entrevistas, envolvendo encenações de peças como *Footfalls*, *Rockaby* e *Happy days*.

Ao contrário da encenação de Samuel Beckett para *Happy days*, apresentada no Royal Court Theatre londrino em 1979, onde o nível de exigência estética do diretor e seu ímpeto de modificar o texto original com o processo de ensaios em curso geraram um conflito sério com a atriz, devido ao desconforto resultante do fato de Whitelaw haver memorizado todo o texto da personagem Winnie e não conseguir readequar sua partitura de ações físicas às alterações estabelecidas pelo autor, gerando uma breve e intensa ruptura entre ambos, com a atriz abandonando os ensaios da peça e somente retornando após Beckett abrandar (em parte) suas exigências formais, o processo de encenação de *Footfalls*, ocorrido no mesmo Royal Court Theatre anos antes, foi algo memorável, impecável e absolutamente irretocável, a ponto de Beckett considerar aquela encenação a imagem definitiva da peça.

Mas embora a relação entre ambos se desse em atmosfera de admiração e respeito mútuos, o clima de extrema concentração e formalidade adotado por Beckett em suas encenações também permanecia inalterado, com o autor-diretor preparando minuciosamente seus *notebooks*<sup>168</sup> antes mesmo dos ensaios de cada peça serem iniciados, com grande meticulosidade e precisão no que se refere a todos os detalhes importantes envolvendo cada produção, especialmente em relação ao texto dramaturgico. Segundo James Knowlson:

Os ensaios eram assuntos fascinantes sempre que Beckett estava dirigindo. Ele estabelecia rapidamente uma atmosfera de trabalho de intensa concentração. Suas relações com os atores eram silenciosas, formais, amigáveis e cordiais. No entanto, mesmo com atores que eram amigos pessoais próximos, como Patrick Magee ou Jack MacGowran, com quem ele ficaria totalmente à vontade sentado em um bar com um copo de Guinness na mão, achava difícil não estar tenso enquanto trabalhavam intensamente em uma de suas peças. (HAYNES; KNOWLSON, 2003, p. 101, tradução nossa)

O comentário de James Knowlson reitera a amplamente conhecida exigência formal de Beckett, que permeava tanto sua produção dramaturgica quanto suas encenações, evidenciando sempre seu absoluto cuidado com aquilo que denominava como “versão final” de suas peças. Para o Beckett diretor, especialmente após suas primeiras experiências como encenador de algumas de suas peças mais extensas, como

---

<sup>168</sup> No caso de *Footfalls*, o *notebook* da encenação foi publicado postumamente no volume intitulado *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol. IV: the shorter plays*.

*Endspiel* e *Glückliche Tage*, o texto dramaturgico somente poderia ser considerado acabado após ter passado por uma encenação com sua direção. Dentro deste aspecto de criação do teatro beckettiano, James Knowlson aponta uma variação em relação ao texto original de *Footfalls* utilizada por Beckett em suas encenações alemã e francesa da peça:

Nas produções alemã e francesa dirigidas por Beckett, May sussurra ou balbucia palavras para si mesma, ilustrando a resposta da mãe para sua própria pergunta “Ela ainda dorme? ... Ainda fala? Sim, algumas noites ela fala, quando ela imagina que ninguém possa ouvir”. O status exato da voz e seu proprietário invisível permanece misteriosamente ambíguo. (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 224, tradução nossa)

A questão da presença de indefinições, aliada ao processo de apagamento de quaisquer elementos presentes na dramaturgia original que pudessem apontar caminhos de entendimento e interpretação da obra por parte do leitor ou espectador, durante o processo de ensaios das peças que encenou, se constituem em outro elemento de suma importância dentro do que Beckett chamava de versão final das peças, mas no caso de *Footfalls* esse aspecto do trabalho do dramaturgo-encenador parece tomar uma dimensão ainda maior. Nesse sentido, mencionaremos um relato de Stanley Gontarski acerca da construção do texto de *Footfalls*, mais especificamente do processo de retomada de criação da segunda parte da peça:

Esta segunda versão mantém esse impulso “de explicar”, o que o Diretor em *Catastrophe* chama de “essa mania de explicitação”, contra a qual Beckett sempre se debateu. E a luta contra a explicitação não terminou até que Beckett revisou seu texto durante os ensaios, onde rejeitou algumas sugestões da atriz porque “talvez seja uma intenção muito realista”. No primeiro rascunho da segunda parte, a mãe manteve um diálogo consigo própria sobre o sono e a fala de May, respondendo a si mesma com sua voz passiva e sem emoção. May fala: “algumas noites é dito que ela faz na hora dos mortos quando todos estão dormindo e ela pensa que ninguém pode ouvir”. A revisão (como permanece na versão impressa) foi um pouco mais explícita, mas desenvolveu o motivo mais musical de Beckett em *Footfalls*, o “tudo aquilo”. “Ainda fala? Sim, algumas noites ela fala. Quando ela acha que ninguém pode ouvir.... Diz como era.... Tenta dizer como era.... Tudo aquilo.... Tudo aquilo”. Tendo escrito “Texto para III”, Beckett agora tinha cada final de seção terminando simetricamente. Este foi precisamente o tipo de simetria formal e musicalidade que Beckett se esforçou tanto para obter em seu trabalho tardio. (GONTARSKI, 1985, p. 167, tradução nossa)

Walter Asmus, colaborador de Beckett em algumas das encenações berlinenses dirigidas pelo autor no Schiller-Theater Werkstatt, forneceu importante depoimento

acerca do processo de encenação de *That Time* e *Footfalls*, encenadas conjuntamente no Schiller-Theater berlinense. De acordo com Asmus, os ensaios das duas peças aconteceram simultaneamente, tendo se iniciado com a presença do autor-encenador no dia 1 de setembro de 1976, e se encerrado com a estreia conjunta de ambas no mesmo programa, no dia 1 de outubro de 1976. Os ensaios aconteciam das 10 horas da manhã até as 14 horas da tarde, invariavelmente. Beckett havia encenado ambas as peças em Londres pouco tempo antes, o que certamente conferiu agilidade e rapidez no encaminhamento dos ensaios em Berlim.

As anotações desenvolvidas por Walter Asmus, detalhando muitos elementos importantes trabalhados a cada novo ensaio de ambas as peças, possuíam aspecto de diário, e foram reproduzidas em parte no ensaio publicado originalmente no *Journal of Beckett Studies*<sup>169</sup> no verão de 1977. Segundo ele, o processo de *Footfalls* no Schiller-Theater fora bem diverso do processo de criação da estreia londrina da peça, com Billie Whitelaw no papel de May. Em Berlim, Beckett teve de lidar com uma atriz que desconhecia de cerca de trinta e poucos anos, Hildegard Schmahl, que apesar de sua larga experiência na cena alemã estava acostumada a trabalhar dentro do eixo realista de interpretação teatral, não estando familiarizada com o processo de criação mais intuitivo desenvolvido pelo dramaturgo-encenador em suas encenações. De acordo com Asmus, os ensaios transcorreram dentro de uma “[...] atmosfera de questionamento produtivo [em um] processo de tensa concentração [...]” (ASMUS, 1977, p. 82, tradução nossa).

O relato detalhado de Asmus apresenta comentários interessantes de Beckett sobre a peça, bem como algumas alterações relativas à encenação, no sentido de potencializar a ação dramática e os sentidos originais do texto dramático. Em um de seus comentários durante o ensaio de 6 de setembro de 1976, Beckett sintetizaria o dramático como sendo “[...] *a very small play, but a lot of problems concerning precision.*”<sup>170</sup> (BECKETT apud ASMUS, 1977, p. 88). A importância da precisão mencionada pelo autor pode ser percebida em elementos como os sete segundos como unidade de tempo em todas as passagens de um ato a outro, ou seja, na encenação de Beckett, os *blackouts* ocorriam durante sete segundos, da mesma forma que o retorno da

<sup>169</sup> Cf. ASMUS, Walter D.. Practical aspects of theatre, radio and television: rehearsal notes for the German premiere of Beckett's 'That time' and 'Footfalls' at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett). In: *Journal of Beckett studies*. Summer 1977, n. 2, pp. 82-95.

<sup>170</sup> “[...] Uma peça muito curta, mas com vários problemas no que se refere à precisão.” (tradução nossa).



luz nas cenas subsequentes, da mesma forma em que o sino na cena inicial esgotava seu som em sete segundos, como em todas as outras passagens, e na cena final o tempo de palco vazio iluminado também se circunscrevia a sete segundos. A questão da iluminação também denota a busca pela absoluta precisão formal, com Beckett percebendo a necessidade de ter em cena um refletor de cada lado do palco apontado para o rosto de May nas cenas em que ela para e fala seu texto, no intuito de tornar a cena mais clara para o espectador, sem por outro lado perder a concepção inicial de absoluta escuridão do espaço cênico, com uma iluminação que seria mais forte no assoalho do palco, mais tênue em relação ao corpo de May e mínima em relação à sua cabeça.

Quando Schmahl questionou Beckett no segundo ensaio de *Footfalls*, no dia 31 de agosto de 1976, em relação à passagem inicial relativa aos cuidados de May para com sua Mãe, se “ela faz isso todos os dias”, o autor respondeu “sim, isso é rotina”, no que ela insistiu e replicou “sem sentimento?”, e Beckett finalizou de forma direta “sim, rotina” (ASMUS, 1977, p. 84, tradução nossa), evidenciando a preocupação do autor-encenador em relação à total ausência de elementos emocionais na narrativa de *Footfalls*. Após Schmahl afirmar a Beckett que não entendia a peça, Beckett responderia comentando a gênese da concepção de *Footfalls*, que remetia a um episódio vivenciado por ele em uma palestra de Carl G. Jung, quando o psicólogo apresentou a perturbadora história de uma de suas pacientes à época:

[...] Na década de 1930, ele disse, C. G. Jung, o psicólogo, certa vez pronunciou uma palestra em Londres e falou sobre uma paciente do sexo feminino que estava sendo tratada por ele. Jung disse que ele não foi capaz de ajudar esta paciente e sobre isso [...] ele deu uma explicação surpreendente. Essa garota não estava viva. Ela existia mas não vivia realmente. [...] (ASMUS, 1977, pp. 83-84, tradução nossa)

Beckett mencionava o grande impacto que essa história exerceu sobre ele, se tornando o ponto de partida da concepção da peça *Footfalls*. Quando Hildegard Schmahl pergunta ao dramaturgo-encenador, durante o segundo ensaio em 31 de agosto de 1976, sobre se havia algo de lírico nos diálogos prosaicos entre May e sua mãe, Beckett responde “*Yes, while May is speaking she is perhaps thinking of something quite different, perhaps she is occupied with her story [...]*”<sup>171</sup> (BECKETT apud

<sup>171</sup> “Sim, enquanto May está falando ela talvez esteja pensando em algo diferente; talvez ela esteja ocupada com sua história [...]” (tradução nossa).

ASMUS, 1977, pp. 84-85). A respeito dos passos de May, um dos elementos centrais na estrutura da peça, Beckett mencionou durante o ensaio que:

The position of the body will help to find the right voice. [...] When you walk, you slump together; when you speak, you straighten up a bit. [...] If the play is full of repetitions, then it is because of these life-long stretches of walking. That is the center of the play; everything else is secondary.<sup>172</sup>  
(BECKETT apud ASMUS, 1977, p. 85)

Walter Asmus relata de forma detalhada uma série de preocupações de Beckett, ao longo dos ensaios em Berlim. O dramaturgo-encenador, em sua meticulosa proposta de encenação e de direção de atuação, focava sua atenção em elementos como a exata forma de caminhar de May em cena – chegando até mesmo a utilizar demonstrações dos movimentos que idealizava para a partitura de atuação de May –; detalhava a lógica das ações da personagem; se preocupava com a fluidez dos diálogos; com o exato paralelismo entre as partes 2 e 3 da peça; com a questão técnica e formal da peça explicitada, por exemplo, no que chamava de “caminhar como um metrônomo”, evidenciando ainda mais o aspecto de partitura musical do texto; a questão da necessidade da voz ser mais “viva” na parte 3 da peça, em oposição à parte 1, e também em oposição à iluminação, que se torna mais fraca a cada novo ato da peça, evidenciando o apagamento fantasmático da personagem; a alteração da porta da igreja de sul para norte, no sentido de evidenciar o aspecto de frio e escuridão que envolvem a personagem; os jogos de linguagem durante as falas de May (pronunciando “*sequel*” como “*seek-well*”, e “*amen*” como “*ah-man*”); os paralelismos entre May e sua mãe; entre outros. No ensaio de 3 de setembro de 1976, Beckett detalharia sua visão acerca do trabalho vocal da intérprete de May em *Footfalls*:

Monotone, without color, very distant. You are composing. It is not a story, but an improvisation. You are looking for the words, you correct yourself constantly. You are in the church with the girl. The voice is the voice of an epilogue. At the end it can't go any farther. It is just at an end.<sup>173</sup> (BECKETT apud ASMUS, 1977, p. 86)

<sup>172</sup> “A posição do corpo ajudará a encontrar a voz certa. [...] Quando você anda, você se afunda; quando você fala, você se endireita um pouco. [...] Se a peça é cheia de repetições, então é por causa desses perpétuos trechos de caminhada. Esse é o centro da peça; tudo o mais é secundário.” (tradução nossa).

<sup>173</sup> “Monótona, sem cor, muito distante. Você está compondo. Não é uma história, mas uma improvisação. Você está procurando as palavras, você se corrige constantemente. Você está na igreja com a garota. A voz é a voz de um epílogo. No final, não pode ir mais longe. Está apenas no fim.” (tradução nossa).

Quando questionado pela figurinista durante o ensaio de 4 de setembro de 1976 em relação ao fato de May ser uma mulher idosa, Beckett afirmaria que “*No, she is ageless. One could go very far toward making the costume quite unrealistic, unreal. It could, however, also be an old dressing gown, worked like a cobweb.*”<sup>174</sup> (apud ASMUS, 1977, p. 87). Os movimentos labiais de May em cena em duas passagens, quando ouve sua mãe e murmura algo inaudível; o olhar da personagem sempre em direção ao vazio; a questão central de que May está inventando sua história enquanto fala; a necessidade de a filha falar mais devagar do que sua mãe durante a história de Amy e a Sra. Winter; a necessidade de não haver nenhum tom trágico na encenação, entre outros aspectos, foram trabalhados pelo dramaturgo-encenador de forma extremamente meticulosa. O cuidado de Beckett com a encenação berlinense e seu resultado também podem ser observados em relação a diversos relatos referentes ao último ensaio geral da peça em Berlim, quando Beckett recebeu na plateia a pesquisadora norte-americana Ruby Cohn, célebre especialista em sua obra, juntamente a pessoas da equipe técnica que compartilharam da alta exigência formal do autor-encenador durante o processo de ensaios, e o resultado final do esforço do diretor em transpor cuidadosamente esta miniatura dramática para o palco foi festejado de forma unânime.

Portanto, as anotações de Asmus nos fornecem um interessante contraponto às anotações de Beckett encontradas no *notebook* de *Footfalls* referente à mesma encenação e preparado, como a maior parte dos *notebooks* de direção do dramaturgo-encenador, antes do início dos ensaios da peça em Berlim. Esta reflexão acerca do processo de Beckett como encenador em *Footfalls* pode ser aprofundada se considerarmos alguns depoimentos da atriz Billie Whitelaw em relação a seu trabalho de atuação em dramáticos dirigidos por Beckett. Segundo Whitelaw:

Muitas pessoas pensam que ele é um ditador, que insiste, "você deve dizer assim". Ele não é. Ele tem uma ideia muito definida de como ele quer que seja, mas dentro disso, eu posso viajar emocionalmente por conta própria. Em *Footfalls*, ele disse: "eu quero que você diga estas duas palavras muito silenciosamente". E na verdade, quando fiz isso, não emiti nenhum som. Eu simplesmente balbuciei as palavras, e foi bastante eficaz. Eu normalmente tomo o que ele diz, e depois levo um pouco mais adiante. Ele sempre tem medo de que suas coisas pareçam muito emocionais. Quando ele diz: "Tire

---

<sup>174</sup> “Não, ela não tem idade. Pode-se ir muito longe no sentido de tornar o figurino bastante não realista, irreal. Mas também poderia ser um roupão velho, trabalhado como uma teia de aranha.” (tradução nossa).

toda a emoção disso. Sem cor, sem cor ", acho que o que ele quer dizer é "não atue". (WHITELAW apud GUSSOW, 1996, p. 85, tradução nossa)

Este tipo de detalhe relativo às instruções de Beckett acerca do trabalho de seus atores nos possibilita um mergulho mais profundo em relação ao que o autor-diretor realmente solicitava durante os ensaios de uma peça, deixando aspectos anedóticos e folclóricos acerca de sua personalidade e forma de trabalhar de lado. Billie Whitelaw comenta em depoimento a Mel Gussow um detalhe curioso em relação a um aspecto presente em algumas imagens de ambos durante ensaios de montagens de obras do irlandês, especialmente *Footfalls*, quando vemos, como em uma conhecida foto em que Whitelaw aparece agachada no proscênio do palco do Royal Court Theatre conversando com Beckett, ambos parecerem estar “regendo” um ao outro durante a conversa, retomando o conceito de partitura musical presente nos dramáticulos da fase final da dramaturgia beckettiana.

Isso se tornou uma espécie de piada entre Beckett e eu. Ambos sentamos lá nos conduzindo. Eu não farei isso no palco, mas meus pés estarão fazendo isso, ou meus dedos do pé. Estou fazendo isso agora. Em *Footfalls*, há um peso e um ritmo que só posso obter se me for permitido me conduzir por um tempo. Em toda fotografia de Sam comigo, ambos estamos fazendo isso (ela balança as mãos). Não sei quem está conduzindo quem. (WHITELAW apud GUSSOW, 1996, p. 86, tradução nossa)

A atriz menciona como funcionava a questão do entendimento de detalhes relativos à dramaturgia, especialmente a questão de significados profundos, ambíguos e não explicitados, algo que reverberaria no dramáticulo *Catastrophe*, onde o personagem Diretor critica em um diálogo “essa mania de explicitação”, conforme mencionado anteriormente, em uma alusão à insistência de Beckett em preservar a abertura a leituras possíveis relativas à sua dramaturgia. Segundo Billie Whitelaw:

Nunca perguntei a Sam qual o significado de uma peça, ou o que um personagem deveria fazer. Mas quando fizemos *Footfalls*, perguntei a ele uma coisa: "Eu estou morta?" Ele pensou por muito tempo e depois disse: "Bem, digamos, você não está ... bem ... lá". Eu sabia exatamente o que ele queria dizer e não fiz nenhuma outra pergunta. (WHITELAW apud GUSSOW, 1996, p. 89, tradução nossa)

#### **4.4 – *Revolving it all: os theatrical notebooks de Footfalls***

Beckett desenvolveria em ambos os *notebooks* dedicados às encenações desta miniatura dramática um complexo sistema de movimentação corporal de May, além de padrões minimalistas voltados às repetições de texto e movimentos. O resultado deste trabalho minucioso se transformaria em uma revisão estrutural da peça, tornando-a mais integrada e musical, a partir da obsessiva construção de uma partitura corporal metronomizada, desde os micro-movimentos de pernas, tronco, braços, mãos e rosto da personagem, passando por todas as suas pausas, chegando em suas emissões vocais e o trabalho de duplicação das vozes da personagem.



Samuel Beckett e Billie Whitelaw durante ensaio de *Footfalls*. Royal Court Theatre, 1975. Foto: John Haynes.



Billie Whitelaw durante ensaio de *Footfalls*, direção de Samuel Beckett. Royal Court Theatre, 1975. Foto: John Haynes.

No Beckett Archive da Beckett International Foundation existem ao todo dez manuscritos relativos ao processo de criação e desenvolvimento do dramático *Footfalls*. O primeiro deles, catalogado como BIF MS 1552/1 consiste no manuscrito holográfico original da peça, intitulado como “*Footfalls/It all?*”, contendo sete folhas sendo que o fôlio 1 apresenta a anotação “*Berlin, 2 March 1975*”, o fôlio 4 apresenta a anotação “*Paris, 25 October 1975*”, e o fôlio 6 apresenta a anotação “*Paris, 1 October 1975*”. Este primeiro manuscrito estabelece cortes como a completa exclusão do monólogo da voz no fôlio 3 e a versão de substituição datada de 25 de outubro de 1975. A terceira e última seção do dramático, nomeada como “*Sequel*” no texto publicado, parece ter sido escrita antes da revisão da segunda seção – uma vez que está datada como 1 de outubro de 1975 –, foi intitulada como “*Epilogue*” e posteriormente revisada como “*Appendix*”. Aqui Beckett listou seu primeiro conjunto de direções de palco e *dramatis personae*. Este manuscrito revela, entre outros aspectos, que “V” foi

concebida originalmente como “*woman’s voice from dark backstage*”<sup>175</sup> (BECKETT apud BRYDEN; GARFORTH; MILLS, 1998, p. 38); May era chamada originalmente de Mary; e o mais relevante, existia uma terceira voz nomeada como “S”, classificada como uma voz gravada vinda da escuridão no fundo do palco. Havia uma menção de Beckett em relação a um gongo, que substituiria a contagem dos passos de May em cena. A estrutura do dramático é muito próxima do texto publicado, contendo a divisão tripartida da peça de forma quase idêntica.

A estrutura da peça já está prevista como tripartida, com o fôlio 4 sendo intitulado “II” e os fôlios 5 e 6 sendo intitulados “Texto para III” e “Texto para III continuação”: III é o “apêndice”, que mais tarde se tornará “*Sequel*”. A frase “*revolving it all*” aparece aqui primeiro como “*turning it all over*”. No canto direito inferior do fôlio 1 existe um “A”. Isto se refere a uma passagem suplementar na folha inserida “I A”, fôlio 2, que é marcada como “A” e posteriormente inserida neste ponto, sendo o discurso sobre Mary/May reorganizando os travesseiros de sua mãe e outros cuidados. Há mais doze linhas de texto nesta folha suplementar. O primeiro rascunho do monólogo de V no fôlio 3 foi totalmente excluído, mas está plenamente legível. Esta seção do texto prefigura os temas da versão final e também é muito diferente em conteúdo daquele rascunho posterior. O “Texto Para III” no fôlio 5 está apenas ligeiramente corrigido na margem e no texto, e uma versão do episódio da Sra. Winter está incluída, a filha sendo chamada de Emily ao invés da escolha final e mais textualmente ressonante de Amy. Este “apêndice” vai até a conclusão da peça. Beckett desenvolve as instruções do estágio final enquanto as escreve, riscando a palavra “*Fade*” antes de finalmente começar a última direção com essa palavra. O verso do fôlio 6 excluiu notas sobre iluminação. Na folha final deste item, fôlio 7, está uma série de detalhes técnicos relativos à penumbra, som e movimento na peça. Por exemplo, uma tabela relaciona a intensidade da luz ao volume dos passos, enquanto outra liga a luz ao volume da voz. Assim, enquanto som, penumbra e movimento desaparecem, a peça parece se tornar uma série prolongada de “regressões”, como Beckett as chama no fôlio 7. Nesta página Beckett também divide a peça em quatro seções, A-D. (BRYDEN; GARFORTH; MILLS, 1998, pp. 38-39, tradução nossa)

O segundo manuscrito de *Footfalls*, catalogado como BIF MS 1552/2 consiste em um datiloscrito contendo adições e correções ao texto manuscritas por Beckett, tendo sido marcado no fôlio 1 como “TS 1” (*Typescript 1*). As maiores alterações neste documento se referem ao monólogo de V e ao “Apêndice”. Os manuscritos que se seguem, BIF MS 1552/3 (“TS 2”), BIF MS 1552/4 (“TS 2A”) apresentam diversas alterações relativas ao “Apêndice”, ao texto de May e da voz e ao diagrama dos movimentos dos passos no retângulo iluminado. O datiloscrito BIF MS 1552/5 (“TS 3”) apresenta, além das correções de detalhes do texto, a primeira ocorrência do título do dramático, *Footfalls*, datilografado no topo do fôlio 1; o datiloscrito BIF MS 1552/6

<sup>175</sup> “Voz de mulher vinda do fundo do palco na escuridão.” (tradução nossa).

(“TS 4”) apresenta como alteração mais significativa a substituição dos sete passos originais de May por nove, amplificando as nove marcas de posicionamento para May a cada transposição do espaço, que detalham as nove posições que ela assume no espaço a cada paço. O manuscrito seguinte, catalogado como BIF MS 1552/7 consiste em páginas-prova de *Footfalls* contendo correções redigidas à mão por Beckett, onde existe um diagrama dos movimentos de May pelo espaço cênico ainda restrito aos sete passos originais; o manuscrito BIF MS 2461 contém a alteração dos sete passos para nove, além do diagrama de movimento reproduzindo a alteração; e finalmente o penúltimo manuscrito, BIF MS 2828 consiste em uma cópia do texto de *Footfalls* na edição de Faber and Faber corrigida por Beckett, e com notas explicativas de James Knowlson. Neste manuscrito, algumas direções de palco são similares às encontradas no manuscrito anterior, e outras são distintas. As direções imediatamente anteriores a “*Sequel*” foram corrigidas em ambos, mas em termos diferentes. Segundo as notas de James Knowlson, este manuscrito serviu de base para a edição da peça presente no volume *Ends and odds*, editado por Faber and Faber.

Os *notebooks* das encenações de *Footfalls* por Beckett no Royal Court Theatre em 1976 e no Schiller-Theater Werkstatt em 1976 estão armazenados conjuntamente no Beckett Archive de Reading, catalogados como BIF MS 1976, e constituem o décimo e último conjunto de manuscritos dedicados a esta miniatura dramática. As notas relativas à encenação inglesa de *Footfalls* com Billie Whitelaw encontram-se em três folhas soltas incluídas na parte interna do *notebook*, distribuídas entre o anverso da folha 1 e os aversos e versos das folhas 2 e 3; as anotações relativas à encenação de *Tritte (Footfalls)* encontram-se na parte de trás do *notebook*, escritas entre os aversos dos fólhos 1 a 9, contadas de trás para a frente em relação ao início do caderno, uma vez que foram redigidas ao contrário, devido ao volume de anotações na parte dianteira do *notebook* relativas às outras duas encenações mencionadas.

As folhas soltas que compõe o *notebook* da temporada de *Footfalls* no Royal Court Theatre contém notas de direção relacionadas às três seções do dramátculo, além de detalhes técnicos ligados a elas, em entradas intituladas “*Chime*”, “*Steps*”, “*Turn*”, “*Diminuendo*” e “*Pacing*”. Além destas entradas, existe uma anotação no verso da folha 3, última folha deste manuscrito, onde Beckett aponta que “*M’s lips sometimes move*



*silently as she walks (or stands)*<sup>176</sup>, seguida de anotações delimitando cinco minutos para as partes faladas I, II e II do dramático. Existem seis diagramas da “área dos passos” sobre a qual a peça acontece, com notas relacionadas. Esta é a primeira indicação dos nove passos, ao invés dos sete passos contidos na versão publicada originalmente. Beckett propõe um detalhamento minucioso das posições de May ao longo da “*pacing strip*”, relacionando pontos do espaço com letras relativas às pausas e retomadas do caminhar pela personagem. Ruby Cohn comentou o trabalho de Beckett junto a Billie Whitelaw no intuito de produzir movimentos e ruídos específicos para a encenação.

A imagem central dos passos é ao mesmo tempo visual e audível e, uma vez que embarcou na produção teatral, Beckett escutava por todos os lugares em busca do som agudo exato que ele desejava. Ainda em Paris, ele modificou o número de passos de M de sete para nove. Em Londres, ele iniciou os ensaios com os passos, solicitando desde o início que o retângulo de madeira fosse construído e que os sapatos de Whitelaw fossem providenciados antes do restante do figurino. Ele treinou o caminhar com Whitelaw na faixa de madeira, estabelecendo o ritmo, que desacelera duas vezes. Nos primeiros ensaios, ela usava uma saia longa por cima de sua Levi's para aprender a sensação daquela caminhada. Uma vez que *Endgame* estreou antes, Whitelaw andava de um lado para o outro em total concentração sobre suas tábuas, alheia ao “abrigo” curvado ao seu redor. (COHN, 1980, pp. 269-270, tradução nossa)

Os diagramas referentes às passagens intituladas “*End of I*” e “*End of II*”, localizados no verso da folha solta 2, contendo toda a movimentação de May através do corredor iluminado desenhados por Beckett foram riscados – embora permaneçam totalmente legíveis –, e estão acompanhados pela notação “*Revise to leave M near R at fade-out*”<sup>177</sup>. Ambos foram completamente revisados pelo dramaturgo-encenador e desenhados do outro lado da mesma folha, com maior detalhamento dos movimentos e pausas, alterando o total de vezes em que May cruza o espaço cênico de quatro para seis no total. Abaixo dos dois novos diagramas, Beckett anotou uma relação de letras correspondentes aos locais das pausas, seguidos dos fragmentos do texto de May enunciados em cada um dos movimentos indicados. O *notebook* apresenta ainda diversos questionamentos de Beckett referentes à encenação inglesa da peça. No anverso da folha 2, Beckett faz uma importante anotação relativa ao final da peça, sob o título “III”:

<sup>176</sup> “Os lábios de M às vezes se movem silenciosamente enquanto ela caminha (ou fica em pé).” (tradução nossa).

<sup>177</sup> “Revise para deixar M perto de D no *fade-out*.” (tradução nossa).

How avoid end of play audience reaction after 3rd fade-out before last chime, fade-up & final fade-out? By reducing to minimum (in all 3 cases) pause after fade-out. Scarcely dark (and steps silent I & II) when chime preventing reaction. Correct “long” to “brief” in script.<sup>178</sup> (BECKETT apud GONTARSKI, 1999, p. 297)

No anverso da mesma folha, Beckett ainda detalhou três das entradas, anotando abaixo de “*Chime*” que o ruído de sino deveria ser gravado em uma câmara de eco; abaixo de “*Steps*” o dramaturgo-encenador frisa que os passos devem ser alterados para nove no total, e delimita que o caminhar de May deve começar com o pé esquerdo, quando ela inicia à direita, e vice-versa; abaixo da entrada “*Turn*”, ele indica que não deve haver nenhuma fala durante os giros de mudança de direção. No anverso da folha 3, Beckett detalha os itens “*Diminuendo*”, no qual esboça uma tabela detalhando os conjuntos paralelos de *diminuendo*, apontando que ao longo dos quatro ruídos de sino e dos quatro *fade-ups* o posterior deve ser mais fraco do que o que o antecede, e que os três trechos de caminhadas e as falas de May se iniciam lentos e fracos, se tornando ainda mais desacelerados e fracos à medida em que transcorre a ação dramática, além de uma nota a respeito da expressão facial de May; “*Pacing*”, onde delimita a extensão dos movimentos da personagem nas partes I, II e III; e finalmente na parte inferior da folha Beckett desenhou o diagrama dos movimentos de May na parte II da peça de acordo com sua revisão final, mais uma vez anotando como referência as letras A, B, C e D seguidas dos fragmentos do texto correspondentes.

O *notebook* da encenação berlinense de *Tritte*, levada ao palco do Shiller-Theater Wekstatt em outubro de 1976, poucos meses após a temporada no Royal Court com Billie Whitelaw, difere pouco do *notebook* da encenação no Royal Court Theatre. A alteração mais significativa provavelmente se refere à modificação da direção dos passos de May em sua primeira entrada em cena, invertendo o padrão proposto na encenação londrina, iniciando a caminhada a partir da esquerda em relação à plateia. As notas presentes neste *notebook* estão divididas em seções intituladas “*End of I*” (anverso do fólio 1), “*End of II*” (anverso do fólio 2), “*Pacing*” (anverso do fólio 3), “*Loudspeaker*” (anverso do fólio 6), “*Light*” (anverso do fólio 7), “*Bell*” (anverso do fólio 8), finalizadas com uma direção de palco relacionada ao desfecho da peça, que

<sup>178</sup> “Como evitar a reação do público ao final da peça após o 3º *fade-out* antes do último sinal sonoro, *fade-up* e *fade-out* final? Reduzindo ao mínimo (em todos os 3 casos) a pausa após o *fade-out*. Quase escuro (e passos em silêncio I e II) quando o sino evita a reação. Corrigir “longo” para “breve” no *script*.” (tradução nossa).

detalha o nível de minúcia proposto por Beckett na elaboração da partitura de ações físicas de May:

Immediately after Echoes I May's pacing audible in dark say [erasure] {from near L →} R. Turns at R about halfway through FU [fade up] and is about 1/3 of way to L when FU completed. i.e. [erasure] between Echo I & FU I a few seconds of dark, whereas all other cases FU hard on end of echoes.<sup>179</sup> (BECKETT apud GONTARSKI, 1999, p. 349)

Na encenação alemã, Beckett aproveitaria a alteração dos passos desenvolvida no Royal Court com Billie Whitelaw e iniciaria os ensaios com os nove passos diagramados, respeitando a mencionada inversão de movimento do diagrama durante a primeira passagem. Nas notas editoriais do *notebook*, Stanley Gontarski comenta a preocupação de Beckett com os padrões na encenação:

As preocupações de Beckett com estrutura e precisão matemática são novamente evidentes aqui, uma vez que ele mapeou a forma precisa do diminuendo nos passos de May. Na primeira seção, Beckett calculou que May passaria por sua faixa de luz 14 vezes com 9 passos de cada vez para um total de 126 passos. Para a segunda parte, ela andaria 4 vezes a menos e, assim, daria 36 passos a menos. Na terceira seção, ela passaria novamente 4 vezes a menos e também faria 36 passos a menos do que na seção II. Este padrão parece ser mais preciso e simétrico do que o delineado no *Royal Court Notebook*, onde Beckett observou na categoria "Pacing": aproximadamente 12 trechos para a seção I, 9 para a seção II e 4 para a seção III. (GONTARSKI, 1999, p. 351, tradução nossa)

Nas seções intituladas "Lighting" e "Bell", Beckett delineou simetricamente a luz e o som de sino, detalhando a progressão do diminuendo em ambos os casos, ampliando o rigor relativo às transições de elementos em cena. O detalhamento minimalista relativo à encenação de *Tritte* ainda pode ser observado em passagens nas quais o dramaturgo-diretor esboça o desejo de diminuir o tempo existente entre as cenas, no intuito de tornar a ação dramática deste dramático ainda mais concentrada. O aprimoramento do trabalho com a iluminação da peça e os ruídos de sino levaria a um desenvolvimento mais minimalista e potente da cena, e seria aproveitado por Beckett na única edição da peça que contém todas estas alterações, ou seja, a versão francesa de *Pas*, publicada posteriormente às encenações inglesa e alemã do dramático.

<sup>179</sup> "Imediatamente após *Echoes I* passos de May audíveis no escuro, digamos [apagado] {próximo à E →} D. Vira à D aproximadamente na metade do FU [fade-up] e está a cerca de 1/3 de E quando FU é concluído. Ou seja, [apagado] entre *Echo I* e *FU I* alguns segundos de escuridão, enquanto em todos os outros casos, FU forte ao final dos ecos." (tradução nossa).

Embora Beckett tenha feito poucas anotações sobre a iluminação em ambos os *notebooks* de *Footfalls*, ele enfrentou um problema com a iluminação publicada no texto em inglês em ambas as produções. Beckett originalmente sugeriu o seguinte, “Iluminação: fraca, mais forte no nível do chão, menos no corpo, mínima na cabeça”. Tal iluminação, no entanto, deixou o rosto de May quase invisível, um problema que Beckett posteriormente corrigiu na tradução francesa que foi concluída somente depois que ele dirigiu a peça duas vezes, uma em inglês e outra em alemão. O texto francês descreve a luz como “*Eclairage: faible, froid*” [“Iluminação: fraca, fria”] e adiciona a frase “*Faible spot sur le visage le temps des haltes à D et G*” [“Refletor fraco sobre o rosto durante paradas à esquerda e à direita”]. Nos ensaios da produção alemã Beckett propôs, segundo Walter Asmus, outra revisão da iluminação que também resolveria o problema de que o arremate da peça, o *fade-up* em um palco vazio, pudesse passar despercebido pelo público: “Para evitar a impressão de que a peça acabou com o penúltimo *fade-out*, uma faixa vertical de luz deve estar visível ao fundo, o que daria a impressão de que a luz estava incidindo pela fresta de uma porta. Em seguida, ele adicionaria um destaque vertical à luz horizontal na faixa que permaneceria acesa após cada parte. No final da peça, a faixa vazia será apagada primeiro, então, após sete segundos, a faixa vertical de luz.” (ASMUS, “*Rehearsal notes*”, p. 341). Beckett então escreveu esta mudança de iluminação na tradução francesa “*Au fond à gauche, un mince rai vertical (R) 3 mètres de haut*” [“No fundo do palco à esquerda, um feixe vertical (F) fino com 3 metros de altura”] [...] (GONTARSKI, 1999, p. 282, tradução nossa)

Além da versão francesa de *Pas* publicada com algumas das alterações feitas por Samuel Beckett no texto original de *Footfalls*, o *Theatrical notebook vol. IV* publicaria a versão corrigida definitiva do dramático contendo todas as alterações realizadas ao longo das encenações da peça na Inglaterra e na Alemanha, se constituindo como a versão final de acordo com a visão do dramaturgo-encenador. O texto corrigido editado por Gontarski evidencia o trabalho preciso e minimalista de Beckett como encenador em ambas as versões da peça levadas ao palco, como podemos verificar nas rubricas introdutórias modificadas de *Footfalls*:

MAY (M), *dishevelled grey hair, worn grey wrap hiding feet, trailing.*  
 WOMAN’S VOICE (V) *from dark upstage.*  
*Strip: downstage, parallel with front, length {nine} steps, width one metre, a little off centre audience right.*  
*Pacing: starting with right foot (r), from right (R) to left (L), with left foot (l) from L to R.*  
*Turn: rightabout at L, leftabout at R.*  
*Steps: clearly audible rhythmic {tread}.*  
*Lighting: dim, [cold,] strongest at floor level, less on body, least on head.*  
*[Dim spot on face during halts at R and L.*  
*Upstage left, a thin vertical beam (B) 3 metres high.]*  
*Voices: both low {and slow} throughout.*  
*Curtain. Stage in darkness.*  
*Faint single chime. Pause as echoes die.*  
*Fade up to dim on strip [, including B]. Rest in darkness.*  
*M discovered pacing {towards} L. Turns at L, paces three more lengths, halts, facing front at R.*

*Pause*.<sup>180</sup> (BECKETT apud GONTARSKI, 1999, p. 275)

Quando Beckett realiza sua última encenação do dramático na França, com a atriz Delphine Seyrig no papel de May, a versão encenada de *Pas* se beneficiou de todas as modificações e elaborações feitas a partir da cena tanto na Inglaterra quanto na Alemanha. O espetáculo levado à Grande Salle do Théâtre D'Orsay foi apresentado apenas seis meses após o final da temporada de *Tritte* em Berlim, que havia sucedido a temporada inglesa de *Footfalls* após três meses de seu término. A única mudança digna de nota se relacionava aos passos de May, que se tornariam mais embaralhados e arrastados no lugar dos estalidos agudos utilizados por Beckett nas encenações inglesa e alemã. Este efeito foi conseguido graças a uma placa colada na sola dos sapatos de Seyrig, cujo movimento arrastado pelo palco passaria agora a gerar ruídos mais sibilantes, ao invés do impacto das placas sobre o piso do palco. Ela afundava tanto sua cabeça durante os monólogos de Madeleine Renaud (V) que suas lágrimas brilhavam enquanto sua boca balbuciava palavras em silêncio pelo espaço. Após esta encenação, amplamente realizado com o nível de qualidade de suas três direções consecutivas da peça, Beckett partiria para uma nova exploração dramática, desta vez um dramático “encomendado” por David Warrilow, ator da companhia Mabou Mines que recentemente havia obtido sucesso com a adaptação do grupo para o texto em prosa *The lost ones*.

---

<sup>180</sup> “MAY (M), cabelo grisalho desganhado. Vestido cinza gasto escondendo os pés, arrastando-se. VOZ DE MULHER (V) vinda do fundo do palco na escuridão. Pista: proscênio, paralela à frente, comprimento {nove} passos, largura de um metro, um pouco fora do centro à direita do público. Passos: começando com o pé direito (d), da direita (D) para a esquerda (E), com o pé esquerdo (e) da E para a D. Giro: à direita quase em E, à esquerda quase em D. Passos: {passo} rítmico claramente audível. Iluminação: fraca, [fria] mais forte no nível do chão, menos no corpo, mínima na cabeça. [Refletor fraco no rosto durante as paradas em D e E. À esquerda ao fundo do palco, um feixe vertical fino (F) com 3 metros de altura.] Vozes: ambas baixas {e lentas} durante todo o tempo. Cortina: palco na escuridão. Um leve toque de sino. Pausa enquanto os ecos desaparecem. Fade up da fraca iluminação na pista, [incluindo F]. Restante na escuridão. M descoberta caminhando {em direção a} E. Vira à E, dá mais três passos, pára, encarando à frente na D. Pausa.” (tradução nossa).



Billie Whitelaw em *Footfalls*. Royal Court Theatre, 1976. Foto: John Haynes.

## CAPÍTULO V – A PIECE OF MONOLOGUE: INSCRIÇÕES DE SOMBRAS NA PENUMBRA

Com *A piece of monologue*, dramático escrito em 1979 e publicado inicialmente pela revista *Kenyon Review* no mesmo ano, Samuel Beckett mais uma vez avançava no que diz respeito a sua contínua busca em relação à experimentação dos limites expressivos do drama. De acordo com Stanley Gontarski e C. J. Ackerley em seu compêndio intitulado *The Grove companion to Samuel Beckett, A piece of monologue* foi originalmente intitulada *Gone* em seu primeiro manuscrito. James Knowlson comenta detalhadamente a gênese da primeira versão manuscrita de *A piece of monologue* em sua biografia dedicada a Samuel Beckett. Segundo o pesquisador, o manuscrito foi iniciado com a sentença “meu nascimento foi minha morte”:

Esta se tornou a frase de abertura de um novo texto que ele decidiu tentar escrever para Warrilow. De início, ele o chamou de “*Gone*”. Ele começou a escrevê-lo na primeira pessoa do singular e se inspirou em memórias de sua própria infância: seu pai ensinando-o a riscar um fósforo nas nádegas; as várias operações envolvidas no acendimento de uma lâmpada a óleo de estilo antigo, removendo o globo de vidro branco, depois a chaminé de vidro interna escurecida pela fumaça e, finalmente, acendendo o pavio com um fósforo ou acendedor; o que sua mãe havia lhe contado sobre como ele nasceu enquanto o sol estava se pondo atrás das “novas agulhas ficando verdes” dos lariços; um raio de luz iluminando a grande armação da cama de bronze que ficava no quarto de seus pais em Cooldrinagh. Mas ele também recorreu a experiências e sentimentos mais recentes. Ele retornou aos cálculos que havia escrito em uma folha de um “*rendez-vous*” em fevereiro referentes ao número de dias que viveu, escrevendo em seu novo texto: “vinte e cinco mil quinhentas e cinquenta auroras”. Ele inspirou-se nas lembranças de ir “de funeral em funeral... quase falei de entes queridos”. O fato de ele estar pensando aqui quase inevitavelmente no pequeno cemitério protestante de Greystones onde sua mãe, seu pai e seu tio Gerald foram enterrados com outros parentes, é sugerido por uma cena no monólogo onde todas as fotos que foram fixadas na parede são arrancadas, rasgadas em pedaços e espalhadas no chão com a poeira e as teias de aranha. “Ali estava o pai. Aquele vazio cinza. Ali a mãe. Aquele outro. Ali juntos. Sorrindo. Dia do casamento. Ali todos os três.” (KNOWLSON, 1997, pp. 572-573, tradução nossa).

Este monólogo de aproximadamente 15 minutos<sup>181</sup> foi iniciado em 2 de outubro de 1977 de acordo com o que consta no manuscrito BIF MS 2068, e finalizado em 28 de

<sup>181</sup> Utilizamos este referencial numérico como parâmetro tendo em vista unicamente o texto dramático, que apresenta 5 páginas na edição do teatro completo de Beckett editado por Faber and Faber. A encenação de *A piece of monologue* realizada pela companhia norte-americana Mabou Mines, com David Warrilow no papel de Speaker, tida por unanimidade entre a crítica como a encenação mais emblemática do dramático, apresentava no total cerca de 50 minutos de duração, devido ao meticuloso trabalho de atuação de Warrilow. Existe uma encenação mais recente dirigida por Robin

abril de 1979. James Knowlson aponta com exatidão o processo que deu origem ao dramático *A piece of monologue*, mencionando em sua minuciosa biografia autorizada, aceita pela crítica como uma das fontes de referência mais precisas e completas no que se refere à vida e obra de Beckett, que o início se deu com a solicitação do ator David Warrilow, ainda em 1977, para a escrita de um monólogo curto que ele pudesse encenar, e posteriormente o crítico Martin Esslin faria sua solicitação acerca de um material novo para a publicação na revista *Kenyon Review*. Alguns críticos mencionam a solicitação de Esslin como sendo a primeira, mas Knowlson frisa que a solicitação de Warrilow, em 1977, ocorreu praticamente um ano e meio antes da feita por Esslin. De acordo com Knowlson:

Beckett trabalhou em “*Gone*”, primeiro em Paris, depois em Ussy, durante o resto do verão. Mas, em novembro, ele teve que admitir que o novo texto estava “acalmado em águas profundas e provavelmente propenso a naufragar... Ele (Warrilow) não sabe que eu estou – estava – tentando”. Permeneceria inacabado por mais de um ano. Então, em janeiro de 1979, Martin Esslin escreveu a Beckett para perguntar-lhe se ele tinha uma peça não publicada que poderia aparecer na *Kenyon Review*. Beckett respondeu de Stuttgart, onde estava dirigindo Heinz Bennent em uma nova produção para a *Süddeutscher Rundfunk* de *Eh Joe*, contando a ele a respeito da peça que ele havia tentado escrever para Warrilow: “Ela quebrou como de costume depois de alguns milhares de gemidos, mas talvez não esteja definitivamente ralo abaixo. Apenas texto, sem direções de palco, mas eu poderia arranjar uma ou duas para dar um ar a ela. Poderia ser intitulada *From an abandoned (interrupted) soliloquy*. Vou desenterrá-la e limpá-la, ou o melhor disso, quando voltar a Paris no final desta semana e enviá-la. Dar um pouco de prazer a você me daria muito.”. Em seu retorno a Paris, uma infecção brônquica para a qual ele procurou ajuda de um acupunturista, o Dr. Yen, atrasou seu trabalho na peça. Mas depois de redigitá-la, revisá-la drasticamente e acrescentar um conjunto de direções de palco, em seu septuagésimo terceiro aniversário ele enviou uma cópia para Esslin e, no mesmo dia, despachou uma segunda cópia para David Warrilow com esta nota de acompanhamento: “Envio a você, como seu instigador, este insatisfatório monólogo abandonado. Eu não espero que você o use. Mas, na chance remota de você desejar, eu verifiquei com Barney Rosset e você teria sua bênção. Foi escrita há alguns anos com base na sua sugestão e deixada de lado até agora. (KNOWLSON, 1997, pp. 573-574, tradução nossa)

---

Lefevre, com Stephen Brennan no papel de *Speaker*, realizada dentro do projeto *Beckett on film*, cujo tempo total de representação corresponde a 18 minutos e 50 segundos. Esta encenação rompe de certa forma com parte da concepção de Beckett, principalmente no que se refere à alteração da proposta beckettiana de o personagem se manter, durante toda a representação, imóvel de frente para a parede e de perfil para a plateia, com seu rosto sendo visto de forma tênue, e os movimentos de olhos e boca se apresentarem de forma quase imperceptível. Na referida encenação, ao contrário do que havia sido feito por Warrilow e o Mabou Mines que seguiram meticulosamente as direções de palco de Beckett, o ator é apresentado de frente com seu rosto enquadrado por um *close up* de câmera, tendo ao fundo a imagem levemente apagada da janela, além do ruído de chuva mencionado na narração ao fundo.



Ruby Cohn (2005, pp. 354-355) aponta um detalhe interessante em relação à origem do dramático, afirmando que não era incomum nesta época que uma peça de Beckett respondesse a uma solicitação de um amigo, mas *A piece of monologue* é o único exemplo de um dramático que foi estimulado por dois pedidos – o de David Warrilow em agosto de 1977 e o de Martin Esslin em janeiro de 1979. As mínimas direções de palco, constantes na rubrica inicial da peça, bem como o título final, teriam sido adicionados ao final do processo de criação<sup>182</sup>. A respeito da alteração do título inicialmente proposto por Beckett, *Gone*, para o título final revisto pelo irlandês, *A piece of monologue*, Ruby Cohn aponta que:

Somente em 28 de abril de 1979 Beckett deu à peça seu título final, depois de trabalhar nela como *Gone*. Esse título pode abrigar um trocadilho que carrega no clima da peça – “a peace of monologue”. Como na contemporânea

---

<sup>182</sup> Diversos estudiosos comentaram a gênese da criação deste dramático. De acordo com Rosemary Pountney, “*A piece of monologue*, um fragmento de prosa, foi revisado para publicação na Kenyon Review em 1979, após um pedido feito em 1978 por Martin Esslin para um trabalho a ser incluído na revista. O ator David Warrilow, que havia atuado em *The lost ones* para a Mabou Mines Company, pediu a Beckett um trabalho no qual ele poderia atuar sobre o tema da morte. Beckett respondeu a esse pedido também com *A piece of monologue* e Warrilow encenou o dramático em Nova York no outono de 1979 e na Universidade de Stanford, Califórnia, na primavera de 1983.” (POUNTNEY, 1998, p. 213, tradução nossa). Segundo Keir Elam, “a escrita de *A piece of monologue* foi realmente iniciada em 1977, antes da “encomenda” de Warrilow, coincidindo com a composição de *Company*; nos manuscritos, as duas obras tem passagens em comum.” (ELAM apud PILLING, 1994, p. 162, tradução nossa). Charles Lyons menciona que “em 1978, Martin Esslin pediu a Samuel Beckett um trabalho para incluir em uma das primeiras edições da recém-reviveda Kenyon Review, e após sua *performance* bem sucedida da obra em prosa de Beckett, *The lost ones*, David Warrilow do Mabou Mines solicitou que Beckett lhe fornecesse uma obra sobre a morte que ele pudesse encenar. Beckett respondeu a ambos os pedidos com *A piece of monologue*, um fragmento dramático que ele revisou para publicação na edição de verão de 1979 da Kenyon Review. [...]” (LYONS, 1983, p. 169, tradução nossa). Stanley Gontarski aprofunda o exame da gênese do dramático, mencionando que *A piece of monologue* foi publicada em “The Kenyon Review 1.3 (1979, pp. 1-4), depois pela Grove Press em *Rockaby and other short pieces* (1981, pp. 67-79), e Faber and Faber em *Three occasional pieces* (1982, pp. 11-15). Foi traduzida (adaptada) para o francês como *Solo*. [...] Warrilow a estreou no Anexo do La Mama E.T.C., em Nova York, tendo ficado em cartaz entre 14 e 31 de dezembro de 1979; a peça estava tão associada a ele que sua apresentação por outro ator parecia inimaginável. Posteriormente ela acompanhou a estreia de *Ohio impromptu* em 9 de maio de 1981. Martin Esslin também foi instrumental, uma vez que seu pedido por algo para reviver a The Kenyon Review havia feito Samuel Beckett “completar” um manuscrito engavetado.” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, pp. 436-437, tradução nossa). James Knowlson detalha o início do processo de criação do dramático adicionando um elemento importante, ou seja, a carta de resposta de Beckett à solicitação de David Warrilow: “Em agosto de 1977, o ator David Warrilow, que teve um sucesso retumbante com a adaptação de *The lost ones*, escreveu a Beckett perguntando se ele escreveria uma peça solo para ele interpretar. Questionado sobre o que tinha em mente, Warrilow respondeu dizendo que “tinha uma imagem de um homem em pé no palco iluminado de cima. Ele está parado ali em uma espécie de cone de luz. Você não poderia ver o rosto dele e ele está falando sobre a morte”. A resposta de Beckett começa assim: ““*My birth was my death*” [meu nascimento foi minha morte]. Mas eu nunca poderia lidar com 40 minutos. (5000 palavras) naquela velha castanha. Não com ele agora ao alcance. Acho que o melhor seria você fazer sua própria seleção a partir de textos existentes. Você tem minha *carte blanche* (ou seja, esbranquiçada) e bênção antecipada. E não faltou ali o humor que você tem em mente.”” (KNOWLSON, 1997, p. 572, tradução nossa).

*Company*, a ansiedade dos binários iniciais “desapareceu” e sentimos uma aceitação não apenas de um monólogo sobre a morte, mas de ser o único que restou para proferir esse monólogo. A peça é ao mesmo tempo um lamento pela brevidade da vida humana, uma trenódia para uma família antiga e uma lírica sobre a liricização. Abrindo com a palavra “*birth*” e fechando com a palavra “*gone*”, o monólogo é uma peça no sentido de que toda a vida é fragmentária – até que termine. Simples em seu apelo aos olhos, *A piece of monologue* é estonteantemente complexa em sua concepção, brilhando através de vários significados da palavra *piece* – fragmento, comprimento, entidade, exemplo, arma, moeda, jogo, contador de jogo. (COHN, 2005, pp. 355-356, tradução nossa)

Este aspecto da construção da estrutura de *A piece of monologue* abandonando a inserção de rubricas e direções de palco ao longo do dramático, evidenciando a estrutura narrativa do drama, motor central na produção de imagens poéticas em contraponto à absoluta ausência de ação dramática no palco, aliado ao fato conhecido entre a crítica beckettiana relativo ao cruzamento de gêneros, que se materializa na obra tardia de Beckett através de dramas-narrativos e narrativas-dramáticas, além do cruzamento de fronteiras artísticas, como na construção de peças televisivas que nitidamente recuperam elementos estéticos oriundos especialmente do drama final e de *Film*<sup>183</sup>, como o enclausuramento dos personagens, a centralização da ação dramática em um único protagonista – ou no máximo em pequenos grupos de personagens –, a

---

<sup>183</sup> Enoch Brater faz um exame minucioso das imbricações entre *A piece of monologue* e as peças televisivas de Beckett além da película *Film*. De acordo com o crítico “estruturalmente, seria fácil rastrear a gênese de peças como *A piece of monologue* e *Ohio impromptu* na obra de Beckett para o cinema e a televisão: a geometria do palco composta de preto, branco e tons de cinza, o círculo de luz para iluminar um pequeno espaço de *performance*, a tela ampliada para acomodar a tridimensionalidade de um enquadramento de prosa, a discrição em reter do conjunto qualquer detalhe físico alheio (uma virtude das primeiras peças também) e a elevação do espaço negativo para ampliar e intensificar o isolamento da presença de um ator. No entanto, a relação entre o trabalho de Beckett para o teatro e seu trabalho para o cinema e o vídeo é muito mais profunda do que isso, pois tem a ver mais conceitualmente com a função do discurso e o papel que ele deve desempenhar no desenrolar de um dado drama. Nas mídias mecânicas, é a câmera e não a palavra que controla a ação e configura o significado. As peças para a televisão, quando optam por acentuar uma linguagem que seja verbal ao invés de mais puramente imagética, o fazem em uma trilha sonora programada, como tudo o mais neste meio, previamente. Palavras podem contribuir para a formação de uma imagem de vídeo condensada, mas não podem criá-la na tela espontaneamente por conta própria. A câmera, em comparação, exerce uma enorme variedade de autoridade aqui: sua capacidade de seletividade, ênfase, isolamento, lirismo, subjetividade ou seu oposto, objetividade, é quase inesgotável. Além disso, como utilizada por Beckett, uma das principais prioridades da câmera se concentra na evolução das máscaras, os vários rostos e contornos que um personagem dramático pode ser obrigado a exibir dependendo do ângulo e da distância em que uma fisionomia está sendo gravada. *Close-ups*, planos médios, *fades* lentos, tomadas de retirada, *dolly-ins* e *dolly-outs*: cada ação da câmera permite que a figura exiba uma máscara diferente que simultaneamente revela e esconde. Mesmo quando a pose é exatamente a mesma, curvada e rígida como em *Ghost trio* ou com silhueta dupla como em *Nacht und träume*, o rosto que estudamos muda com as variações das gradações de luz, alcance, amplitude e profundidade de foco. No filme e no vídeo, o ator é sempre o receptor passivo de uma máscara: é privilégio da câmera de Beckett transmitir aqui a caracterização.” (BRATER, 1987, p. 112, tradução nossa).

perspectiva do embate permanente entre sujeito (o “I”) e o observador implacável (o “Eye”), manifestação estética que carrega ecos do dito berkeleyano “*esse est percipi*”, entre outros, e que conseqüentemente voltam a influenciar a concepção do próprio drama tardio, como veremos mais adiante no caso específico de *What where*, constitui um dramático que se situa no limiar entre o drama e a narrativa, utilizando a forma dramática em chave narrativa para dar vazão a uma obra que o próprio Beckett afirmara não saber se poderia ser definida como drama ou narrativa<sup>184</sup>.

O dramático seria vertido ao francês pelo próprio Beckett posteriormente, com o título de *Solo*<sup>185</sup>, que de acordo com Enoch Brater (1987, p. 114) seria uma espécie de trocadilho com a expressão inglesa “*so low*” – bem como uma pista para o trabalho do ator em cena –, apresentando algumas modificações em relação ao original em inglês, portanto se configurando mais como uma adaptação vertida pelo dramaturgo-encenador do que uma tradução no sentido estrito<sup>186</sup>.

De estrutura aparentemente simples, *A piece of monologue* apresenta desenvolvimentos nada convencionais ao longo do drama. O dramático se inicia com uma longa rubrica introdutória, que delimita a iluminação (luz fraca), o posicionamento do personagem Speaker (Orador) fora do centro do palco, na direita baixa do proscênio, os poucos objetos que povoam o palco (a lâmpada com seu globo branco situada a dois metros do personagem, com o globo suspenso em altura semelhante à de sua cabeça,

<sup>184</sup> Segundo Enoch Brater, “[...] o próprio Beckett se perguntou se ele havia escrito uma obra em prosa ou um monólogo. Somente na *performance* o potencial do roteiro para teatralização se torna claro. É a linguagem, então, que fornece não apenas a ação direta que coloca a peça em movimento, mas também a ação indireta de um jogo de palavras dentro da peça, tornando o dramático um veículo muito mais sofisticado para o palco do que um termo como mera “recitação” parece implicar.” (BRATER, 1987, p. 113, tradução nossa).

<sup>185</sup> De acordo com o compêndio beckettiano editado por C.J. Ackerley e Stanley Gontarski para a Grove Press, *Solo* teria sido “[...] primeiramente publicada em *Solo suivi de Catastrophe* [Minuit, 1982], com uma edição especial de noventa e nove cópias numeradas. Samuel Beckett alterou “*traduit de l’anglais*” para “*d’après l’anglais*”. Carlton Lake (a quem Samuel Beckett enviou o texto datilografado assinado) observa que ele revela o modo de “tradução” de Samuel Beckett: uma tradução literal para o francês, com talvez três opções frasais entre parêntesis ou sublinhadas, em seguida reduzindo o texto ainda mais por deleção, portanto ao invés de se tratar de uma tradução estrita ela passa a ser uma adaptação do original [...]. David Warrilow, quem primeiramente encenou a peça, relatou o comentário de Samuel Beckett quando ele enviou a peça, “este texto nunca será vertido ao francês”, devido à natureza plástica de “*birth*” e às dificuldades de formação do som com a boca, lábios e língua. O texto adaptado em francês é significativamente mais curto para evitar esses problemas fônicos.” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 534, tradução nossa).

<sup>186</sup> James Knowlson aponta que “[...] *A piece of monologue* apresentou o que Beckett descreveu como “problemas insolúveis” e foi eventualmente “reduzida a uma versão livre, mais curta, intitulada *Solo*”. O principal problema estava centrado na palavra “*Birth*”, descrita pelo orador no original em inglês pela posição e movimentos da língua e dos lábios. Nenhuma palavra semelhante é vocalizada dessa forma em francês. Então Beckett omitiu passagens inteiras na versão francesa que ele chamou de uma “adaptação”, ao invés de tradução. [...]” (KNOWLSON, 1997, p. 595, tradução nossa).

oferecendo uma espécie de imagem de duplo inanimado do personagem<sup>187</sup>, a cama de palete), além da iluminação difusa do início e o *fade out* final, com a luz falhando antes do término das palavras derradeiras de Speaker. Embora não possua divisões em atos, devido à extrema concisão e condensação do dramático, *A piece of monologue* apresenta o que poderíamos nomear como blocos temáticos, e não de ação, devido ao fato de que na peça praticamente inexitem ações físicas convencionais, uma vez que durante toda a representação o Orador se encontra praticamente imóvel, observando uma parede nua em sua frente, em um ambiente fracamente iluminado, cercado de penumbra. A personagem parece em grande parte dissociada do sujeito narrado, cujas supostas memórias ouvimos – e visualizamos – em cena, uma vez que em nenhum momento a narração se refere ao sujeito narrado como eu (“I”), e apenas vagamente consciente do que está falando, através de um fluxo de memórias e reminiscências que reverberam de certa forma *Krapp’s last tape*, em uma espécie de ato de não identificação entre sujeito e objeto da narrativa que nos remete ao dramático *Not I*, e a recusa de Mouth em associar o sujeito narrado à voz narradora.

*A piece of monologue* pode ser comparada com *Krapp’s last tape* no que se refere à questão central de ambos os dramas, ou seja, o embate de um personagem solitário em cena com supostas memórias de seu passado, sobre as quais o leitor/espectador não consegue precisar se se tratam de reminiscências pontuais de sua existência, de devaneios permeados por camadas de fabulação ou até mesmo de uma mistura de ambos. Mas se a temática central guarda similaridades entre ambas as peças, a forma através da qual Beckett as materializou cenicamente é absolutamente diversa. Em *Krapp’s last tape* temos um velho escritor fracassado em cena às voltas com gravações sonoras feitas em fitas magnéticas de cada um de seus aniversários, e este artifício cênico das gravações, além de conferir materialidade às memórias do personagem, permite que ele as manipule de maneira que nos remete à definição de memória voluntária que Beckett apresenta em seu ensaio acerca da obra de Proust, ou seja, seletivamente. Além disso, Krapp executa em cena uma rica e complexa sequência de pantomimas dedicadas à manipulação das fitas gravadas e do gravador em si, além do jogo cênico com as bananas e com sua escrivãzinha, criando quase que contracenções

---

<sup>187</sup> Em seu livro *Conversations with and about Beckett*, o crítico Mel Gussow aponta essa questão da duplicação do personagem através do adereço cênico da lâmpada. Segundo ele, “[...] em *A piece of monologue*, o orador tem um duplo silencioso e totêmico, uma lâmpada vertical alta com um globo branco do tamanho de um crânio. A qualquer segundo, esperamos que a lâmpada fale. [...]” (GUSSOW, 1996, p. 157, tradução nossa).

entre personagem e objetos cênicos; enquanto em *A piece of monologue* inexistem uma partitura corporal precisa como a de Krapp, uma vez que o protagonista Speaker permanece imóvel por toda a representação, como uma imagem congelada, materializando o desejo de David Warrilow quando de sua solicitação a Beckett por uma peça inédita, centrada na temática da morte e na inação de um personagem. *A piece of monologue*, por sua vez, não utiliza nenhum elemento que confira materialidade ao material memorial, pelo contrário, no dramático o que lemos/vemos seriam formas de construções imagéticas derivadas da narrativa, como uma espécie de processo de visualização invertido – diverso do stalislavskiano onde o ator é o responsável por sua visualização interna –, ao qual o leitor/espectador é convidado a tomar parte. Cabe ao leitor/espectador, ao fim e ao cabo, desenvolver mentalmente suas visualizações do complexo conjunto de imagens suscitadas pela narrativa em cena.

Com relação à *Not I*, a proximidade se manifestaria de outra forma, ou seja, a partir de um elemento estrutural da narrativa de ambos os dramáticos, a questão da não identificação dos protagonistas com os sujeitos narrados em seus fluxos logorreicos. Mas a diferença fundamental entre ambos, por outro lado, seria mais sutil, uma vez que em *Not I*, Mouth se recusa a renunciar à terceira pessoa narrativa, não suportando a identificação dos fatos narrados com sua própria história; enquanto em *A piece of monologue* parece que o protagonista Speaker não percebe em sua enunciação o descolamento entre a realidade imediata (cênica) e a realidade passada (narrativa), mantendo sua descrição dos fatos narrados com o distanciamento de um narrador onisciente, incapaz de reconhecer que possivelmente a narração evoca seu passado.

Os blocos narrativos introduzem paulatinamente imagens cênicas poéticas, potentes e tocantes, o primeiro deles retomando um jogo de acendimento de uma lâmpada antiga a óleo, de forma altamente ritualizada, descrita minuciosamente através do solilóquio do protagonista, terminando a sequência com a menção ao ritual diário<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Alguns críticos comentaram aspectos distintos do ritual cênico que atravessa todo o dramático *A piece of monologue*. De acordo com Linda Ben-Zvi, “a menção inicial do nascimento e os poucos fragmentos da biografia pessoal fazem parte de um ritual contínuo no qual o público entra *in media res*. O orador acorda, tateia em busca da lâmpada, acende-a e depois fala – e sempre sobre nascimento. Como é típico de muitas obras de Beckett, cada referência à biografia torna-se mais rapidamente e cada vez mais nebulosa, tornando as origens incipientes do discurso mais discerníveis. [...]” (BEN-ZVI, 1982, p. 14, tradução nossa). Segundo Anna McMullan “a sequência de acendimento da lâmpada, complementada pelas imagens de nascimento e morte, constitui o principal material narrativo. Este material é repetido várias vezes ao longo do texto, mas a cada vez o padrão difere levemente. A primeira vez que este ritual é descrito, não há menção de escuridão além da parede, apenas estase. A parede é descrita como vazia, embora uma vez coberta com as fotos de entes queridos: “*Unframed. Unglazed.*” Essas imagens, no entanto, não são mais do que memórias, já que as próprias fotos foram

dedicado à sua vestimenta – colocar meias, a camisola branca – e o jogo de acendimento da lâmpada, seguido da aproximação e visualização da janela:

Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him. Ghastly grinning ever since. Up at the lid to come. In cradle and crib. At suck first fiasco. With the first totters. From mammy to nanny and back. All the way. Bandied back and forth. So ghastly grinning on. From funeral to funeral. To now. This night. Two and a half billion seconds. Again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of... he all but said of loved ones. Thirty thousand nights. Hard to believe so few. Born dead of night. Sun long sunk behind the larches. New needles turning green. In the room dark gaining. Till faint light from standard lamp. Wick turned low. And now. This night. Up at nightfall. Every nightfall. Faint light in room. Whence unknown. None from window. No. Next to none. No such thing as none. Gropes to window and stares out. Stands there staring out. Stock still staring out. Nothing stirring in that black vast. Gropes back in the end to where the lamp is standing. Was standing. When last went out. Loose matches in right-hand pocket. Strikes one on his buttock the way his father taught him. Takes off milk white globe and sets it down. Match goes out. Strikes a second as before. Takes off chimney. Smoke-clouded. Holds it in left hand. Match goes out. Strikes a third as before and sets it to wick. Puts back chimney. Match goes out. Puts back globe. Turns wick low. Backs away to edge of light and turns to face east.

---

destruídas e varridas para debaixo da cama, até que todas tenham sido removidas [...]. É significativo, no entanto, que os entes queridos apareçam apenas como representações ausentes ou destruídas: “*All gone so long. Gone. Ripped off and torn to shreds*”. Cada fotografia é evocada apenas através de sua ausência, ou melhor, através da mancha cinza deixada por seu vestígio, como a mancha cinzenta que também é deixada pela emissão noturna de fumaça da lâmpada: “*Lamp smoking though wick turned low. Strange. Faint smoke issuing through vent in globe. Low ceiling stained by night after night of this*”. A ausência até mesmo da imagem dos pais do protagonista, em paralelo à ausência da luz do sol, esgota seu mundo da segurança de origem e da plenitude da presença, deixando apenas ecos e sombras. No entanto, o protagonista parece não apenas sofrer por falta da presença própria ou de outros, mas rejeitar a noção de origem ou de um nascimento original, uma vez que a evocação de seu próprio nascimento se torna cada vez mais indistinguível da simulação noturna do processo de criação através do acendimento da lâmpada. Este ritual também é enquadrado pela imobilidade e escuridão. O desaparecimento das fotografias enfatiza o vazio que o protagonista encara ao final do ritual. Ele encara além da parede em branco para a escuridão “além”, privado de todas as imagens: “*Stands there facing the wall staring beyond. Nothing there either. Nothing stirring there either. Nothing stirring anywhere. Nothing to be seen anywhere. Nothing to be heard anywhere*”. A sensação de desvanecimento do mundo perceptível, a redução das formas disponíveis, é enfatizada não apenas pela ausência de fotografias, mas pela ausência de quaisquer formas de vida perceptíveis. [...]” (MCMULLAN, 1993, pp. 65-66, tradução nossa). De acordo com Ruby Cohn, “o palco de *A piece of monologue* está vazio, exceto por seus dois elementos verticais e um pedaço de uma cama de palete horizontal, mas a persona narrada se move entre nascimento e morte, entre branco e preto, entre um quarto com paredes e janelas e uma paisagem de túmulo ensopada de chuva, entre fantasmas de entes queridos. Quase todo crítico que comenta *A piece of monologue* sucumbe à palavra ritual e, embora seja uma palavra da qual me afasto, ela parece adequada. No entanto, a gravidade ritual ganha peso lentamente. O início ainda ostenta fragmentos de comicidade; até mesmo a repetida “*Birth was the death of him*” lembra um clichê irlandês de conversa casual: “*(So-and-so) will be the death of me*”. Revestidas de humor, também, estão “*ghastly grinning*”, “*suck first fiasco*”, “*mammy... nanny... bandied*”, todas com seus jogos sonoros. Mesmo a menção a funerais não pode mitigar os “poucos” efeitos da longa vida. Ben-Zvi (1986) traduziu dois bilhões e meio de segundos para setenta e nove anos e trinta mil noites para oitenta e dois anos (os quais Beckett calculou em seu manuscrito). Com a primeira das sete repetições de “*he all but said... loved*”, entramos em um domínio mais grave. Mesmo ali, no entanto, um fósforo riscado em uma nádega ainda é residualmente cômico. [...]” (COHN, 2005, p. 356, tradução nossa).

Blank wall. So nightly. Up. Socks. Nightgown. Window. Lamp. [...] <sup>189</sup>  
(BECKETT, 1990, pp. 425-426)

Neste ponto mais uma vez traçaremos um paralelo entre a concepção teatral de Beckett e os postulados artaudianos, especificamente no que se refere à questão do ritual no teatro. De acordo com Artaud em seu ensaio intitulado “*O teatro, antes de tudo, ritual e mágico...*”:

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual. As crenças se extinguem, o gesto exterior do teatro permanece vazio de sua substância interna, mas ainda transcendente no plano da imaginação e do espírito. Não existem mais poderes ou ideias ocultas atrás desse gesto, mas um substrato poético real continua a se agitar por trás como uma rejeição. As ideias morrem mas seu reflexo permanece no estado poético que o gesto evoca. É a qualidade segunda, o segundo estádio do gesto representado pela poesia no estado puro, que tem ainda o direito de chamar-se poesia, mas sem uma eficácia mágica real. A arte está muito próxima de sua decadência. Neste estado, no entanto, o espírito continua a criar mitos e o teatro a representá-los. O teatro continua a viver acima do real, a propor ao espectador um estado de vida poética que, se impelido ao extremo, só conduziria a precipícios, mas assim mesmo preferível à vida psicológica simples, sob a qual sufoca o teatro de hoje em dia. Este é o grau em que o teatro usa da magia da natureza, permanece marcada por uma coloração de tremor de terra e de eclipse, onde os poetas fazem falar a tempestade, onde o teatro enfim se contenta com o lado físico acessível da alta magia. A poesia que ele utiliza é negra; e, radiosa, é ainda mais negra, ainda mais fechada. É o momento em que o teatro se tornou função de uma substituição. À vida ordinária o teatro opõe um estado de vida poética resplandecente, porém falsa. À vida psicológica, uma outra vida psicológica apenas mais avultada, apenas mais monstruosa. [...] (ARTAUD, 1995, pp. 75-76)

---

<sup>189</sup> “O nascimento foi a morte dele. Novamente. As palavras são poucas. Morrendo também. O nascimento foi a morte dele. Sorrindo horrivelmente desde então. Até a tampa para vir. No berço e manjedoura. No primeiro fiasco. Com as primeiras cambaleadas. Da mamãe para a babá e de volta. Todo o caminho. Oscilando para frente e para trás. Então sorrindo horrivelmente. De funeral em funeral. Para agora. Esta noite. Dois bilhões e meio de segundos. Novamente. Dois bilhões e meio de segundos. Difícil de acreditar que tão poucos. De funeral em funeral. Funerais de... ele quase disse de entes queridos. Trinta mil noites. Difícil de acreditar que tão poucas. Nascido na calada da noite. Sol há muito afundou atrás dos lariços. Novas agulhas ficando verdes. No quarto escuridão conquistando. Até a luz fraca da lâmpada padrão. Pavio ficou baixo. E agora. Esta noite. Acordar ao anoitecer. Todo anoitecer. Luz fraca no quarto. De onde desconhecido. Nenhum da janela. Não. Próximo a nenhum. Não existe nenhum. Tateia até a janela e olha para fora. Fica ali olhando para fora. Completamente imóvel olhando para fora. Nada se mexendo naquela vasta escuridão. Ao final tateia de volta até onde a lâmpada está parada. Estava parada. Quando saiu pela última vez. Fósforos soltos no bolso direito. Risca um na nádega da maneira que seu pai o ensinou. Tira fora o globo branco leitoso e o coloca no chão. Fósforo se apaga. Risca um segundo como antes. Tira fora a chaminé. Nublada pela fumaça. Segura ela com a mão esquerda. Fósforo se apaga. Risca um terceiro como antes e o coloca sobre o pavio. Coloca a chaminé de volta. Fósforo se apaga. Coloca o globo de volta. Diminui o pavio. Recua até o limite da luz e se vira para o leste. Parede branca. Assim todas as noites. Em pé. Meias. Camisola. Janela. Lâmpada. [...]” (tradução nossa).

Portanto se para Artaud o teatro deve preservar sua característica ritual primeira, recuperando tradições do teatro oriental, apenas para citarmos um exemplo, no intuito de introduzir preceitos ritualizados no que se refere ao trabalho dos atores e do encenador, propondo um teatro de ruptura em relação ao teatro de convenções naturalistas que predominava em sua juventude, para Beckett a utilização de rituais minimalistas em cena, sobretudo no que concerne à atuação e às partituras corporais desenvolvidas pelos atores para dar conta das complexas indicações cênicas presentes em todo o teatro beckettiano, desde sua fase inicial até os últimos dramáticulos, representa elemento fundamental de sua estética teatral, e se aproxima das intuições de Artaud no que se refere ao uso da palavra com certo acento encantatório – basta recordarmos as enunciações em velocidade vertiginosa e ininteligível de *Not I* ou os jogos vocais das três vozes advindas do personagem-cabeça de *That time* –, no desenvolvimento de uma atuação carregada de partituras rígidas e teatralizadas, recusando a identificação fácil e imediata herdada do naturalismo, na potencialização do gesto como signo em cena, recuperando a perspectiva clássica de uma codificação cênica que visa o estabelecimento de algo próximo ao que Artaud chama de “gesto evocativo” – basta recordarmos as intrincadas partituras gestuais de *A última gravação de Krapp*, *Ato sem palavras I e II*, *Footfalls* e *A piece of monologue*, que evocam, com suas delicadas intensidades, no jogo contrapuntual entre movimento e imobilidade, uma síntese imagética proveniente do denso material textual expresso pelos atores em cena, além de atuarem como uma espécie de “texto cênico” complementar ao texto dramático – e finalmente efetivando a proposição artaudiana segundo a qual o teatro deveria “propor ao espectador um estado de vida poética que, se impelido ao extremo, só conduziria a precipícios”, mas deslocando tal lógica do espectador para o ator, ou seja, efetivando, especialmente através das direções de peças como *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp*, *Esperando Godot*, *Dias felizes*, *That time* e *Footfalls*, um trabalho de atuação que leve o intérprete de encontro a esse “estado de vida poética”, que muitas vezes conduzia seus atores aos precipícios almejados por Artaud (as experiências de dor física, adoecimento e somatizações relatadas por intérpretes renomados em peças de Beckett são notórias, basta recordarmos os relatos de Billie Whitelaw acerca de seu trabalho prático em peças como *Not I*, *Footfalls* e *Happy days*, além do famoso episódio da morte de Cacilda Becker em cena, levada a um estado intenso de concentração e tensionamento enquanto representava Estragon em



*Esperando Godot*). Beckett acreditava ao que tudo indica que esse intenso processo de concentração dentro de uma atuação intrincadamente minimalista ao qual conduzia seus atores pudesse, de certa forma, atingir o espectador com a mesma potência que o “I” opressor presente em muitos de seus dramas atingia seus personagens em cena.

O segundo bloco apresenta a narração de um episódio central no dramátculo, o momento em que Speaker arrancara todas as fotografias que povoavam a parede que uma vez foi branca, imagens de seus “entes queridos” rasgadas sistematicamente de uma só vez e colocadas em baixo da cama de palete junto da “poeira e das aranhas”:

[...] Backs away to edge of light and stands facing blank wall. Covered with pictures once. Pictures of... he all but said of loved ones. Unframed. Unglazed. Pinned to wall with drawing-pins. All shapes and sizes. Down one after another. Gone. Torn to shreds and scattered. Strewn all over the floor. Not at one sweep. No sudden fit of... no word. Ripped from the wall and torn to shreds one by one. Over the years. Years of nights. Nothing on the wall now but the pins. Not all. Some out with the wrench. Some still pinning a shred. So stands there facing blank wall. Dying on. No more no less. No. Less. Less to die. Ever less. Like light at nightfall. Stands there facing east. Blank pinpocked surface once white in shadow. Could once name them all. There was father. That grey void. There mother. That other. There together. Smiling. Wedding day. There all three. That grey blot. There alone. He alone. So on. Not now. Forgotten. All gone so long. Gone. Ripped off and torn to shreds. Scattered all over the floor. Swept out of the way under the bed and left. Thousand shreds under the bed with the dust and spiders. All the... he all but said the loved ones. [...] <sup>190</sup> (BECKETT, 1990, p. 426)

No terceiro bloco, Speaker dá continuidade à sua recitação abordando supostas memórias antigas que parecem evocar o mesmo local onde se encontra, em contraposição ao estado desse lugar em seu momento atual em cena, onde permanece parado em frente à parede envelhecida, desbotada e vazia no presente, em oposição à sua aparência no passado, permeada de imagens de seus “entes queridos”, materializando a ausência das imagens, ausência essa que atua como disparadora da

---

<sup>190</sup> “[...] Recua até o limite da luz e fica de frente para a parede branca. Coberta com fotos uma vez. Fotos de... ele quase disse de entes queridos. Sem moldura. Sem vidro. Fixadas na parede com alfinetes. Todas as formas e tamanhos. Abaixo uma após a outra. Removidas. Rasgadas em pedaços e espalhadas. Esparramadas por todo o chão. Sem uma única varrida. Nenhum acesso brusco de... nenhuma palavra. Arrancadas da parede e rasgadas em pedaços uma por uma. Ao longo dos anos. Anos de noites. Nada na parede agora exceto os alfinetes. Não todos. Alguns eliminados com a chave inglesa. Alguns ainda prendendo um fragmento. Então fica ali encarando a parede em branco. Morrendo. Nem mais nem menos. Não. Menos. Menos para morrer. Cada vez menos. Como a luz ao anoitecer. Fica ali encarando o leste. Superfície vazia com cavidades de alfinetes uma vez branca na sombra. Poderia uma vez nomear todos eles. Ali estava o pai. Aquele vazio cinza. Ali a mãe. Aquele outro. Ali juntos. Sorrindo. Dia do casamento. Ali todos os três. Aquela mancha cinza. Ali sozinha. Ele sozinho. Assim por diante. Agora não. Esquecido. Tudo se foi há tanto tempo. Se foi. Arrancadas fora e rasgadas em pedaços. Espalhadas por todo o chão. Varridas para baixo da cama e abandonadas. Mil pedaços debaixo da cama com a poeira e as aranhas. Todos os... ele quase disse os entes queridos. [...]” (tradução nossa).

memória involuntária do personagem, observando além, retomando sem intervalo o que aparenta se tratar de outra lembrança, narrando o ritual diário de levantar-se ao cair da noite, vestir as meias e a camisola, acender a lâmpada, se deslocar até a janela<sup>191</sup> e observar indeterminadamente a “vasta escuridão”, detalhando sua relação ritualística com a antiga lâmpada:

[...] Stands there facing the wall staring beyond. Nothing there either. Nothing stirring there either. Nothing stirring anywhere. Nothing to be seen anywhere. Nothing to be heard anywhere. Room once full of sounds. Faint sounds. Whence unknown. Fewer and fainter as time wore on. Nights wore on. None now. No. No such thing as none. Rain some nights still slant against the panes. Or dropping gentle on the place beneath. Even now. Lamp smoking though wick turned low. Strange. Faint smoke issuing through vent in globe. Low ceiling stained by night after night of this. Dark shapeless blot on surface elsewhere white. Once white. Stands facing wall after the various motions described. That is up at nightfall and into gown and socks. No. In them already. In them all night. All day. All day and night. Up at nightfall in gown and socks and after a moment to get his bearings gropes to window. Faint light in room. Unutterably faint. Whence unknown. Stands stock still staring out. Into black vast. Nothing there. Nothing stirring. That he can see. Hear. [...] <sup>192</sup> (BECKETT, 1990, pp. 426-427)

O bloco seguinte mostra a narração se deslocando da descrição do intrincado ritual de acendimento da lâmpada para uma visualização, dramatizada como em uma cena cinematográfica visualizada a partir de cima, do funeral de um de seus entes queridos, onde poeticamente o narrador alude a imagens de guarda-chuvas observados a partir de suas coberturas, a chuva caindo sobre a lama borbulhantemente e sobre o caixão do ente querido – ou talvez o seu próprio –, que aparentemente estaria sendo enterrado naquele momento:

<sup>191</sup> Enquanto a janela está posicionada em direção ao oeste, a parede está posicionada para o leste, o que de acordo com Rosemary Pountney (1998, p. 216) parece ser uma alusão ao posicionamento do altar em uma igreja.

<sup>192</sup> “[...] Fica ali de frente para a parede encarando além. Nada ali também. Nada se mexendo ali também. Nada se mexendo em qualquer parte. Nada para ser visto em qualquer parte. Nada para ser ouvido em qualquer parte. Quarto outrora cheio de sons. Sons fracos. De onde desconhecido. Menos e mais fracos com o passar do tempo. As noites passavam. Nenhum agora. Não. Não existe nenhum. A chuva algumas noites ainda cai contra as vidraças. Ou caindo suavemente no local abaixo. Mesmo agora. Lâmpada fumegando embora o pavio tenha diminuído. Estranho. Fumaça fraca saindo pela abertura do globo. Teto baixo manchado noite após noite disto. Mancha escura disforme sobre superfície em outra parte branca. Uma vez branca. Fica de frente para a parede após os vários movimentos descritos. Ou seja, de pé ao anoitecer de camisola e meias. Não. Nelas já. Nelas a noite toda. Todo o dia. Todo o dia e a noite. De pé ao anoitecer de camisola e meias e depois de um momento para se orientar tasteia até a janela. Luz fraca na sala. Indizivelmente fraca. De onde desconhecido. Fica completamente imóvel olhando para fora. Na vasta escuridão. Nada ali. Nada se mexendo. Isso ele pode ver. Ouvir. [...]” (tradução nossa).

[...] Grey light. Rain pelting. Umbrellas round a grave. Seen from above. Streaming black canopies. Black ditch beneath. Rain bubbling in the black mud. Empty for the moment. That place beneath. Which... he all but said which loved one? Thirty seconds. To add to the two and a half billion odd. Then fade. Dark whole again. Blest dark. No. No such thing as whole. Stands staring beyond half hearing what he's saying. He? [...] <sup>193</sup> (BECKETT, 1990, p. 428)

A sequência final mescla a saída desta cena soturna e o retorno às divagações acerca do passado em sua morada, retomando em seguida de forma instável sua visualização da cena ocorrida no cemitério, e novamente retornando às divagações relacionadas a seu aqui agora representado no presente em cena, tentando partir “para outros assuntos”<sup>194</sup>. A cena progride com a personagem se colocando em frente à janela, em uma espécie de busca por algum resquício de alteridade que mais tarde será retomada, de certa forma, no dramático *Rockaby*, na busca similar da personagem Woman por alguém do lado de fora de sua morada, em ações que denotam a recorrente busca beckettiana por companhia, embora Speaker permaneça durante toda a peça posicionado de pé em seu espaço quase vazio, em oposição à personagem de *Rockaby*, a qual vemos em cena em seus últimos momentos aguardando sua morte, sentada – e praticamente imóvel – em sua cadeira de balanço. A narrativa evolui, neste bloco final, intercalando momentos de descrição da cena do funeral<sup>195</sup> com momentos em que o personagem retorna a seu encerramento no quarto, e este verdadeiro jogo de aparição/desaparecimento, que de certa forma retoma o jogo das aparições cíclicas de May em seu espaço retangular iluminado e no transepto da igreja, culmina com as descrições fantasmáticas de luz, noite, quartos, túmulos e entes queridos, esperando pela palavra *rip*<sup>196</sup>, com sua possível alusão a *rest in peace*, recaindo finalmente sobre o que

<sup>193</sup> “[...] Luz cinza. Chuva forte. Guarda-chuvas ao redor de um túmulo. Vistos de cima. Toldos negros fluindo. Cova preta embaixo. Chuva borbulhando na lama negra. Vazio no momento. Aquele espaço embaixo. Qual... ele quase disse qual ente querido? Trinta segundos. Para adicionar aos dois bilhões e meio de ímpares. Então desvanece. Escuridão total novamente. Escuridão abençoada. Não. Não existe total. Permanece encarando além escutando parte do que ele está dizendo. Ele? [...]” (tradução nossa).

<sup>194</sup> “[...] *Move on to other matters. Try to move on. To other matters. [...]*” (BECKETT, 1990, p. 428). “[...] Partir para outros assuntos. Tentar partir. Para outros assuntos. [...]” (tradução nossa).

<sup>195</sup> Segundo Linda Ben-Zvi, “[...] a cena do funeral é repetida três vezes e, a cada vez, a imagem se torna mais ameaçadora, mais diretamente associada à aproximação da morte do orador e mais poderosa na atração entre nascimento e morte. [...] À medida que o orador encontra-se incapaz de pronunciar a palavra nascimento, ele se vê cada vez mais atraído pelas imagens da morte representadas pela cena do funeral.” (BEN-ZVI, 1982, pp. 14-15, tradução nossa).

<sup>196</sup> “[...] *Thirty thousand nights of ghosts beyond. Beyond that black beyond. Ghost light. Ghost nights. Ghost rooms. Ghost graves. Ghost... He all but said ghost loved ones. Waiting on the rip word. [...]*” (BECKETT, 1990, p. 429). “[...] Trinta mil noites de fantasmas além. Além daquela escuridão além. Luz fantasma. Noites fantasmas. Quartos fantasmas. Túmulos fantasmas. Fantasmas... ele quase disse entes

considera o único e principal assunto, “[...] *the dead and gone, the dying and the going* [...]”<sup>197</sup> (BECKETT, 1990, p. 429).

Outra questão importante que se mostra presente em *A piece of monologue* se refere ao silêncio<sup>198</sup>. Se recuperarmos a afirmação de Theodor Adorno em seu ensaio

queridos fantasmas. Esperando a palavra *rip*. [...]” (tradução nossa). Alguns críticos se debruçaram sobre a questão da palavra *rip*, inserida no dramático por Beckett. De acordo com Linda Ben-Zvi, “[...] esta menção à “palavra *rip*” é à primeira vista curiosa. Obviamente, ela tem conexões com o rompimento da escuridão, a tentativa que foi descrita na peça. Mas há também o trocadilho com *R.I.P., requiescat in pace*, o qual sugere que a morte é a forma final de rasgar a escuridão, de perfurar aquela “outra escuridão”. A escuridão exterior, Beckett parece indicar, pode ser “rasgada” pela morte, mas enquanto o homem viver, ele pode apenas separar a escuridão temporariamente. Continuará a haver alguma luz fraca [...]” (BEN-ZVI, 1982, p. 15, tradução nossa). Anna McMullan (1993, p. 70) aponta que o texto enfatiza que o orador espera não pela palavra *birth*, mas pela palavra que o libertará de todas as reencarnações e de todas as reproduções, ou seja, a “palavra *rip*”. Em seu artigo intitulado *The rip word in A piece of monologue* Kristin Morrison traça um paralelo entre a expressão “*rip tide*” e o conceito proposto por Beckett de “*rip word*”. De acordo com a autora, a “palavra *rip*” seria “[...] aquela perturbação no fluxo da linguagem que revela o que está oculto, a verdade desagradável ou desacreditada que pode ser disfarçada ou submersa, mas nunca completamente evitada. A palavra *rip* é uma quebra na superfície do drama que revela a verdade dos motivos, sentimentos, temas.” (MORRISON, 1982, p. 349, tradução nossa). Críticos divergem acerca de qual seria a “palavra *rip*” no dramático. De acordo com Kristin Morrison (1982, p. 349), a palavra *rip* seria “*begone*”, enquanto para Rosemary Pountney (1998, p. 217), seria “*birth*”. A esse respeito, Ruby Cohn aponta que “a palavra *rip* foi glosada como *birth, gone, begone*, mas Beckett deliberadamente não a particularizou, mesmo quando abrevia inelutavelmente “*Requiescat in pace*”. Nesse sentido, os poucos trocadilhos do texto podem ser lidos como “*rip words*”: *wrench, pane, globe*. [...]” (COHN, 2005, p. 357).

<sup>197</sup> “[...] Os mortos que se foram, os moribundos e os que estão partindo [...]” (tradução nossa).

<sup>198</sup> Célia Berretini comenta, em seu livro *Samuel Beckett: escritor plural*, a questão da importância do silêncio na dramaturgia beckettiana. Segundo a autora, “Beckett, o dramaturgo da palavra – palavra banal e derrisória, muitas vezes –, é, também, e sobretudo, o dramaturgo do silêncio. Empregado em diferentes dosagens e com diferentes matizes, é o silêncio um importante ingrediente em sua obra. Se é predominante nas pantomimas – o que é óbvio –, notável é ainda o seu emprego em outras peças, vindo indicado por *travessões*, quando não por rubricas, mediante os termos *pausa, um tempo, um tempo longo, um longo silêncio*, ou simplesmente *silêncio*. [...] O silêncio, em si, não tem valor algum, pois não pode existir sozinho, salvo nas pantomimas, em que a linguagem visual, gestual, substitui a falada. O silêncio existe então entre as palavras, entre dois ou mais elementos e depende de seu contexto imediato. Diz respeito ao que antecede e ao que se segue. Como o silêncio é a ausência de sentido – significante de grau zero –, poderia ter um significado de grau zero, isto é, a ausência de significado. Mas como diz Sartre, em *Que é literatura?*, “esse silêncio é um momento da linguagem. [...] Ainda que Beckett tenha salientado a importância da voz humana em sua obra, de igual modo sublinhou a presença do silêncio. [...] O silêncio pode, pois, abarcar toda uma gama de matizes, da hesitação ao medo, da incerteza à reticência, isto é, à ocultação... Múltipla pode ser sua intenção, como vário de seu valor. Daí sua polissemia. Em Beckett, o uso do silêncio é sistemático, e mesmo em peças radiofônicas, como *Cascando*, sendo que em *Dias felizes*, há páginas e páginas marcadas por silêncio, quando por exemplo, a protagonista manipula seus objetos que retira da sacola; seus gestos como que escondem as palavras, semeando silêncios. Em quatro páginas (pp. 8-12), há cerca de 120 pausas, usando aqui Beckett o travessão, quando em outras obras, lança mão das indicações *pausa* ou *um tempo*. Mas sempre silêncio. [...] Se é bem verdade que o silêncio não pode existir sozinho (nas pantomimas os gestos das personagens “falam” associados a todos os demais elementos visuais que constituem o “cenário”, em sentido amplo) e que aparece entre as palavras, não há dúvida de que é “um momento da linguagem”, faz parte da linguagem. Se por um lado faz ressaltar a palavra, amplia-lhe o valor – é a hipérbole –, por outro lado confere ao texto uma certa impenetrabilidade, tornando difícil sua total decifração, sobretudo por vir associado a uma linguagem verbal frequentemente elíptica e a toda uma linguagem de acentuada riqueza semântica pelo que apresenta de sugestões. Tagarelas como Winnie

acerca de *Endgame*, segundo a qual “[...] o valor limite da dramaturgia de Beckett é o silêncio [...]” (ADORNO apud CHEVIGNY, 1969, p. 100, tradução nossa), podemos pensar na questão formal do silêncio em *A piece of monologue* como mais um elemento introduzido de forma deliberada e minimalista em sua dramaturgia. Neste ponto, retomamos a reflexão acerca da presença constante do silêncio na obra beckettiana realizada por Ludovic Janvier em seu ensaio de 1969. Segundo o crítico:

Os silêncios dos personagens de Beckett, cada vez maiores na física da palavra beckettiana, revelam uma articulação de drama, eco, escuta. São os silêncios de Vladimir e Estragon, em que se espera que a palavra torne a lançar o falante em sua fuga para a frente; os silêncios que pontuam o dueto de Hamm e Clov, um e outro recaindo no fundo que os reúne na mesma queda, de onde eles espreitam as palavras chamadas musicalmente pelo eco ou as respostas às interrogações que eles mesmos formulam; os silêncios dos solitários, Krapp ou Winnie, em quem a extração oral é feita de longas pausas de trégua onde o falante se agarra com firmeza e se refaz antes de tornar a partir à exploração de si próprio; os silêncios, brancos na página, em que os ofegos e os estiramentos orais de *Como é* se suspendem o tempo da respiração, da narração, do leitor, para se encontrar; os silêncios absolutos, enfim, de Joe, em *Diga Joe*, e mais ainda do personagem de *Film*, breve e muda apreensão de um existente afinal reduzido apenas à sua percepção. Se o silêncio participa tanto da palavra é porque, antes de mais nada, ela se torna cada vez mais lenta para chegar. Havia "um tempo de loquacidade", diz a voz de *Textos para nada*, que tem as fórmulas mais claras sobre o drama da saída das palavras, uma vez abortado o nascimento: "As palavras também, lentas, lentas, o tema morre antes de atingir a fase de verbo, as palavras também se exaurem." Voltando-se para si própria nesta perseguição vertiginosa que constrói a espiral oral de *O inominável* e de *Textos para nada*, a palavra se despedaça: da mesma maneira com que se sufoca de repetições, se fragmenta de cesuras, elipses, inversões, justaposições arquejantes, ela se esburaca com pausas que assinalam seu drama. O silêncio está na câmara de eco, o que restitui a palavra à própria palavra. Alquebrada por se perseguir, só lhe resta escutar-se. O silêncio é escuta. A repetição e a estrutura em estribilho em que

---

são “a boca” de *Não eu* e aquela cuja voz ouve a velha senhora, em *Cadeira de balanço*. Mas o silêncio as domina no final, antes que se apaguem as luzes. Por outro lado, muitas são as personagens silenciosas; apenas ouvem ou se ouvem, pois é sua voz interior, ainda que Beckett se esmere para que ela saia de diferentes direções, como no caso de *Aquela vez*. É a maneira de Beckett diversificar sua técnica: em lugar de um *monólogo proferido pelo protagonista*, *ele é ouvido pelo protagonista*, embora a voz esteja falando de sua vida. É de notar-se, ainda, a técnica de fazer com que o silêncio preceda e finalize o discurso. O silêncio inicial (antes da fala) e o final (com o congelamento da imagem) – uma das marcas beckettianas – são sepulcrais, como também as vozes, que parecem de fantasmas. Pense-se em *Passos*, cuja protagonista, silenciosa, ouve uma voz, à qual se associa pouco a pouco o dobrar de sinos, além do ruído dos próprios passos, ininterruptos, até que reine o silêncio absoluto. Digno de nota, entre outros mais, é o silêncio que antecede o início de *Solo*. Na tradução francesa, abre-se o texto com: “Seu nascimento foi sua *perda*”, enquanto o original inglês, muito mais direto, incisivo, diz: “Seu nascimento foi sua *morte*”. E o texto é um desfilar, infundável, de alas e alas de mortos, em meio a um cenário mortício, cujo efeito é, realmente, impressionante. É o silêncio pairando sobre os mortos. Mas também sobre os vivos. E, para a televisão, em que é óbvio o predomínio do visual, da imagem, aparecem estranhas personagens totalmente *silenciosas*, como as quatro figuras misteriosas que caminham num quadrado, em *Quad*, fazendo ouvir apenas seus passos rítmicos; ou aquelas, também mudas, de *Nacht und Träume*, em que se ouve somente o final de um *Lied* de Schubert... [...]” (BERRETTINI, 2004, pp. 104-109).

muitas vezes o falar se insere são formas em que a escuta se realiza melhor, agora superatenta. Krapp se dobra sobre si mesmo em sua auscultação silenciosa. Winnie silencia, escuta-se, retoma em eco determinados fragmentos dela, cristalizada em palavras que fizeram seu curso completo. Henry aguarda sossegadamente (os silêncios de *Cinzas* estão cheios do sopro do mar que ele ama e com que alimenta sua "história"). Os escutantes beckettianos estão à espreita, calma espreita, na qual, cansados de perseguir e de se mirar, sopro medido, articulação hesitante, garganta atenta, vazio sonoro em torno (o ar está rarefeito, sem ruídos do exterior, silêncio universal que é o silêncio de uma cabeça), fazem mais do que falar: doravante eles se recolhem e refletem. (JANVIER, 1988, pp. 147-148)

Se o dramático guarda certa afinidade com alguns de seus antecessores imediatos, como *Not I*, *That time* e *Footfalls*, no sentido de que nenhum deles interrompe os fluxos narrativos das vozes introduzindo blocos rígidos intervalares silenciosos, por outro lado, como em *Footfalls*, as imagens evocadas pela narração quase ininterrupta dos protagonistas May e Speaker disparam visualizações de cenas silenciosas, no caso de May personificadas pelo vagar da personagem no transepto da igreja vazia tarde da noite, além do próprio movimento circular de surgimento e apagamento cíclico da personagem em meio a seus passos dados metronômica e metodicamente dentro do pequeno cubículo iluminado em um espaço vazio; e no caso de Speaker, as cenas de características cinematográficas, de tonalidade acinzentada, sempre permeadas por silêncio, seja na solidão do cômodo onde o antigo ritual narrado de acendimento de uma velha lâmpada a óleo toma forma, ou na observação quase que fantasmática, vista de cima como que por uma câmera suspensa em uma grua, de uma cena envolvendo um suposto enterro de um ente querido, podendo até mesmo apontar para um devaneio do personagem com sua própria morte<sup>199</sup>, permeada por silêncio, chuva e camadas de tons de cinza. Em ambos os casos, portanto, podemos aferir que além da narrativa compulsiva presente em *A piece of monologue*, temos o silêncio como elemento confrontador em relação à verborragia narrativa, algo que ocorre de forma semelhante ao que havia sido notado por Stanley Gontarski (1985), quando o pesquisador delimita como confronto central do dramático o embate entre a narrativa incessante, de acento logorreico, e a imobilidade constitutiva do protagonista. Portanto podemos inferir que *A piece of monologue* se constitui como um dramático onde a recitação ininterrupta do texto opera na construção de imagens silenciosas e ritualizadas, de forma semelhante a *Not I* e *That time*, embora suas imagens possuam contornos mais

<sup>199</sup> “[...] *Ditch. Bubbling black mud. Coffin out of frame. Whose? Fade. Gone. [...]*” (BECKETT, 1990, p. 428). “[...] Cova. Lama preta borbulhando. Caixão fora do quadro. De quem? Desvanece. Se foi. [...]” (tradução nossa).

delineados de viés cinematográfico, constituindo-se paradoxalmente em uma verdadeira estética do silêncio erigida através das palavras.

Retomando os três dramátículos criados pelo autor que antecedem *A piece of monologue*, no primeiro deles uma boca suspensa em meio à completa escuridão desfila sua incessante logorreia (*Not I*); no segundo uma cabeça igualmente suspensa em um espaço cênico tomado pelo vazio e escuridão escuta supostos ecos de sua trajetória a partir de três narrativas fragmentadas e que se alternam espacialmente (*That time*)<sup>200</sup>; e finalmente no terceiro um espectro de uma mulher vaga continuamente dentro de um retângulo cubicular iluminado, caminhando meticulosa e ritmicamente ruminando fatos de seu passado em uma conversa com sua falecida mãe (*Footfalls*); o que Beckett propõe em *A piece of monologue* apresenta outra perspectiva dentro da exploração do chamado drama narrativo que configura seus dramátículos tardios e de seus narradores-narrados, termo cunhado por Ludovic Janvier<sup>201</sup> em relação à prosa beckettiana do pós-guerra. Tendo abandonando a partir de *Footfalls* a perspectiva de uma cena calcada na apresentação de personagens desmembrados, narradores que retomam pensamentos, memórias e divagações materializadas através de formas inusitadas e desconstruídas como a de uma personagem-boca ou um personagem-cabeça, não nos esquecendo da personagem-respiração apresentada na radicalmente inovadora dramaturgia de *Breath*, que chega até mesmo a prescindir da figura do ator em cena, Beckett mais uma vez, como em *Footfalls*, nos apresenta um personagem em meio a um espaço cênico quase vazio, ocupado, por além de sua presença corporificada, apenas por um globo de luz e um pedaço de uma cama de palete, “fora de enquadramento”<sup>202</sup>, como veremos mais adiante.

<sup>200</sup> Segundo Charles Lyons em seu livro dedicado à obra dramática de Samuel Beckett, “[...] este breve trabalho, combinando uma figura estacionária e um texto retrospectivo, funciona dentro de algumas das mesmas convenções de *That time*, mas *A piece of monologue* situa Speaker dentro de um espaço cênico, não o vazio de *Not I* e *That time*, embora a cena compartilhe algumas das qualidades do espaço não cênico dessas peças.” (LYONS, 1983, pp. 169-170, tradução nossa).

<sup>201</sup> De acordo com Ludovic Janvier, os narradores-narrados seriam nada menos que “[...] personagens em que a instância de enunciação problemática e o material da narrativa, suas vazias experiências, coincidem.” (JANVIER apud ANDRADE, 2001, p. 19).

<sup>202</sup> Segundo Anna McMullan, “[...] *A piece of monologue* parece exigir, até mesmo explorar, o arco do proscênio no palco com seu quadro retangular. A invisibilidade da maior parte da cama de palete coloca em primeiro plano os limites deste quadro e enfatiza o espaço do palco como um espaço enquadrado e os objetos dentro dele como espetáculo, existindo essencialmente para serem vistos. Isso é confirmado pela especificação de que todas as formas visíveis devem ser brancas, destacando a tensão entre luz e escuridão, forma visível e espaço. Embora a lâmpada seja em si uma fonte de luz, o palco como um todo é iluminado por uma “luz difusa fraca”. A fraqueza da luz enfatiza o esforço para perceber a figura e os objetos, enquanto sua brancura os distingue, embora fracamente, da escuridão. A existência dessas formas é, portanto, uma função de sua visibilidade, por sua vez dependente de pelo menos algum grau

A estrutura de *A piece of monologue* nos remete ainda mais diretamente a dois dos dramáticos que a precedem, *Not I* e *That time*. Com ambas, guarda a semelhança de seu aspecto central, ou seja, as três miniaturas dramáticas são centradas na ausência de ação dramática convencional. Seja no caso da boca suspensa no escuro, ou da cabeça igualmente suspensa em meio às trevas, e finalmente do sujeito de fisionomia arqueada e rígida em um foco de luz cercado de escuridão, não se trata de uma dramaturgia que se baseia nas ações físicas de personagens, mas sim de dramas onde a ação dramática se converte essencialmente no ato narrativo, contraposto radicalmente à inação dos personagens – ou de fragmentos de seus corpos –, elemento de viabilização de uma verdadeira polifonia de sons e imagens, dentro da concepção bakhtiniana do termo<sup>203</sup>,

---

mínimo de luz. O uso do quadro visual retangular e de objetos que sugerem o interior de um quarto lembra *Ghost trio* e, de fato, muitas das peças televisivas que exploram particularmente a natureza visual da mídia, colocando em primeiro plano o olho da câmera, o qual tende a ser equiparado ao olho ontologicamente “faminto” do sujeito/percebedor/criador. Em *Eh Joe* a voz e a câmera praticam um duplo assalto a Joe, por um lado forçando-o a ouvir a voz e, por outro, sujeitando-o, como “O” em *Film*, ao olho perceptivo da câmera, faminto por imagens. A imagem em *Ghost trio* é mais abstrata, construída a partir de uma série de padrões visuais retangulares, o quadro visual da tela de televisão ecoando nas molduras da porta e da janela e nas formas retangulares da cama de palete ou do espelho, todos vistos de uma variedade de ângulos produzidos a partir de um número limitado de posições de câmera. Em *...but the clouds...* a aparência caricatural ou de marionete e os movimentos do protagonista em suas idas e vindas reconstruídas enfatizam a natureza da imagem como constructo visual e como objeto de percepção. A imagem nessas peças chama novamente a atenção para as condições de sua visibilidade, deslocando o foco da imagem em si para o observador invisível ou implícito e enfatizando a dualidade entre o objeto de percepção e a função de perceber ou imaginar.” (MCMULLAN, 1993, pp. 60-61, tradução nossa).

<sup>203</sup> Mikhail Bakhtin definiu o conceito de polifonia na literatura em sua célebre obra intitulada *Problemas da poética de Dostoiévski*, onde examina com rigor e precisão a obra do mestre russo, propondo que o conceito não se circunscreve apenas ao romance, podendo ser transposto para a seara dramatúrgica com a mesma pertinência. De acordo com Bakhtin “[...] parece-nos que se pode falar francamente de um pensamento artístico polifônico de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 339). Em relação a *A piece of monologue*, nos parece que o monólogo de Speaker carrega em sua essência um diálogo de natureza verbo-visual, uma vez que o que vemos acontecer no presente em cena estabelece uma espécie de relação dialógica com o que é narrado (memória e fabulação), de maneira que o presente cênico estabelece um diálogo calcado no espelhamento imperfeito entre a imagem proposta pela situação cênica no palco e as imagens evocadas pelo discurso, constituindo um verdadeiro dialogismo imagético que compõe esta miniatura dramática e confronta a imagem cênica estática com as movimentadas imagens evocadas pela narrativa dramática. No verbete dedicado à Voz na obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizada pelo pesquisador francês Jean-Pierre Sarrazac, Geneviève Jolly aponta que “a fala de um personagem torna-se polifônica quando, em seu discurso, irrompe uma voz que extrapola a identidade psicológica ou quando ela não inscreve mais uma situação de comunicação com outro personagem (formas de *stream of consciousness* ou de polílogo); ou quando se acrescentam a seu discurso outras fontes sonoras de significação que participam do estilhecimento do sujeito falante (interferência de outras falas, ruídos ou música). O discurso de um personagem já pode conter em si mesmo uma profusão de “efeitos de voz”: nas estratégias argumentativas ou enunciativas, nos atos de linguagem (em tom de “jargão”, citações ou subentendidos), na tipografia (pontuação, maiúsculas ou itálicos) ou ainda nas rubricas relativas à enunciação (entonação, afeto, intenção). É que o discurso, em situação de diálogo ou de monólogo, é sempre constituído de enunciados heterogêneos, que participam do movimento complexo e lábil da fala, e cuja significação excede o que é aparentemente dito pelas palavras. Essa polifonia do texto



operando na construção de camadas sobrepostas de memórias e fabulações destes sujeitos, convertidas em cenas imagéticas potentes sugeridas verbalmente, que exigem do leitor/espectador um alto grau de concentração em sua fruição.

*A piece of monologue* guarda ainda outra característica comum em relação a *Not I* e *That time*, a questão, central na obra em drama e prosa de Samuel Beckett, da recapitulação. A memória voluntária, recuperando o debate empreendido pelo jovem Beckett em seu brilhante ensaio acerca da obra de Marcel Proust<sup>204</sup>, permite que tanto Mouth, como Listener e também Speaker operem suas buscas acerca das memórias que consideram significativas em suas torturadas existências, e mesclando a elas traços ficcionalizados diversos – que podem ser temáticos ou estruturais, como no caso da cena vista em *A piece of monologue* como se captada por uma câmera do alto –, construam suas imagens utilizando cortes e enquadramentos singulares. Embora possamos pensar no fluxo de memória existente nos três dramáticulos de formas distintas recuperando o conceito de memória voluntária, é necessário frisarmos que a via contrária também se mostra possível, ou seja, uma vez que as memórias, nos três casos, atuam de certa forma como um *Eye* onipresente, que como o *Eye* de *Film*, carrega uma potencialidade de torturador, de veículo opressor através do qual os três personagens (ou o personagem e os fragmentos desmembrados dos outros dois) são compelidos a falar, retomando passagens incômodas e dolorosas de suas existências, o conceito de memória involuntária se torna pertinente pelo fato de representar uma espécie de memória despertada por algo de forma não buscada, portanto não idealizada, suscitada por um elemento subjetivo como a *madeleine* proustiana, trazendo à tona os ares de lembranças imprevistas e livres do crivo de censura a que poderiam estar submetidas. Segundo Beckett:

[...] A memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo. Democrata incondicional, não faz qualquer distinção entre os *Pensamentos* de Pascal e uma propaganda de saponáceo. [...] A memória involuntária é explosiva, "uma deflagração total, imediata e deliciosa". Restaura não somente o objeto passado mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e o objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em

---

dialogado pode ser explorada por meio de variações de timbre, de entonação, ou de um gestual particular do ator, mas será de toda forma ouvida durante uma enunciação que restaura a oralidade do texto. [...] A polifonia é particularmente operante no teatro, em razão da multiplicação dos níveis de diálogo ou de dialogismo: entre o texto dialogado e o texto-rubrica, a fábula e seu comentário, o texto e a encenação, o enunciador e os profissionais do palco, o enunciador e o espectador, e os profissionais e o espectador." (JOLLY apud SARRAZAC, 2012, pp. 187-189).

<sup>204</sup> Cf. BECKETT. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real. Mas a memória involuntária é um mágico rebelde e não se deixa importunar. Escolhe seu próprio tempo e lugar para a operação do milagre. [...] (BECKETT, 2003, pp. 32-33)

Mas em *A piece of monologue*, assim como na peça *Krapp's last tape*, no romance *Company* e na obra cinematográfica *Film*, as memórias trazidas à tona pelo fluxo logorreico são permeadas por fabulações<sup>205</sup>, que se intercalam com fragmentos que poderiam ser associados de maneira identificada aos personagens, mas de forma vaga e indeterminada, como vemos em parte significativa da obra de Samuel Beckett em drama e prosa. Portanto neste dramático Beckett esfumaça intencionalmente a fronteira entre memória e fabulação, em um jogo que espelha o procedimento do dramaturgo-encenador ao utilizar fragmentos de sua vida pessoal em suas obras. *A piece of monologue* carrega outro eco da estrutura de *Not I*, igualmente definidor do caráter de ambos os personagens destes dramáticos, ou seja, a dissociação do narrador e do sujeito narrado, e a vaga consciência de que a narração aborda suas próprias experiências/enunciações<sup>206</sup>.

A perspectiva estabelecida por Beckett décadas antes, em sua juventude, da materialização de seus narradores-narrados, como o que vemos em algumas de suas primeiras experiências em prosa, a exemplo do relato escrito em francês intitulado *Premier amour*, parece ser retomada neste dramático pertencente ao último teatro

---

<sup>205</sup> Como *Krapp's last tape*, *Company* e *Film*, *A piece of monologue* é uma peça sobre a memória, embora mesclada com a imaginação criativa dos personagens, uma vez que as evocações de Speaker se situam em um limiar entre memória e invenção. Em *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts* Stanley Gontarski aponta que “[...] o pressuposto aqui é que narração é memória, e assim é, mas memória distorcida ou desviada, memória reconstituída, embelezada, ficcionalizada. Embora o orador de *A piece of monologue* permaneça ereto durante toda a performance, ele está mentindo tanto quanto o narrador de *Company*. Reconhecidamente, o desvio da memória é sutil. O narrador fabula: “Mesmo agora. Lâmpada fumegando... Fumaça fraca saindo pela abertura do globo”. Essa imagem não é jogada, apenas jogada com. A lâmpada no palco é provavelmente elétrica.” (GONTARSKI, 1985, p. 174, tradução nossa).

<sup>206</sup> Diversos comentadores da obra beckettiana se debruçaram sobre este aspecto central presente tanto em *Not I* quanto em *A piece of monologue*, embora de maneiras distintas. Segundo Linda Ben-Zvi, “a peça talvez seja mais próxima de *Not I*, onde Mouth usou o pronome na terceira pessoa, recusando o reconhecimento do eu. No entanto, naquela peça Beckett deixou claro que as duas vozes do *self* existiam simultaneamente, embora inauditas. As interrupções constantes, as perguntas, os lembretes, vinham do eu esquismático. Em *A piece of monologue*, embora o orador use “ele”, o pronome é questionado apenas duas vezes, e o orador parece à vontade com seu papel de voz interior da figura externa silenciosa.” (BEN-ZVI, 1982, pp. 11-12, tradução nossa). A esse respeito, Rosemary Pountney comenta que “como em *Not I*, as palavras fluem da boca dele e a narração está na terceira pessoa; mas enquanto Mouth negou repetidamente sua identidade, em *A piece of monologue* a narração é implicitamente entendida como a própria história do Orador, por causa de seu traje, bem como da cena no palco, são ambas idênticas às da narrativa.” (POUNTNEY, 1998, p. 214, tradução nossa).

beckettiano, não apenas no que se refere à temática da obra, centrada na dicotomia vida-morte, mas igualmente no que diz respeito à sua estrutura, ou seja, um drama-narrativo centrado não nas ações físicas de sua personagem, mas sim na narração contínua e ininterrupta que preenche toda a cena de *A piece of monologue*, e nas imagens poéticas evocadas pela referida narrativa confrontada permanentemente com a absoluta imobilidade e ausência de ações físicas do protagonista. A ausência de rubricas ao longo do dramático, bem como das conhecidas direções de palco meticulosas presentes tanto nos dramáticos tardios quanto nas chamadas peças televisivas, aproximam ainda mais esta peça de obras em prosa do autor de *Esperando Godot*. Esta característica pode ser evidenciada ao realizarmos leituras dramáticas de *A piece of monologue* e *Primeiro amor*, uma vez que a primeira se configura em um drama narrativo muito próximo de uma obra em prosa, diferenciado formalmente apenas pela apresentação de uma rubrica introdutória contendo a descrição, em linhas gerais, de personagem e situação dramática, bem como pequenas direções de palco; e a segunda se configura como uma espécie de prosa dramática, novamente diferenciada de um solilóquio dramatúrgico apenas pela ausência de rubricas ao longo do corpo do texto, uma vez que seu potencial dramático fica evidente em uma boa leitura em voz alta<sup>207</sup>.

A abertura do dramático, onde a personagem enuncia o que parece ser o elemento conceitual norteador do drama, ou seja, a frase “*birth was the death of him*. [...]”<sup>208</sup> (BECKETT, 1990, p. 425), de alguma forma parece ecoar, mesmo que em perspectiva diversa, a abertura de *Primeiro amor*, onde o narrador diz “associo, com ou sem razão, o meu casamento à morte de meu pai, em outros tempos. [...]”<sup>209</sup> (BECKETT, 2004, pp. 1-2). A temática da morte<sup>210</sup>, presente em ambas as obras de

<sup>207</sup> Embora *Primeiro amor*, assim como a Trilogia do pós-guerra (*Molloy*, *Malone dies* e *The unnamable*) apresentem estrutura narrativa que aponta para uma aproximação com o drama, na obra final em prosa Beckett esgarçaria ainda mais as fronteiras entre os gêneros épico e dramático, basta recordarmos a chamada trilogia final intitulada *Nohow on* (*Company*, *Ill seen ill said* e *Worstward ho*), onde parece que estamos diante de obras escritas para a cena, tamanho o potencial dramático que carregam.

<sup>208</sup> “O nascimento foi a morte dele.” (tradução nossa).

<sup>209</sup> Tradução de Célia Euvaldo. Todas as citações de *Primeiro amor* em português utilizarão esta tradução como referência.

<sup>210</sup> Kristin Morrisson, em artigo onde aborda a questão da palavra “*RIP*” presente em *A piece of monologue* (*The rip word in A piece of monologue*), aponta que no dramático “[...] existe apenas um assunto real e este seria a morte; não a morte de seus pais (“*Never two matters*”), mas a única morte, a única questão que ele encarou, cujo véu ele se esforçou para perfurar toda a sua vida, sua própria morte. [...]” (MORRISON, 1982, p. 353, tradução nossa). Rosemary Pountney também aponta a importância da temática de nascimento-morte em *A piece of monologue*, mencionando que “o tema do nascimento e da morte tão familiar nas peças de Beckett, desde a explosão de Pozzo em *Godot* até o ciclo de vida em miniatura de *Breath*, é definido explicitamente na linha de abertura de *A piece of monologue*: “*Birth was the death of him*”. A frase é repetida quase imediatamente e o tom áspero e

forma poética, permeia nos dois casos as narrativas apresentadas, mas em *A piece of monologue* a imagem cênica exposta no palco não é a mesma exposta através da narrativa, como vemos acontecer em *Primeiro amor*, concebida por Beckett fundamentalmente como obra em prosa, onde ainda subsiste certa relação direta entre sujeito enunciador e sujeito enunciado na apresentação das cenas narradas, embora possamos considerar a narrativa desenvolvida pelo narrador-narrado da obra publicada em 1970 como algo da ordem do fabular.

A aproximação entre as duas obras, escritas com um intervalo de 31 anos – *Primeiro amor* fora escrita em 1946, no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, conhecido como “confinamento no quarto”<sup>211</sup>, e *A piece of monologue* fora escrita entre 1977 e 1979 –, foi notada por Stanley Gontarski, que menciona a respeito dos manuscritos iniciais do dramático que “um rascunho se inicia com “*My bith was my death*”, uma variação de *Primeiro amor*, “*What finished me was the birth*”. [...]”<sup>212</sup> (2004, p. 437). Portanto, em seus primeiros manuscritos, *A piece of monologue* parece ecoar intencionalmente o relato concebido décadas antes, da mesma forma como parece também ecoar aspectos do roteiro cinematográfico de *Film* bem como da obra de abertura de sua chamada trilogia final, intitulada *Nohow on*, o romance *Company*<sup>213</sup>.

---

intransigente das primeiras palavras é reforçado por duas linhas a seguir: “*Ghastly grinning ever since. Up at the lid to come.*”. É uma percepção totalmente negativa da vida: “*From funeral to funeral. To now.*”. O Orador é totalmente preciso sobre o “agora”. Houve, diz ele, “trinta mil noites” desde o nascimento até “esta noite” (fazendo com que ele tenha na verdade pouco mais de 82 anos), um detalhe cômico grotesco típico de Beckett e não imediatamente aparente, a não ser para uma audiência de matemáticos.” (POUNTNEY, 1998, p. 214, tradução nossa).

<sup>211</sup> Fábio de Souza Andrade detalha esse período da trajetória de Beckett em seu prefácio à tradução de *Fim de partida*, intitulado *Matando o tempo: o impasse e a espera*. Segundo ele, “com a libertação de Paris, Beckett retorna à cidade e vive entre 1946 e 1953 uma grande explosão criativa. Neste intervalo, escreveu duas peças (*Eleuthéria*, publicada postumamente, e *Esperando Godot*), os primeiros contos em francês, a trilogia ficcional composta por *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, além da novela *Mercier et Camier*. Sobre estes livros construiu-se o mito beckettiano: eles valheram-lhe o Nobel e a “condenação à fama”, na expressão de seu biógrafo, James Knowlson. [...]” (ANDRADE apud BECKETT, 2002, p. 10).

<sup>212</sup> Literalmente “Meu nascimento foi minha morte” e “O que acabou comigo foi o nascimento”, respectivamente (tradução nossa).

<sup>213</sup> Ruby Cohn menciona, em seu *A Beckett Cannon*, que “[...] é importante notar, no entanto, que Beckett tentou incorporar um fragmento de *Monologue* em *Company*. Em 17 de maio de 1978, durante a revisão do romance, Beckett escreveu um parágrafo que mais tarde excluiu; ele começa: “*Birth was the death of you*”. Ele continua com uma mão segurando um pavio aceso, enquanto a outra levanta o globo de uma lamparina a óleo e, em seguida, sua chaminé. A ação conclui: “*Spill to wick. Chimney back on*”. Esta sequência é desenvolvida e repetida em *A piece of monologue*. No palco, entretanto, está uma lâmpada elétrica, talvez sugerida pelo parágrafo 56 de *Company*. Uma curta sequência ocorre em ambas as obras: “*Light dying. Soon none left to die. No. No such thing as no light. Died on to dawn and never died*”. No entanto, *A piece of monologue* derrama seu próprio esplendor sombrio.” (COHN, 2005, p. 355, tradução nossa).

Mas é relevante, no que diz respeito a *A piece of monologue*, frisarmos a diferença em relação a *Primeiro amor* no que se refere aos narradores-narrados beckettianos. Se recuperarmos a definição de Janvier citada anteriormente acerca do conceito, veremos que neste dramático Beckett apresenta uma personagem cuja ação cênica, na maior parte do tempo beirando a imobilidade, não representa o que está sendo narrado pelo protagonista em cena de forma direta, mas de certa maneira dialoga com elementos presentes na narrativa, como a mirada insistente do personagem em direção à “parede em branco coberta de fotografias uma vez” (BECKETT, 1990, p. 426, tradução nossa). Neste dramático centrado na potência da narratividade cênica, Beckett criou um *tableau vivant* rígido sobre o palco, onde o personagem Speaker (Orador) se encontra solitário, vestido apenas com uma camisola branca, meias brancas e ostentando seu cabelo branco<sup>214</sup>, mais uma vez retomando a influência maniqueísta presente em suas peças no que se refere ao confronto entre luz e escuridão, expresso através do *chiaroscuro* que toma o palco durante a ação da peça, seja pela oposição entre o personagem-narrador e sua caracterização totalmente branca<sup>215</sup> em contraposição ao restante do palco imerso na escuridão, ou entre os escassos objetos cênicos iluminados, notadamente o globo de luz branco e os pés da cama que estão banhados pela luz branca enquanto seu restante, assim como quase toda a área cênica do palco, são tragados pelas sombras.

## 5.1 – Drama narrativo ou narrativa dramática

<sup>214</sup> A rubrica inicial de *A piece of monologue*, única rubrica presente ao longo das cinco páginas do dramático na compilação do teatro completo de Samuel Beckett editada por Faber and Faber, apresenta ao leitor a descrição de sua caracterização juntamente com a do restante da cena deste ato único: “Curtain. Faint diffuse light. Speaker stands well off centre downstage audience left. White hair, white nightgown, white socks. Two meters to his left, same level, same height, standard lamp, skull-sized white globe, faintly lit. Just visible extreme right, same level, white foot of pallet bed. Ten seconds before speech begins. Thirty seconds before end of speech lamplight begins to fail. Lamp out. Silence, Speaker, globe, foot of pallet, barely visible in diffuse light. Ten seconds. Curtain.” (BECKETT, 1990, p. 425). “Cortina. Luz difusa fraca. O Orador fica bem afastado do centro do palco, no proscênio, à esquerda do público. Cabelo branco, camisola branca, meias brancas. Dois metros à sua esquerda, no mesmo nível, na mesma altura, lâmpada padrão, globo branco do tamanho de um crânio, fracamente iluminado. Visível na extrema direita, no mesmo nível, pé branco do estrado da cama de palete. Dez segundos antes que o discurso comece. Trinta segundos antes do fim do discurso, a luz da lâmpada começa a falhar. Lâmpada apagada. Silêncio, Locutor, globo, pé da cama de palete quase invisíveis em luz difusa. Dez segundos. Cortina.” (tradução nossa).

<sup>215</sup> Segundo Dougal McMillan e Martha Fehsenfeld em seu livro *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*, “em *Echo’s bones* e através de *Murphy*, *Endgame*, *The unnamable*, *How it is* e *A piece of monologue*, por exemplo, o branco é associado ao resíduo memorável de um passado ausente. [...]” (FEHSENFELD; MCMILLAN, 1988, p. 178, tradução nossa).

De estrutura aparentemente simples, *A piece of monologue* apresenta um jogo complexo e sutil entre a situação dramática apresentada em cena pelo único ator deste monodrama, e os acontecimentos retomados em retrospectiva que são apresentados ao longo da narrativa de Speaker. Aos poucos o leitor/espectador percebe que existem pontos de contato entre o que é visto materialmente em cena, ou seja, o espaço que denota uma espécie de quarto despido de quaisquer elementos referenciais, à excessão do mencionado globo de luz branca e dos pés da cama de palete, dispostos intencionalmente como se estivessem no limite de um enquadramento em uma tela de vídeo (ou cinema)<sup>216</sup>, propositalmente mantidos descentralizados e fora do foco central, remetendo diretamente às experiências de Beckett como dramaturgo-encenador em outras mídias, notadamente o cinema (*Film*) e a televisão (*Eh Joe*, *Ghost trio*, *...but the clouds...*, *Quad* e *Nacht und traüme*)<sup>217</sup>, onde o protagonista permanece encarando fixamente uma das paredes do ambiente, local no qual por algum tempo existiam fotografias de seus “entes queridos” dispostas, referencial que apesar de ter sido praticamente apagado – as fotos foram arrancadas pelo Orador, rasgadas, e posteriormente, como é apontado na narrativa, depositadas abaixo da cama junto à poeira e o esquecimento – permanece como ponto central de atenção ao solitário personagem que se mantém encarando fixamente esse espaço agora vazio, como uma espécie de porta de entrada para o acesso às sua memórias.

O que se desenha inicialmente como uma cena simplificada, de mínimos referenciais visuais aliados à quase absoluta ausência de ações físicas por parte do personagem, gradativamente vai se descortinando como uma cena de intrincada complexidade, uma vez que a cada frase enunciada pelo Orador, cenas detalhadas

---

<sup>216</sup> Em seu estudo dedicado ao teatro tardio de Beckett, Enoch Brater menciona que “*A piece of monologue* e *Ohio impromptu* demonstram como o trabalho de Beckett nas mídias mecânicas moldou roteiros escritos para *performances* ao vivo. O que era potencial torna-se concreto: nessas obras o dramaturgo deixa de lado a tecnologia de registro do diálogo e em seu lugar sujeita a voz de seu ator às mesmas considerações metronômicas. Controlada por um ritmo preciso e comandada pela repetição de imagem e som, a linguagem de cada peça foi projetada para marcar o andamento de uma ação que é fundamentalmente verbal. [...]” (BRATER, 1987, p. 111, tradução nossa).

<sup>217</sup> Em seu ensaio intitulado *The schismatic self in A piece of monologue*, Linda Ben-Zvi aborda o personagem Speaker a partir da perspectiva da natureza fragmentada do eu, além de apontar elementos em comum entre esta miniatura dramática e algumas obras de Beckett que a precedem, em especial as peças televisivas. De acordo com a autora, em *A piece of monologue* “[...] Beckett efetivamente tenta realizar no palco o que o que ele já havia realizado na ficção: permitir que as duas partes do *self* existam simultaneamente. Em muitos aspectos, a peça se assemelha a várias obras que a precedem imediatamente. A figura central é um velho [...] que indiscutivelmente constitui o resto do corpo preso ao rosto que apareceu em *That time*; o espectro noturno do homem em *...but the clouds...* está aqui totalmente confinado a seu “pequeno santuário”. O cenário é [...] muito parecido com o quarto da peça televisiva *Ghost trio*, embora sem o espelho. [...]” (BEN-ZVI, 1982, p. 11, tradução nossa).

evocando supostamente o passado e que dialogam com o presente cênico – mesmo que de maneira difusa – começam a se intercalar com a *performance* que é vista em cena<sup>218</sup>. A respeito disso, uma passagem do ensaio de Beckett acerca da obra de Proust, escrito no início da década de 1930, parece atuar de forma semelhante à célebre “carta alemã” que Beckett escrevera a Axel Kaun, no ano de 1937, e que é tida pela crítica como uma espécie de declaração de princípios artísticos que norteariam a obra beckettiana até sua fase final. Ao final do ensaio intitulado *Proust*, Beckett desenvolve uma instigante reflexão acerca da identificação entre experiências imediatas e passadas, tema que seria retomado em *A piece of monologue*, concluindo com o estabelecimento do que poderia ser considerado como um novo paradigma para esta criatura beckettiana, ou seja, o de um ser extratemporal:

A identificação entre as experiências imediata e passada, a reaparição de uma ação passada, ou sua reação no presente, consiste numa colaboração entre o ideal e o real, entre a imaginação e a apreensão direta, entre símbolo e substância. Tal colaboração libera a realidade essencial, negada tanto à vida ativa como à contemplativa. O que é comum ao passado e ao presente é mais essencial do que cada um deles visto separadamente. A realidade, imaginativa ou empiricamente tomada, permanece apenas uma superfície, permanece hermética. A imaginação aplicada – a priori -- ao que está ausente é um exercício no vácuo, incapaz de tolerar os limites do real. Também não será possível qualquer contato direta e puramente experimental entre sujeito e objeto, já que estão automaticamente separados pela consciência que o sujeito tem de sua percepção, o que faz com que o objeto perca sua pureza e se torne um mero pretexto ou motivo intelectual. Mas graças a essa reduplicação a experiência é a uma só vez imaginativa e empírica, a uma só vez evocação e percepção direta, real sem ser apenas factual, ideal sem ser meramente abstrata, o real ideal, o essencial, o extratemporal. Mas se essa experiência mística transmite uma essência extratemporal, é certo então que o transmissor se torna, naquele momento, um ser extratemporal. [...] (BECKETT, 2003, pp. 79)

Dentro do universo evocado pela narrativa de *Speaker*, chamam a atenção dois momentos – ou cenas – em particular, o primeiro deles, enunciado como uma espécie de ritual de reconhecimento do espaço, seguido da instauração da luz no ambiente, executado através de uma partitura de ações físicas minimalista, delicada e detalhada,

---

<sup>218</sup> Conforme aponta Linda Ben-Zvi em seu ensaio acerca de *A piece of monologue*, onde aborda a personagem *Speaker* a partir do conceito de cismático, tratando da questão da duplicação do eu, “parte da razão para a ausência de tensão entre as duas partes do *self* vem do novo grande desvio da peça: aqui o foco está menos em uma repetição do passado do que na experiência do presente e do futuro. A mudança é importante. Em todas as peças anteriores mencionadas (*Not I*, *That time* e *Footfalls*), as palavras se referiam a ações passadas: *aquele tempo*. Nesta peça, o orador refere-se a “Até agora. Esta noite.” (p. 1). A escavação não está em grande parte no “nada negro do passado”, como Mauthner o chamou, mas sim no nada negro do futuro. E a preocupação central na peça não é a escuridão interior reconhecida, mas a escuridão exterior.” (BEN-ZVI, 1982, p. 12, tradução nossa).

que se conecta de maneira direta, embora através de uma forma de espelhamento imperfeito, repleto de pontos em comum e ao mesmo tempo de discrepâncias – como a diferença entre a parede repleta de fotografias da narrativa e a parede do presente cênico, vazia, desbotada e nitidamente desgastada, um referencial que vai se esgotando lentamente – com a situação dramática que vemos em cena; o segundo deles, uma evocação descritiva acerca de um funeral, narrado com riqueza de detalhes além de certa roteirização cinematográfica, uma vez que a cena, composta através de poucos elementos visuais e poéticos, em determinado momento se mostra como uma espécie de *take* cinematográfico, onde o narrador nos leva a perceber o acontecimento narrado a partir do alto, como se o observador da situação narrada estivesse assistindo ao enterro descrito de um local acima do cemitério, mais uma variante possível da presença do “*Eye*” beckettiano, conforme mencionamos anteriormente. Através deste permanente jogo verbo-visual, Beckett ao mesmo tempo aproxima o leitor-espectador da complexa ação cênica que se passa, de forma nada convencional, não no presente imediato apresentado no espaço escuro do palco, mas na mente do observador, seja ele leitor do drama ou espectador da encenação, que é convidado a focar sua atenção nas palavras ditas de modo contínuo pelo Orador, no intuito de formar imagens cênicas mentais complexas e de certa forma perturbadoras, uma vez que a temática da morte, expressa desde a primeira frase enunciada em cena, permeia toda a atmosfera deste dramático onde a perspectiva verbo-visual se anuncia como norteadora da ação dramática, e distancia o leitor-espectador de uma fruição convencional da encenação, uma vez que o que é narrado não espelha de forma direta o que é encenado, ocorrendo ao longo do dramático até mesmo certa confrontação entre estas duas materialidades (cênica e narrativa).

Alguns comentadores apontam que durante a escrita e desenvolvimento de *A piece of monologue* Beckett trabalhava paralelamente na escrita da primeira das três obras que compõe a chamada segunda trilogia, ou seja, *Company*, e as aproximações e paralelos entre o dramático e a narrativa tardia não são poucas<sup>219</sup>. Chama a atenção em ambas as obras o elemento fabulador como estratégia de obtenção de companhia, temática cara a Beckett que atinge nestas duas obras do período final um refinamento

<sup>219</sup> No extenso verbete dedicado à voz em seu *The Grove companion to Samuel Beckett*, C. J. Ackerley e Stanley Gontarski mencionam que “[...] muito do drama posterior, como *A piece of monologue*, é virtualmente indistinguível da ficção em prosa tardia, razão pela qual tantos profissionais de teatro encenaram a assombrosa prosa curta monológica onde a fonte da voz é incerta, seu papel como um marcador do ser cada vez mais dúbio. [...]” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 612, tradução nossa).



ímpar. A abertura de *A piece of monologue*, assim como a abertura de *Company*, denotam de antemão o teor do universo no qual o leitor-espectador será imerso. A mencionada estrutura do dramátculo, centrada na narratividade ao invés das ações dramáticas, carrega uma atmosfera que de certa forma possui paralelos com a atmosfera advinda da prosa dramática de *Company*. Em ambas o que lemos/vemos poderia ser considerado como manifestações da consciência de personagens aprisionados em suas torturadas existências, situados em meio a cadeias de repetições incessantes, tanto de memórias como de reminiscências de seus embates com a linguagem, advindas de alguns desses acontecimentos definidores e momentos chave dentro de suas trajetórias<sup>220</sup>.

Um aspecto importante e pouco mencionado pela crítica diz respeito à presença de certo efeito de distanciamento em *A piece of monologue*. Embora diverso do conhecido efeito de distanciamento brechtiano, marcado pela ruptura do discurso cênico de um drama ou de uma encenação geralmente por um personagem que introduz um discurso crítico e reflexivo com o intuito de romper a ilusão dramática e resgatar o espectador do estado de imersão na narrativa, o efeito de distanciamento beckettiano operaria, de maneiras distintas ao longo de sua obra dramática, no sentido de romper a imersão do espectador na ilusão dramática reafirmando-a como tal, ou seja, evidenciando aquilo que a estética naturalista almejava ocultar, a teatralidade e o jogo cênico dos atores. Mas *A piece of monologue*, em seu intrincado jogo entre ação cênica e narratividade, propõe o distanciamento através de uma qualidade de ausência de variações tonais na apresentação do protagonista Speaker, ou seja, o tom monocórdio prevalente e lento da declamação – lembrando o jogo, citado anteriormente, entre *Solo e so-low* – seria o responsável pela quebra de uma possível leitura de viés naturalista, evidenciando não se tratar de um personagem que vivencia em cena as angústias decorrentes das lembranças descritas do vivido, mas que rememora ciclicamente as palavras relacionadas às experiências progressas<sup>221</sup>, aparentemente em um *looping*

---

<sup>220</sup> Anna McMullan menciona que “[...] como em *Company*, composta ao mesmo tempo que *A piece of monologue*, o que à primeira vista parece ser um contraste entre formas “dadas” e imaginadas, é progressivamente erodido para revelar diferentes níveis de construção ficcional: “*Devised deviser devising it all for company. In the same figment dark as his figments*”. A imagem do nascimento do protagonista torna-se, portanto, em outro nível, o nascimento da imagem no processo de criação/representação.” (MCMULLAN, 1993, p. 67, tradução nossa).

<sup>221</sup> Charles Lyons associa esta repetição contínua das palavras pelo protagonista à questão do hábito, crucial dentro da obra beckettiana. Segundo o crítico, “*A piece of monologue* de Beckett não representa um velho tateando através de uma dolorosa série de memórias, mas sim um velho repetindo as palavras deixadas na consciência após aquela luta, usando a recitação habitual dessas palavras para preencher o

ininterrupto que se reinicia após supostamente ter se encerrado, em um processo lento e gradativo de esgotamento. Portanto, ao fim e ao cabo, Beckett proporia neste dramático aquilo que Charles Lyons (1983, p. 176) denomina como um “distanciamento emocional” do personagem, que funcionaria como um potencializador do distanciamento entre o visto e o narrado em cena, rompendo, desta forma, com a armadilha, sempre evitada por Beckett, da identificação nos moldes do naturalismo cênico.

## 5.2 – Noites fantasmas: vestígios de uma encenação

Investigar os vestígios da célebre primeira encenação de *A piece of monologue*, realizada pela companhia Mabou Mines, com direção de David Warrilow e Rocky Greenberg, com Warrilow representando o papel de Speaker não é tarefa simples, uma vez que existem poucos registros acerca da produção disponíveis na ampla bibliografia crítica acerca do dramático, ao contrário de uma encenação como a de *The lost ones*, amplamente documentada na fortuna crítica beckettiana. A estreia da primeira produção americana – e mundial – da peça ocorreu no La Mama E.T.C., em Nova York, em 14 de dezembro de 1979<sup>222</sup>. As cartas de Samuel Beckett trocadas com o diretor e ator David Warrilow antes, durante e depois da realização da encenação desse monólogo curto escrito sob encomenda representam verdadeiros achados no sentido de fornecerem registros de detalhes da colaboração de Beckett com o projeto. A iniciativa de incluir comentários acerca desta produção não dirigida por Beckett se deve à sua participação no projeto desde sua gênese, quando da solicitação de Warrilow e sua aceitação em escrever um dramático inédito abordando o tema da morte e com apenas um ator quase imóvel em cena. Abordaremos, além desta encenação, outras duas encenações

---

tempo até a morte. O espectador percebe que a recitação não representa uma visão recém percebida do passado e é, ao invés disso, a manifestação de uma repetição habitual, uma de uma série extensa de repetições que pode, neste ponto, ter pouco significado para seu falante. [...]” (LYONS, 1983, pp. 175-176, tradução nossa).

<sup>222</sup> No volume contendo a correspondência entre Samuel Beckett e Alan Schneider a data da estreia está marcada erroneamente como tendo ocorrido em 18 de dezembro de 1979. Cf. HARMON, Maurice (ed.). *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998, p. 383. John Pilling corrige a data de estreia de *A piece of monologue* como sendo 14 de dezembro de 1979 em seu volume dedicado à cronologia da obra de Beckett. Cf. PILLING, John. *A Samuel Beckett chronology*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006, p. 210. O quarto volume da correspondência de Samuel Beckett também aponta a data de estreia como sendo dia 14 de dezembro de 1979. Cf. CRAIG, George; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More (ed.). *The letters of Samuel Beckett, Vol. IV: 1966-1989*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 515.

não dirigidas por Beckett, mas que contaram com sua colaboração e acompanhamento, igualmente desde a encomenda dos textos dramaturgicos até as respectivas estreias, nos próximos capítulos deste trabalho, *Rockaby* e *Ohio impromptu*, cujas estreias mundiais foram dirigidas pelo encenador norte-americano Alan Schneider, colaborador de longa data de Beckett e considerado seu diretor preferido nos Estados Unidos, devido a seu cuidado com o texto beckettiano, sua disposição em respeitar e aprofundar as direções de palco e sugestões do autor, apresentando encenações que possuíam direcionamentos semelhantes às direções de Beckett realizadas na Alemanha, França e Inglaterra.

Uma das primeiras menções de Beckett a *A piece of monologue* ocorre em uma carta destinada a Jocelyn Herbert, datada de 2 de novembro de 1977, na qual o dramaturgo-encenador menciona estar trabalhando nos manuscritos de *A piece of monologue* e *Company*:

Here past fortnight taking it very easy though 2 prose pieces underway – snail like – one very limited in scope and ambition, the other I hope to keep me going (company) for the duration. [...] <sup>223</sup> (BECKETT apud CRAIG et al., 2016, p. 471)

Conforme mencionado no início deste capítulo, o projeto “limitado em escopo e ambição” seria o embrião de *A piece of monologue*, que havia sido iniciado mas teria sua conclusão apenas em 1979. Após haver pausado a atividade de escrita e desenvolvimento do dramático, Beckett retomaria o fragmento, alterando, conforme mencionado, o título de *Gone* para *A piece of monologue* após a segunda solicitação recebida, desta vez do crítico Martin Esslin. A carta escrita por Beckett a Esslin, datada de 14 de janeiro de 1979, detalha o momento em que o irlandês se propõe a retomar a escrita do dramático para publicação na *Kenyon Review*:

Dear Martin, I have no unpublished (publishable) dramatic material, nothing but rejected scraps gone now from my possession to Reading Archive. Ceci dit, there is perhaps one possibility. Some time ago David Warrilow (Mabou Mines) suggested I write a monologue for him. He said all he wanted was to stand before the audience & talk about death for an hour. This, as you will easily imagine, tickled my fancy & I had a go. It broke down as usual after a few thousand groans, but is not perhaps definitely down the drain. Just text, no stage direction, but I could manage one or two to give it an air. It could be entitled *From an Abandoned (interrupted) soliloquy*. I'll dig it up & clean it up, or the best of it, when I get back to Paris end of this week, & send it on.

---

<sup>223</sup> “Aqui, passadas duas semanas, pegando leve apesar de duas peças em prosa em andamento – como um caracol – uma muito limitada em escopo e ambição, a outra eu espero que me mantenha em atividade (*Company*) durante toda a duração.” (tradução nossa).

To give you a little pleasure wd. give me much.<sup>224</sup> (BECKETT apud CRAIG et al., 2016, p. 500)

Beckett retomaria a conversação sobre a peça em carta endereçada a David Warrilow datada de 30 de outubro de 1979, onde responde a aspectos da proposta de encenação de Warrilow e do co-diretor, Rocky Greenberg e do iluminador Michael Kuhling, abordados por Warrilow em carta enviada previamente a Beckett:

I like yr. idea for the monologue. May I suggest you establish a few passages of silence in the recording. Say 3 to 5'' more or less. For you to be standing there dead still in dead still. Wherever you deem most appropriate. I look forward to the cassette. [...] I can't be with you Dec. 14 except with my heart. That surely.<sup>225</sup> (BECKETT apud CRAIG et al., 2016, p. 514)

Beckett responderia novamente a David Warrilow, em carta datada de 24 de novembro de 1979, questionamentos do ator-diretor a respeito de um dos elementos cruciais à encenação, ou seja, o trabalho com as pausas e o silêncio em cena, uma vez que o texto dramático não possui indicações de pausas textuais como os dramáticulos que o precedem. Embora Beckett sugerisse habitualmente aos atores que dirigiu que trabalhassem as pausas de acordo com a cadência rítmica sugerida pelas frases, a meticulosidade de Warrilow e sua afinação com os processos criativos do Beckett encenador fica evidente na resposta do dramaturgo-encenador, algo similar ao que acontecia durante os processos de ensaios envolvendo Beckett e Billie Whitelaw:

Thank you for your letter of Nov. 13. It gives me true pleasure to know the monologue means so much to you. And what you farther say about the work generally moved me deep down. On rereading the text I feel perhaps the most inviting place for silence is before "he all but said..." Unfortunately this recurs I think 4 or 5 times. Perhaps a build-up might be considered here, i.e. from simple hesitation the first time (p. 1 Kenyon) extending progressively to

<sup>224</sup> "Caro Martin, eu não tenho nenhum material dramático não publicado (publicável), nada além de esboços rejeitados que foram agora de minha posse para o Reading Archive. *Ceci dit*, talvez haja uma possibilidade. Algum tempo atrás, David Warrilow (Mabou Mines) sugeriu que eu escrevesse um monólogo para ele. Ele disse que tudo o que queria era estar diante do público e falar sobre a morte por uma hora. Isso, como você pode facilmente imaginar, despertou minha imaginação e eu tentei. Ele quebrou como de costume depois de alguns milhares de gemidos, mas talvez não tenha sido definitivamente descartado. Apenas texto, sem direções de palco, mas eu poderia arranjar uma ou duas para dar um ar. Poderia ser intitulado *From an abandoned (interrupted) soliloquy*. Vou desenterrá-lo e limpá-lo, ou o melhor disso, quando voltar a Paris no final desta semana e enviá-lo. Dar a você um pouco de prazer me daria muito." (tradução nossa).

<sup>225</sup> "Gosto de sua ideia para o monólogo. Sugiro que você estabeleça algumas passagens de silêncio na gravação. Digamos 3 de 5'' mais ou menos. Para você estar ali completamente imóvel em imobilidade total. Onde você julgar mais apropriado. Estou ansioso pelo cassete. [...] Eu não poderei estar com você em 14 de dezembro a não ser com meu coração. Isso certamente." (tradução nossa).

a positive chasm before “he all but said ghost loved ones” (p. 4). Another tempting place before “no word” (p. 2). I leave it to you with confidence.<sup>226</sup> (BECKETT apud CRAIG et al., 2016, p. 515)

O cassete mencionado na carta de 30 de outubro de 1979 se refere à gravação do áudio da *performance*, que seria enviada a Beckett para que o dramaturgo-encenador realizasse uma leitura minuciosa da encenação, a partir do texto e do trabalho vocal de Warrilow, uma vez que este seria o aspecto fundamental de uma encenação concebida para apresentar o personagem Speaker em absoluta imobilidade. David Warrilow enviaria a Samuel Beckett o cassete contendo o áudio de sua *performance* em fevereiro de 1980, sobre o qual o autor irlandês comentaria em carta endereçada ao ator datada de 15 de fevereiro:

I’ve listened to the tape. My inicial impression was over-slowness. But as it went on I was won over. There’s a repetition near to end that needs editing out. Breath dramatisation of speechlessness very effective. Warm congratulations again. (UoR, BIF MS 5549.)<sup>227</sup> (BECKETT apud CRAIG et al., 2016, p. 515)

Posteriormente, respondendo a Jay Levy, que havia assistido a uma apresentação da encenação de *A piece of monologue* apresentada originalmente no La MaMa E.T.C., ocorrida na Universidade de Stanford em 4 de abril de 1980, em carta datada de 20 de abril de 1980, Beckett comentaria, de forma explicativa, o significado do título do dramático:

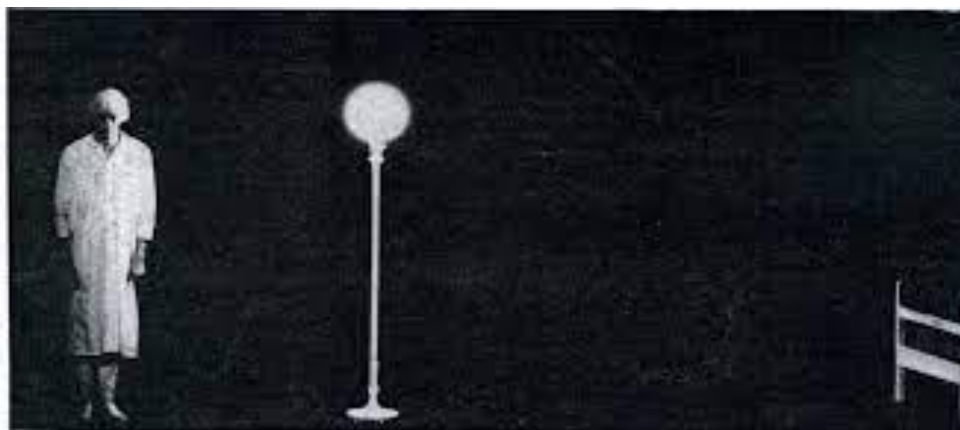
Thank you for your letter of April 7 & enclosures. And interesting account of *Piece of Monologue* at Stanford. “Piece” because unfinished & not to be continued. Light, wall etc. Have no symbolic significance for me. Dramatic components, nothing more.<sup>228</sup> (BECKETT apud CRAIG et al., 2016, p. 525)

<sup>226</sup> “Obrigado por sua carta de 13 de novembro. Me dá um verdadeiro prazer saber que o monólogo significa tanto para você. E o que você diz mais adiante sobre o trabalho em geral me comoveu profundamente. Ao reler o texto, sinto que talvez o lugar mais convidativo para o silêncio seja antes de “ele quase disse...”. Infelizmente isso se repete, eu acho que 4 ou 5 vezes. Talvez um aumento possa ser considerado aqui, isto é, de uma simples hesitação na primeira vez (p. 1 Kenyon) estendendo-se progressivamente até um abismo favorável antes de “ele quase disse entes queridos fantasmas” (p. 4). Outro lugar tentador seria antes de “nenhuma palavra” (p. 2). Deixo isso para você com confiança.” (tradução nossa).

<sup>227</sup> “Eu ouvi a fita. Minha impressão inicial foi de excesso de lentidão. Mas, à medida que avançava, fui conquistado. Há uma repetição próxima do fim que precisa ser cortada. Dramatização respiratória da mudez muito eficaz. Parabéns calorosos novamente.” (tradução nossa).

<sup>228</sup> “Obrigado por sua carta de 7 de abril e documentos anexos. E um relato interessante de *Piece of monologue* em Stanford. “*Piece*” porque está inacabada e não deve ser continuada. Luz, parede, etc. não tem significado simbólico para mim. Componentes dramáticos, nada mais.” (tradução nossa).

Os registros acerca da encenação de estreia de *A piece of monologue* são raros e esparsos, sendo as cartas citadas documentos preciosos da evolução de algumas etapas do processo criativo desenvolvido pela dupla Beckett/Warrilow, neste que se constitui como um dos dramátículos mais radicais do teatro tardio beckettiano, e que ao lado da encenação anterior de *The lost ones* (*Le depeupleur*) realizada por Warrilow juntamente com a companhia Mabou Mines, se configura como o ápice da parceria entre o dramaturgo-encenador irlandês e o ator e diretor de teatro norte-americano. Mas para além da relevância do registro de uma encenação icônica dentro do teatro beckettiano, as breves informações contidas nestas cartas se traduzem em documentos relevantes no que se refere ao trabalho do Beckett encenador, uma vez que apontam para a prática teatral do irlandês e sua evolução contínua.



David Warrilow em *A piece of monologue*. La MaMa E.T.C., Nova York, 1979. Fotografia desconhecida.

Se retomarmos a mencionada trajetória de Samuel Beckett dentro das artes cênicas, percebemos que o dramaturgo-encenador se inicia no teatro como ator amador e aspirante a dramaturgo, evoluindo para um autor de obras em prosa que passa a se dedicar à escrita dramática produzindo peças paradigmáticas dentro do teatro moderno do século XX, radicalizando sua produção dramática em dramas cada vez mais diminutos e minimalistas, adentrando a seara da direção teatral encenando algumas de suas chamadas *major plays*, passando a criar dramátículos desenvolvidos a partir da mescla de sua experiência como dramaturgo e encenador, ou seja, com um olhar ainda mais preciso no que se refere às questões de encenação e transposição da dramaturgia da página ao palco, perceptível na escrita cada vez mais técnica e meticulosa de suas

rubricas e direções de palco, finalmente chegando ao desenvolvimento de dramáticos “encomendados”, fruto de processos de intensa colaboração com atores e diretores, em um verdadeiro trabalho meticuloso que poderíamos chamar de co-direção, isto é, aliando uma experiência do início de sua carreira no teatro, quando participava de encenações de diretores como Roger Blin atuando como conselheiro, com a experiência do trabalho como “encenador de si mesmo” (GONTARSKI, 2008), realizando verdadeiras direções de espetáculo e de atores, em parceria com artistas que respeitava e admirava como Billie Whitelaw, Alan Schneider e David Warrilow, dessa forma expandindo sua prática como diretor teatral para além das experiências em que efetivamente atuou como encenador de sua dramaturgia<sup>229</sup>. Por este motivo, acreditamos que as colaborações nos processos de encenação de *A piece of monologue*, *Rockaby* e *Ohio impromptu* representem um momento importante na evolução do trabalho de Samuel Beckett dentro das artes cênicas, como espécie de ápice de uma destilação em relação ao trabalho teatral, em um momento em que Beckett podia ser considerado como um artista teatral completo, cuja obra abarcava desde a dramaturgia, passando pelo delicado trabalho de direção de atores, e chegando, finalmente, na formalização final de suas obras materializadas e cristalizadas através de suas encenações. Abordaremos detalhadamente, nos próximos capítulos deste trabalho, os referidos processos de encenação de *Rockaby* e *Ohio impromptu*.

Tendo em vista a importância do papel do ator David Warrilow no processo de criação do dramático, como o disparador/provocador responsável pela ideia original, recuperamos a seguir um trecho do depoimento de Warrilow concedido em entrevista a Eric Prince acerca de *A piece of monologue* e publicado no *Journal of Beckett Studies*, em seu primeiro volume da edição de 1992, onde faz uma rara reflexão acerca do início do processo criativo que resultou na encenação do dramático no palco do icônico teatro experimental La MaMa em Nova York. De acordo com Warrilow:

Sim, bem, foi uma daquelas vezes em que você simplesmente pega o touro pelos chifres e, para misturar metáforas, você pula do penhasco e reza por asas e todas essas coisas e eu pensei que ninguém precisava saber, de

---

<sup>229</sup> Deixamos de fora desta breve síntese do trabalho do Beckett encenador as não menos relevantes experiências como diretor das chamadas peças televisivas, *Eh Joe*, *Ghost trio*, *...but the clouds...*, *Quad e Nacht und träume*, além da única incursão do dramaturgo-encenador na seara da direção cinematográfica, a película *Film*, onde Beckett atuou mais uma vez como conselheiro ao lado do diretor Alan Schneider, dada a complexidade e especificidade deste material, que certamente merece uma abordagem mais detida e focada nas particularidades destas verdadeiras obras de arte criadas para o cinema e a televisão.

qualquer forma tudo o que ele pode dizer é “não” e não vai doer muito. Bem, ele respondeu imediatamente. Ele estava de férias em Tânger, mas escreveu de volta e disse: “conte-me mais sobre o que você tem em mente”. Eu disse a ele que tinha a imagem de um homem em pé no palco, iluminado de cima. Ele está parado ali em uma espécie de cone de luz. Você não podia ver o rosto dele e ele está falando sobre a morte. Ao que ele respondeu que estimou que seriam cerca de 70.000 palavras e não achava que teria tempo para se dedicar a tal projeto naquele momento, mas que eu poderia pegar qualquer coisa de sua obra com sua bênção. Ele foi muito generoso. Então, soltei um suspiro de alívio e a vida continuou. Então Jim Knowlson veio para a América algum tempo depois, não nos víamos desde Reading. Nós nos encontramos e tivemos uma reunião e ele disse “a propósito, eu estava com Sam recentemente e perguntei a ele se estava escrevendo algo no momento e ele disse que estava escrevendo algo para você, o que realmente enviou ondas de choque através de mim e não muito tempo depois disso, na véspera em abril de 1979, foi postado no dia de aniversário dele, *A piece of monologue* chegou pelo correio e uma nota com ela. Não consigo me lembrar com exatidão, mas era algo como “aqui está um fragmento abandonado e inacabado”, depois prosseguiu, dizendo “não espero que você o utilize”, o que achei incrivelmente gracioso da parte dele. Significava que ele estava me dando uma saída de emergência se eu precisasse e então “o título virá em alguns dias”, e o título veio em alguns dias. Então eu fiz a estreia no La MaMa e subsequentemente segui em turnê e fiz em francês. [...] Quando me enviou pela primeira vez, ele disse “este texto nunca será vertido ao francês”, ele disse “você entenderá porque, é por causa da palavra nascimento e da formação do som na boca e nos lábios e na língua e não se aplica ao francês”. Então, ela eventualmente apareceu em francês, ele cortou todas aquelas coisas, então é significativamente mais curta, mas ainda assim maravilhosa. [...] Eu acho que uma vez que ele começou a publicar nos dois idiomas e, sabendo a resposta que iria obter, acho que ele soube que era uma coisa que ele devia ao trabalho porque ele era capaz de fazer. (PRINCE; WARRILOW, 1992, p. 120, tradução nossa)

Com relação à recepção crítica da histórica encenação de estreia de *A piece of monologue*, de tal maneira associada à figura do emblemático ator do grupo Mabou Mines a ponto de muitos atores evitarem a realização de encenações do dramático, citaremos excertos da crítica feita por Mel Gussow por ocasião da estreia da peça no La MaMa Experimental Theatre Club em 1979. Gussow, crítico de teatro do jornal *The New York Times*, inicia sua apreciação crítica comentando a caracterização de Warrilow como *Speaker* e a ambientação cênica do dramático no palco:

David Warrilow está parado na beira do palco, uma figura magra e espectral que se torna ainda mais fantasmagórica devido a seu traje. Ele está vestido com uma camisola branca – ou seria uma camisola de hospital? Seu cabelo está embranquecido. No meio do palco está uma luminária de piso com um globo branco redondo “do tamanho de um crânio”. O homem e a lâmpada são sentinelas gêmeas, totens altos. Há um terceiro objeto: o pé de uma cama, que mal se estende em nosso campo de visão. Após uma pausa, o homem, identificado como o Orador, começa a falar: “Nascimento. O nascimento foi a sua morte.” A paisagem, uma “sala outrora cheia de sons”, é identificavelmente pertencente a Samuel Beckett. Palavras de outras peças ecoam através de nossa mente enquanto o Orador continua [...]. Para Beckett, a vida é um intervalo entre o nascimento e a morte; o homem continua até



que seu tempo termine. Um relógio bate insistentemente, medindo o tempo de vida. “Dois bilhões e meio de segundos”, diz o Orador, e repete o número, acrescentando com certa ironia: “difícil acreditar que tão poucos”. (GUSSOW, 1979, p. 32, tradução nossa)

Mel Gussow continua, em sua reflexão crítica, apresentando uma síntese da gênese do dramático, seguida de apontamentos críticos acerca das características do protagonista e de sua ação dramática – ou a quase ausência dela em cena –, além de aspectos essenciais da encenação:

A peça se chama “*A piece of monologue*” e foi escrita por Beckett especialmente para Warrilow, que está apresentando a obra em sua estreia mundial no Anexo do La MaMa. O monólogo dura 50 minutos e é uma destilação de Beckett. É um solilóquio da calada da noite, uma elegia à brevidade da vida e à proximidade da morte. O orador não consegue dormir e não está pronto para morrer. Através de sua íris da memória, ele vê imagens do passado, fotografias arrancadas das paredes e tem visões de um futuro funeral. “De quem?” ele pergunta. Dele? De um ente querido? As palavras “entes queridos” secam em seus lábios. Ele é uma figura solitária, separada da família e dos amigos. Mas os pensamentos iluminam fugazmente a escuridão. Eles são como fósforos, ou a luminosidade daquele globo, lembrando-o do calor da vida, enquanto ele permanece glacialmente e agonizantemente esperando pelo seu fim. A exegese é superflua. Em comum com outras peças tardias de Beckett, “*A piece of monologue*” é um estudo de atmosfera e ritmo. O personagem é sacrificado à temperatura. Não podemos nomear o Orador – ele pode ser um homem ou todos os homens – embora necessariamente se conclua que ele é uma representação do autor. A imagem é a essência. O ritmo é inexorável. Em “*Not I*”, Beckett imaginou/visualizou Mouth com lábios vermelhos flamejantes. Em “*That time*”, ele criou uma cabeça aparentemente sem corpo, rodeada por cabelos brancos flamejantes. “*Footfalls*” retratou uma mulher, uma filha enlutada, andando de um lado para o outro enquanto escutamos uma litania fúnebre. Podemos dizer que em “*A piece of monologue*” o palco é mais densamente ocupado do que nessas outras obras. No entanto, todas as quatro peças estão relacionadas. Essas são peças de sonho, correntes de ansiedade que atacam durante as noites de insônia. A princípio, não temos certeza se a boca do Sr. Warrilow está realmente se movendo. Ele está falando ou está sendo falado? Sua voz é ao vivo ou gravada? A iluminação é fraca e devemos ajustar nossos olhos e ouvidos. A experiência é íntima ao extremo. Esquecemos que estamos em um teatro e escutamos como se nosso espírito estivesse sendo transportado. A peça é curta e densa, com menos de quatro páginas datilografadas com espaçamento simples, e pode-se perguntar com razão: que vantagem há em lê-la ao invés de vê-la? No papel, é um poema. Representada, ela respira; o ator fornece textura dramática. Com sua forma ossuda como as de Giacometti e sua voz eloquente, o Sr. Warrilow – em comum com o falecido Jack MacGowran – é um ator de Beckett quintessencial. Como ele demonstrou em sua teatralização do fragmento narrativo de Beckett, “*The lost ones*” para a companhia Mabou Mines, ele é capaz de se tornar o alter ego do escritor. A distinção entre ator e dramaturgo é erradicada. O Sr. Warrilow transmite uma onda direta e o som de sua voz é nítido e articulado. Não perdemos uma sílaba nem uma emoção. Ele encontra paixão na pontuação. Ele prolonga a palavra “nascimento” para que se transforme em um choro de dor. A palavra “morte” é uma batida de tambor; podemos sentir a finalidade. Contemplando a vida após a morte, “30.000 noites de fantasmas além”, o Orador soluça, por um instante dominado pelo pensamento de que a morte pode ser ainda mais

terrível do que a vida. Co-dirigida pelo Sr. Warrilow e Rocky Greenberg a peça adquire ritmo e movimento. Várias vezes o ator se vira, como se fosse caminhar para sua cama, mas ele para e “imóvel” continua seu solilóquio. Quando ele se aproxima do fim, alcançando “os mortos e desaparecidos, os moribundos e os que estão partindo”, a luz – e a vida que ela representa – começa a desvanecer. O palco escurece lentamente, deixando a aparição cintilante do Orador, de pé no “vazio negro”, proferindo as últimas palavras de Beckett, “sozinho desapareceu”. “*A piece of monologue*” é a visitação assombrosa do subconsciente de um artista. (GUSSOW, 1979, p. 32, tradução nossa)

Linda Ben-Zvi realizou algumas observações acerca da encenação de *A piece of monologue* pelo ator David Warrilow, em nota de rodapé apresentada na conclusão de seu ensaio dedicado ao dramático<sup>230</sup>, escrito e publicado pouco tempo depois da temporada de estreia desta miniatura dramática em Nova York, que apesar de sua brevidade funcionam como uma espécie de complemento ao texto crítico de Mel Gussow. Segundo a autora:

A crítica do New York Times indica que Warrilow se movia de alguma forma, embora o texto impresso não indique nenhum movimento. Ele também realizou alguns outros acréscimos: o tic-tac constante de um relógio e o uso de um microfone em cena. (BEN-ZVI, 1982, p. 17, tradução nossa)

Concluiremos nossa reflexão acerca de *A piece of monologue* frisando a importância, dentro do conjunto da obra teatral de Samuel Beckett (dramaturgia e encenação), que o dramático possui, uma vez que esta miniatura dramática representa mais do que um novo avanço na investigação relativa às possibilidades formais da dramaturgia, da encenação e da estética teatral beckettiana, tarefa que Beckett vinha empreendendo desde suas primeiras obras dramáticas, como *Eleuthéria* e *Esperando Godot*, ou seja, representa uma espécie de síntese entre as primeiras experiências de Beckett como conselheiro de encenadores experientes, e seu posterior status como dramaturgo-encenador orientador de diretores e projetos dedicados à sua obra, um artista criador que domina as artes da escrita e da encenação teatral e que se dispõe a orientar projetos nos quais não poderia – ou não desejaria – assumir a total responsabilidade. Encarando o desafio de escrever rapidamente os dramáticos *A piece of monologue*, *Rockaby*, *Ohio impromptu* e *Catastrophe* sob solicitações pontuais, Beckett daria mais um passo dentro de sua evolução como dramaturgo-encenador,

---

<sup>230</sup> Cf. BEN-ZVI, Linda. The schismatic self in “A piece of monologue”. In: *Journal of Beckett Studies*. Spring 1982, n.7, pp. 7-17.

aprofundando sua visão total do teatro e tornando sua prática de escrita aberta ao desafio de atender a acontecimentos pontuais, mantendo e aprofundando todo o seu rigor no que se refere às questões formais e estruturais de sua dramaturgia. Da mesma forma como podemos classificar os dramáticos *Not I* e *That time* como uma espécie de *dramaturgia do desmembramento*, *A piece of monologue*, *Rockaby* e *Ohio impromptu* poderiam ser classificadas, talvez, como uma *dramaturgia fantasmática*, que juntamente com *Catastrophe*, único dos dramáticos finais a retomar as questões metateatrais caras a Beckett em suas primeiras obras dramáticas, formariam um arco de peças voltadas a processos de criação desenvolvidos sob intensa colaboração.

## CAPÍTULO VI – ROCKABY: OLHOS FAMINTOS

*Rockaby* é o primeiro dramático escrito na fase derradeira da dramaturgia beckettiana, cujas peças foram criadas no início da década de 1980, mais especificamente no período compreendido entre os anos de 1980 e 1983. Circunscrita dentro do grupo de peças curtas conhecidas como peças finais de Samuel Beckett e antecedida por obras que modificaram os paradigmas teatrais dentro da obra do autor de *Esperando Godot*, devido à grande influência que seu trabalho como encenador exerceria em sua escrita dramática, tais como *Not I*, *That time*, *Footfalls* e *A piece of monologue*, *Rockaby*, assim como todas as peças teatrais do dramaturgo-encenador irlandês aprofunda a pesquisa estética empreendida desde sua estreia como dramaturgo.

Mais uma vez, Beckett retoma elementos estéticos e temáticos presentes em alguns dos dramáticos concebidos anteriormente, tais como o protagonismo de uma personagem feminina (como em *Not I* e *Footfalls*), a presença de uma voz de origem indeterminada vinda de fora do palco como elemento materializador da narração (como em *That time* e *Footfalls*), a construção de uma nova forma de monólogo dialógico<sup>231</sup> (diverso do que vemos em *A última gravação de Krapp* e *Footfalls*), a retomada da figura de uma mãe desencarnada e materializada através de lembranças enunciadas dentro do discurso, neste caso da personagem designada apenas como W – abreviatura de woman –, evocada de maneira indireta dentro da narração desenvolvida pela voz da personagem gravada e executada durante todo o ato único (evocando difusamente a mãe materializada através da voz – material ou mental – da personagem May em *Footfalls*), além do aspecto referente ao minimalismo da *performance*, centrado na figura dessa mulher envelhecida precocemente, sentada fixamente em uma cadeira de balanço que parece envolvê-la em uma espécie de abraço<sup>232</sup>, ouvindo, como em *That time*, a

<sup>231</sup> De acordo com o teórico da literatura Mikhail Bakhtin (1895-1975), “[...] cada leitor ou ouvinte é um participante interessado do diálogo. Se o monólogo tem ouvinte, então já não há mais monólogo. [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 241).

<sup>232</sup> A questão do abraço da cadeira de balanço sugerida por Beckett nas rubricas iniciais da peça “[...] *rounded inward curving arms to suggest embrace.*” (BECKETT, 1990, p. 433) foi objeto de reflexão para alguns comentadores. Segundo Anna McMullan, “[...] tanto a figura quanto a cadeira de balanço estão associadas com a mãe, de modo que o fechamento dos braços da cadeira de balanço é também o abraço da mãe-morte. [...]” (MCMULLAN, 1993, p. 111, tradução nossa). Rosemary Pountney aponta que “[...] a cadeira pode ser vista como W finalmente se abraçando, enquanto é mantida nos “braços curvos para dentro”. É interessante comparar esse abraço da cadeira com a atitude adotada por Billie Whitelaw enquanto ensaiava *Footfalls* com Beckett. Seus braços eram usados para se abraçar, expressando tanto o isolamento de May quanto sua rejeição de outra companhia. Ao contrário de May, W procurou companhia e falhou em encontrá-la. Seu abraço final de si mesma pode ser visto como uma

narração de sua própria voz, possivelmente um eco de recortes de sua existência tempos antes do momento presentificado em cena. Mas dentre todos os aspectos estéticos da dramaturgia beckettiana retomados em *Rockaby*, se sobressai a inter-relação dos elementos verbais e visuais na construção deste delicado e poético dramático.

As harmonias cuidadosamente valorizadas na interação de tudo o que é visual e verbal, o uso da luz, o balanço de uma cadeira controlada mecanicamente, a função do movimento para emocionalizar o significado e a incorporação de eletrônicos na forma de uma fita magnética de gravação são desenvolvidos com muito tato e riqueza. Beckett empregou parte dessa estratégia antes, especialmente em duas peças de teatro imediatamente anteriores a *Rockaby*, *That time* e *Footfalls*. No entanto, a técnica criada aqui tem raízes muito anteriores em seu teatro. Já em *All that fall* (1956), Beckett havia experimentado com o potencial dramático da voz gravada, a maneira pela qual o som gerado eletronicamente remove a barreira intelectual da palavra. “Nunca pensei em uma técnica de peça radiofônica”, escreveu a Nancy Cunard na época, “mas no final da noite passada, tive uma ideia terrivelmente boa, cheia de piruetas, pés arrastados e bafejos ofegantes que podem ou não levar a algo”. A experiência com a tecnologia o fez continuar dentro do domínio magnético do tempo e da memória em *Krapp's last tape*. Embora em sua peça teatral Beckett tenha adotado um mecanismo prático para demonstrar o efeito do passado no presente, assim como os comentários do presente sobre o passado, ele não se preocupou em *Krapp's last tape* com a materialização física da voz interior, central para muitos de seus escritos. Apenas a partir de outra peça para rádio, *Embers*, e especialmente seu trabalho para televisão, peças como *Eh Joe* e, mais particularmente, *Ghost trio* e *... but the clouds ...*, que vozes interiores se tornariam manifestas na *performance*. [...] É apenas em um trabalho tardio para o teatro como *Rockaby*, no entanto, que voz e protagonista podem ser identificados seguramente como um. (BRATER, 1987, pp. 165-166, tradução nossa)

O minimalismo<sup>233</sup> apontado no que se refere à ambientação cênica de *Rockaby* pode ser colocado em paralelo com o minimalismo presente na estrutura cênica dos outros dramáticos do chamado teatro final beckettiano concebidos anteriormente por

---

ação mais positiva que a de May. Em vez de buscar algum significado em sua experiência, assim como May, W finalmente está apta a rejeitar a vida: “foda-se a vida”, como Billie Whitelaw disse de maneira memorável em sua *performance* de *Rockaby* no National Theatre em 1982. [...]” (POUNTNEY, 1998, p. 221, tradução nossa).

<sup>233</sup> A esse respeito, Enoch Brater afirma que *Rockaby* “[...] dá continuidade à preocupação de Beckett com uma peça de pequena escala escrita especificamente para uma voz pré-gravada em conflito com a ação ao vivo no palco. Uma estranha mistura do cuidadosamente controlado e do espontâneo, o drama, cujo único protagonista é uma mulher vestida de preto e cujo único cenário é uma cadeira de balanço, restringe seu assunto e direciona nossa atenção ao invés disso para as integridades formais da peça como um texto para *performance*. Luz, som, movimento e ação devem, portanto, ser entendidos dentro do contexto estabelecido por esse espaço deliberadamente circunscrito, uma área de atuação na qual uma única imagem é expressada, explorada e desenvolvida. Nítido, articulado, definido e preciso, o impacto visual torna-se progressivamente assombroso em sua simplicidade solitária. Simultaneamente remota embora urgente em seu apelo pessoal, uma forma humana fica trespassada pela luz forte e impiedosa de um brilho lunar frio, o “*per amica silentia lunae*” de Yeats. Muito é feito de quase nada.” (BRATER, 1987, p. 165, tradução nossa).

Beckett, como *Not I*, *That time*, *Footfalls* e *A piece of monologue*, presentificado através dos pouquíssimos elementos de iluminação em meio à escuridão do restante do palco – um foco de luz que incide sobre o rosto de W, e outro que incide sobre seu corpo imóvel –, aliados ao único elemento cenográfico presente no dramático, ou seja, a cadeira de balanço, signo essencial e definidor da peça, retrabalhando mais uma vez de forma original essa espécie de *estética do vazio* beckettiana<sup>234</sup>, como no caso da boca (*Not I*) e da cabeça suspensa (*That time*) que são apresentadas em palcos vazios e na completa escuridão, do retângulo de luz em meio à escuridão e ao palco absolutamente nu de *Footfalls*, ou mesmo da lâmpada suspensa e dos pés de cama brancos aparentes em meio à absoluta penumbra de *A piece of monologue*. Uma vez mais observamos o trabalho minucioso do dramaturgo-encenador no desenvolvimento de uma dramaturgia que se aparentemente é apresentada em uma ambientação crua e ascética, por outro lado se reveste de uma grande potência dramática, através da construção de um drama-narrativo permeado por um belíssimo efeito poético, uma espécie de poema dramático, de acordo com a análise de Enoch Brater presente em seu ensaio acerca da dramaturgia tardia beckettiana intitulado *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theatre*<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> Aqui fazemos mais um paralelo com a estética de outros encenadores do teatro moderno, neste caso em relação ao chamado *teatro pobre*, desenvolvido pelo encenador e pesquisador polonês Jerzy Grotowski. De acordo com Patrice Pavis, teatro pobre seria o “termo forjado por Grotowski para qualificar seu estilo de encenação baseado numa extrema economia de recursos cênicos (cenários, acessórios e figurinos) e preenchendo esse vazio por uma grande intensidade de atuação e um aprofundamento da relação ator-espectador. “O espetáculo é construído em cima do princípio da estrita autarcia. A norma geral é a seguinte: é proibido introduzir na representação o que quer que seja que não esteja nela desde o início. Um certo número de pessoas e de objetos reunidos no teatro. Eles devem bastar para realizar qualquer situação da representação. Eles criam a plástica, o som, o tempo e o espaço.”. Esta tendência à pobreza é muito marcada na encenação contemporânea [...] por razões mais estéticas que econômicas. O espetáculo se organiza inteiramente em torno de alguns signos básicos, graças ao gestual que faz muito rapidamente, auxiliado por algumas convenções, o quadro da atuação e da caracterização da personagem. A representação tende a eliminar tudo o que não é estritamente necessário; ela não mais apela senão ao poder sugestivo do texto e à presença inalienável do corpo.” (PAVIS, 2015, p. 393). A cena ascética beckettiana, especialmente no que se refere a seu teatro tardio, o minimalismo, a presença de poucos – ou nenhum – elementos de cenografia e adereços cênicos, a forma original de abordagem do texto dramático, mesclando a ausência de identificação ator-personagem e um caráter predominantemente narrativo – diverso do adotado por Bertolt Brecht –, em perspectiva oposta à da identificação integral de ator-personagem advinda do naturalismo de herança stanislavskiana, a ritualização da cena, entre outros aspectos, carregam certa similaridade com aspectos presentes na proposta grotowskiana. Mas em Beckett, não se trata de um teatro pobre como o desenvolvido por Grotowski junto ao elenco de seu Teatro Laboratório, mas sim de uma integração de procedimentos provenientes de outras artes, como a música e as artes visuais, na busca de um teatro essencial, de forte impacto imagético e sonoro, que explora, para além da questão da significação da complexa dramaturgia, a sensorialidade do espectador dentro do que Enoch Brater (1987) classifica como um “teatro experiencial ao invés de um teatro experimental”.

<sup>235</sup> Cf. BRATER, Enoch. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Neste dramático sensível, delicado e perturbador, Beckett mais uma vez avança em seu projeto de desenvolvimento de obras que levam a cabo o esgarçamento das fronteiras entre gêneros, definidor de toda a sua obra tardia em drama e prosa, situando este poema dramático dentro da linhagem de seu drama narrativo e de sua prosa dramática.

### 6.1 – Drama poético ou poema dramático

*Rockaby* foi concebida por Samuel Beckett no ano de 1980, após um pedido feito a ele por Daniel Labeille, para que uma nova peça curta fosse estreada em uma conferência que aconteceria no Center for Theater Research na cidade de Buffalo, no estado de Nova York, em 8 de abril de 1981<sup>236</sup>. Beckett nunca fora afeito a encomendas literárias<sup>237</sup>, mas de alguma forma concordou com o pedido, tendo como um dos motivos para a aceitação a notícia de que o encenador norte-americano Alan Schneider, seu parceiro de longa data e responsável por muitas das estreias de peças beckettianas em solo americano, seria o diretor do projeto.

Beckett, naquele momento, desenvolvia seus últimos projetos como encenador, tais como a recente encenação londrina de *Happy days*, com Billie Whitelaw no papel de Winnie – considerada por ele como seu “canto dos cisnes” no campo da direção teatral –, e a progressiva diminuição de seu envolvimento com a encenação de suas

---

<sup>236</sup> C. J. Ackerley e Stanley Gontarski detalharam um pouco mais a origem desse processo no compêndio intitulado *The Grove companion to Samuel Beckett: a guide to his works, life and thought*. Segundo os autores, *Rockaby* seria “uma peça em um ato, escrita em inglês e traduzida (para o francês) como *“Berceuse”*. Publicada pela primeira vez em *Rockaby and other short pieces* (Grove Press, 1981) e *Three occasional pieces* (Faber and Faber, 1982; título sugerido por Samuel Beckett); reimpressa em *Collected shorter plays* e em *Complete dramatic works*. Estes representam quatro versões. Duas linhas adicionadas na produção – *“one other living soul”* e *“down the steep stair”* – aparecem apenas na edição da Grove Press. Os livros *Collected shorter plays* e *Complete dramatic works*, editados a partir do texto publicado por Faber and Faber, excluíram essas linhas e imprimiram *“where mother rocked”* no lugar da frase impressa na edição da Grove Press *“where mother sat”*. O *Complete dramatic works* também confunde a abertura, uma vez que o organizador confundiu o segundo com o primeiro *“for another”* e eliminou as oito linhas intermediárias. A “ocasião” se refere à conferência para a qual *Rockaby* foi escrita, ocorrida no Center for Theater Research, em Buffalo, em 8 de abril de 1981, dirigida por Alan Schneider, com Billie Whitelaw substituindo Irene Worth. A primeira temporada em Londres, uma retomada da *premiere* de Buffalo, foi no Cottesloe, em dezembro de 1982. A produção americana, os ensaios, as cenas da conferência e a *performance* foram filmados em documentário disponível comercialmente através da Pennebaker Hegedus Films. *Rockaby* foi televisionada pela BBC2 em 15 de dezembro de 1982.” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 484, tradução nossa).

<sup>237</sup> Segundo James Knowlson, “Beckett nunca aceitou encomendas reais de peças de teatro. Mas ele às vezes podia ser solicitado ou persuadido a escrever para um ator em particular ou para uma ocasião específica. [...]” (KNOWLSON, 1997, p. 582, tradução nossa).

peças, que havia atingido seu ápice ao longo da década anterior, associado ao fato de a encenação original ter sido proposta para estreiar nos Estados Unidos, país ao qual Beckett jamais retornaria após sua colaboração na direção de *Film*, em parceria com Schneider e Buster Keaton em 1964, fez com que ficasse satisfeito com a escolha do diretor e da atriz, uma vez que a originalmente selecionada Irene Worth, após desagradar o autor com comentários de que considerava o texto levemente cômico e posteriormente abandonar o projeto devido à incompatibilidade de agendas, fora substituída por Billie Whitelaw, reconhecidamente a atriz preferida de Samuel Beckett<sup>238</sup>.

*Rockaby* possui uma estrutura dramática aparentemente simples, ou seja, se trata de uma peça de curta duração centrada na figura de uma mulher (W) “prematuramente envelhecida”, conforme é descrito na rubrica introdutória do dramático<sup>239</sup>. Dividida em quatro partes, cada uma delas iniciada após a súplica enunciada pela personagem sobre sua cadeira de balanço (“*More*”<sup>240</sup>), a peça nos apresenta, de forma não linear e entrecortada<sup>241</sup>, quatro momentos do que poderíamos aferir como a existência de W (abreviatura de woman). A personagem se encontra sentada sobre uma velha cadeira de balanço, em um local difusamente iluminado, balançando ininterruptamente enquanto escuta sua voz, aparentemente ecoando através de sua consciência, rememorando episódios dispostos ao longo dos mencionados quatro quadros do dramático. W se apresenta em seu “melhor preto”, ou seja, em um vestido negro longo o qual, em determinado ponto, nos faz crer se tratar do vestido de sua velha

<sup>238</sup> Conforme aponta Enoch Brater, “[...] quando Schneider relatou a Beckett que Irene Worth achou a obra “bastante humorística”, o dramaturgo ficou perturbado com a reação dela e “decepcionado com sua falta de percepção sobre o clima da peça”. Beckett comentou que *Rockaby* “não era uma peça engraçada”.” (BRATER, 1987, p. 173, tradução nossa).

<sup>239</sup> De acordo com a rubrica de apresentação da personagem: “*W: prematurely old. Unkempt grey hair. Huge eyes in white expressionless face. White hands holding ends of armrests.*” (BECKETT, 1990, p. 433). “*M: Prematuramente envelhecida. Cabelos grisalhos desgrehados. Olhos enormes em rosto pálido sem expressão. Mãos pálidas segurando o final dos descansos de braço da cadeira.*” (tradução nossa).

<sup>240</sup> Segundo Charles Lyons, “*Rockaby* contém quatro seções narrativas, cada uma iniciada pelo comando de W, “*Mais*”. Visto que o primeiro segmento começa após este comando, o público deve presumir que a recitação é uma continuação de um texto ao invés do início de uma narração inteira. Desta forma simples, Beckett diminui o sentido da *performance* como um elemento único, sugerindo que esta recitação é uma repetição parcial de uma série de manifestações retrospectivas que ocorrem na meditação de W.” (LYONS, 1983, p. 177, tradução nossa).

<sup>241</sup> Segundo Stanley Gontarski, “[...] em *Rockaby*, Beckett retornou à sua estratégia anterior de desestabilizar sua narrativa potencialmente sentimental através da fragmentação – com elipses, pronomes ambíguos e repetição. Aqui, a narrativa que a mulher “prematuramente envelhecida... desgrehada...” ouve ou cria, exortando a si mesma com seus quatro “*mais*”, pode ou não ser o conto de sua jornada para validar a si mesma, “para ver/ser vista” e substituir sua mãe moribunda “na velha cadeira de balanço/cadeira de balanço materna/onde a mãe se sentava.” (GONTARSKI, 1985, pp. 178-179, tradução nossa).



mãe falecida, figura que segundo a narrativa balançou-se por anos na mesma cadeira, caracterizada da mesma forma, aparentemente tendo enlouquecido em algum momento pouco antes de sua morte (a narração menciona, na quarta parte da peça, que ela estaria “fora de sua cabeça”<sup>242</sup>).

De acordo com James Knowlson (1997, p. 583), a mulher, sentada em seu vestido negro de gola alta e lantejoulas pretas brilhantes, balança de maneira ritmada para frente e para trás em sua cadeira de balanço, absolutamente imóvel, aparentemente sendo balançada de maneira involuntária pela cadeira, em movimentos cuidadosamente sincronizados com o ritmo de sua voz recitando as palavras de uma espécie de poema. Em momentos específicos, delimitados em itálico no texto dramaturgico publicado, a mulher se junta a sua voz gravada em três diferentes frases: “*time she stopped*”, “*living soul*” e “*rock her off*”<sup>243</sup>, sendo que tanto a voz gravada como o balançar são interrompidos temporariamente até que a mulher clame novamente por “mais”, e então todo o movimento e a récita do texto, de maneira sincronizada, se reiniciem. Quando os movimentos da cadeira finalmente entram em repouso, acompanhados pela interrupção do fluxo da voz, a cabeça da mulher é inclinada para frente, aparentemente em uma alusão à sua morte<sup>244</sup>, espelhando a mulher – sua mãe – cuja vida é evocada em trechos do texto poético<sup>245</sup>.

<sup>242</sup> No original, “*off her head they said.*” (BECKETT, 1990, p. 440).

<sup>243</sup> Respectivamente “tempo em que ela parou”, “alma viva” e “balance ela fora”. (tradução nossa)

<sup>244</sup> De acordo com Stanley Gontarski, *Rockaby* “[...] como *A piece of monologue* [...] é permeada por imagens da morte: o figurino fúnebre de W, o fim do dia, as persianas sendo puxadas (uma imagem que Beckett usou em *A última gravação de Krapp* para sinalizar a morte da mãe de Krapp) e, o mais assustador, o movimento sem ajuda e quase sobrenatural da cadeira de balanço.” (GONTARSKI, 1985, p. 179, tradução nossa).

<sup>245</sup> C. J. Ackerley e S. E. Gontarski acrescentam alguns pontos importantes em sua síntese do dramático: “[...] a ação de quinze minutos é enganosamente simples. Apresenta uma “mulher prematuramente envelhecida”, W, em uma cadeira que aparentemente balança por vontade própria, uma vez que seus pés estão visíveis sobre o apoio. O movimento cria uma atmosfera fantasmagórica. W escuta uma voz, presumivelmente dela, narrando a história de uma vida solitária, que se contraiu desde o “ir e vir” de seus anos anteriores, em busca de outro, até sentar ao lado da janela do andar de cima em busca de outro rosto atrás de um vidro, até seu atual movimento de um lado para o outro, sua vida e busca não realizadas. A voz é um poema comovente de solidão, seus ritmos pontuados pela cadência metronômica da cadeira, que é interrompida quando ela se interrompe. Vestida como a mãe em seu “melhor preto”, ela parece (como Molloy) estar substituindo (se tornando) sua mãe morta, “mãe embaladeira”, e simultaneamente se tornando “seu próprio outro”, o objeto de seu anseio. Em quatro ocasiões quando a voz ao vivo e a gravação coincidem, W interage com esse outro. A voz gravada conduz a ação contra a qual a *performance* ao vivo joga. A voz interior repetitiva de W sugere que o padrão da narrativa foi aprimorado para um poema essencial minimalista, para o qual a repetição ao vivo de W cria um dueto – para a morte, talvez. Dor, solidão e isolamento são requintadamente esteticizados, a ação pontuada pelo brilho das lantejoulas do vestido de W enquanto ele se move para dentro e para fora da luz. Quando W suplica à voz quatro vezes com um sussurrado “Mais”, ela sugere que ela se tornou outra em seu ser interior (W não tem filhos). À medida que sua voz ao vivo e a

Samuel Beckett chegou a dar instruções precisas acerca de *Rockaby* ao produtor que havia solicitado a escrita do dramático, Daniel Labeille, em Paris, publicadas posteriormente por Enoch Brater em seu meticuloso estudo acerca das peças tardias do dramaturgo-encenador irlandês. Nelas, são expostos detalhes que complementam as informações apresentadas nas Notas iniciais<sup>246</sup> acerca de cada um dos elementos que envolvem a produção desta miniatura dramática. As instruções para a encenação fornecidas por Beckett seriam as seguintes:

“A mulher de forma alguma inicia o balanço”, Beckett disse a ele. “A memória inicia o balanço”. “Seria uma boa ideia se ela talvez usasse um anel para sugerir um noivado no passado”, ele comentou, talvez pensando em *Come and go*. “Sim, vamos usar um anel”, o qual o filme mais tarde nos permitiria ver em *close-up*. Como o mesmo padrão é repetido todas as vezes, os olhos deveriam estar “mais fechados do que abertos à medida que a paz progride”. Beckett também recomendou que a produção “perdesse os pés sob o vestido”. A “cadeira de balanço é da mãe – sem riqueza, sem ornamentos”. Ela deveria ser, segundo ele, “simples”. O dramaturgo também comentou sobre a touca: “isso deve brilhar... talvez plumas”. [...] A “intensidade do *spot* de luz no rosto é constante”, Beckett disse; há uma diminuição de tudo até que a quietude seja alcançada. “A força dela a deixou”, ele admitiu. No palco, todo movimento deve alcançar simultaneamente quietude e silêncio. “Use um dispositivo de eco no teatro”, ele insistiu. Quando Labeille perguntou a Beckett de onde vinha o som, Beckett disse: “diferentemente de *That time*, a fonte sonora não deve ser localizada e deve vir do espaço geral da *performance*”. “Como fazer isso?” perguntou o jovem produtor americano. “Eu não sei”, foi a resposta de Beckett, de maneira nada surpreendente. Mas, acima de tudo, ele enfatizou que “é uma canção de ninar”. (BECKETT apud BRATER, 1987, pp. 173-174, tradução nossa)

Além das informações complementares no que se refere às rubricas do dramático, é interessante percebermos a visualização por parte de Samuel Beckett acerca da encenação da peça, sugerindo elementos diversos que corroboram a percepção de que no momento em que a peça fora concebida, o autor não mais dissociava a escrita da encenação, e mais ainda, que ele, naquele momento, havia incorporado suas diversas experiências como encenador em sua escrita dramática. Além dos elementos explicitamente direcionados à transposição do dramático ao palco, tais como a

---

iluminação desaparecem com cada segmento, W balança em direção à sua morte, um eco de sua mãe, mas não sem um entendimento da natureza do ser e da identidade sugerida pela interação ao vivo com sua voz gravada. Menos gentil do que o desaparecimento silencioso e o balanço suave sugeridos pelo título de canção de ninar é o *insight* final: “Foda-se a vida”. (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, pp. 484-485, tradução nossa).

<sup>246</sup> Nas instruções iniciais de *Rockaby*, apresentadas sob o título de *Notas*, Beckett detalha uma série de elementos constitutivos e necessários à transposição do dramático da página ao palco. São eles: iluminação, W (woman, que traduzimos como M, abreviatura de mulher, se referindo à aparência da protagonista), olhos, traje, atitude, cadeira, balanço e voz. Cf. BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990, pp. 433-434.

referência à iluminação – e suas gradações de intensidade –, figurino, sonoplastia e atuação, mesmo com a assertiva final referente à explicitação de que a peça se trata de uma canção de ninar<sup>247</sup>, Beckett, como qualquer encenador experiente, soube deixar lacunas que fossem preenchidas por Alan Schneider e Billie Whitelaw em seu trabalho de montagem da peça.

*Rockaby* apresenta ainda similaridades em relação não apenas a *Footfalls*<sup>248</sup>, conforme apontado anteriormente, mas também em relação à *Not I*, uma vez que o texto

---

<sup>247</sup> Anna McMullan aborda a questão da referência à canção de ninar em ambos os títulos propostos por Beckett para o dramático. Segundo ela, “[...] até mesmo a voz está associada à mãe através das referências ao texto como canção de ninar, já sugerida por seu ritmo musical suave e confirmada pelo título da peça, que em francês – *Berceuse* – significa simultaneamente cadeira de balanço, berço e canção de ninar, enquanto o título em inglês *Rockaby* refere-se à famosa canção de ninar “*Rockaby baby*.” (MCMULLAN, 1993, p. 111, tradução nossa).

<sup>248</sup> Alguns comentadores realizaram paralelos entre *Footfalls* e *Rockaby*, devido às características comuns aos dois dramáticos, ou seja, a figura de uma mulher solitária em cena, sua relação com uma mãe morta que assombra sua existência de alguma forma e a presença da morte. Segundo Rosemary Pountney, “[...] como *Footfalls*, *Rockaby* parece em parte a história da mãe e em parte a história da filha. W é, ao mesmo tempo, mãe e filha e, ainda assim, nenhuma das duas completamente. A noção de Jung sobre a criança que nunca nasceu propriamente parece mais uma vez relevante aqui. Dominada pela mãe (como May em *Footfalls*) W parece nunca ter se encontrado inteiramente, nunca ter se tornado sua própria pessoa. Sua falta de um verdadeiro senso de identidade leva a uma falta de confiança e capacidade de encontrar companhia; conseqüentemente seu extremo isolamento e retorno final aos braços onde ela começou. Sua tentativa de escapar de sua casa e sair ao mundo falhou. [...]”. (POUNTNEY, 1998, p. 220, tradução nossa) De acordo com Anna McMullan, “em contraste com *Footfalls*, onde a figura de May era pouco mais que uma sombra, a imagem da velha mulher é perfeitamente visível, de fato quase barroca pelo padrão da maioria das peças tardias. [...] Em *Rockaby*, em oposição a *Footfalls*, a mãe não é mais uma presença ou autoridade perdida, mas surge finalmente tanto como o outro desejado/imago do eu desejante quanto como o espaço que contém o eu, seu outro e sua história. Não apenas a imagem da filha se funde com a da mãe, preparando-se para a própria morte, mas o espaço-útero que contém a cadeira de balanço está associado com fusão e convergência, ao invés da dispersão e alienação anteriores.” (MCMULLAN, 1993, pp. 107-111, tradução nossa). Apesar dos elementos que aproximam *Footfalls* e *Rockaby*, Ruby Cohn aponta a resistência de Beckett em apresentar ambas as obras conjuntamente. Segundo a pesquisadora, “Beckett era avesso a representar *Rockaby* e *Footfalls* no mesmo programa [...], e *Not I* é igualmente intransigente. O leitor, entretanto, pode saborear a variedade de imagens cênicas nas três breves peças femininas de Beckett e a diversidade dos finais. Por todo o pano de fundo de abril, *Not I* apresenta um inferno no ataque da velocidade da fala, que continua após a cortina. Os passos de *Footfalls* são sobre a dor, mas finalmente o cosmos está desprovido do excipiente humano do sofrimento. *Rockaby* é o mais misericordioso dos três dramáticos “femininos”, pois a morte vem para aliviar o espírito de busca.” (COHN, 2005, pp. 361-362, tradução nossa). Apesar do apontamento de Ruby Cohn acerca da resistência de Beckett em autorizar apresentações de ambas as peças conjuntamente, o dramaturgo-encenador permitiu que o projeto encabeçado por Schneider e Whitelaw apresentasse ambos os dramáticos no mesmo programa. Alan Schneider comentou, em duas cartas distintas enviadas a Samuel Beckett durante a segunda temporada americana de *Rockaby*, estreada em 16 de fevereiro de 1984 no Samuel Beckett Theatre, em Nova York, quando a peça era apresentada após *Footfalls*, ambas com Billie Whitelaw, a recepção do público em relação a esse *doublebill* composto por estas duas densas miniaturas dramáticas. Em carta de 17 de fevereiro de 1984, Schneider menciona que “a combinação de *Footfalls* e *Rockaby* realmente funciona, crescendo com uma intensidade tremenda, sem um ruído na plateia. [...]”; já em outra carta enviada a Beckett, datada de 2 de março de 1984, Schneider menciona que “[...] a combinação de *Footfalls* e *Rockaby*, que nos inquietava (Billie preocupada em ser “uma velha bruxa” duas vezes seguidas; ela estava brincando), verificou-se mais eficaz. O público fica absolutamente fixado

dramatúrgico é entremeado por pausas que delimitam blocos de narrativa entrecortados por silêncio, e também a *That time*, devido ao fato de a personagem W, assim como a cabeça suspensa no vazio apresentada em *That time*, se configurar essencialmente como uma ouvinte. O dramátículo é dividido em quatro cenas, delimitadas como seções através dos sucessivos cortes gerados pelas interrupções do fluxo narrativo, único momento de “diálogo”<sup>249</sup> entre a voz enunciadora que ecoa na escuridão e a personagem que vemos iluminada pelo *spot* em cena.

A disposição formal dos blocos narrativos da peça não apenas acentua a espécie de diálogo que ocorre entre a mulher em cena e a voz enunciadora que percorre o espaço quase vazio, mas também divide tematicamente os relatos apresentados através desse fluxo verbal. As quatro cenas ou blocos nos quais a peça é dividida se iniciam com um silêncio, interrompido pelo primeiro “*More*” enunciado por W, dando início ao fluxo narrativo e ao mesmo tempo indicando a possibilidade de que essa estranha ação esteja ocorrendo há algum tempo. Durante a peça, mais três pausas seguidas de silêncio ocorrem, sempre após a integração da voz de W repetindo em uníssono a última frase enunciada pela voz gravada – “*time she stopped*”, “*one other living soul*” e “*time she stopped*” – seguidas ao final da cena quatro pela pausa final e desfecho, após o eco da voz de ambas as personagens em uníssono uma última vez (depois da frase “*rock her off*”<sup>250</sup>). Portanto, a ação da peça acontece entre cinco pausas e silêncios que aludem à evolução do ciclo de vida da personagem<sup>251</sup>, uma vez que Beckett propõe que

---

em seu rosto. E Billie encontrou profundidades e intensidade – naquele minúsculo teatro – que deixam uma imagem inesquecível. [...]” (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, pp. 470-472, tradução nossa).

<sup>249</sup> Sarah West, em seu estudo voltado à questão da problemática da voz na obra de Samuel Beckett, aponta a importância da presença de um auditor, responsável pela escuta das vozes no teatro beckettiano, especialmente em sua dramaturgia tardia. Segundo a autora, “[...] a figura do auditor desempenha um papel fundamental no drama de Beckett. Winnie em *Dias felizes* não está falando para si mesma; seu diálogo é dirigido ao marido taciturno [...]. Henry convoca aparições para conversar em *Embers*, até mesmo as gravações de Krapp são performances deliberadas para uma audição futura. Nas peças teatrais e televisivas de Beckett, o auditor pode ser uma figura silenciosa que está presente visualmente, como em *Not I* e *Ohio impromptu*, ou o indivíduo ouvindo a voz ou as vozes de um eu antigo, como em *Rockaby*, *That time* ou *A última gravação de Krapp*, ou vozes de outros, como em *Embers* e *Eh Joe*. A exceção é *A piece of monologue*, na qual um monólogo extenso não é escutado por uma presença no palco. No entanto, também é notável que o próprio Beckett tenha tido alguma dificuldade em classificar a peça, dizendo ao ator David Warrilow que ele não tinha certeza se havia escrito uma peça ou uma obra em prosa.” (WEST, 2010, p. 144, tradução nossa).

<sup>250</sup> Cf. BECKETT, 1990, pp. 436-442. Respectivamente “tempo em que ela parou”, “uma outra alma viva” e “balance ela fora” (tradução nossa).

<sup>251</sup> De acordo com Charles Lyons, “Beckett não especifica quanto tempo W gastou em cada uma das quatro fases de atividade, uma vez que V narra o dia final da fase 1 e da fase 3, e o início da fase 2. Cada um desses pontos de transição parece servir como uma metonímia para uma série estendida de dias. V relata que a mãe de W passou anos em seu processo de balançar enquanto esperava até a morte. Como

juntamente com as pausas, a cada retomada do fluxo narrativo tanto a voz esteja gradativamente com menos intensidade – o que é exacerbado a partir da metade da cena quatro, onde a rubrica descreve sua diminuição gradativa até o desfecho<sup>252</sup> – quanto os olhos de W estejam progressivamente fechados<sup>253</sup>.

A primeira cena nos apresenta, através da narração em terceira pessoa de V, o relato de como “ela” empreendera sua busca acerca da alteridade, de um outro que pudesse, de alguma forma, lhe fornecer companhia em meio à solidão de sua existência, na ausência da mãe falecida:

V: till in the end  
 the day came  
 in the end came  
 close of a long day  
 when she said  
 to herself  
 whom else  
 time she stopped  
 time she stopped  
 going to and fro  
 all eyes  
 all sides  
 high and low  
 for another  
 another like herself  
 another creature like herself  
 a little like [...] <sup>254</sup> (BECKETT, 1990, p. 435)

A narrativa demonstra que a busca foi em vão, até que em determinado ponto de sua jornada quando toma consciência deste fato já seria o “tempo em que ela parou”. A frase “*time she stopped*” é utilizada como eixo de repetição, procedimento caro a

de costume, Beckett se concentra na penúltima parte de uma vida.” (LYONS, 1983, p. 178, tradução nossa).

<sup>252</sup> Segundo a descrição da rubrica referente ao item voz: “*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.*” (BECKETT, 1990, p. 434). “Voz: Ao final de 4, dizer a partir de “dizendo para si mesma” em diante, gradualmente mais suave. Linhas em itálico faladas por M com V. Um pouco mais suave a cada vez. O “mais” de M um pouco mais suave a cada repetição.” (tradução nossa).

<sup>253</sup> De acordo com a rubrica do item “olhos”: “*Eyes: Now closed, now open in unblinking gaze. About equal proportions section 1, increasingly closed 2 and 3, closed for good halfway through 4.*” (BECKETT, op. cit., p. 433). “Olhos: Primeiro fechados, depois abertos com um olhar sem piscar. Em proporções iguais na seção 1, cada vez mais fechados nas seções 2 e 3, fechados durante a metade da seção 4.” (tradução nossa).

<sup>254</sup> “V: até que no final / chegou o dia / chegou ao final / final de um longo dia / quando ela disse / para si mesma / quem mais / tempo em que ela parou / tempo em que ela parou / indo para frente e para trás / todos os olhos / todos os lados / alto e baixo / para outra / outra como ela mesma / outra criatura como ela mesma / um pouco como [...] (tradução nossa). Optamos por traduzir de forma livre o dramátculo, apesar da perda do sentido poético do texto original de *Rockaby*, com o objetivo pontual de auxiliar a análise da peça em língua portuguesa.

Beckett que aqui atua como disparador da espiralidade da narrativa, denotando, talvez, a repetição dos ciclos de vida de um indivíduo que gradativamente vão se apagando, lentamente, ao longo de sua jornada, e em todos os momentos em que é proferida, é retomada em seguida em um uníssono composto pelas emissões vocais de V e W, à excessão de uma vez no final da cena um, e novamente ao final da cena quatro.

A cena dois introduz a primeira modificação na narrativa, que além de manter o tema central da busca descrito na cena um, mostra que apesar do movimento incessante empreendido por W (“*going to and fro*”) em sua busca fora do ambiente em que vivia, abandonado em determinado momento, converte essa procura em um retorno para dentro, em alusão a esse local indeterminado que remete à morada da personagem.

W: More. [*Pause. Rock and voice together.*]

V: so in the end

close of a long day

went back in

in the end went back in

saying to herself

whom else

time she stopped

time she stopped

going to and fro

time she went and sat

at her window

quiet at her window

facing other windows

so in the end

close of a long day

in the end went and sat

went back in and sat

at her window

let up the blind and sat

quiet at her window

only window

facing other windows

other only windows

all eyes

all sides [...] <sup>255</sup> (BECKETT, 1990, pp. 436-437)

O elemento de repetição característico da estrutura musical, preservando a ideia do segmento ou padrão anterior, acrescentando uma nova variação ou tema, é utilizado por Beckett como forma constitutiva da narrativa, assinalando seu progresso ou

<sup>255</sup> “M: Mais. [*Pausa. Voz e balanço juntos.*] V: então no final / final de um longo dia / regressou / regressou ao final / dizendo para si mesma / quem mais / tempo em que ela parou / *tempo em que ela parou* / indo para frente e para trás / tempo em que ela foi e sentou / em sua janela / quieta em sua janela / encarando outras janelas / então no final / final de um longo dia / no final foi e sentou / regressou e sentou / em sua janela / levantou a persiana e sentou / quieta em sua janela / única janela / encarando outras janelas / outras únicas janelas / todos os olhos / todos os lados [...]” (tradução nossa).

evolução. A cena dois é encerrada com a alusão à “*one other living soul*”, demonstrando que a busca pela alteridade, neste momento da trajetória da personagem, fora interrompida pela impossibilidade, ou pelo esgotamento, recuperando a acepção deleuziana do conceito explorado anteriormente neste trabalho, uma vez que essa interrupção ocorre devido ao esgotamento de qualquer possibilidade de encontro do outro, dentro da perspectiva beckettiana da busca por companhia.

Na cena três, através de um paralelo com a cena um evidenciado a partir da repetição, a busca empreendida pela personagem sofre uma guinada, uma vez esgotada a perspectiva do encontro do outro, da alteridade que poderia, através da companhia, minimizar a solidão absoluta de sua existência. A busca passa a se concentrar a partir de dentro (da morada, da personagem), focada no ato de observação das janelas vizinhas, visíveis a partir de sua janela solitária, derradeira possibilidade de contato com a alteridade. Mesmo percebendo a ausência absoluta do outro, materializada através de sua observação perscrutadora (“*all blinds down*”), W insiste até que se esgote qualquer esperança relativa ao encontro da alteridade. Mais uma vez, a solidão vence e esgota a possibilidade de encontro para obtenção de companhia.

W: More. [*Pause. Rock and voice together.*]

V: till in the end  
 the day came  
 in the end came  
 close of a long day  
 sitting at her window  
 quiet at her window  
 only window  
 facing other windows  
 other only windows  
 all blinds down  
 never one up  
 hers alone up  
 till the day came  
 in the end came  
 close of a long day  
 sitting at her window  
 quiet at her window  
 all eyes  
 all sides  
 high and low  
 for a blind up  
 one blind up  
 no more  
 never mind a face  
 behind the pane  
 famished eyes  
 like hers  
 to see  
 be seen

no  
 a blind up  
 like hers  
 a little like  
 one blind up no more  
 another creature there  
 somewhere there  
 behind the pane  
 another living soul [...] <sup>256</sup> (BECKETT, 1990, pp. 438-439)

Na cena final, até mesmo a tênue esperança do vislumbre da alteridade, a ânsia do encontro com o outro – ou de companhia –, se anula, trazendo à tona a percepção do esgotamento total de qualquer possibilidade de contato com a alteridade, modificando radicalmente, de certa forma, a busca pela diminuição do aspecto de solidão que a acompanha, levando-a ao mergulho derradeiro em sua própria morada, em suas memórias – voluntárias ou involuntárias – e ao fim e ao cabo, tornando essa criatura beckettiana uma espécie de duplo <sup>257</sup> de sua desencarnada mãe, sentando-se na velha cadeira de balanço, em seu vestido negro (“*best black*”), movimentando-se “para frente e para trás” até que esse último suspiro, essa última busca, se esgote da mesma forma que as buscas anteriores empreendidas pela “mulher envelhecida precocemente”. Nesta seção final, assim como na cena dois, a personagem desenvolve um movimento contrário ao da busca, mais ativo, em direção à uma maior passividade e repouso, como em um processo de ir e vir – semelhante ao movimento da cadeira de balanço –, onde ao fim e ao cabo parece que de certa forma aceita o desfecho eminente de sua jornada, a perspectiva de experimentar o que já fora vivenciado pela mãe falecida, ou seja, a morte.

V: so in the end  
 close of a long day  
 went down  
 in the end went down  
 down the steep stair  
 let down the blind and down

<sup>256</sup> “M: Mais. [Pausa. Voz e balanço juntos.] V: até que no final / chegou o dia / chegou ao final / final de um longo dia / sentada em sua janela / quieta em sua janela / única janela / encarando outras janelas / outras únicas janelas / todas as persianas abaixadas / nunca uma levantada / a dela sozinha levantada / até que chegou o dia / chegou ao final / final de um longo dia / sentada em sua janela / quieta em sua janela / todos os olhos / todos os lados / alto e baixo / para uma persiana levantada / uma persiana levantada / não mais / não importa um rosto / atrás da vidraça / olhos famintos / como os dela / para ver / ser vista / não / uma persiana levantada / como a dela / não mais uma persiana levantada / outra criatura ali / em algum lugar ali / atrás da vidraça / outra alma viva [...]” (tradução nossa).

<sup>257</sup> Segundo Cláudia Maria de Vasconcellos, “o *Doppelgänger* é um dos modos de duplicação de personagem, definido pelo efeito autoscópico gerado – a visão de si mesmo num outro –, e pela ação multiplicativa. Há, contudo, outro modo duplicativo, em que o personagem não se multiplica, nem duas nem mais vezes, mas se duplica por cisão.” (VASCONCELLOS, 2017, p. 43).



right down  
 into the old rocker  
 mother rocker  
 where mother rocked  
 all the years  
 all in black  
 best black  
 sat and rocked  
 rocked  
 till her end came  
 in the end came [...] <sup>258</sup> (BECKETT, 1990, p. 440)

O espelhamento entre a imagem da mãe e a própria imagem<sup>259</sup>, materializado através do uso do mesmo vestido negro e da mesma cadeira de balanço, dentro da perspectiva de uma duplicação ou cisão da personagem, aliado ao “abraço” reconfortante da cadeira, ao contrário do que poderia se esperar não é traduzido em um apaziguamento da personagem como na cena final de *That time*, na qual a cabeça do personagem Listener esboça um ténue sorriso, mas denota certo desprezo e rechaço ao ato de existir, materializado na seca afirmação final “*fuck life*”, que rompe com o senso poético de todo o conjunto da narrativa ao longo das quatro cenas ou seções e desestabiliza a perspectiva de afloramento de sentimentalismo em relação à morte, como pontua Stanley Gontarski em seu estudo acerca do teatro final de Beckett intitulado *The intent of undoing in Samuel Beckett’s dramatic texts*<sup>260</sup>.

V: saying to herself  
 no  
 done with that  
 the rocker  
 those arms at last  
 saying to the rocker  
 rock her off  
 stop her eyes  
 fuck life  
 stop her eyes

<sup>258</sup> “V: então no final / final de um longo dia / desceu / no final desceu / desceu a escada íngreme / abaixou a persiana e desceu / para baixo / na velha cadeira de balanço / cadeira de balanço materna / onde a mãe balançou / todos os anos / toda de preto / melhor preto / sentou e balançou / balançou / até que seu fim chegou / chegou ao final [...]” (tradução nossa).

<sup>259</sup> A esse respeito, Rosemary Pountney comenta que “[...] quando o balanço finalmente cessa e a cabeça de W “descansa”, parece que a filha também decidiu seguir sua mãe até o túmulo. Em certo sentido, ela até mesmo se tornou sua mãe, como acontece com May em *Footfalls*. [...]”. (POUNTNEY, 1998, p. 220, tradução nossa)

<sup>260</sup> De acordo com Stanley Gontarski, “[...] em seu luto pela morte, *Rockaby* ameaça se tornar efusivamente sentimental. Ela é salva desse destino por um ato de desafio, “foda-se a vida”, e pela natureza estilizada e poética da narrativa – as elipses e a repetição – que ajudam a criar não uma exposição realista, mas uma construção obviamente formal. [...]” (GONTARSKI, 1985, p. 179, tradução nossa).

rock her off  
 rock her off<sup>261</sup> (BECKETT, 1990, p. 442)

A complexa arquitetura textual e cênica de *Rockaby* chama atenção desde o primeiro contato com o dramático, apresentando ao leitor/espectador um desvelar de camadas sucessivas conforme a narrativa progride, que aos poucos desmentem a primeira impressão de se tratar de uma peça curta, de dramaturgia simples<sup>262</sup>. A simplicidade de *Rockaby*, na verdade, demonstra o alto grau de elaboração de uma obra dramática extensa, variada, complexa e em contínua evolução em direção a um experimentalismo cada vez mais radical voltado a uma progressiva simplificação de meios, em busca do que poderíamos chamar de um drama essencial ou minimalista, caracterizado por sua “elegância sombria”, conforme a nomenclatura adotada por Enoch Brater (1987, p. 165) para designar o estilo do último Beckett.

Esta miniatura dramática criada para o palco, cuja ação dramática se circunscreve a um espaço diminuto difusamente iluminado, revela, no entanto, um intrincado jogo entre luz, som, movimento e ação, criando uma imagem poderosa à qual o leitor/espectador acompanha – seja mentalmente ou visualmente – como se fosse uma espécie de coreografia poético/teatral, procurando decifrar a inter-relação entre o que é visto em cena – a imagem – e o que é falado pela voz – o texto – dentro de uma obra que apresenta um colorido de sombras<sup>263</sup>, em uma atmosfera fantasmática que assombra

---

<sup>261</sup> “dizendo para si mesma / não / acabou com aquilo / a cadeira de balanço / aqueles braços finalmente / dizendo para a cadeira de balanço / balance-a / pare os olhos dela / foda-se a vida / pare os olhos dela / balance-a / balance-a” (tradução nossa).

<sup>262</sup> Segundo Hans-Thies Lehmann “[...] é reconhecido que em Beckett os procedimentos triviais são tudo menos triviais, como se fossem pela primeira vez trazidos à luz por uma radical redução ao mais simples [...]” (LEHMANN, 2011, p. 164). Ainda acerca desta suposta simplicidade, Enoch Brater aponta que “em *Rockaby* o que parece, à primeira vista, uma simplificação radical de estilo acaba se tornando, após mais familiaridade, uma nova e mais profunda complexidade. A peça nunca é tão fácil ou apreensível quanto parece no primeiro encontro no teatro. Abriga profundidades que não podem ser rapidamente compreendidas. [...]” (BRATER, 1987, p. 167, tradução nossa).

<sup>263</sup> Enoch Brater realiza um inventário acerca da questão das variações de tonalidades de cores em *Rockaby*. De acordo com ele, “[...] esse espetáculo de luz, som e movimento também apresenta cores, ou mais precisamente, tons. A “madeira clara” da cadeira é “altamente polida para brilhar ao balançar”. O cabelo despenteado da mulher é “grisalho”. O rosto e as mãos dela são “brancos”. Tecido e textura são selecionados e projetados nas mesmas linhas para a máxima estimulação visual. Como usadas por esta figura coberta e sentada, as roupas aparecem nessa iluminação variável como sempre mudadas e sempre mudando. Conforme as “notas” do dramaturgo atestam, o “vestido de noite rendado de gola alta” é “preto”. Naqueles momentos durante o balanço quando vemos isso em plena luz, percebemos pela primeira vez que ele ostenta “mangas compridas”. Mas isso não é uma versão bidimensional de “*Whistler’s mother*”. A figura sentada de Beckett é cinética: “lantejoulas... brilhar ao balançar”. E então o detalhe barroco: “conjunto de touca incongruente e frívolo, torto, com um corte extravagante para captar luz ao balançar”. Na produção original de Buffalo, vista mais tarde em Nova York no La MaMa

o leitor/espectador na medida em que a narrativa progride através de suas quatro cenas ou segmentos.

A extrema concisão do dramático e sua ação dramática praticamente ininterrupta criam um jogo cênico nítido, articulado e preciso onde a voz gravada, através do efeito conhecido como *voice off*<sup>264</sup>, veículo através do qual o texto poético é enunciado, ganha protagonismo e destaque. A dimensão acusmática<sup>265</sup> dessa voz cuja indeterminação da origem permanece inalterável ao longo do dramático, levando o leitor/espectador a inferir se se trataria dos pensamentos advindos da consciência da personagem W, de suas memórias involuntárias – na acepção beckettiana da palavra – ou até mesmo da materialização de uma espécie de *flash-back* existencial, relacionado ao momento de limiar vida-morte experienciado pela personagem no instante em que a observamos em cena, associado a uma identificação com a falecida mãe louca através de momentos pontuais de identificação do discurso, uma vez que o uso – ambíguo – da terceira pessoa se mantém até o final da narrativa (“*time she stopped*”, “*saying to herself*”, “*stop her eyes*”, “*rock her off*”, etc.), permitindo em certos momentos aferirmos se tratar da voz da mãe, cuja história é espelhada na história da narrativa supostamente relativa à vida e trajetória de W, em um jogo de duplicação entre mãe e filha – mantendo a indeterminação relativa à ambiguidade entre rememoração/fabulação –, levando a um processo contrário ao da cisão da personalidade, ou seja, conduzindo W a um encontro radical com seu duplo, a mãe morta, de quem herdara seu “*best black*”,

---

E.T.C., o chapéu usado por Billie Whitelaw tinha até mesmo um toque de verde irlandês exuberante. [...]” (BRATER, 1987, p. 168, tradução nossa).

<sup>264</sup> Beckett retoma de outra maneira mais uma vez o trabalho com a voz *off*, de forma diversa em relação às suas duas abordagens anteriores desta técnica, utilizadas respectivamente em *That time* e *Footfalls* (ver capítulo três para a definição do conceito). Nos três casos diferencia-se da *voice over*, uma vez que nestes dramáticos a voz invariavelmente se configura como uma voz advinda do próprio personagem, seja de forma direta, como em *That time* e *Rockaby* (pensamentos ou memórias expressas através de uma voz dissociada da fonte de emissão, mas que pertence ao personagem visto em cena), ou indeterminada, como em *Footfalls*, onde não sabemos se a voz da mãe de May consiste em uma recordação projetada por sua mente (como em *That time* e *Rockaby*) ou se efetivamente ocorre um diálogo entre a figura da mulher morta que caminha incessantemente em seu retângulo cúbico e a voz de sua mãe igualmente morta.

<sup>265</sup> Aqui recuperamos o conceito de voz *acusmática*, proposto por Cláudia Maria de Vasconcellos, no intuito de nomearmos essas vozes indeterminadas que surgem em *That time*, *Footfalls* e *Rockaby*. Segundo a autora, “[...] na peça teatral *That time* (1974) e no texto em prosa *Companhia* (1980), por exemplo, Samuel Beckett institui um jogo entre imagem e voz, em que esta comparece separada de seu suposto emissor ou pensador. Detecta-se o personagem, mas sua voz manifesta-se fora dele. Trata-se do que se chamará de voz *acusmática*. No *Traité des objets musicaux*, o concretista francês Pierre Schaeffer apresenta uma definição do adjetivo *acusmático*: “refere-se ao som que se ouve sem que se vejam suas causas”. O termo “*acusmatic listening*”, cunhado por Schaeffer, diz respeito à experiência da escuta reduzida ao domínio da audição. No presente ensaio, contudo, o termo irá se restringir a vozes dissociadas de um emissor visível.” (VASCONCELLOS, 2017, p. 43).

sua cadeira de balanço e finalmente a quem busca, na cena final, a se aproximar em um derradeiro movimento em direção à morte.

Devido à sua estrutura temática e estética únicas a peça tem sido objeto de estudos de diversos comentadores desde sua publicação e estreia sobre os palcos, gerando uma fortuna crítica que se debruçou sobre inúmeros aspectos apresentados nessa miniatura dramática. A questão das reminiscências autobiográficas, elemento recorrente em boa parte das obras de Samuel Beckett em drama e prosa, foi abordada por James Knowlson em sua biografia autorizada por Beckett<sup>266</sup>. O biógrafo menciona, em determinada passagem de seu meticoloso e amplo estudo acerca da vida e obra de Beckett, quando faz apontamentos acerca da nada usual imagem cênica de *Rockaby*, alguns dos aspectos da vida pessoal do dramaturgo-encenador que permeiam o dramático<sup>267</sup>, assim como também aborda a influência de obras pictóricas que Beckett conhecia e que de alguma forma tiveram influência na concepção do dramático<sup>268</sup>. Embora saibamos que dentro da obra de Samuel Beckett quaisquer referências autobiográficas sempre passaram por um processo de desconstrução, ressignificação e esfumaçamento, para que pudessem ser incorporadas à seu drama e à sua prosa, não sendo necessário o conhecimento detalhado dessas passagens para a fruição e entendimento das obras, conhecer esse processo nos possibilita um mergulho mais profundo dentro da obra de um artista cuja meticulosidade e complexidade no que se refere à composição de cada trabalho são notórias.

---

<sup>266</sup> Cf. KNOWLSON, op. cit., 1997.

<sup>267</sup> Segundo James Knowlson, “[...] Beckett fez uso de um estoque de memórias pessoais. Ali estava a figura frágil de sua avó materna, “*little Granny*”, Annie Roe, vestida com “seu melhor preto”, sentada em uma cadeira de balanço na janela de Cooldrinagh, onde ela viveu os últimos dias de sua vida. A mulher na peça olha para outras janelas em busca de “outra alma viva”, como o próprio Beckett se sentava, frequentemente por horas a fio, encarando as fileiras das janelas das celas da prisão de Santé. Um ponto de partida biográfico sombreia quase imperceptivelmente em outro à medida que a imaginação criativa molda, desenvolve e transforma suas fontes.” (KNOWLSON, 1997, p. 583, tradução nossa). Cooldrinagh, local referido por James Knowlson em seu texto, se refere ao nome da propriedade onde se situava a casa da família de Samuel Beckett, em Foxrock, distrito da cidade de Dublin na Irlanda, local onde o autor nasceu no ano de 1906. Para uma descrição mais detalhada, conferir o verbete *Cooldrinagh* apresentado em *The Grove Companion to Samuel Beckett* (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, pp. 110-111, tradução nossa).

<sup>268</sup> De acordo com James Knowlson, “[...] existem também vislumbres de pinturas que Beckett conhecia: *Study in gray and black*, de Whistler, conhecida como *Whistler’s mother*; *Madame Roulin* em *La berceuse*, de van Gogh; *Margaretha Trip (de Geer)*, de Rembrandt. Os *flashes* de luz e cor das lantejoulas costuradas no vestido da mulher na cadeira de balanço podem ecoar o magnífico auto-retrato de Giorgione que o cativara tanto em Brunswick em 1936. A pintura de Jack Yeats de uma velha mulher sentada à janela com a cabeça caída no peito tem algo da ambiguidade dos momentos finais de *Rockaby*. A imagem, reproduzida no catálogo da exposição de Yeats, que estava na biblioteca de Beckett, é intitulada *Sleep*, mas a mulher poderia estar adormecida para sempre. [...]” (KNOWLSON, 1997, p. 583, tradução nossa).

As referências às artes visuais e à literatura (em especial Racine<sup>269</sup>, Dante, Proust e Joyce) em sua obra em drama e prosa são conhecidas, e sintetizam o pensamento de um autor e encenador que é considerado o último dos grandes modernistas europeus por boa parte da crítica, o que é evidenciado por James Knowlson nos capítulos de sua extensa biografia dedicados aos anos de formação de Beckett, quando empreendeu grande parte de seus estudos literários e suas viagens (particularmente à Alemanha do entreguerras) em busca do contato com obras de referência dentro da história da arte.

É importante frisarmos que no período ao qual *Rockaby* se circunscreve dentro do conjunto da obra de Beckett, ou seja, a década de 1980, momento em que desenvolvia as derradeiras obras de seu drama e prosa finais, a relação entre os textos literários e os teatrais era profunda e imbricada, sendo perceptíveis convergências estéticas e temáticas, como as existentes entre *Rockaby* e *Mal visto mal dito*<sup>270</sup>. Certas passagens de *Mal visto mal dito*, segunda parte da trilogia romanesca final de Samuel Beckett, parecem ecoar ou ao menos se assemelhar à personagem de *Rockaby* e à situação dramática na qual está inserida<sup>271</sup>.

Assim como em *Rockaby*, em *Mal visto mal dito* vislumbramos um recorte da existência – mesmo que fantasmática – de uma velha mulher, “presa” a uma antiga casa, vagando por seu interior e arredores até uma espécie de cemitério, sendo caracterizada logo no início da narrativa “[...] sentada rígida em sua velha cadeira [...], sua velha cadeira de carvalho com travessas e sem braços. [...]” (BECKETT, 2008, p. 37). A similaridade com a mulher envelhecida precocemente de *Rockaby* não se restringe à caracterização, mas perpassa um elemento cenográfico importante em ambas as cenas

---

<sup>269</sup> Hans-Thies Lehmann aborda a influência do teatro de Racine na dramaturgia beckettiana. De acordo com ele, “a estética da redução do teatro clacissista, especialmente o de Racine – períodos de tempo mínimos, lugar único, concentração em um conflito quase que puramente espiritual, com a tendência de supressão de qualquer elemento real que preencha o espaço e o tempo –, retorna modificada na radical dramaturgia do ponto zero de Beckett. (Aliás, em 1931, enquanto lecionava literatura francesa no Trinity College de Dublin, Beckett leu as tragédias de Racine e também escreveu sua primeira peça: uma paródia do *Cid* de Corneille com o título *The kid*. Com excessão de uns poucos estudos, ainda não foi apreciada a importância da tragédia clássica para Beckett.) Seus personagens levam uma existência espiritual quase que incorpórea – paródia da abstração e da espiritualização clássicas.” (LEHMANN, 2011, pp. 299-300).

<sup>270</sup> Segundo Ruby Cohn, “[...] *Rockaby* foi concluída em agosto, e *Mal vu mal dit* em setembro. As duas obras compartilham uma velha mulher vestida de preto que está em casa nem em um mundo exterior nem interior. Diferentes como são em escala, gênero e linguagem, elas são comparável e incomparavelmente adoráveis.” (COHN, 2005, p. 360, tradução nossa).

<sup>271</sup> Cf. BECKETT, Samuel. *O despovoador/Mal visto mal dito*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. As citações relativas à obra são oriundas desta tradução para o português.

(pensando *Mal visto mal dito* como uma prosa dramática), a cadeira<sup>272</sup>, além de atravessar um dos elementos temáticos centrais, ou seja, a perspectiva de morte<sup>273</sup> e de espera (ou permanência), a ideia de que a personagem está a morrer ou está morta, presente tanto na espera de W pela morte no intuito de se aproximar de seu duplo-mãe, quanto na presentificação dessa figura feminina espectral que ocupa a narrativa, que também evoca, dentro desse aspecto, a presença fantasmática de May em *Footfalls*.

A perspectiva do esgotamento deleuziano se apresenta em ambas as obras, embora de forma diversa, explicitada na ideia de piorar como a dissolução da imagem da aparição fantasmática da velha mulher, em *Mal visto mal dito*, e em *Rockaby*, através da diminuição sistemática da iluminação cênica e da intensidade vocal (voz e W) até o esgotamento da fala e do movimento, ou seja, em ambos os casos indo do piorado ao esgotado, da materialização ao apagamento da imagem. Dentro desta leitura comparativa entre *Rockaby* e *Mal visto mal dito* destacamos ainda o fato de ambas as obras terem uma ligação significativa com o dito berkeleiano *esse est percipi*<sup>274</sup>, uma vez que a dinâmica ver/ser visto se apresenta em ambos os textos<sup>275</sup>, tanto na busca

<sup>272</sup> Livia Bueloni Gonçalves, em seu ensaio acerca da prosa final de Samuel Beckett (*Companhia, Mal visto mal dito e Pra frente o pior*), menciona a origem da cadeira nos manuscritos de *Ill seen ill said*. Segundo a autora, “a respeito da semelhança entre a protagonista de *Ill seen ill said* e a de *Rockaby*, mais uma vez apontando para a proximidade entre prosa e drama, vale a pena mencionar que, em um dos rascunhos iniciais de *Mal vu mal dit*, há a referência a uma cadeira de balanço na qual a mulher se senta. Beckett a substitui por uma cadeira comum na versão publicada, provavelmente para evitar uma semelhança tão explícita. (A referência à cadeira de balanço pode ser encontrada no manuscrito MS 2206 dos arquivos de Beckett na Universidade de Reading, exatamente no primeiro parágrafo da obra.)” (GONÇALVES, 2018, p. 94).

<sup>273</sup> Logo no início de *Mal visto mal dito* temos a descrição da velha senhora, que de certa forma possui algum grau de espelhamento com a personagem W de *Rockaby*, seja no que se refere à condição fantasmática, seja no que se refere às alusões diretas à questão da morte: “[...] Ali está ela portanto como que transformada em pedra diante da noite. Únicos a rasgar a escuridão o branco dos cabelos e aquele um pouco azulado do rosto e das mãos. Para um olho que não necessita de luz para ver. Tudo isso no presente. Como se ela tivesse a infelicidade de ainda estar viva.” (BECKETT, 2008, p. 38).

<sup>274</sup> Segundo C. J. Ackerley e Stanley Gontarski, George Berkeley (1685-1753) foi “[...] Bispo de Cloyne e membro do Trinity College (1707-24). [...] O argumento de Berkeley é resumido através da máxima *esse est percipi*, “ser é ser percebido”, a pedra angular de seu trabalho. Isso afirma que os objetos de percepção sensorial (a árvore na Praça de Trinity) não tem existência conhecível fora da mente que os percebe. A partir disso ele argumentou que toda a realidade existe em última análise na mente de Deus. Por outro lado, o sentido de ser é sustentado por ser percebido como um objeto por outro: mais detalhadamente, *esse est aut percipi aut percipere* (“ser é tanto ser percebido quanto perceber”).” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, pp. 49-50, tradução nossa).

<sup>275</sup> Anna McMullan, abordando a perspectiva do público em sua aproximação entre *Rockaby* e *Ill seen ill said*, dentro dessa relação de ver e ser visto, afirma que “[...] a plateia está intensamente consciente de seu próprio ato de ver, principalmente quando a luz foi focada na cabeça no exato momento da morte (simulada). Por um lado, a plateia é conscientizada da faculdade da percepção que persiste para ver o momento do fim, como no final de *Mal visto mal dito*. Por outro lado, confronta o público tanto com os limites da morte, que aparentemente foram cruzados, deixando o público encarando uma máscara de morte, e com a mascarada da representação, que pode apenas simular ou ensaiar a morte, o derradeiro

frenética do sujeito narrado em *Rockaby* por encontrar a alteridade, em seus movimentos externos à sua morada ou até mesmo no movimento silencioso e reservado do perscrutar de outras janelas, no interior da casa, sempre guiados pelos grandes olhos abertos de W, que se fecham progressivamente ao longo das quatro cenas ou segmentos narrativos, quanto na presença do “olho de carne” e do “outro olho” evocados pelo narrador de *Mal visto mal dito*. Além disso, em ambos os casos, traços biográficos da trajetória de Beckett são redimensionados e integrados à narrativa, seja a evocação à imagem da senhora idosa em seu figurino enlutado (“*best black*”) de *Rockaby*, aludindo, como mencionamos anteriormente, à avó do autor, ou no paralelo da mulher austera de *Ill seen ill said* com May Beckett, que ao final de sua vida vagava solitária e de forma análoga em sua derradeira morada após ter se mudado de Cooldrinagh.

Portanto, a importância desta miniatura dramática dentro do teatro final de Beckett, e por extensão dentro do teatro moderno e pós-moderno europeu, e até mesmo do teatro pós-dramático preconizado por Hans-Thies Lehmann (que caracterizou a dramaturgia beckettiana, ao lado da de Heiner Müller, como drama pós-dramático)<sup>276</sup> é significativa, encerrando o ciclo das peças finais beckettianas centradas na questão da materialização de figuras fantasmáticas solitárias em ambientes de confinamento, realização cênica da exploração das possibilidades do manicômio do crânio, permanecendo, passados cerca de quarenta anos de sua criação, extremamente atual e perturbadora.

## 6.2 – Tempo em que ela parou: metronomização e tempo-ritmo

*Rockaby* foi concebida, de maneira semelhante a *Footfalls*, com o aspecto do ritmo sendo evidenciado em primeiro plano, tendo como princípio fundamental a característica poética da dramaturgia. A simetria entre a linguagem dramaturgical e os movimentos cênicos, nesta miniatura dramática minimalista, pode ser considerada como

---

desaparecimento da presença. [...]” (MCMULLAN, 1993, p. 113, tradução nossa). Segundo Jane Hale, “Beckett está dramatizando um problema que há muito o intrigava: o intervalo temporal que deve ocorrer no momento da morte entre a consciência que percebe e seu objeto, o *Self* percebido.” (HALE, 1987, p. 144, tradução nossa).

<sup>276</sup> Hans-Thies Lehmann aborda esta questão em seu ensaio acerca do teatro pós-dramático. De acordo com o autor, “Richard Schechner [...] aplicou de passagem o termo “pós-dramático” ao *happening* (ele fala uma vez de “teatro de *happening* pós-dramático”, além de falar de modo um tanto paradoxal e igualmente de passagem, com referência a Beckett, Genet e Ionesco, de um “drama pós-dramático”, no qual não é mais o “enredo” que constitui a “matriz geradora”, mas sim aquilo que ele chama de “jogo”), certamente conforme o nosso uso do conceito de estrutura “dramática” da ficção e da situação cênicas.” (LEHMANN, 2011, pp. 31-32).

seu elemento fundamental<sup>277</sup>. Se em *Footfalls* Beckett desenvolveu uma partitura cênica (atuação e direção) em fina sintonia com uma ideia que poderíamos classificar como *metronomização dramática*, ou seja, aquele que foi considerado pelo próprio dramaturgo-encenador como o elemento central na dramaturgia da peça, os passos da personagem May, a partir dos quais Beckett afirmara ter desenvolvido os diálogos e a relação destes com o conceito oriundo da célebre palestra de C. G. Jung abordando a história da menina que não havia nascido, estaria intimamente interligado com o aspecto da marcação do tempo na música através da utilização de um metrônomo, instrumento responsável pela divisão do tempo em unidades (andamento), ao ritmo e à intensidade da execução de uma partitura musical, no dramátculo verificamos um processo semelhante, que segundo a própria Billie Whitelaw seria o elemento fundamental durante o processo de ensaios e criação da encenação dirigida por Beckett, uma vez que o tempo e o ritmo dos passos, assim como a duração dos ruídos gerados pelos mesmos, seriam o elemento definidor da atmosfera cênica da peça.

Em *Rockaby*, embora a circunstância proposta<sup>278</sup> cenicamente seja diversa da apresentada em *Footfalls*, não existindo mais os passos geradores de ruídos e estranhamento em cena bem como a movimentação da atriz pelo espaço cênico, Beckett novamente desenvolve uma dramaturgia centrada nos conceitos de tempo dramático e de ritmo<sup>279</sup>, o primeiro referente às micro-ações físicas desenvolvidas ao longo do ato único pela personagem W, “presa” à sua cadeira de balanço em meio a certa imobilidade espectral, restritas aos movimentos de seu rosto, cabeça e mãos, em uma ambientação fantasmática que alude tanto a uma mulher prestes a morrer, como à possibilidade desta figura feminina estar desencarnada e rememorando furtivamente seus últimos pensamentos, ou ainda, em chave intermediária, a uma personagem que

<sup>277</sup> De acordo com Enoch Brater, “[...] o lirismo desta peça, como ele estava ciente, depende quase exclusivamente da poética da *performance*, o equilíbrio e a simetria da linguagem coreografada em movimento de palco.” (BRATER, 1987, pp. 172-173, tradução nossa).

<sup>278</sup> A descrição do conceito stanislavskiano se encontra no capítulo dois deste trabalho.

<sup>279</sup> Anna McMullan desenvolveu, em seu estudo dedicado ao teatro tardio de Beckett, reflexão acerca da problemática da justaposição de ritmos em *Rockaby*. Segundo a autora, “a estrutura de *Rockaby* pode ser vista como a justaposição de dois impulsos ou ritmos: por um lado, a contínua repetição das séries ou ciclos de necessidade/representação/percepção, refletidos no movimento de vaivém que permeia a peça; e, por outro lado, o movimento de diminuição, retraimento e descida, o desvanecimento, como em *Footfalls*, dos elementos perceptivos da peça e a retração dos ciclos de repetição cada vez mais próximos desse centro imóvel, que é o fim ou a ausência de necessidade, representação e percepção. O problema permanece, no entanto, em relação a como escapar, de uma vez por todas, aos ciclos de representação autopetruados.” (MCMULLAN, 1993, p. 108, tradução nossa). Ainda segundo Anna McMullan (1993, p. 112), o sentido de convergência destes elementos dentro da peça estaria refletido na sincronidade entre o ritmo do balanço e o ritmo da voz, onde a cada revolução do balançar da personagem uma linha inteira de versos seria abarcada.



repousa no limiar entre vida e morte, e o segundo referente ao próprio andamento rítmico dos movimentos de avançar e recuar da cadeira de balanço (“*going to and fro*”<sup>280</sup>), tendo em mente a ressalva de Beckett segundo a qual estes não deveriam ser desenvolvidos de maneira voluntária pela personagem<sup>281</sup>, cuja cadência e intervalos entre os movimentos de ida e volta, associados ao foco fixo da iluminação que incide especialmente sobre o rosto da mulher vestida de negro, resultam no efeito cênico potente desta miniatura dramática.

Mas o aspecto referente a tempo e ritmo se reflete, sobretudo, na forma poética do texto dramaturgico, organizado em pequenos trechos que nos lembram as estrofes de um poema, cravados de repetições e efeitos de linguagem que remetem à métrica e à forma inerentes à estrutura poética, o que mais uma vez explicita, a nosso ver, a busca de Beckett por mais uma forma de distanciamento cênico através desta ruptura conceitual com a estrutura do diálogo dramático. Dramaticulo essencialmente monológico, *Rockaby*, assim como suas predecessoras *A última gravação de Krapp* e *Footfalls*, carrega, mesmo que de forma mais tênue, evidenciada pontualmente através das quatro intervenções vocais de W em relação à voz enunciada fora de cena (as quatro repetições da palavra “*More*”), o aspecto conceitual de monólogo dialógico, de acordo com o que apontamos anteriormente neste trabalho, ou seja, recuperando um elemento essencial dentro da concepção bakhtiniana acerca do conceito de dialogismo, a responsividade, *Rockaby* apresenta a mulher solitária envelhecida e vestida de preto “respondendo” à sua própria voz que ressoa no espaço (podendo ser uma alegoria da mente da personagem), sendo afetada por ela (seu desejo contínuo de continuar ouvindo), e afetando-a, uma vez que ao final de cada uma das quatro partes constituintes da narrativa ela repete esse “mais” de diferentes maneiras, reduzindo gradativamente sua intensidade e obrigando a voz a retornar e continuar o processo de reverberação do passado como forma de obtenção de companhia em meio à escuridão que a cerca e o espreitar da morte.

A notória afirmação enunciada por Beckett certa vez, de que não seriam para ele “esses Grotowskis e métodos”, não descarta por completo a possibilidade de aproximações das propostas cênicas conceituais do dramaturgo-encenador em relação a alguns dos sistemas prático-teóricos de grandes nomes da encenação e atuação

<sup>280</sup> Cf. BECKETT, op. cit., p. 435. “Indo para frente e para trás” (tradução nossa).

<sup>281</sup> Beckett apresenta esta exigência logo nas rubricas introdutórias da peça: “*Rock: Slight. Slow. Controlled mechanically without assistance from W.*” (BECKETT, 1990, p. 434). “Balanço: Suave. Lento. Controlado mecanicamente sem assistência de M.” (tradução nossa).

modernas, como Constantin S. Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski. Johnatan Kalb, em seu rico estudo acerca do trabalho de encenação e atuação dentro do teatro beckettiano, intitulado *Beckett in performance*<sup>282</sup> aponta algumas aproximações dos pressupostos conceituais e técnicos do teatro beckettiano com a obra dos encenadores-teóricos citados. Devemos ter em mente que Beckett, no momento em que concebe a dramaturgia de *Rockaby*, contava com uma carreira de encenador (mesmo que restrito à sua própria obra dramática) de cerca de treze anos de duração, tendo apresentado suas encenações em três idiomas (alemão, francês e inglês), e em três países diferentes (Alemanha, França e Inglaterra), além de uma substancial experiência como diretor de atores, transpondo a linguagem de seu teatro da página ao palco. A partir dessa perspectiva, Kalb estabelece uma diferença importante entre o perfil de encenador de Samuel Beckett em contraponto a alguns dos grandes encenadores-pedagogos do teatro ocidental do século XX. De acordo com ele:

[...] Beckett não é um grande diretor no sentido de Meyerhold ou Stanislavski, e não poderia ser, uma vez que com uma exceção (*L'Hypothèse* de Robert Pinget), ele dirigiu apenas seus próprios trabalhos. Ele não desenvolveu técnicas de encenação únicas que reunirão seguidores e florescerão em um movimento estético, ele não publicou nenhuma teoria extensiva do teatro ou do drama e não estabeleceu um estilo autorizado de atuação para suas peças – como, por exemplo, aquele que Brecht desenvolveu com o Berliner Ensemble. No entanto, suas produções trazem para a realidade concreta ideias acerca da encenação que ele teve enquanto escrevia, mesmo que tenha deixado de mencioná-las nas peças publicadas. São os melhores exemplos que temos de como ele pretende que seu trabalho pareça no teatro, e, portanto, são capazes de apontar de maneira única valores teatrais distintivos nos textos para que alguns estilos de *performance* sirvam melhor do que outros. A polivalência das obras em si, por exemplo, pode ser vista como forma de corroborar um padrão de julgamento: estilos que implicam escolha entre significados ou entre domínios de significado são inferiores aos que não o fazem. E esse padrão simples, essa ideia de considerar a ambiguidade como um valor positivo da *performance*, é realmente toda a matéria-prima crítica necessária para discutir uma poética da *performance* em Beckett. (KALB, 1991, pp. 37-38, tradução nossa)

Dentro de uma obra tardia excessivamente formalista onde o princípio da incerteza, da indeterminação, seja em relação às caracterizações dos personagens, seja em relação à ambientação cênica, seja em relação à lógica interna do drama ou até mesmo em relação às múltiplas possibilidades de interpretação da dramaturgia e da encenação em si, se mostra radicalmente presente, é inevitável distinguirmos a estética teatral de Beckett, tanto no campo da dramaturgia quanto da encenação, daquelas

---

<sup>282</sup> Cf. KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

desenvolvidas por Stanislavski e Brecht, apenas para citarmos dois dos mais influentes encenadores e teóricos do teatro ocidental a partir do início do século XX. Sobre a questão das inviolabilidades de significados no teatro, Jonathan Kalb aponta mais uma distinção entre os três encenadores:

Enunciado de maneira mais simples, o modelo teatral de Stanislavski [...] baseia-se na inviolabilidade de uma ficção interna, enquanto o modelo de Brecht é baseado na inviolabilidade de verdades sociais selecionadas externas a ficções que funcionam como veículos. Beckett não aceita nenhuma dessas bases, rejeitando a própria ideia de que uma plateia deveria manter algo inviolável, a menos que esse algo seja a própria incerteza. (KALB, 1991, p. 38, tradução nossa)

Kalb afirma que a metodologia prática de Beckett como encenador – e poderíamos inferir a esta altura de sua carreira também como dramaturgo – poderia ser vista como uma espécie de combinação das metodologias preconizadas por Stanislavski e Brecht, onde dentro dessa somatória uma cancelaria a outra dando origem a algo absolutamente novo, ou seja, uma anti-síntese de ambos. Esta forma potente e nova de concepção de seu teatro, embora de certa forma dialogue com a tradição da encenação ocidental materializada através das oposições complementares entre as metodologias de Stanislavski e Brecht, seria mais evidente em relação ao trabalho de preparação do ator beckettiano.

O ator beckettiano faz um trabalho preparatório semelhante ao exigido nos sistemas stanislavskiano e brechtiano, mas não recebe as compensações associadas a seguir um ou outro desses processos até a conclusão. Ele estuda o texto atentamente com a preocupação de pesquisar os antecedentes de seu personagem, mas sua investigação é frustrante desde o início, porque Beckett inevitavelmente relata histórias de personagens em fragmentos díspares, cuja veracidade é incerta. O ator também inventa atividades extra-textuais para manter o público interessado na ação, efetivamente comentando o texto, mas ele deve executá-las sem, por um momento, insinuar que está livre do texto ou da maneira como a situação fictícia prende seu personagem. [...] (KALB, 1991, pp. 38-39, tradução nossa)

Retomando, dentro dessa perspectiva de concepção, atuação e direção o dramático *Rockaby*, podemos aproximar – ou talvez perceber ecos – de um princípio teórico extremamente relevante dentro do Sistema de Stanislavski, que concerneria ao trabalho do ator e, por conseguinte, do encenador, em relação à construção do tempo e do ritmo na encenação, conhecido dentro da terminologia stanislavskiana como *tempo-ritmo*. Tendo em vista que os anos envolvidos em numerosas encenações de sua própria

dramaturgia em palcos de diferentes países trouxeram importantes contribuições na forma através da qual Beckett enxergava sua dramaturgia e concebia cada uma de suas novas peças (estamos falando do período posterior a 1967), aliado ao fato de sabermos que Beckett, no início de sua carreira, havia estudado textos teóricos cinematográficos escritos por S. Eisenstein e que naquele momento tenha, talvez, tido contato com escritos de Stanislavski, não desconsideramos a possibilidade do dramaturgo-encenador irlandês ter conhecido o referido conceito, ou até mesmo ter sido influenciado, mesmo se opondo aos preceitos stanislavskianos, por um elemento que continua a estar presente no trabalho de inúmeros encenadores e dramaturgos do teatro ocidental. Não existem registros de que Beckett tenha estudado a obra de Stanislavski, mas seu posicionamento anti-stanislavskiano, aliado ao fato de Beckett ter sido notório por sua ampla formação intelectual e cultural, talvez apontem para algum grau de conhecimento do Sistema desenvolvido pelo ator, encenador, teórico e pedagogo russo.

A ideia de tempo-ritmo está presente, atrelada ao conceito original de Stanislavski ou não, tanto na concepção da dramaturgia e da atuação em *Rockaby* quanto da encenação<sup>283</sup>. Tendo como ponto de partida duas formas de tempo-ritmo enunciadas por Stanislavski em seus escritos, o *tempo-ritmo da fala* e o *tempo-ritmo do movimento*, podemos traçar um paralelo, de forma complementar, em relação à concepção de tempo e ritmo empreendida por Beckett nesse dramático. De acordo com a formulação do conceito proveniente do sistema stanislavskiano, o *tempo-ritmo da fala* estaria relacionado à musicalidade:

Letras, sílabas, palavras: são estas as notas musicais da fala, a partir das quais formam-se compassos, árias, sinfonias inteiras. Não é sem razão que se costuma descrever uma fala harmoniosa como sendo musical. As palavras ditas com ressonância e arrebatamento provocam uma impressão mais profunda. Na fala, como na música, há uma grande diferença entre uma frase pronunciada em semibreves, semínimas ou semicolcheias, ou, ainda, quando se lança mão de terças e quintas. [...] No primeiro caso, o efeito é de calma; no segundo, de nervosismo e agitação. [...] O ritmo bem delineado da fala facilita a sensibilidade rítmica, e o oposto também é verdade: o ritmo das sensações experimentadas reforça a clareza do discurso. [...] Uma das principais diferenças entre a prosa falada e os versos está em seus tempo-

<sup>283</sup> O interminável jogo de espelhos proposto através da repetição das unidades ou seções do dramático, cada uma delas apresentando um pequeno acréscimo no número de falas a cada novo ciclo, estaria intimamente ligado às pequenas unidades rítmicas desenvolvidas por Beckett. Segundo Anna McMullan “[...] o texto está dividido em unidades rítmicas curtas, sincronizadas com o balanço da cadeira. Cada seção contém um número limitado dessas unidades que são continuamente repetidas, com cada nova unidade interligada no ciclo de repetições. Cada uma das quatro seções repete em grande medida as anteriores, mas adiciona uma série de novas frases que desenvolvem a história ou narrativa, mantendo o ritmo circular e repetitivo. [...]” (MCMULLAN, 1993, p. 106, tradução nossa).

ritmos diferentes, e no fato de seus compassos diferirem na influência que exercem sobre nossas sensações, memórias e emoções. [...] Mesmo quando não entendemos o significado das palavras, seus sons nos afetam através de seus tempo-ritmos. [...] Existe uma interdependência, interação e vínculo indissolúveis entre o tempo-ritmo e o sentimento, e, inversamente, entre o sentimento e o tempo-ritmo. [...] (STANISLAVSKI, 1997, pp. 183-185)

Devemos ter em mente o cuidado necessário ao estabelecermos paralelos e aproximações das concepções teatrais beckettianas de pressupostos teórico-práticos como os de Stanislavski, uma vez que Beckett era um notório combatente da estética naturalista em seu teatro, e enfatizava veementemente nos ensaios das peças que dirigiu que rechaçava quaisquer formas de sentimentalismo. Dentro dessa perspectiva, percebemos pontos em comum significativos entre a estrutura do dramático *Rockaby* e o trecho citado acima. *Rockaby* foi pensada, desde suas primeiras versões, dentro de uma concepção que alguns críticos como Enoch Brater (1987) e S. Gontarski (2005) chamam de “poema-dramático”<sup>284</sup>, uma vez que não existe uma estrutura, no texto dramatúrgico, similar à estrutura tradicionalmente dialogal da peça teatral, mas sim uma estrutura versificada próxima do texto poético, utilizando frases contendo de três a cinco palavras que lembram as estrofes de um poema, apresentando repetições e ênfases que assinalam a musicalidade do texto, aliado a um encadeamento rítmico permanente que impedem o leitor-espectador de fruir a obra da mesma forma que uma peça teatral convencional, seja na página ou no palco. Essa cadência rítmica, que delinea o aspecto temporal de *Rockaby*, pode ser percebida desde o primeiro ato ou cena do dramático:

W: More.  
     [*Pause. Rock and voice together.*]  
 V: till in the end  
     the day came  
     in the end came  
     close of a long day  
     when she said  
     to her self  
     whom else  
     time she stopped  
     time she stopped [...] <sup>285</sup> (BECKETT, 1990, p. 435)

<sup>284</sup> Segundo Enoch Brater, “[...] em *Rockaby*, Beckett escreveu um poema para *performance* em forma de uma peça, um drama lírico no qual a linguagem que ouvimos não apenas nos oferece a exposição de fundo para a imagem que vemos, mas também a descreve de maneira organizada e precisa.” (BRATER, 1987, pp. 168-169, tradução nossa).

<sup>285</sup> “M: Mais. [*Pausa. Voz e balanço juntos.*] V: até que no final / chegou o dia / chegou ao final / final de um longo dia / quando ela disse / para si mesma / quem mais / tempo em que ela parou / *tempo em que ela parou* [...]” (tradução nossa).

O aspecto da musicalidade presente em *Rockaby*, assim como em *Footfalls*, dentro da concepção que adotamos de um drama metronômico, pode ser associado à concepção de tempo-ritmo do trecho citado, uma vez que Stanislavski se refere à questão das “notas musicais da fala”, do ritmo, da diferenciação entre prosa falada e versos, da afetação dos espectadores através de falas que se traduzem em ininteligibilidade, similar ao que Beckett havia proposto na concepção original do dramático *Not I* mencionada anteriormente neste trabalho, segundo a qual o efeito desejado seria de “arranhar” os sentidos do espectador ao invés de fornecer uma verbalização de maneira naturalista, linear e inteligível.

Portanto, de certa maneira, a busca de Samuel Beckett por formas de trabalho com tempo e ritmo – especialmente nos dramáticos tardios –, através da exploração de possibilidades vocais e da musicalidade da fala, parece ecoar pressupostos stanislavskianos desenvolvidos anos antes a partir da dramaturgia naturalista, objeto de boa parte da pesquisa cênica do diretor e pesquisador russo, em especial a dramaturgia de Anton Tchekov. Mas dentro da questão do tempo e ritmo no teatro tardio beckettiano, em especial em relação à *Rockaby*, as similaridades não se encerram no conceito de tempo-ritmo da fala, e se desdobram também em relação ao conceito stanislavskiano de *tempo-ritmo do movimento*.

Para demonstrar o que entendemos por tempo-ritmo interior, [...] o melhor é falar sobre ele quando se manifesta nas ações físicas, isto é, no tempo-ritmo exterior. [...] O compasso certo das sílabas, palavras, fala e movimento nas ações, juntamente com uma clara definição de seu ritmo, tem um significado profundo para o ator. O tempo-ritmo [...] estimula não apenas a [...] memória emocional, mas também dá vida à [...] memória visual e às [...] imagens. Eis a razão pela qual é errado pretender que o tempo-ritmo signifique apenas compasso e velocidade. Precisamos dele em combinação com as circunstâncias dadas, que criam uma disposição de espírito, e precisamos dele por sua própria substância interior. [...] Onde quer que haja vida, há ação; onde há ação, há movimento; onde há movimento há tempo; e onde há tempo há ritmo. [...] Se um ator estiver intuitivamente certo ao perceber o que está sendo dito e feito em cena, o tempo-ritmo correto será criado espontaneamente. [...] Lidamos com o tempo-ritmo da mesma forma como o pintor usa as cores; combinamos diversos tipos de velocidades e compassos diferentes. [...] (STANISLAVSKI, 1997, pp. 186-187)

Em um dramático onde a única forma de movimento cênico se materializa na quase ininterrupta movimentação da cadeira de balanço que “abraça” e move a personagem W, entremeada pelas quatro pausas referentes ao encerramento do que poderíamos chamar de ciclos, a precisão da intensidade, tempo e duração de tais

movimentos se torna o próprio cerne da concepção da personagem, e se expande para a definição da atmosfera da peça, denotando o permanente movimento de uma personagem que precisa se movimentar de alguma forma, mas ao mesmo tempo se encontra no limiar do abandono à espera da transição final, neste verdadeiro limiar entre vida-morte, presença-ausência, permanência-impermanência que permeiam tanto aspectos referentes à dramaturgia quanto aspectos referentes à encenação de *Rockaby*.

Billie Whitelaw, em depoimento acerca da encenação de *Rockaby* realizada por Alan Schneider, menciona pontos que reforçam o paralelismo com a proposição stanislavskiana, quando menciona que apesar da insistência de Beckett em indicar que a atuação deveria ser apresentada “sem cor” e “sem movimento”, uma vez que a personagem W é “movimentada” pela cadeira de balanço, no que Pierre Chabert<sup>286</sup> considera uma forma de propulsão guiada pelas memórias e pensamentos da mulher envelhecida precocemente, seriam os micro-movimentos externos (cadeira auto-movimentada e a conseqüente reação corporal) e internos (suas memórias sendo ouvidas e repetidas mentalmente) os responsáveis pela geração de sensações físicas que reverberam em sua partitura corporal, delimitando até mesmo seu mínimo movimento de abrir e fechar os olhos em determinados pontos da peça, possibilitando, dessa maneira, atingir a proposição minimalista e vertiginosa de interpretação concebida por Samuel Beckett neste dramático.

Para aprofundarmos esse contexto de paralelismo entre a proposição dramaturgica de Beckett e a teorização prática de Stanislavski, a partir da abordagem da problemática do tempo-ritmo em *Rockaby*, acreditamos que outro ponto importante a ser levantado se refere à questão do espaço-tempo da peça. Recuperando a proposição de Mikhail Bakhtin acerca do conceito de cronotopo<sup>287</sup>, mais especificamente do *cronotopo do limiar*, acreditamos que Beckett tenha proposto em *Rockaby* uma nova

---

<sup>286</sup> Segundo depoimento do ator e diretor francês Pierre Chabert, “o ponto importante em *Berceuse* é o fato de que não é a mulher que se balança, mas sim que ela é balançada. E isso modifica completamente a perspectiva em relação à peça bem como em relação à sua encenação. Eu já vi muitas produções de *Berceuse*, e frequentemente são as atrizes que se balançam, e isso é contraditório. Essa abordagem não respeita a ideia fundamental da peça. A mulher é balançada pela voz, por sua própria voz.” (CHABERT apud OPPENHEIM, 1997, p.68, tradução nossa).

<sup>287</sup> A aproximação da conceituação bakhtiniana acerca do conceito de cronotopo e sua respectiva transposição do universo da literatura para o do teatro se mostra pertinente, uma vez que o próprio Bakhtin caracteriza, em ensaio intitulado *Folhas esparsas para as formas do tempo e do cronotopo no romance*, escrito cerca de trinta anos após sua elaboração inicial das variedades do cronotopo na literatura, “[...] o palco como um cronotopo especial, onde se cruzam o espaço-tempo representado (ou seja, o cronotopo representado numa peça) com o espaço e o tempo que representam. O cronotopo da representação do ator. [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 242).

forma de exploração das dicotomias de presença-ausência e vida-morte dentro da estética teatral beckettiana. Se em *Footfalls* a protagonista May se encontra em um limiar de natureza similar – embora diverso – ao qual a protagonista de *Rockaby* se encontra, em *Rockaby* Beckett recupera a perspectiva da espera, inaugurada em uma das peças da primeira fase de seu teatro, *Esperando Godot*. A senhora W é apresentada em cena como um ser enigmático que está à espera da morte, em meio a recordações de sua existência permeadas por reminiscências de sua mãe, proprietária original da cadeira de balanço sobre a qual se encontra. Existem, dentro desse limiar no qual a personagem W se circunscreve uma espécie de dialogismo presente tanto na relação responsiva que delimita o “diálogo” de W com sua voz, instância narrativa que lhe permite o acesso a momentos ou recortes de sua existência passada, onde a personagem é afetada pela narrativa em fluxo quase contínuo enunciada pela voz e ao mesmo tempo afeta a própria emissão dessa voz de origem indeterminada, através de suas interrupções e súplicas por “mais”, quanto na relação entre a voz de W e as reminiscências da figura da mãe, expostas de maneira fragmentada e através de mínimas interferências dentro do discurso emitido pela voz.

Portanto, associando o elemento da espera em *Rockaby* – espera pela morte, espera pela vivência do processo de desencarnação experimentado pela mãe falecida – com as formas de cronotopo bakhtinianas, poderíamos inferir que neste dramático estão presentes tanto o “cronotopo do limiar e o cronotopo da crise”, materializados no discurso proferido pela voz que supostamente pertence à mulher denominada W, que a localiza em um limiar entre vida e morte, e ao mesmo tempo em outro limiar, o de presença-ausência, uma vez que a mulher envelhecida precocemente que vemos em cena espera pela morte, ou ao menos experimenta os últimos momentos de seu sopro de vida, da mesma forma que se mostra ausente (está quase todo o tempo imóvel e de olhos fechados) e de certa forma presente (quando abre seus olhos e suplica por “mais”, palavra que significaria o desejo pela continuidade da rememoração da experiência vivida como forma de companhia ou de presentificação da única forma de experiência possível) e mais especificamente na espécie de desabafo final que funciona como uma ruptura na enunciação, interrompendo o fluxo poético da narrativa ao inserir a frase “*fuck life*”, quanto o “cronotopo do leito de morte (da confissão)” (BAKHTIN, 2018, p. 247), materializado na própria circunstância proposta em cena, o local indeterminado, cercado de escuridão, onde temos essa velha mulher experienciando o que poderíamos determinar como seus últimos momentos em vida, e também o leito – de espera, de



morte – onde sua voz ecoa em sua mente na forma de uma espécie de “confissão” existencial, reverberando pelo espaço cênico de forma similar aos ecos da existência de Krapp, recuperados no tempo através do dispositivo mecânico do gravador<sup>288</sup>. Retomaremos a reflexão acerca dos cronotopos mais detidamente no próximo capítulo deste trabalho, onde analisaremos o dramático *Ohio impromptu*.

### 6.3 – *Rockaby* encenada: dramaturgia visual e registro cinematográfico

O processo de criação do dramático *Rockaby*, iniciado com a encomenda de Daniel Labeille, está desde sua origem intimamente ligado à materialidade cênica<sup>289</sup>, objetivado desde o primeiro momento a ser encenado durante um evento comemorativo em homenagem ao aniversário de Samuel Beckett. Inusitado dentre o conjunto da obra dramática do autor, uma vez que é conhecida a recusa por parte de Beckett em escrever sob qualquer tipo de solicitação<sup>290</sup>, o processo de criação de *Rockaby* se

---

<sup>288</sup> Sobre este ponto poderíamos inferir, de certa forma, que Beckett desenvolve uma abordagem acerca da voz como memória que nos remete à sua problematização do conceito de memória involuntária, apresentado em seu ensaio acerca da obra de Proust. Em *A última gravação de Krapp*, Beckett propõe uma situação dramática onde as memórias e ecos da existência do velho e solitário Krapp são evocadas por ele de forma objetiva, através de suas escolhas referentes a quais trechos de suas gravações anuais serão executados, utilizando para tanto seu “livro de registro”, ativando essas lembranças de forma similar ao processo de acesso à memória voluntária, ou seja, através da escolha de um trecho de sua trajetória Krapp introduz a respectiva fita em seu gravador e escuta-a satisfazendo sua ânsia compulsiva de auto-percepção. Em *Rockaby* nos parece que o processo de acesso a esse texto-memória é conduzido de forma diversa, uma vez que a personagem enuncia seu pedido por “mais” a cada final de segmento narrativo da voz, como que solicitando por mais narrativas como se solicitasse por mais balanço da cadeira, sem saber, supostamente, o que será dito em seguida. Podemos inferir que em *Rockaby* a personagem W se encontra nesse espaço vazio, imersa na esuridão e “abraçada” pela velha cadeira de sua mãe, por um período de tempo indeterminado, uma vez que nos parece que o dramático insere o leitor/espectador em um ciclo de repetições que já se perpetua há algum tempo e que provavelmente continuará a se perpetuar de alguma forma. O que não podemos inferir com certeza é que W saiba com precisão qual trecho narrativo sucederá o anterior, nesse fluxo logorreico constante que atravessa o dramático do início ao final, embora possamos inferir, por outro lado, que a enunciação do texto transcorre através de uma repetição permanente, cíclica e quase ininterrupta. No documentário que registra a estreia de *Rockaby* na State University of New York Billie Whitelaw consegue, com sua atuação, materializar o paradoxo de estranhamento/reconhecimento referente ao poético texto-memória do dramático a cada repetição dos ciclos narrativos.

<sup>289</sup> Enoch Brater explicita essa ligação a partir da questão da problemática da voz dentro do dramático. Segundo ele, “em *Rockaby* Beckett [...] utiliza o som gravado para obter um efeito de palco muito espetacular. Nesta peça curta, o som especial de uma voz gravada se torna a verdadeira voz do sentimento, a voz da poesia lírica. No entanto, seu tom sinistro, modulado, mas sempre metálico, nunca é inteiramente humano. É apenas o conflito entre o que ouvimos e o que vemos, a interação entre a voz “ao vivo” e sua contraparte gravada, que torna a poesia não apenas lírica, mas dramática. [...]” (BRATER, 1987, p. 172, tradução nossa).

<sup>290</sup> Após ter atendido a uma primeira “encomenda” teatral, a partir de solicitações de Martin Esslin e David Warrilow (como vimos no capítulo anterior), desenvolvendo o bem sucedido dramático *A piece of monologue*, Samuel Beckett repetiria o processo de criar obras dramáticas a partir de demandas

tornaria a demonstração máxima da profundidade da relação entre a experiência adquirida por parte do dramaturgo-encenador sobre os palcos, em inúmeros processos de direção de algumas de suas principais peças, experiência iniciada em meados da década de 1960 e naquele momento em vias de ser finalizada, uma vez que o autor irlandês passaria, a partir do início da década de 1980, a priorizar a escrita de seus textos tardios em drama e prosa em detrimento de seus trabalhos como encenador – à exceção de seu trabalho como encenador de suas peças televisivas –, e a produção de suas novas peças teatrais ou dramáticos dissociada de seu trabalho como encenador, se pensarmos em *Rockaby* como uma nova divisora de águas na trajetória de Beckett, ou seja, o momento de retomada da escrita dramática após uma trajetória que levou o autor de *Godot* a percorrer o caminho de um dramaturgo que se torna encenador aprofundando sua visão e experiência prática acerca do teatro, posteriormente (a partir de 1969) passando a escrever suas peças tendo em vista a perspectiva de encená-las como diretor nos palcos, incorporando em sua dramaturgia um grande número de procedimentos e questões provenientes da materialidade da cena, finalmente retornando ao ato da escrita sem intencionar a finalização prática da obra<sup>291</sup>, delegando a outros encenadores

---

específicas mais quatro vezes, tendo desenvolvido, além de *Rockaby*, o dramático *Ohio impromptu* sob encomenda de Stanley Gontarski, mais uma vez com o objetivo de apresentar uma peça inédita do autor irlandês em um evento acadêmico comemorativo (abordaremos mais detidamente esse processo no próximo capítulo deste trabalho, dedicado a *Ohio impromptu*), e mais adiante, respondendo a uma solicitação para que participasse de uma ação artística a favor do dramaturgo Václav Havel, preso em seu país devido a seus posicionamentos políticos, com a criação do dramático *Catastrophe*. O dramático *Quoi où (What where)*, por sua vez, seria desenvolvido para atender a um convite de um festival austríaco, como veremos de maneira detalhada mais adiante.

<sup>291</sup> Aqui é necessário mencionar o conhecido processo de reescrita da dramaturgia realizado por Samuel Beckett a partir de seus processos de encenação de algumas de suas principais peças de teatro, na busca do que o dramaturgo-encenador denominava como “texto final”, resultado do processo árduo de ensaios e das alterações e cortes necessários para se chegar à “versão final” destas peças. A cada encenação de alguma obra de sua dramaturgia, Beckett não se contentava em meramente transpor o conteúdo da peça em questão da página ao palco, revisando minuciosamente cada frase, cada cena da referida peça, no intuito de chegar a uma versão que tornasse a encenação mais precisa e eficaz, tendo em vista as particularidades do processo de encenação, do trabalho com os atores, e dos elementos ligados à materialidade cênica. Portanto, no momento em que passa a se dedicar exclusivamente à escrita dramática, como ocorrera no início de sua trajetória como dramaturgo, Beckett abandona a reescrita de suas peças, uma vez que a prática se relacionava diretamente com seu trabalho como encenador em relação aos dramas concebidos previamente, e decorria das necessidades práticas e da mudança de ponto de vista (de dramaturgo passando a encenador) frutos da transposição de seus dramas da página ao palco. Neste aspecto, é uma pena que obras criadas diretamente por Beckett para os palcos (como *Rockaby* e *Ohio impromptu*) não tenham passado pelo processo que Gontarski chamava de “revisão de si mesmo”; por outro lado, o fato de que Beckett escrevera as obras citadas voltadas a estreias em eventos específicos, para serem encenadas por um diretor cuja proximidade com o dramaturgo-encenador era muito grande (Alan Schneider), talvez nos permitam inferir que Beckett, nestes dramáticos, antecipa seu processo de revisor de sua dramaturgia, realizando uma síntese de ambas as etapas (escrita dramática e direção de encenação) antes de encaminhar seu texto dramático finalizado para ser transposto ao palco, o que pode ser conferido através da

dedicados a seu teatro (como Alan Schneider e Pierre Chabert) o trabalho de transposição prática de seus dramáticos finais da página ao palco.

A tarefa árdua de encenar uma peça, com todos os esforços inerentes ao trabalho do encenador (direção dos atores, coordenação de toda a produção, deslocamento para outros países – Beckett residia em Paris, mas constantemente dirigia suas peças em Berlim e Londres –, coordenação da equipe técnica dos teatros, etc.), começava a se tornar algo cansativo e extenuante para um artista que beirava seus 80 anos, aliado ao fato de que a prosa e o drama finais de Beckett, cada vez mais complexos no que se refere às questões formais e de linguagem, exigiam muito de seu tempo e dedicação.

James Knowlson descreve de maneira detalhada o início do processo de elaboração deste dramático que fora concebido tendo sua estreia programada:

[...] Em janeiro de 1978, Alan Schneider o apresentou a Daniel Labeille, professor de teatro e diretor do Cayuga County Community College da State University of New York (SUNY). Labeille, que teve permissão para produzir um programa de artes para a televisão, escreveu a Beckett em 1º de outubro de 1979, com a proposta de que Schneider e Lee Breuer fossem convidados para o campus da SUNY para ensaiar duas peças curtas de Beckett com atores profissionais, e que um filme seria feito de todo o processo criativo pelos conhecidos documentaristas Donn Pennebaker e sua esposa, Chris Hegedus. Beckett deu ao projeto sua bênção imediata, principalmente porque Schneider estava envolvido. Depois de algumas discussões sobre quais peças deveriam ser usadas, Labeille escreveu a Beckett no início de março de 1980 perguntando se ele poderia escrever algo especialmente para a ocasião, que agora se tornara um mini-festival para homenagear seu septuagésimo quinto aniversário. Beckett respondeu sucintamente: “uma nova peça para a ocasião, se eu puder. Eu duvido.” [...] (KNOWLSON, 1997, pp. 582-583, tradução nossa)

Nesse contexto, onde a *performance* pode ser considerada o próprio poema cênico, resultado da integração perfeita entre a arte da linguagem e a arte teatral, é fundamental refletirmos sobre alguns dos pormenores do processo de encenação de *Rockaby*, a partir da relação entre seus três principais responsáveis, Samuel Beckett, o encenador Alan Schneider e a atriz Billie Whitelaw. Apesar de Beckett não ter assumido a direção da estreia mundial em Buffalo, sua presença e acompanhamento foram

---

meticulosidade presente na composição de *Rockaby* e *Ohio impromptu*, verdadeiras obras-primas prontas para a imediata transposição aos palcos, tanto no que se refere às falas dramáticas, quanto no que se refere às rubricas relativas à atuação, direção e ambientação cênica destes dramáticos. A excessão se deu em relação à *What where*, seu derradeiro dramático concebido para ser encenado sobre o palco, posteriormente redimensionado e reescrito por Beckett a partir da experiência de transposição da obra do palco para a televisão, como veremos mais adiante neste trabalho. Cf. GONTARSKI, S. E. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n.8, pp. 261-280.

marcantes durante todo o processo de encenação da peça, documentados em inúmeras cartas trocadas com Alan Schneider, em depoimentos do próprio Schneider e da protagonista, Billie Whitelaw, e em relatos de pesquisadores que abordaram este tema, como James Knowlson e Enoch Brater.

A participação de Beckett no projeto fica evidente desde o primeiro momento, quando frisa em carta a Daniel Labeille após a desistência da atriz originalmente escolhida por Alan Schneider para o papel de W<sup>292</sup> que o dramático havia sido escrito para o evento<sup>293</sup>. O envolvimento do dramaturgo-encenador na encenação que seria desenvolvida em parceria com Schneider e Whitelaw se mostra essencial desde o início do processo<sup>294</sup>, o que aponta para uma diferenciação substancial em relação ao trabalho

---

<sup>292</sup> Ruby Cohn menciona, em comentário acerca do processo de encenação de *Rockaby* incluído em seu último trabalho dedicado à obra de Beckett, intitulado *A Beckett canon*, ter sido sua a sugestão de trocar a atriz originalmente convidada por Alan Schneider, Irene Worth, por Billie Whitelaw. Segundo a pesquisadora, “uma série de holografias, textos datilografados e traduções para o francês de *Rockaby* estão na RUL (Reading University Library), e olhos mais jovens do que os meus deveriam arriscar uma *stemma*. É um erro comum entre os críticos dizer que *Rockaby* foi escrita para Billie Whitelaw. Na verdade, fui eu quem sugeri Whitelaw para Labeille, quando a atriz previamente contratada desistiu. A carta de Schneider de 15 de fevereiro de 1981 menciona Whitelaw, a quem ele ainda não conhecia, e ele certamente colocou as rodas em movimento, mas a ideia foi minha. *Rockaby* foi publicada pela primeira vez pela Grove em 1981 em *Rockaby and other short pieces*. Ela está incluída no *CDW (Complete dramatic works)*, com duas linhas omitidas. A tradução francesa de Beckett, *Berceuse*, foi publicada pela primeira vez pela Minuit em 1982, primeiro em *Berceuse suivie de Improvisu d’Ohio* e depois em *Catastrophe et autres dramatiques*. [...]” (COHN, 2005, p. 360, tradução nossa). A crise com a atriz escolhida inicialmente para o papel de W foi resumida por Alan Schneider na carta enviada a Samuel Beckett mencionada por Ruby Cohn, datada de 15 de fevereiro de 1981: “Que semana! Entrei no camarim de Irene Worth uma semana atrás na sexta-feira para ser saudado por seu anúncio de que não poderia fazer a peça em Buffalo. Ela recebeu uma oferta para fazer um filme, precisava do dinheiro, etc. Não poderíamos adiar? Liguei para Danny imediatamente para avisá-lo e sugerir que tentássemos falar com Billie. Tinha certeza de que você aprovaria. Acontece que, por meio de vários telefonemas transatlânticos, Billie agora aceitou, e Danny acabou de ligar para me informar que pareceu definitivo. Eu estava esperando para avisar você.” (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, p. 398, tradução nossa).

<sup>293</sup> Segundo James Knowlson, após a desistência da atriz Beckett escrevera uma carta incisiva a Labeille afirmando que “[...] *Rockaby* foi escrita para o seu projeto e deve ter sua primeira apresentação nesta ocasião. Se Irene Worth não estiver disponível, outra atriz deve ser encontrada. [...]” (BECKETT apud KNOWLSON, 1997, p. 584, tradução nossa).

<sup>294</sup> Na referida carta de 15 de fevereiro de 1981 enviada a Beckett, Schneider detalha o cronograma do curto e intenso processo de ensaios e produção de *Rockaby* até a estreia em Buffalo: “não posso dizer como estou feliz por conhecer Billie e trabalhar com ela. Não entrarei em detalhes, mas os planos básicos seriam assim: estarei voando para Paris para vê-lo na segunda-feira, 23 de março – supondo que você esteja lá – permanecendo por alguns dias, depois para Londres, para começar os ensaios com Billie de 27 de março a 3 de abril. Em 4 de abril, todos nós voaremos (incluindo Danny, que estará em Londres conosco) para Buffalo, onde faremos os ensaios finais, estreando em 8 de abril conforme planejado. Farei as gravações na BBC. Se for possível que você passe algum tempo conosco nos ensaios em Londres, tanto melhor. Aguardarei sua palavra sobre isso. Teremos a cadeira de balanço feita em Buffalo, podemos conseguir a peruca e o vestido em Londres ou Buffalo, conforme as coisas nos permitirem. Estou muito satisfeito com tudo isso; e embora ainda não tenha falado com Billie, sei que ela será mais receptiva a quaisquer arranjos e ideias. Ela já disse que vai decorar *Enough*, então isso vai nos dar mais flexibilidade em relação a como fazer. E quando estiver com você em Paris, poderemos falar sobre tudo detalhadamente.” (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, pp. 398-399, tradução nossa).

realizado no início de sua carreira teatral, quando acompanhava diretores como Roger Blin na função de conselheiro. No momento em que participa do processo de encenação de *Rockaby*, Beckett é um diretor consumado e com substancial bagagem prática, indicando caminhos e possibilidades através dos quais desejava que o dramático fosse encenado, fruto de sua visão e experiência como encenador de sua dramaturgia, além de chegar a dirigir leituras dramáticas preliminares com Billie Whitelaw no início do processo de ensaios da peça.

[...] Beckett permaneceu intimamente envolvido com o projeto. Ele explicou vários detalhes importantes da peça para Labeille em Paris. Ele telefonou para Billie Whitelaw diversas vezes, lendo a peça inteira para ela no telefone e respondendo a todas as suas perguntas. Finalmente, ele também passou a noite de 24 de março com Schneider, analisando a produção em detalhes minuciosos antes do início dos ensaios em Londres, antes da peça ser encenada em Buffalo. Depois de ensaiar no apartamento de Whitelaw, em Camden Square, e gravar a voz em um estúdio do Soho, Schneider, Whitelaw e a equipe de filmagem chegaram em Buffalo em 4 de abril, com apenas quatro dias para providenciar tudo de forma tecnicamente correta para a abertura. A estreia, em 8 de abril de 1981, foi recebida extaticamente. (KNOWLSON, 1997, p. 584, tradução nossa)

Conforme descrevemos no início deste capítulo, o convite feito a Beckett por Labeille incluía o registro documental<sup>295</sup> não apenas da estreia do dramático sobre o palco<sup>296</sup>, mas também de todo o processo de ensaios da peça, ocorridos no apartamento de Billie Whitelaw<sup>297</sup> e no próprio teatro da State University of New York (SUNY) em

<sup>295</sup> Maurice Harmon fornece detalhes acerca do conteúdo do documentário sobre a produção de *Rockaby* no volume que organizou, dedicado à correspondência entre Samuel Beckett e Alan Schneider, intitulado *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. De acordo com ele, o documentário de Alan Schneider intitulado *Rockaby documentary* seria um “[...] filme para TV de seus ensaios de 1981 com Billie Whitelaw em sua casa em Camden Square, com a estreia de Buffalo como “o clímax de seu filme”, produzido por Daniel Labeille, Donn A. Pennebaker e sua esposa, Chris Hegedus.” (HARMON, 1998, p. 403, tradução nossa).

<sup>296</sup> De acordo com Enoch Brater, desde que recebera o manuscrito de *Rockaby* enviado pelo autor, no dia 5 de agosto de 1980, “[...] o que Labeille tinha em mente era a filmagem de todo o processo de encenação de uma peça de Beckett, do primeiro ensaio à noite de abertura, e ele ficou obviamente encantado e um pouco impressionado por ter uma nova obra para o projeto. Um filme de sessenta minutos foi finalmente feito por D. A. Pennebaker e Chris Hegedus, exibido por um período limitado em abril de 1984 no Thalia em Nova York antes de sua transmissão pela PBS no mesmo ano em 28 de maio. [...]” (BRATER, 1987, p. 173, tradução nossa). O documentário mencionado foi lançado posteriormente em formato DVD e se encontra disponível atualmente na plataforma Youtube (Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=3nr9ve3CyZU>).

<sup>297</sup> Segundo Enoch Brater, “[...] os ensaios começaram na sala de estar de Billie Whitelaw, em Londres, onde ela estava em cartaz com a peça *Passion play*, de Peter Nichols, no West End. Os cineastas estavam presentes, é claro, para o projeto da SUNY, e as fitas para encenar a peça em Buffalo foram gravadas inicialmente em um estúdio em Londres. Billie Whitelaw, que encerrou a temporada da peça de Nichols em uma noite de sábado, chegou aos Estados Unidos na segunda-feira seguinte. Isso permitiu

Buffalo (ensaio geral final). Além do registro cinematográfico, as cartas trocadas entre Samuel Beckett e Alan Schneider<sup>298</sup> durante todas as etapas da criação do dramático e da respectiva encenação estreada em Nova York – assim como as cartas subsequentes relacionadas às outras temporadas da peça na Europa e novamente em Nova York – constituem registro essencial para a compreensão do processo criativo desenvolvido por Beckett em um dos principais dramáticos de seu teatro tardio.

As datas das apresentações nos Estados Unidos se dividiram entre a estreia<sup>299</sup> e consequente curta temporada no teatro da SUNY, em Buffalo, entre os dias 8, 9, 10 e 11 de abril; a curta temporada levada ao palco do La MaMa Experimental Theatre Club em Nova York, ocorrida entre os dias 13, 14 e 15 de abril; e finalmente a apresentação única levada ao palco da SUNY College, em Purchase, em 17 de abril<sup>300</sup>. Beckett demonstra, em *Rockaby*, sua maestria como dramaturgo-encenador ao criar um dramático que não apenas aprofunda as questões estéticas e temáticas desenvolvidas nas miniaturas dramáticas que precederam *Rockaby* – a concisão e minimalismo formais, a estética do vazio, a narratividade como eixo central, a iluminação como

---

apenas mais um dia de gravação e apenas um dia para edição. [...]” (BRATER, 1987, p. 173, tradução nossa).

<sup>298</sup> Cf. HARMON, Maurice. *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

<sup>299</sup> Maurice Harmon fornece detalhes relacionados às datas de estreia de *Rockaby* no volume que organizou, dedicado à correspondência entre Samuel Beckett e Alan Schneider. Segundo ele, “*Rockaby* e *Enough* estream no Center for Theatre Research, na State University of New York em Buffalo, em 8 de abril de 1981. Após a estreia em Buffalo, as peças reestream no La MaMa E.T.C., em Nova York, em 13 de abril, e na State University of New York no campus de Purchase, em Westchester County, no dia 16 de abril de 1981.” (HARMON, 1998, p. 402, tradução nossa).

<sup>300</sup> Em seu ensaio acerca de *Rockaby*, Enoch Brater descreve detalhadamente toda a carreira da encenação de Alan Schneider e Bille Whitelaw, apontando todas as datas e locais das apresentações na Europa após o final da primeira e pequena temporada em Nova York. Segundo ele, “a produção de Schneider/Whitelaw de *Rockaby* não encerrou sua curta temporada de 1981 em Buffalo, no La MaMa E.T.C. ou no SUNY College of Purchase, onde foi aberta para uma única apresentação. A mesma produção também foi vista em Londres, onde foram realizadas sete apresentações no Cottesloe Theatre, situado no National [Theatre], entre dezembro e janeiro de 1982-1983. Em 16 de fevereiro de 1984, o espetáculo retornou a Nova York, onde Billie Whitelaw fez sua primeira aparição prolongada nos palcos dos Estados Unidos. A noite contou com três peças, *Rockaby*, *Footfalls* e uma leitura da obra em prosa *Enough*, no recém-nomeado Samuel Beckett Theatre, no antigo Artists and Directors Lab situado no número 410 da West Fortysecond Street. Na porta ao lado, no número 412, *Ohio impromptu*, *Catastrophe* e *What where* ainda estavam em repertório no Harold Clurman Theatre. O que tantas peças tardias de Beckett nas filas dos teatros confirmou para o público de Nova York foi a natureza essencialmente poética que deu definição às dimensões metafísicas de seu drama. Estendendo os limites das possibilidades teatrais normais, as peças em *performance* não eram tão experimentais quanto experienciais. Sombria, mas eloquente, a qualidade de câmara dessas peças ficou clara à medida que eram montadas nos pequenos teatros de Manhattan. Nesses palcos, as peças poderiam se aproveitar da “maior pequenez”, observação própria de Beckett sobre a adequação particular do Royal Court Theatre em Londres para a apresentação de seu trabalho. “No teatro menor”, observou Beckett certa vez sobre a escala modesta de outro palco, para a repetição de uma encenação de *Endgame* em Paris, “os ganchos funcionaram.” (BRATER, 1987, p. 175, tradução nossa).

elemento cenográfico principal, a temática ligada à questão da morte –, criando uma situação dramática cujos elementos evocam suas peças anteriores e ao mesmo tempo introduzem uma nova proposta cênica de interação entre voz (narração) e imagem (movimento cênico) como era característica de toda sua obra em drama e prosa, mas também pelo fato de que o dramátculo fora desenvolvido para ser estreado em uma apresentação dentro de um evento acadêmico universitário, portanto sem um grande orçamento e equipe de produção, aliando o rigor formal característico de seu trabalho com a visão de um encenador que reconhece as dificuldades e particularidades da transposição de uma peça para um palco específico, em um evento específico, além de todas as outras questões práticas, como a de orçamento para a produção.

O processo de ensaios e estreia mundial de *Rockaby* fora marcado por um grande rigor e precisão formais, uma vez que conforme apontamos anteriormente, Alan Schneider, Billie Whitelaw e os poucos colaboradores beckettianos de peso que se juntaram à pequena equipe de produção, dentre eles a pesquisadora especialista do teatro beckettiano Martha Fehsenfeld (que havia acompanhado ensaios de peças encenadas por Beckett anteriormente), tiveram poucos dias para levantar toda a produção, confeccionar figurino e adereços cênicos, criar a iluminação precisa e intimista que funcionava como cenografia da peça, além da adaptação de uma cadeira de balanço atrelada a um mecanismo que possibilitava a viabilização do elemento mais importante dentro da concepção original de Beckett para o dramátculo, ou seja, a movimentação do balanço da cadeira sem a participação da atriz protagonista. Alan Schneider comentou, em carta endereçada a Samuel Beckett e datada de 18 de abril de 1981, os detalhes da produção estreada em Buffalo:

A produção saiu bem. Não apenas as críticas foram favoráveis – acredito que você recebeu as que foram publicadas até agora –, mas a resposta do público em geral foi excelente. Eles ficaram fascinados e hipnotizados durante *Rockaby*. O contraste com *Enough* é bom. A fita que Billie gravou em Londres é magnífica, uma verdadeira peça musical. O figurino e a peruca estavam, em nossa opinião, precisos – enviamos a você algumas fotos de Buffalo. A cadeira de balanço funcionou belíssimamente, apesar de termos que trabalhar todos os dias para ter certeza de que funcionava. (Acredite ou não o peso e o balanço reais de Billie afetariam o controle do operador.) E a iluminação, na qual tivemos que trabalhar muitas horas, saiu muito bem. A coisa toda durou menos de 15 minutos; e, é claro, o tempo variou apenas alguns segundos de apresentação para apresentação, dependendo das reações de Billie. Como eram verdadeiros e corretos seus instintos e demandas nesta peça. Lamento apenas que você não tenha podido ver um ensaio. (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, p. 401, tradução nossa)

Toda a precisão resultante da meticulosa direção de Schneider, que buscou, sobretudo, atender às principais indicações de Beckett acerca da ambientação e da atuação dentro do dramático, aliada a não menos rigorosa precisão da atuação de Billie Whitelaw, possibilitou a imediata transposição de *Rockaby* para o palco do La MaMa E.T.C., espaço notoriamente conhecido por seu palco intimista dedicado ao teatro alternativo e *off-off-Broadway*, em uma segunda temporada, uma vez que a cenografia limitada a uma cadeira de balanço e sem maiores elementos cênicos<sup>301</sup>, aliada ao elenco restrito a uma única personagem e a curtíssima duração do dramático, possibilitava a adaptação rápida e eficiente em qualquer outro palco desse dramático centrado no jogo entre uma imagem cênica concentrada e poderosa e uma narração de viés poético que sobrepõe diversas outras imagens à imagem da sombria senhora presa a uma cadeira de balanço em movimento apresentada no palco<sup>302</sup>. Alan Schneider descreve, em outro trecho de sua carta a Beckett escrita em 18 de abril de 1981, uma síntese do trabalho de transposição de *Rockaby* do palco da State University of New York para a segunda temporada levada ao palco do La MaMa e posteriormente ao campus de Purchase da SUNY.

Todos nós voamos juntos, Billie bastante confortável na primeira classe. Ela não conseguiu dormir, conforme havíamos pedido, mas trabalhou no texto de *Enough*. Então Buffalo, e quatro longos e duros dias de (ensaios) técnicos, tentando poupar suas energias o máximo possível. Naturalmente, como sempre, os problemas técnicos – iluminação, fonte sonora, cadeira de balanço, colocar Billie na escuridão, etc. – foram tratados um a um. Nós

---

<sup>301</sup> Charles Lyons aponta que “quando Beckett para de explorar os processos imediatos da consciência de seus personagens e ao invés disso se concentra na recitação de um texto que brinca em sua mente, sua necessidade de fortes imagens cenográficas se dissolve. Enquanto em suas peças iniciais os personagens estão ativamente envolvidos em seu relacionamento com o espaço que habitam, nestas obras tardias seus personagens prestam atenção apenas às palavras que ouvem. Em *Rockaby*, o único espaço necessário é a localização imediata da cadeira de balanço de W, seu lugar atual. Sua renúncia à realidade externa é tão completa que o quarto em si não tem realidade para ela; seu mundo é limitado à cadeira, e essa única unidade, em combinação com luz e escuridão, forma a cena de Beckett em *Rockaby*. [...]” (LYONS, 1983, pp. 176-177, tradução nossa).

<sup>302</sup> Enoch Brater menciona que “[...] na produção de estreia mundial dirigida por Alan Schneider no Center Theatre, em Buffalo, como parte do evento “*A Samuel Beckett celebration*”, patrocinado pelo Programa de Artes da Universidade e pelo Departamento de Teatro e Dança, SUNY/Buffalo, seu tempo de execução foi de apenas catorze minutos e cinquenta segundos; no entanto essa peça para W (“=Mulher na cadeira”) e V (“=Sua voz gravada”) pode de fato ser dividida em quatro atos, cada um dos quais começa com a direção de palco (explicitada nas rubricas) “Longa pausa”. As quatro longas pausas são críticas. Elas nos lembram que, para Beckett, a imagem dramática é o elemento principal. O grau de concentração radical e intensidade alcançadas nos constituintes pictóricos desse estilo teatral deve ser estudado, examinado e finalmente assimilado durante cada intervalo da ação. Neste pequeno texto dramático é dada enorme atenção aos detalhes visuais, uma vez que nesta peça a imagem controla a atenção, algo a que seremos forçados a retornar repetidamente.” (BRATER, 1987, p. 167, tradução nossa).



estreamos na quarta-feira, encenando até sábado passado, depois fomos a Nova York e o La MaMa para repetir. La MaMa menos equipado do que Buffalo, mas trouxemos tudo conosco e montamos tudo dentro de um dia para Billie chegar às três do dia em que abrimos (na segunda-feira, seu aniversário). Apresentamos segunda-feira, terça-feira, quarta-feira, partimos na quinta-feira e mais uma vez montagem no College, em Westchester, para hoje à noite. (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, pp. 401-402, tradução nossa)

Conforme mencionamos anteriormente, o estatuto da imagem<sup>303</sup> em *Rockaby* possui grande importância dentro da estrutura do dramático, uma vez que além de se constituir como um dos elementos principais da peça, por esta apresentar uma personagem “emoldurada” pela caixa cênica e em absoluto repouso físico (a personagem não realiza ações físicas, à exceção dos movimentos de abrir e fechar os olhos, pequenos movimentos – quase imperceptíveis – de suas mãos, e a inclinação da cabeça na cena final), como uma espécie de *tableau vivant*, o texto poético narrado pela voz também atua na produção de imagens complementares, produzidas na mente de cada leitor/espectador a partir dos elementos descritos pela narração. Portanto o dramático não se limita a apresentar uma imagem potente e sintética, quase como uma imagem congelada, mas em última análise, se coloca como uma espécie de jogo de imagens, dentro da relação dialógica constituída entre texto visual e texto verbal.

A materialização dessa imagem cênica impactante se deve, entre outros fatores, à ausência de elementos cenográficos convencionais, como tapadeiras, praticáveis e demais objetos, e por outro lado, à concepção da iluminação como elemento cenográfico fundamental<sup>304</sup>, possibilitando à encenação a utilização de uma espécie de

<sup>303</sup> De acordo com Anna McMullan, “[...] No início da *performance*, o quadro espaço-temporal da narrativa contrasta fortemente com o presente cênico. A imagem visual está confinada a uma pequena área do palco, enquanto a primeira seção da narrativa evoca uma zona externa, não circunscrita e ilimitada de espaço e tempo percorrida pelo sujeito, vagando em todas as direções, alto e baixo, para frente e para trás, em busca do outro. Não há referências visuais estáveis, toda a ênfase está no movimento disperso da busca. Nenhuma menção direta é feita ao corpo do sujeito, apenas aos olhos, de modo que o movimento físico da procura se condensa na mirada inquisitiva dos olhos (como o corpo em *Not I* se condensa e se dissolve no fluxo da fala pronunciada por Mouth) [...]” (MCMULLAN, 1993, p. 109, tradução nossa).

<sup>304</sup> Enoch Brater desenvolve uma interessante reflexão acerca da questão do cenário de *Rockaby*. “[...] Eu disse anteriormente que em *Rockaby* a cadeira de balanço era o único cenário. Mas esse não é realmente o caso, pois no estilo do teatro tardio de Beckett não é realmente possível falar sobre cenário no sentido usual. *Rockaby* nos conscientiza do fato de que trevas, tons de cinza e preto, sombras e outras gradações de luz puramente teatral também podem ser “cenário”. O que inicialmente parece monocromático é, em uma inspeção mais minuciosa, nem um pouco monocromático, pois a luz e a cor em *Rockaby* parecem suaves e desbotadas, mas jamais opacas. Uma iluminação “reduzida” descobre a cadeira. O restante deste palco é “escuro”. Um “refletor reduzido” repousa sobre o rosto “constante ao longo da representação, não afetado pelos *fades* sucessivos”. Beckett de fato nos faz ver a mesma figura sob diferentes luzes artificiais, oferecendo-nos uma série de perspectivas em constante mudança para

*chiaroscuro*, materializado nas diferentes intensidades e gradações da iluminação em contraste com a completa escuridão de boa parte do palco. Como em uma obra pictórica, Beckett realiza em *Rockaby* uma de suas principais buscas nos processos de encenação que dirigiu, ou seja, a utilização em cena de uma paleta de diferentes tons de cinza, variando do preto absoluto materializado pela escuridão cênica, passando por diferentes tonalidades acinzentadas, e finalmente chegando ao uso de iluminação branca com cem por cento de potência, dando uma nova dimensão ao jogo entre branco e preto proposto pelo cinema e teatro expressionistas<sup>305</sup> do início do século XX.

O documentário realizado por Pennebaker e Hegedus<sup>306</sup>, além de capturar momentos históricos do processo de produção envolvendo Whitelaw e Schneider, diálogos com o produtor Daniel Labeille, uma conversa com James Knowlson gravada na sala Beckett Reading Room, localizada no Samuel Beckett Archive da University of Reading, fragmentos de leituras dramáticas com Alan Schneider e Billie Whitelaw no apartamento londrino da atriz, o primeiro teste com a peruca encomendada por Schneider, trechos do processo de gravação da voz em estúdio com Schneider dirigindo Whitelaw, demonstração de Schneider ao cenotécnico sobre como a cadeira de balanço

---

encontrar a imagem novamente. Para a abertura, as “Notas” da dramaturgia dizem “primeiramente um refletor sobre o rosto sozinho. Longa pausa. Depois luz sobre a cadeira”. No final da peça, o movimento é revertido. Para o seu *fade-out* final, Beckett especifica “primeiramente cadeira. Longa pausa com refletor no rosto sozinho”. Ao longo da peça, outras gradações de luz devem de forma similar mudar e variar, algumas vezes até mesmo cintilar e brilhar uma vez que a cadeira de balanço é feita para balançar “de um lado para o outro”. Tão insistente era esse balanço na produção original que a atriz Billie Whitelaw nunca descansou os pés no chão do palco por um momento durante toda a produção.” (BRATER, 1987, pp. 167-168, tradução nossa).

<sup>305</sup> A referência ao cinema expressionista se deve ao conhecido interesse de Samuel Beckett pelo cinema experimental russo, basta recordarmos a carta enviada pelo dramaturgo-encenador a S. Eisenstein em sua juventude, onde expressava seu interesse em estudar cinema com o célebre diretor russo. O interesse de Beckett por cinema também fica evidente na influência da caracterização do personagem clássico de Charles Chaplin em *Esperando Godot*, que de certa forma recupera e redimensiona a estética do vagabundo chapliniano. Quando Beckett produz, juntamente com o diretor Alan Schneider, a película *Film*, o ator escalado como protagonista é nada menos que Buster Keaton, figura central do cinema mudo ao lado de Chaplin. Talvez até mesmo sua experimentação com as peças televisivas, espécie de forma híbrida mesclando elementos de seu teatro e do meio cinematográfico – como montagem, edição, enquadramento, etc. –, tenha sido fruto de seu interesse pela estética cinematográfica.

<sup>306</sup> Segundo Ruby Cohn, “[...] o filme de autoria de Pennebaker-Hegedus de ensaios de *Rockaby* praticamente conferiu a propriedade dessa peça a Billie Whitelaw. No entanto, Beckett não a escreveu com sua atriz favorita em mente. Em vez disso, a concepção inicial praticamente surgiu totalmente formada, apesar de sua dúvida sobre ser capaz de escrever uma peça para o projeto de Labeille. Desde sua primeira holografia de cinco folhas sem data, Beckett evidentemente visualizou a figura em uma cadeira de balanço. Seu monólogo (para gravação) foi originalmente rabiscado em prosa pontuada por travessões e pontos, e embora seu conto oscilasse entre pronomes de primeira e terceira pessoa, Beckett já sublinhara as linhas que deveriam ser acompanhadas por sua voz ao vivo. No primeiro datiloscrito, Beckett quebrou o monólogo gravado em dímetros brutos não pontuados [...]” (COHN, 2005, p. 361, tradução nossa).

deveria funcionar em cena<sup>307</sup>, trechos da preparação da caracterização de Whitelaw com seu figurino no camarim do teatro da SUNY em Buffalo, imagens do ensaio geral com Schneider na cabine do teatro dirigindo Whitelaw, trecho do debate ocorrido na ocasião do evento beckettiano na SUNY com Schneider e o crítico Martin Esslin, encerrando com a apresentação de estreia do dramático registrada integralmente e sem cortes, aponta para um paralelo com a concepção de Beckett em relação à sua dramaturgia final. Se para Beckett estes dramáticos podiam ser considerados como uma espécie de “*peephole art*”, o trabalho do casal Pennebaker-Hegedus poderia ser nomeado como um “*peephole documentary*”, uma vez que nos leva ao interior dessa máquina beckettiana<sup>308</sup>, apresentando de forma sintética e organizada um recorte preciso e ilustrativo do método de trabalho com o texto beckettiano, com a atuação beckettiana e finalmente com a encenação beckettiana da maneira como foram preconizados pelo próprio Samuel Beckett<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Na referida cena de *Rockaby documentary*, vemos o cenotécnico da equipe agachado ao lado de Billie Whitelaw, enquanto esta é balançada pelo diretor Alan Schneider, simulando os movimentos que seriam executados em cena sem a ação física da atriz, no intuito de ilustrar a dinâmica do movimento praticamente ininterrupto da cadeira de balanço ao longo da representação do dramático. Pierre Chabert, que havia desenvolvido um sistema de movimentação da cadeira em cena diverso do desenvolvido por Schneider, comenta esta questão a partir de sua experiência como encenador: “quando dirigi *Bercesse* Beckett me disse: “Tome cuidado. Você sabe, Alan Schneider, nos Estados Unidos, teve muitos problemas para inventar o processo do balanço”. Trabalhei com meus *stage designers*, e eles rapidamente desenvolveram um sistema maravilhoso com uma simples corda e uma roldana. Era um sistema de grande sensibilidade e delicadeza. Era como um bom instrumento musical. Toda uma gama de movimentos, fortes e delicados, era possível.” (CHABERT apud OPPENHEIM, 1997, pp. 68-69, tradução nossa).

<sup>308</sup> Sobre a questão da “máquina beckettiana”, Pierre Chabert afirma que “Beckett ficou fascinado por esta ideia de uma máquina. E pensando sobre isso, eu vi que estava “fazendo Beckett” sem perceber. Estendi a própria ideia da dramaturgia de Beckett, na qual há uma espécie de síntese, de osmose entre movimento e imobilidade, em que os personagens se tornam os objetos que se movem, como em *Bercesse*, que eu já havia dirigido.” (CHABERT apud OPPENHEIM, 1997, p. 68, tradução nossa).

<sup>309</sup> Podemos verificar as impressões de Alan Schneider acerca do documentário em passagens mencionadas em três diferentes cartas encaminhadas a Samuel Beckett. Em carta datada de 9 de junho de 1982, Schneider menciona ter visto “[...] um corte bruto do filme de *Rockaby* que Pennebaker fez, e é muito fascinante. Billie é simplesmente adorável e se apresenta da maneira mais humana. [...]” (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, p. 430, tradução nossa); mais adiante, em carta datada de 1 de agosto de 1983, Schneider menciona ter ouvido “[...] de Pennebaker que o filme de *Rockaby* para TV será exibido na televisão pública no outono.” (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, p. 455, tradução nossa); e finalmente, em carta datada de 20 de novembro de 1983, Schneider aponta que “[...] evidentemente, o filme para TV que Pennebaker fez finalmente será exibido em Nova York na próxima semana. Danny também me disse que Penny está planejando exibir o filme em uma espécie de temporada de duas semanas em um cinema em um futuro próximo. Não estou nada feliz com isso, por várias razões, e disse a Danny que achava que isso não estava no acordo original. Mas ele disse que não está em seu controle. Então aí estamos. Só espero que isso não afete a presença ao vivo de Billie conosco em fevereiro. [...]” (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, p. 465, tradução nossa). Segundo Maurice Harmon (1998, p. 465), o documentário de Pennebaker sobre o processo de criação e estreia de *Rockaby* não seria televisionado pela PBS/WNET-TV de Nova York até 23 de julho de 1984.

Além de todo esse material relativo à experiência cênica do teatro beckettiano tal qual idealizada pelo próprio Beckett e compartilhada por alguns de seus principais colaboradores, o documentário apresenta um precioso fragmento de uma gravação em vídeo com Billie Whitelaw em cena interpretando a personagem Winnie, durante passagem de ensaio do primeiro ato de *Happy days*, quando a personagem se encontra enterrada até a altura de sua cintura, na histórica encenação de 1979<sup>310</sup> dirigida pelo próprio dramaturgo-encenador e levada aos palcos do Royal Court Theatre, mostrando rapidamente Beckett sentado em uma cadeira da plateia dirigindo a atriz. Este pequeno fragmento nos possibilita um raro *insight* do processo de criação de personagem de Whitelaw bem como da referida encenação dirigida por Beckett, demonstrando através desse recorte do processo criativo a meticulosidade do trabalho da atriz em relação às complexas e codificadas ações físicas propostas por Beckett, e juntamente com o fragmento que é mostrado de *Not I* com Whitelaw no papel de Mouth além do vídeo da estreia de *Rockaby* demonstram visualmente toda a maestria daquela que foi considerada pelo próprio Beckett como a melhor representante feminina de sua obra dramaturgica em cena, e ao mesmo tempo registram a máxima realização de Beckett em relação à questão da direção de atores, uma vez que é tido como unanimidade dentro da crítica beckettiana que a parceria entre ambos resultou em algumas das melhores traduções da visão de Samuel Beckett acerca de seu teatro transpostas à cena.

Após a primeira temporada ocorrida em seguida à estreia em Buffalo, Schneider e Whitelaw ainda realizariam duas curtas temporadas da peça igualmente bem sucedidas, conforme mencionamos anteriormente, a primeira em Londres<sup>311</sup>, e a segunda em um retorno triunfal à Nova York após um extenso embate com o Actor's

---

<sup>310</sup> A referida encenação, mencionada anteriormente neste trabalho, se constitui como a derradeira obra dirigida por Samuel Beckett no teatro. Beckett ainda se envolveria no acompanhamento de encenações de suas peças, como os projetos encenados por Alan Schneider, chegando a trabalhar de forma mais profunda na reescrita do texto de *What where* após a experiência de encená-la na televisão, mas após o conturbado processo de *Happy days*, onde chegara até mesmo a vivenciar uma ruptura temporária com a atriz Billie Whitelaw, jamais retomaria a direção de uma de suas peças para os palcos. As cenas que apresentam um dos ensaios de *Happy days*, uma verdadeira raridade em se tratando de registro de Beckett atuando como encenador, são mostradas primeiramente dos 17:09 até os 19:10 minutos do documentário, e mais adiante dos 29:15 aos 30:18 minutos. Um precioso registro da meticulosa criação cênica resultante da parceria Beckett/Whitelaw.

<sup>311</sup> A referida temporada londrina de *Rockaby* estreou no National Theatre, na sala denominada Cottesloe Theatre, dia 9 de dezembro de 1982, novamente dirigida por Alan Schneider. A apresentação contava também com a leitura dramática, realizada por Billie Whitelaw sem caracterização cênica, do texto curto em prosa intitulado *Enough*. Poucos dias depois, em 15 de dezembro de 1982, o documentário de Pennebaker e Hegedus sobre *Rockaby* seria exibido pela BBC2.

Guild de Nova York<sup>312</sup>, onde Whitelaw seria aclamada como a intérprete feminina definitiva dentro do teatro beckettiano. Alan Schneider relataria em carta a Samuel Beckett datada de 16 de dezembro de 1982 algumas impressões acerca da temporada londrina, durante a qual Beckett, em uma rara aparição junto à equipe de *Rockaby*, participaria de forma decisiva no processo de ensaios e de retomada da encenação, agora com pequenas alterações, especialmente o detalhamento da maquiagem da mulher envelhecida prematuramente, além da exacerbação dos pequenos e quase imperceptíveis movimentos de suas mãos sobre os descansos de braço da cadeira de balanço somada a uma modificação no movimento final da personagem, abaixando sua cabeça de forma mais realista e menos ritualizada. Schneider também mencionaria a possibilidade de levar a temporada de volta a Nova York, finalizando a carta com seu agradecimento pela presença e envolvimento de Beckett com a produção.

Caro Sam, sentado em East Hampton, olhando para o oceano, e incapaz de acreditar que uma semana atrás estive no National Theatre com você e Billie. Assisti a todas as três apresentações, incluindo uma no último sábado, onde um irlandês que havia bebido muito e não gostava de seu assento murmurava para si mesmo ocasionalmente. Todas as três estavam lotadas. Trabalhamos com a iluminação e a cadeira antes de cada apresentação, e conseguimos remover todos os rangidos e outros ruídos; além disso, a luz agora parece conter o rosto dela durante todos os momentos. A concentração e a vontade de ouvir do público são notáveis. [...] A resposta da imprensa tem sido, no geral, bastante favorável. Todas as críticas que vi, com exceção do *The Guardian*, gostaram da *performance* e acharam tanto a peça quanto Billie intensamente comoventes. [...] Falei com Billie um pouco antes de embarcar no avião, e ela parece em boa forma, bastante feliz. Evidentemente tem havido conversas sobre uma possível transferência para o West End se e quando – e presumindo que haveria outra peça para acompanhar. [...] No momento, tudo o que posso dizer é o quanto fiquei feliz por ter você ali, como sou grato a você por sua contínua paciência e compreensão. Eu sei como foi difícil para você deixar Paris por nós; isso significou muito para Billie e para mim. E eu fiquei especialmente feliz porque você nunca esteve comigo quando eu estava trabalhando em uma peça sua. Isso foi um pouco diferente porque não estávamos começando do zero, mas pelo menos você teve uma amostra. [...] (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, p. 439, tradução nossa)

---

<sup>312</sup> O embate mencionado se deveu à tentativa de proibição da produção de utilizar Billie Whitelaw como protagonista de *Rockaby*, pelo simples fato de que a atriz possuía nacionalidade britânica, em uma espécie de protecionismo artístico supostamente visando a preservar a oportunidade para alguma atriz norte-americana. Após longo e desgastante embate entre o produtor Daniel Labeille, o diretor Alan Schneider e Samuel Beckett contra o ato proibitivo, finalmente em 1984 Whitelaw recebeu a permissão para interpretar a protagonista beckettiana na nova temporada, e a produção, que inaugurou o novo Samuel Beckett Theatre nova-iorquino, foi um verdadeiro sucesso de crítica e público, marcando definitivamente a presença e importância do teatro de Beckett nos palcos dos Estados Unidos. As informações relativas a esse episódio e seus desdobramentos estão relatadas em detalhes em algumas das cartas trocadas entre Beckett e Schneider. Cf. *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*.

Ainda sobre a diferenciação acerca das duas temporadas norte-americanas de *Rockaby*, realizadas nos anos de 1981 e 1984, Jonathan Kalb fornece um olhar comparativo privilegiado, pelo fato de ter podido assistir a uma apresentação ao final da temporada de 1984 que inaugurara o Samuel Beckett Theatre em Nova York. Kalb realiza um interessante estudo comparativo entre a apresentação da estreia de 1981, registrada no documentário sobre *Rockaby*, e a segunda temporada nova-iorquina, ocorrida três anos depois.

Qualquer pessoa [...] deve comparar as duas apresentações gravadas da peça, arquivadas na Coleção de Teatro da Biblioteca Pública de Nova York no Lincoln Center. A *performance* [...] que aconteceu em Buffalo, Nova York, em 1981 e foi gravada no final do documentário de TV de D. A. Pennebaker e Chris Hegedus sobre a produção de *Rockaby* é muito diferente daquela registrada em 1984 no Samuel Beckett Theatre em Nova York. As diferenças entre essas fitas podem ser usadas para mostrar o efeito significativo de certas escolhas dos *performers*. A primeira coisa que se nota na segunda temporada é que a maquiagem de Whitelaw é diferente; mais linhas de envelhecimento foram adicionadas à sua testa e grandes manchas marrons em cada maçã do rosto, criando uma aparência profundamente afundada e antiga, quase como a de um cadáver. Questionada sobre essa diferença, a atriz me disse que acredita que o primeiro filme é de um ensaio geral, não apenas pela maquiagem mais leve, mas também porque suas mãos não agarram os apoios de braço conforme especificado no texto (este detalhe supostamente uma fonte de aborrecimento para Beckett quando assistiu o documentário). Apesar dessa rejeição, entretanto, a fita anterior é, em alguns aspectos, notável e mais interessante do que a posterior. Na performance de 1981, o rosto de Whitelaw não era necessariamente velho; ela usava uma coloração cinza-escuro que acentuava as órbitas de seus olhos e algumas linhas ao lado do nariz, mas moderadamente para que não se pudesse ter certeza de qual idade ela realmente tinha. Somente quando assisti a segunda fita percebi como o figurino de Beckett e as direções de palco contribuem para a ambiguidade descrita acima. A frase “prematuramente envelhecida” levanta a questão, sem respondê-la, se a mulher é mãe ou filha, assim como o faz o vestido da personagem. O vestido de noite de gola alta parece muito antigo, como algo que pertenceu à avó de alguém, ainda que suas lantejoulas e as da touca extravagantemente enfeitada, sempre proeminentes por refletir as luzes de palco, sugerem juventude e frescor. Na *performance* anterior, a maquiagem de Whitelaw consegue comunicar a ideia de envelhecimento prematuro, mas na posterior ela realmente parece velha, como uma mãe indigente vestida com roupas que podem não ser suas. É uma diferença sutil – entre idade e envelhecimento prematuro – mas contribui para uma qualidade geral de definição, ou quase-realismo, que diminui o impacto das ambiguidades do texto. (KALB, 1991, pp. 15-16, tradução nossa)

A pertinência desta reflexão acerca da encenação de *Rockaby* realizada por Beckett, Schneider e Whitelaw em relação a este trabalho se deve ao fato de representar uma espécie de fechamento de ciclo dentro da carreira de Samuel Beckett como encenador teatral. A trajetória iniciada por Beckett ainda nos anos de 1950 como conselheiro de encenadores como Roger Blin, passando a partir de 1967 a encenador

integral de suas peças, se encaminha para sua conclusão no início de sua última década produtiva<sup>313</sup>, com o dramaturgo-encenador passando a escrever alguns de seus dramátículos especificamente para ocasiões especiais, evidenciando por um lado a estreita colaboração com alguns de seus atores e diretores favoritos – David Warrilow, para quem *A piece of monologue* fora escrita; Alan Schneider, que seria o encenador responsável pela criação nos palcos de *Rockaby* e *Ohio impromptu*; Billie Whitelaw, a quem Beckett entusiasticamente recomendaria para o papel de Woman em *Rockaby* pouco tempo depois da brilhante parceria de ambos em *Footfalls* –, e por outro lado sua decisão em abandonar definitivamente a responsabilidade do trabalho como encenador, no intuito de aprofundar sua dedicação à criação de suas obras finais em drama e prosa. Talvez a confiança no trabalho destes três principais colaboradores de seu teatro final, aliada à alta precisão formal alcançada em seus dramátículos tardios, tenha possibilitado a Beckett optar por encaminhar estas miniaturas dramáticas para que fossem encenadas sem sua presença e colaboração como diretor, uma vez que nos parece que a conhecida “versão final” de suas peças, produto máximo da experiência como encenador de sua própria obra, tenha sido antecipada pelo autor de *Fim de partida* em peças como *Rockaby* e *Ohio impromptu*, cujos textos publicados conteriam em sua estrutura todas as visualizações, revisões e correções visando à transposição da página ao palco, realizadas por Beckett e inseridas nos manuscritos finais de cada dramátículo após seu longo e cuidadoso processo de visualização e elaboração das obras.

Dentro dessa perspectiva, o agradecimento a Alan Schneider por todo o seu empenho na realização da encenação de *Rockaby*, assim como em suas sucessivas curtas temporadas, em carta escrita por Beckett em 22 de dezembro de 1982, representa a confirmação do sucesso da parceria entre ambos, e a transformação final de Beckett em um dramaturgo-encenador que desde 1980 passou a criar suas meticulosas e precisas miniaturas dramáticas visando sua transposição ao palco com a mesma precisão obtida, segundo ele, nos “olhos de sua mente”, independentemente de seu envolvimento pessoal na encenação de cada texto: “*I did not thank you properly in London for the fine job on*

---

<sup>313</sup> Sobre este ponto esclarecemos que estamos abordando o trabalho de Beckett como encenador no teatro, embora sua atuação como encenador de suas peças televisivas (*Eh Joe*, *Ghost trio*, ... *but the clouds ...*, *Quad 1 + 2*, *Nacht und Träume*) tenha se encerrado aproximadamente no mesmo período.

*Rockaby*, for your understanding of what was needed & pertinacity in getting it. *Gratias tibi.*”<sup>314</sup> (BECKETT apud HARMON, 1998, p. 440, tradução nossa).



Billie Whitelaw em *Rockaby*, direção de Alan Schneider. SUNY, Buffalo, 1981. Foto: John Haynes.



Billie Whitelaw em *Rockaby*, direção de Alan Schneider. La MaMa E.T.C., 1981. Foto: John Haynes.

---

<sup>314</sup> “Não lhe agradei devidamente em Londres pelo bom trabalho acerca de *Rockaby*, por sua compreensão do que era necessário e pertinência em consegui-lo. Graças a você.” (tradução nossa).



Dessa forma, nos parece que com *Rockaby* Beckett inicia mais um ciclo de sua trajetória teatral, partindo para a criação de seus derradeiros dramátículos com a experiência e visão de um homem de teatro completo, iniciando esse último arco de sua trajetória com as ferramentas adquiridas por um dramaturgo que se torna seu próprio tradutor, posteriormente se tornando um encenador de si mesmo, e ao fim e ao cabo retornando ao ofício da escrita dramática com uma visão dilatada, ampla e aprofundada acerca da *práxis* teatral, acreditando que o acontecimento teatral se constituiria no momento máximo da realização de suas criações cênicas.

No que concerne ao aspecto formal da dramaturgia de *Rockaby*, Beckett não apenas retoma elementos fundamentais e recorrentes em sua escrita, como aquilo que Alain Badiou nomeia como imperativo do dizer (2002, p. 119), mas apresenta ecos de diversas obras anteriores e contemporâneas ao dramátículo, como *Not I* e o aspecto da logorreia compulsiva e quase ininterrupta de *Mouth*, *That time* e a tripartição da narrativa do personagem-cabeça apresentando uma suposta sobreposição de três fases distintas da existência do personagem, *Footfalls* e o jogo dialógico com a suposta voz da mãe morta e até mesmo *Mal visto, mal dito*, através da figura da velha mulher de aparência fantasmática que vaga entre o interior da pequena casa isolada e seus arredores. Se no dramátículo a situação dramática fundamental se circunscreve ao pequeno espaço cênico dividido entre a densa penumbra<sup>315</sup> e a pequena área iluminada na qual W repousa sentada na velha cadeira de balanço de sua mãe, com seus olhos esbugalhadamente fechados<sup>316</sup>, os ecos temáticos se multiplicam à medida que a narrativa avança, nessa espécie de vazio infestado de sombras povoado por um complexo e permanente jogo de espelhamento, entre a personagem da narrativa e W<sup>317</sup>,

---

<sup>315</sup> De acordo com o que afirma Alain Badiou em seu extenso ensaio acerca de *Worstward ho*, obra em prosa contemporânea a *Rockaby*, e que assim como o dramátículo apresenta similaridades temáticas e estruturais próprias da obra beckettiana tardia, “[...] a penumbra é o nome do que expõe o ser. Daí resulta que a penumbra jamais pode ser escuridão total, escuridão que o imperativo do dizer deseja, como seu impossível próprio. O imperativo do dizer, que deseja o menoríssimo, é polarizado por essa ideia que a penumbra tornar-se-ia o escuro, o absolutamente negro. [...]” (BADIOU, 2002, p. 142).

<sup>316</sup> Alan Schneider, em conversas com Billie Whitelaw durante o processo de ensaios de *Rockaby* registradas nas fitas (utilizadas e não utilizadas) gravadas para o documentário, orienta a atriz para seu trabalho expressivo com os olhos: “os olhos devem estar o mais arregalados que você puder abri-los... E eu acho que mesmo quando seus olhos estão fechados, você ainda está tentando ver. [...] Para Sam, esses olhos estão sempre em contato com o resto do mundo. [...]” (SCHNEIDER apud OPPENHEIM, 1997, pp. 18-19, tradução nossa).

<sup>317</sup> Segundo Anna McMullan, “[...] a necessidade do sujeito da narrativa pelo outro passa a ser a necessidade de representar sua necessidade, a necessidade de ouvir a história de sua necessidade.

entre as imagens descritas na narrativa e a imagem cênica da peça, e entre os elementos constitutivos desta miniatura dramática e elementos advindos da extensa e variada obra beckettiana.

## CAPÍTULO VII – OHIO IMPROMPTU: ALTERIDADE, DUPLICAÇÃO E MEMÓRIA

*Ohio impromptu (Improviso de Ohio)* é o dramático que sucederia *Rockaby*, escrito no início da década de 1980, mais precisamente no ano de 1981, último período produtivo dentro da longa carreira do dramaturgo-encenador irlandês. A gênese deste dramático remonta ao convite do encenador e pesquisador da obra beckettiana Stanley Gontarski, responsável pela organização de um simpósio comemorativo para o aniversário de 75 anos de Beckett ocorrido na Ohio State University, situada na cidade de Columbus, em maio de 1981<sup>318</sup>, para que o autor e diretor escrevesse uma peça curta inédita que teria sua estreia internacional em uma única apresentação vespertina dentro do evento, que reuniria um grande número de críticos e estudiosos dedicados à obra de um dos autores centrais do modernismo europeu. Comentaremos a origem e trajetória da peça mais detidamente na segunda parte deste capítulo, onde teremos como foco, além da gênese do dramático, pormenores acerca de sua produção e temporadas subsequentes.

Em *Ohio impromptu*, Beckett desenvolve uma miniatura dramática minimalista, altamente concentrada e técnica, em estrutura que lembra uma partitura musical sendo executada em paralelo ao uso de um metrônomo. A primeira parte do dramático relata de forma tênue os acontecimentos que levaram o Ouvinte a deixar sua antiga morada, onde vivera em companhia de um ente querido, enquanto a segunda parte revela a chegada de uma espécie de duplo, o Leitor, supostamente incumbido pelo ente querido desencarnado de fazer companhia e dirimir o sofrimento do ser amado. Enquanto realiza a leitura de seu antigo volume para aplacar a solidão do Ouvinte, o Leitor experimenta cinco momentos de interrupção de sua leitura através de batidas dadas pelo Ouvinte no tampo da longa mesa. Estas batidas, a princípio apenas formas de interrupção da narrativa, se mostram na verdade como manifestação de um suposto diálogo entre voz e movimento, sendo instrumento de ênfase específico em determinadas partes da história que está sendo contada, e ao mesmo tempo funcionando como disparador de repetições

---

<sup>318</sup> O referido simpósio beckettiano seria publicado em livro posteriormente, mantendo o título original do evento, reunindo de forma impressa todas as comunicações apresentadas, além de cópias em fac-símile de alguns manuscritos de *Ohio impromptu* desenvolvidos por Samuel Beckett e inéditos em publicações. Cf. ASTIER, Pierre; BEJA, Morris; GONTARSKI, S. E. (Eds.). *Samuel Beckett: humanistic perspectives*. Columbus: Ohio State University Press, 1983.

do discurso, dessa forma se constituindo como uma espécie de relação dialógica em cena.

O dramátculo desenvolvido sob encomenda retoma elementos presentes em outras peças curtas pertencentes à dramaturgia final do autor de *Esperando Godot*, como a figura de um personagem denominado Listener (Ouvinte), responsável pelo ato de ouvir a declamação de um longo e antigo texto, lido em cena por um personagem denominado Reader (Leitor), por sua vez responsável pela leitura do antigo livro que carrega consigo no bolso. Os figurinos e a caracterização se apresentam como duplicações exatas em ambos os personagens, tendo como base, de forma minimalista<sup>319</sup>, apenas dois detalhes essenciais presentes em ambas as caracterizações, os longos cabelos brancos e os longos casacos pretos.

A materialização em cena de criaturas centradas no ato de falar ininterruptamente nos remete a dramátculos como *Not I* e sua personagem Mouth (Boca), *That time* e seu personagem-cabeça intitulado Listener (mesma denominação ecoada em *Ohio impromptu*), *A piece of monologue* e seu personagem Speaker (Orador) assim como a semelhante materialização em cena de criaturas centradas no ato de ouvir nos remete a dramátculos como *Footfalls* e sua personagem May, *Rockaby* e sua personagem W, apenas para citarmos exemplos oriundos das peças finais de Beckett. Se o dramátculo cuja situação dramática estaria mais próxima de *Ohio impromptu* seria *Footfalls*, no sentido de termos tanto aquele que fala como aquele que ouve em cena dentro da perspectiva de obras centradas em solilóquios independentes e inter-relacionados, rompendo com a tradicional estrutura do diálogo linear e direto muito explorado dentro da seara dramaturgic de herança naturalista, em *Footfalls* temos ambas as vozes apresentadas através da duplicação mental da personagem May – que evoca a voz de sua suposta mãe, materializada a partir da escuridão acima do palco, aparentando dessa maneira se tratar de uma voz de uma alteridade, de um “outro” (a mãe), embora não seja possível ao leitor-espectador inferir se a voz existe apenas como eco na mente de May ou se efetivamente se trata de uma voz fantasmática – enquanto em *Ohio impromptu* a novidade dentro do universo do drama beckettiano seria a transposição para a cena de ambos os personagens de forma individualizada, ou seja, aquele que fala e aquele que escuta como figuras duplicadas simetricamente,

---

<sup>319</sup> Aqui nos remetemos à síntese utilizada na leitura de Enoch Brater acerca do conceito nas artes, segundo a qual o “[...] minimalismo, uma abstrata e em certa medida até mesmo uma forma de arte geométrica, no mínimo pretende fazer mais e mais com menos e menos. [...]” (BRATER, 1987, p. IX, tradução nossa).

paradoxalmente carregando uma espécie de simetria imperfeita no que se refere às dicotomias de fala-imobilidade e ausência de fala-movimentação corporal, caracterizadoras dos personagens Leitor e Ouvinte. Mas os ecos em *Ohio impromptu* de outras criaturas oriundas do universo cênico beckettiano não se restringem aos dramáticulos, possibilitando paralelos com a obra cinematográfica *Film* e as peças televisivas de Beckett.

[...] Depois de experimentar com uma *persona* dual em sua peça televisiva *...but the clouds...* e, mais cedo, com O e E em *Film*, Beckett introduz um duplo visual ou *doppelgänger* em *Ohio impromptu*. Pela primeira vez, ele retrata ambas as figuras de escuta e fala familiares nas peças anteriores e confirma que elas são a mesma coisa. Em *That time* e *Rockaby*, por exemplo, ocorria uma separação entre uma figura que ouvia e as vozes gravadas (assumidas como vozes na cabeça, externalizadas em gravação para o benefício de uma audiência). Uma dualidade entre ouvinte e falante foi assim estabelecida e Beckett desenvolve isso em *Ohio impromptu* dentro da imagem de dois homens velhos, Listener (L) e Reader (R), “com a aparência tão semelhante quanto possível”. [...] (POUNTNEY, 1998, pp. 222-223, tradução nossa)

A questão das duplicações presentes no dramáticulo foi examinada de forma detalhada por diversos críticos<sup>320</sup>, como um dos pontos centrais da construção da peça. De acordo com Enoch Brater, “[...] em *Ohio impromptu*, para parafrasear a proclamação revolucionária de Artaud, a imagem do teatro dessa forma encontra seu duplo<sup>321</sup>. [...]”, uma vez que a perspectiva do jogo de duplicações é percebida desde a rubrica introdutória da peça<sup>322</sup>, passando pela mencionada duplicação da caracterização dos

<sup>320</sup> Além de ensaios escritos por alguns dos principais comentadores do teatro beckettiano acerca do tema em *Ohio impromptu*, recentemente foi publicado no Brasil um estudo tendo como questão central a análise dos duplos no teatro de Beckett. Cf. VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

<sup>321</sup> Segundo a definição dada por Patrice Pavis, “o duplo é um tema literário e filosófico infinitamente variado. O teatro recorre amplamente a ele, pois, devido à sua natureza de arte da representação, ele sempre mostra o ator e sua personagem, o mundo representado e suas representações, os signos concomitantemente referenciais (eles “imitam” ou “falam” do mundo) e auto-referenciais (remetendo a si próprios, como todo objeto estético). O duplo perfeito se realiza no sócia (Molière, Plauto), com todos os mal-entendidos que se possa imaginar. O duplo é frequentemente um irmão inimigo (*A tebaida*, de Racine, *Os bandoleiros*, de Schiller), um alter ego (Mefisto para Fausto), um executor de serviços sujos (Enone para Fedra, Dubois para Dorante em *As falsas confidências*, de Marivaux), um cúmplice (Sganarello para Don Juan), um parceiro ou uma projeção de si próprio para o diálogo (Rodrigo, filho e amante em *O Cid*). Entre a identidade e a alteridade, por isso irrealizável, a personagem, como o teatro, está eternamente em busca de seu duplo.” (PAVIS, 2015, pp. 117-118).

<sup>322</sup> Na rubrica introdutória de *Ohio impromptu*, Beckett descreve detalhadamente a caracterização espelhada de ambos os personagens: “*As alike in appearance as possible. [...] L seated at table facing front towards end of long side audience right. Bowed head propped on right hand. Face hidden. Left hand on table. Long black coat. Long white hair. R seated at table in profile centre of short side audience right. Bowed head propped on right hand. Left hand on table. Book on table before him open at last*”

personagens, e se desdobrando na relação entre a cena representada sobre o palco e a história narrada a partir do antigo livro por parte do Leitor. Segundo o pesquisador, que dedicou um volume inteiro às peças finais de Samuel Beckett, “a duplicação de máscaras aqui não pretende significar nenhuma duplicação de papéis, embora pretenda iniciar, e graficamente, a série de duplos que funcionará como o princípio estrutural para este trabalho. [...]” (BRATER, 1987, p. 128, tradução nossa). No caso de *Ohio impromptu*, associamos o conceito de duplo dentro da construção dos dois personagens do dramático à “projeção de si próprio para o diálogo”, conforme apontado por Patrice Pavis, com o intuito recorrente dentro da obra final beckettiana de obtenção de companhia<sup>323</sup>, a partir da perspectiva de um personagem (Leitor) que representa uma espécie de duplicação de seu outro (Ouvinte), parecendo, por sua vez, estar duplicado no personagem descrito na narrativa lida em cena, resultando em um efeito similar a uma *mise en abyme*<sup>324</sup>.

Mas as duplicações presentes no dramático não se restringem apenas aos detalhes de caracterização de ambos os personagens e à história narrada em cena pelo Leitor, deixando sua marca no próprio texto dramático, onde temos, por exemplo, a duplicação com simetria imperfeita da frase inicial da peça, “*little is left to tell*”, espécie de mote central no que concerne à questão do “contar” ao invés do “mostrar” em cena, espelhada de forma direta, imperfeita e invertida na frase de encerramento do longo solilóquio final do Leitor, “*nothing is left to tell*”<sup>325</sup>. Além disso, as repetições<sup>326</sup> das

---

*pages. Long black coat. Long white hair. [...]*” (BECKETT, 1990, p. 445). A letra L é uma abreviação de Listener, assim como a letra R é uma abreviação de Reader, conforme publicado na edição do teatro completo da editora Faber and Faber (traduzimos da mesma forma, sendo O a abreviação de Ouvinte, e L a abreviação de Leitor). “Com a aparência tão semelhante quanto possível. [...] O sentado à mesa, de frente, próximo ao final do lado mais longo, à direita da plateia. Cabeça inclinada apoiada na mão direita. Rosto ocultado. Mão esquerda sobre a mesa. Longo casaco preto. Longos cabelos brancos. L sentado à mesa de perfil no centro do lado mais curto, à direita da plateia. Cabeça inclinada apoiada na mão direita. Mão esquerda sobre a mesa. Livro sobre a mesa em sua frente aberto nas últimas páginas. Longo casaco preto. Longos cabelos brancos. [...]” (tradução nossa).

<sup>323</sup> Livia Bueloni Gonçalves desenvolveu um ensaio centrado na trilogia final romanesca de Samuel Beckett, tendo como foco central o romance *Companhia*, traçando paralelos interessantes entre a questão da busca de companhia empreendida pelas criaturas beckettianas apresentadas neste romance e em *Ohio impromptu*. Cf. GONÇALVES, Livia Bueloni. *Em busca de companhia: o universo da prosa final de Samuel Beckett*. São Paulo: Humanitas, 2018.

<sup>324</sup> Cf. a reflexão acerca de *Ohio impromptu* apresentada no capítulo intitulado *Samuel Beckett: mise en abyme e repetição*. (VASCONCELLOS, 2017, pp. 97-116).

<sup>325</sup> BECKETT, 1990, pp. 445-448. Em tradução direta, temos como trecho inicial do dramático a frase “pouco resta a dizer”, duplicada imperfeitamente ao final por “nada resta a dizer”.

<sup>326</sup> Luciano Gatti apresenta, em artigo intitulado *Samuel Beckett e o minimalismo*, aproximações entre artistas referenciais dentro da corrente minimalista nas artes visuais e sua imediata posteridade, tais como Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt e Bruce Nauman, e a obra de Samuel Beckett, em especial suas peças televisivas e sua dramaturgia tardia, tendo como ponte de contato aspectos como o

frases interrompidas pelas batidas do Ouvinte sobre tampo da mesa e retomadas de forma simétrica nos remetem à construção de imagens duplicadas, ecoando o jogo carregado de tensão dramática estabelecido entre as duas figuras e suas ações físicas em cena<sup>327</sup>.

A origem da ação cênica das batidas executadas pelo ouvinte, segundo Enoch Brater<sup>328</sup>, remete a uma situação ocorrida enquanto Beckett auxiliava James Joyce na escrita de um trecho de seu *Finnegans wake*, devido ao progressivo problema de visão de Joyce, de acordo com depoimento dado pelo próprio Beckett ao crítico Richard Ellmann em 1954. De acordo com o relato transmitido a Ellmann, em determinado momento houve uma batida “memorável” na porta do aposento onde ambos trabalhavam, seguida da resposta de Joyce (“*come in*”), que fora imediatamente incorporada à redação por Beckett. Quando mais tarde Beckett lera o respectivo trecho para Joyce, este perguntou de onde teria vindo o “*come in*” redigido, e Beckett afirmara que fora o próprio Joyce que ditara a frase, mantida na redação final de *Finnegans wake* pelo autor de *Ulysses*. Mais do que uma passagem referencial e anedótica, as batidas funcionam como disparadoras dos momentos de repetição do texto recitado pelo Leitor, e por consequência sendo responsáveis pela duplicação de determinados trechos da narrativa.

A “batida” que ouvimos em *Ohio impromptu* é de fato a contraparte auditiva para a imagem duplicada que vemos. O Leitor e o Ouvinte estabeleceram entre si algum entendimento tácito sobre o domínio duplo da batida. Quando o Ouvinte bate o Leitor responde reagindo de duas maneiras. Ele faz uma pausa e depois volta a frase que acaba de pronunciar, desencadeando sua repetição. A batida ressoa através do tempo e do espaço para interromper o fluxo da narração, destacando o que vem antes e criando suspense para tudo o que se segue. Parando a narração, ela significa uma pulsação na ação, mas também sinaliza uma continuidade através de duplicação parcial. (BRATER, 1987, pp. 130, tradução nossa)

---

serialismo e a repetição em suas obras. Segundo Hal Foster, “[...] o minimalismo liberta a arte do antropomórfico e do representacional não tanto por meio da ideologia anti-ilusionista, quanto por meio da produção serial. Pois a abstração tende apenas a *negar* a representação, a preservá-la em seu cancelamento, ao passo que a repetição, a (re)produção de simulacros, tende a subverter a representação, a enfraquecer a lógica referencial.” (FOSTER apud GATTI, 2018, p. 223).

<sup>327</sup> Cláudia Maria de Vasconcellos apresenta uma síntese das questões da *mise en abyme* e das duplicações em *Ohio impromptu*: “Se a *mise en abyme* é definida por constituir um espelho interno da obra, [...] em *Improviso de Ohio*, curiosamente, o espelho não é o livro, mas a cena. O que se vê em cena é uma imagem selecionada ou refletida do livro. A duplicação em *Improviso de Ohio* é, portanto, do tipo paradoxal: a cena está contida no livro que está contido na cena. [...]” (VASCONCELLOS, 2017, p. 115).

<sup>328</sup> BRATER, 1987, p. 129.

Se por um lado elementos recorrentes de uma estética teatral voltada a uma apresentação minimalista dos dramas em palcos ascéticos, geralmente mimetizando a imagem de um quarto – ou outro espaço indefinido qualquer – desprovido de mobiliário, trazendo poucos elementos cênicos funcionais como catres e cadeiras, celebrizados a partir da trilogia romanesca do pós-guerra<sup>329</sup> em obras como a única incursão cinematográfica de Beckett, a película intitulada *Film*, em dramátículos e em peças televisivas do período final de sua obra, ou como desta vez uma mesa de madeira nua com duas cadeiras de madeira sem braços, são retomados e redimensionados, por outro lado Beckett nos apresenta uma abordagem com relação aos dois personagens representados em cena, Ouvinte e Leitor, segundo a qual parece estarmos diante de um procedimento cênico de duplicação, com o Leitor sendo uma espécie de duplo do Ouvinte, uma vez que conforme aponta Enoch Brater “[...] a imagem é uma simulação e não uma contraparte, o que vemos é um quase-duplo ao invés de um *Doppelgänger*. [...] (1987, p. 131, tradução nossa).

As duplicações de *Ohio Impromptu* não se encerram apenas no que concerne à caracterização dos personagens, conforme mencionado anteriormente, uma vez que pouco a pouco, na medida em que a narrativa abordada pelo Leitor avança, o leitor-espectador passa a perceber paralelos com a situação dramática que envolve o personagem Ouvinte, sendo possível, ainda que de maneira incerta, delimitar a narrativa extraída do antigo livro folheado sobre a mesa como uma duplicação da história de vida do Ouvinte<sup>330</sup>. Como indícios para tanto teríamos, por exemplo, o espelhamento do relato da partida do personagem narrado para a nova morada, no intuito de se libertar dos ecos da vida pregressa na companhia de seu ente querido que se fora, situação que espelharia, possivelmente, o local onde se encontram no presente explorado em cena o personagem Ouvinte acompanhado da aparição duplo-fantasmática do Leitor. A narração do Leitor na cena inicial do dramátículo sintetizaria este paralelismo:

[...] In a last attempt to obtain relief he moved from where they had been so long together to a single room on the far bank. From its single window he could see the downstream extremity of the Isle of Swans. [*Pause.*] Relief he

<sup>329</sup> Cf. *Molloy*, *Malone morre e O inominável*.

<sup>330</sup> Conforme verificamos anteriormente, a questão da duplicação da história de vida de um personagem através de sua narrativa permeia o dramátículo *A piece of monologue*, embora naquele dramátículo o jogo cênico de confrontação entre a imagem cênica sobre o palco e a narrativa recupere, de certa forma, o jogo presente em *Not I* onde Mouth assume a terceira pessoa devido à dissociação que empreende entre seu eu e a personagem protagonista da narração. (Cf. capítulo acerca de *A piece of monologue*.)



had hoped would flow from unfamiliarity. Unfamiliar room. Unfamiliar scene. Out to where nothing ever shared. Back to where nothing ever shared. From this he had once half hoped some measure of relief might flow. [...] <sup>331</sup>  
(BECKETT, 1990, p. 445)

A dualidade central da peça, expressa inicialmente no branco e preto da caracterização dos personagens (cabelos brancos, casacos e chapéu pretos) se amplia para toda a estrutura do dramático, sendo percebida no palco totalmente imerso na escuridão contraposto ao posicionamento dos personagens em uma espécie de ilha iluminada – algo que levou Stanley Gontarski a caracterizá-los como “Krapps gêmeos” (1985, p. 176) devido à semelhança com a ambientação cênica de *A última gravação de Krapp* –, mas também em aspectos observados como, no nível cênico, o relacionamento entre Ouvinte e Leitor e entre ambos e o texto, e no nível narrativo, dois tipos de relacionamento, entre o protagonista e o ente querido (primeira parte), e entre o protagonista e a “sombra fantasmática” ou Leitor (segunda parte).

Outro conjunto de relações que atravessam as fronteiras internas e externas da narrativa estão implicadas: aquele entre o ente querido falecido [...] e seu representante, a sombra, e entre o leitor na narrativa e o leitor da narrativa, o Leitor, novamente posicionado entre identidade e diferença. De fato, todo o trabalho pode ser visto como uma estrutura multinível que, através da justaposição dessas relações, estabelece uma série de dicotomias: eu/outro, eu/ficção (ou eu ficcional), presença/ausência, que estão ligadas a um núcleo emocional que também é articulado ao longo de um eixo duplo de divisão/reunião, isolamento/companhia, exílio (ou perda)/conforto. (MCMULLAN, 1993, p. 117, tradução nossa)

Através de ecos de uma possível história vivida evocados através de uma figura fantasmática materializada, *Ohio impromptu* nos apresenta mais uma criação dramaturgica da fase final do teatro beckettiano repleta de criaturas desencarnadas, vultos, sombras e fantasmas que assombram locais, que perturbam indivíduos (ou os restos de suas torturadas consciências) e revivem, de forma geralmente circular, memórias e lembranças derivadas de suas trajetórias pessoais pregressas, que tendem a se repetir ecoando infinita e ciclicamente, como assombrações que permanecem

---

<sup>331</sup> “[...] Em uma última tentativa para obter alívio, ele se mudou de onde eles estiveram juntos por tanto tempo para um quarto na margem mais distante. De sua única janela ele podia avistar a extremidade rio abaixo da Ilha dos Cisnes. [Pausa.] Alívio ele esperava que fluísse do desconhecimento. Quarto desconhecido. Cena desconhecida. Sair para onde nada nunca compartilhado. Voltar para onde nada nunca compartilhado. A partir disso ele uma vez esperou que alguma medida de alívio pudesse fluir. [...]” (tradução nossa).

remoendo acontecimentos passados que em algum momento haviam sido geradores de sofrimento.

O impacto de uma criação dentro de uma família tradicional abastada e protestante, sob a égide de sua mãe, May Beckett, figura hierática e extremamente apegada à fé religiosa protestante e seus preceitos morais, parece ainda ecoar anos depois com muita força nos dramáticulos finais de Beckett, materializando-se em *Ohio impromptu* através da perspectiva de culpa e arrependimento expressos na angústia envolvendo a mudança para a nova morada narrada pelo Leitor<sup>332</sup>. Por outro lado, a influência joyceana que permeara a trajetória e a obra do jovem Beckett ressurgiu de maneira simbólica, através de sutis menções a elementos que faziam parte do convívio de ambos os escritores, como o chapéu de abas largas estilo *Quartier Latin*, utilizado por Joyce, abandonado sobre o tampo da mesa tal como a marcada influência joyceana evidente na obra beckettiana inicial, gradativamente “abandonada” com o passar dos anos, embora em ambos os casos preservando certa reverência, e as caminhadas dos dois irlandeses, sempre de forma silenciosa, ao longo da Ilha dos Cisnes<sup>333</sup>, imagem que é recuperada e redimensionada por Beckett na citação do Leitor à mudança de residência do personagem narrado para “*the far bank*” – literalmente o banco distante, isto é, uma parte mais afastada de determinado rio – e que também permeia o dito central da dramaturgia de *Ohio impromptu*, ou seja, a imagem poética de “sozinhos juntos”.

O aspecto relativo à memória, por outro lado, segue o padrão minimalista calcado em repetições de uma estética artística que se por um lado se utiliza de recorrentes referenciais autobiográficos ao longo das obras – literárias e dramáticas – , por outro lado adota invariavelmente procedimentos de desconstrução, desmontagem, apagamento e ressignificação destes conteúdos “verídicos” dentro das necessidades temáticas e estruturais provenientes de cada obra, característica central dentro de um

---

<sup>332</sup> “*Could he not now turn back? Acknowledge his error and return to where they were once so long alone together. Alone together so much shared. No. What he had done alone could not be undone. Nothing he had ever done alone could ever be undone. By him alone.*” (BECKETT, 1990, p. 446). “Não poderia ele agora retornar? Reconhecer seu erro e retornar para onde estiveram por tanto tempo sozinhos juntos. Sozinhos juntos tanto compartilhado. Não. O que ele havia feito sozinho não podia ser desfeito. Nada do que havia feito sozinho podia ser desfeito. Por ele sozinho.” (tradução nossa).

<sup>333</sup> Em seu ensaio acerca de *Ohio impromptu*, Pierre Astier descreve detalhadamente as três ilhas parisienses que receberam este mesmo nome ao longo do tempo, uma delas tendo desaparecido, e outra sendo uma ilhota artificial pouco conhecida dos parisienses. Cf. ASTIER apud GONTARSKI, 1986, pp. 399-400. Enoch Brater afirma que “[...] em *Ohio impromptu* a “Ilha dos Cisnes” é Proust, mas é também Mallarmé e sugere outras complicações com os signos planetários que associamos com *Mercier and Camier*, *Murphy* e *Enough*. [...]” (1987, p. 133, tradução nossa).

teatro norteado pela busca do que Stanley Gontarski chamou de “*intent of undoing*”<sup>334</sup>. O grande chapéu negro com abas disposto sobre a mesa evoca, conforme mencionado e segundo o próprio Beckett, um chapéu utilizado durante muito tempo por James Joyce, companheiro de caminhadas em um local à beira de um rio que parece estar duplicado na cena descrita pela narração proveniente do livro, situada na Ilha dos Cisnes, onde o personagem observa o fluxo da água repartido por uma espécie de ilha, produzindo pequenos redemoinhos que atraem sua atenção<sup>335</sup>. Modificado o contexto, portanto, a imagem evocada parece apresentar certa similaridade com relação a situações vivenciadas por Beckett e Joyce em suas caminhadas, permeadas, segundo Beckett, pela comunicação através de longos silêncios compartilhados, possibilitando, de certa forma, um paralelismo em relação ao conceito de sozinhos juntos, refletido na relação entre o personagem da narrativa e seu ente querido, mas também no relacionamento dos dois homens que vemos em cena, o Ouvinte e seu duplo espectral, o Leitor.

*Ohio impromptu* evidencia, com sua estrutura intrincada e minimalista, o contínuo e ininterrupto processo de experimentação e depuração do drama empreendido como projeto estético por Beckett. O início deste processo remonta a aproximadamente duas décadas antes, quando o dramaturgo-encenador havia criado o que talvez possamos considerar como a primeira ruptura formal em sua dramaturgia, partindo da criação de sua primeira incursão significativa dentro da seara dramática, a peça *Eleuthéria*, juntamente com suas duas peças mais conhecidas escritas praticamente no mesmo período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, *Esperando Godot* e *Fim de partida*, obras centradas em complexos jogos cênicos calcados no uso de pantomimas intercalados por extensos diálogos, para o desenvolvimento de obras minimalistas e de duração menor, verdadeiras miniaturas dramáticas, como as pantomimas intituladas *Ato sem palavras I* e *Ato sem palavras II*, ambas escritas em francês no ano de 1956, sendo que a primeira foi publicada inicialmente em francês em 1957, e a segunda teve sua

---

<sup>334</sup> “Intenção de desfazer.” (tradução nossa). O conceito norteia o excelente estudo de Gontarski acerca dos textos teatrais de Beckett, tendo sido destacado no título da obra. Cf. GONTARSKI, Stanley. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

<sup>335</sup> A seguir temos o trecho citado de acordo com a versão original em inglês publicada por Faber and Faber: “[...] *Day after day he could be seen slowly pacing the islet. Hour after hour. In his long black coat no matter what the weather and old world Latin Quarter hat. At the tip he would always pause to dwell on the receding stream. How in joyous eddies its two arms conflowed and flowed united on. Then turn and his slow steps retrace. [...]*” (BECKETT, 1990, p. 446). “[...] Dia após dia, ele podia ser visto vagando lentamente pela ilha. Hora após hora. Em seu longo casaco preto não importando o clima e o chapéu do velho mundo do *Latin Quarter*. Na ponta ele sempre parava para se debruçar sobre a corrente que se afastava. Como em redemoinhos alegres seus dois braços confluíam e fluíam unindo-se. Então virar e retraçar seus lentos passos. [...]” (tradução nossa).

versão vertida para o inglês por Beckett publicada primeiramente em 1959, e *A última gravação de Krapp*, obra escrita no ano de 1958, espécie de monólogo dialógico centrado na contenção da tensão dramática através da construção de uma cena minimalista, onde existe apenas o protagonista, Krapp, velho escritor solitário às voltas com os “diálogos” que trava com as vozes de seus “eus” anteriores, eternizadas em fitas magnéticas revisitadas por ele a cada novo aniversário. A inovação, naquele momento, se referia à construção de dramas centrados apenas em pantomimas cênicas (*Ato sem palavras I e II*), com completa ausência de diálogos ou monólogos, ou centrados na narratividade, dentro do que se tornaria a vertente beckettiana dos monólogos dialógicos, iniciados a partir de *A última gravação de Krapp*. Esta ruptura formal dentro do teatro beckettiano seria responsável pelo desenvolvimento tanto de seus dramátulos, denominação criada por Beckett para definir *Come and go*, peça escrita em 1965 e que se tornaria paradigmática no estabelecimento da nova vertente formal da dramaturgia do autor, e que se aplicaria a todas as peças curtas do dramaturgo-encenador escritas a partir dali, quanto de suas peças televisivas, as quais apresentam a mesma concisão e minimalismo formais, além do aspecto central da narração em cena.

No final da década de 1970 Beckett mais uma vez aprofundaria sua incessante busca pela dilatação das possibilidades do drama e da cena, desdobrando de certa forma a estrutura cênica desenhada nos dramátulos *Not I*, *That time* e *Footfalls*, cuja característica principal residia na relação estabelecida entre as possibilidades de jogos cênicos entre vozes provenientes dos atores em cena e a utilização de vozes em *off*, além do jogo cênico entre atuação e os recursos de iluminação e sonoplastia, dispositivos estéticos e técnicos responsáveis por certa despersonalização das narrativas e materialização de vozes de personagens desencarnados para o estabelecimento de formas inusitadas de relações dialógicas, e partindo para o desenvolvimento de obras em que outras possibilidades de interação cênica fossem possíveis, como no caso de *A piece of monologue*, onde vemos em cena um personagem solitário, cuja existência se efetiva através do discurso narrado, em uma situação dramática que nos remete à prosa beckettiana; *Rockaby*, onde temos uma senhora idosa sentada rigidamente em uma cadeira de balanço, interagindo em um quase total silêncio com uma voz gravada executada em cena, supostamente sua própria voz em um momento anterior ao que é visualizado pelo leitor-espectador, possivelmente tratando-se de uma imagem de um fantasma contracenando com os ecos de sua voz de tempos antes; e finalmente *Ohio impromptu*, dramátulo centrado na relação incomum entre um sujeito torturado por

memórias de seu passado e uma aparição fantasmática supostamente “enviada” por um ente querido falecido no intuito de lhe proporcionar algum alívio através de companhia. Esse processo, de uma busca constante por alargar as possibilidades estéticas do drama, seria desenvolvido sem tréguas até a última peça teatral de Samuel Beckett.

Os dispositivos presentes nos dramáticos finais, portanto, funcionariam como artifício materializador do que poderíamos nomear como uma espécie de *crueidade beckettiana*, diversa do princípio da crueldade preconizado pelo ator, encenador, poeta e teórico Antonin Artaud<sup>336</sup>. O que nomeamos aqui como *crueidade beckettiana* se aproximaria dos postulados de Artaud apenas em alguns aspectos, uma vez que ambas as definições de teatro e encenação propostas pelos dois autores são distintas e particulares. A questão do “choque emotivo” artaudiano nos remete à afirmação de Beckett quando da criação do dramático *Not I*, segundo a qual a intenção central dessa peça, com o discurso da personagem Mouth em ritmo acelerado e quase ininteligível, seria a de “agir sobre os nervos do espectador”, deixando de lado a tradição discursiva linear e objetiva, pautada pela inteligibilidade, advogada pela maior parte dos autores e encenadores desde o advento do teatro naturalista em fins do século XIX, potencializando a “capacidade de arranhar” a consciência do espectador presente em sua dramaturgia, o que nos remete a uma observação de Artaud apresentada em seu Primeiro Manifesto da crueldade, segundo a qual “sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” (1993, p. 96).

Outro elemento de aproximação, a nosso ver, seria a questão do ritual, que se em Artaud remete à influência das manifestações teatrais orientais, centradas em ritos altamente decodificados em cena, em Beckett se apresenta através da exploração de novas possibilidades discursivas em cada peça, especialmente em sua dramaturgia final,

---

<sup>336</sup> O princípio de crueldade concebido por Antonin Artaud, descrito de maneira sintética por Patrice Pavis, seria uma “expressão forjada [...] para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original. O teatro da crueldade nada tem a ver, entretanto, pelo menos em Artaud, com uma violência diretamente física imposta ao ator ou ao espectador. O texto é proferido numa espécie de encantamento ritual [em vez de ser dito em cima do modo de interpretação psicológica]. O palco todo é usado como num ritual e enquanto produtor de imagens [hieróglifos] que se dirigem ao inconsciente do espectador: ele recorre aos mais diversos meios de expressão artísticos. [...] A estética de J.-L. Barrault e R. Blin, a encenação de Marat-Sade de P. Weiss por P. Brook, o teatro pânico de Arrabal e o Living Theatre [...] estão entre as mais bem sucedidas tentativas dessa estética.” (PAVIS, 2015, p. 377).

marcada pelo cruzamento dos gêneros dramático e épico conforme mencionamos anteriormente, onde falas dramáticas são substituídas ou intercaladas com longos períodos narrativos, rompendo sistematicamente com a tradição discursiva aristotélica herdada do naturalismo, buscando formas de interação discursivas não usuais, como diálogos fragmentados e entrecortados recheados de *non sense* (*Esperando Godot*, *Fim de partida*) e monólogos de caráter dialógico (*Dias felizes*, *A última gravação de Krapp*, *That time*, *Footfalls*, *Rockaby* e *Ohio impromptu*), onde a busca por ritualização e estilização materializadas nas falas dos personagens se reflete em seus gestos, movimentos, figurinos e objetos cênicos, basta nos lembrarmos dos rituais meticulosos de Winnie ao longo dos dois atos de *Dias felizes*; as pantomimas ritualizadas dos personagens de *Ato sem palavras I* e *Ato sem palavras II*; o meticuloso ritual cênico de *A última gravação de Krapp*, materializado nas ações cênicas do personagem de escutar e gravar suas fitas magnéticas; os rituais de discurso e movimento definidores da atmosfera cênica de *Footfalls*; chegando por fim ao ritual de leitura e escuta metronomizado, quase como em uma orquestração, transposto para o palco em *Ohio impromptu*, apenas para citar alguns exemplos.

Por outro lado, contrariando o princípio da crueldade artaudiano, Beckett parece fazer uso em toda a sua dramaturgia de expedientes de tortura e opressão, algumas vezes dotados de certa violência, ironia e cinismo, como no caso do refletor-inquisidor que perturba os três personagens de *Play*; as ações de um *Eye* (olho) que a tudo observa e lança iscas suspensas desde o urdimento da caixa cênica para o personagem em *Ato sem palavras I*; a voz que assola a consciência de May enquanto a personagem palmilha seu pequeno retângulo cênico; chegando até mesmo ao personagem Diretor de *Catastrophe*, espécie de figura caricatural e metalinguística, cuja ação cênica consiste em repreender verbal e sistematicamente sua assistente de palco. Portanto, ao invés de um teatro da crueldade centrado na idéia de crueza cênica, como preconizado por Artaud, em Beckett temos uma crueldade efetivamente opressora, onde os personagens, em especial nos dramáticulos tardios e em *Film*, vivenciam a máxima berkeleiana do *esse est percipi* através da opressão exercida por diversas variantes do *Eye* onipresente, como vemos nitidamente durante todo o percurso do personagem O em *Film*. Seria controverso delimitarmos a soma de tais características presentes na estrutura das peças de Samuel Beckett e no roteiro de *Film* com a nomenclatura de teatro da crueldade, mas é inegável que, apesar de muitos pontos de oposição entre as estéticas de Artaud e Beckett, que impediriam qualquer aproximação integral do conjunto de proposições

conceituais de dois dos maiores representantes do teatro moderno, às quais não pretendemos esgotar neste comentário, os pressupostos que apontamos brevemente parecem sem dúvida aproximar estas duas estéticas altamente complexas e singulares.

Em *Ohio imromptu*, Beckett retoma a experimentação formal com a voz do ator em cena de forma radical, remetendo de certa forma à construção vocal de dramáticos como *Not I* e *A piece of monologue*, centrando a dramaturgia no discurso proferido em cena, dentro de uma estrutura de solilóquio dramático, e sua relação com a *performance* dos dois atores, e por outro lado, abandona a utilização do artifício técnico das vozes gravadas, cerne da estrutura cênica de dois dos dramáticos anteriores, *That time* e *Rockaby*, dessa maneira construindo uma obra na qual existe uma forma nova e inusitada de relação dialógica, no que poderíamos definir como um embate entre discurso dramatúrgico e imagem cênica.

Se em *A última gravação de Krapp* Beckett apresenta um monólogo que dilata sua dimensão estrutural através de uma espécie de dialogia não convencional, cuja responsividade acontece de forma original, ou seja, o personagem reage ao discurso de suas vozes gravadas em fitas, é afetado por elas e as afeta através de suas reações e encaminhamentos do discurso dos outros “eus” de Krapp, em *Ohio imromptu* temos o que também poderia ser considerado como relações dialógicas, de acordo com o que postula Mikhail Bakhtin<sup>337</sup>, embora novamente de maneira não convencional e diversa da forma explorada pelo autor em *Krapp's last tape*, entre voz e silêncio, entre discurso dramático e interrupções geradoras de repetições (batidas), e entre ações físicas e imobilidade de ambos os personagens apresentados em cena<sup>338</sup>. O personagem Leitor concentra o discurso em cena, mas a história que seu discurso retrata parece nos remeter ao passado de seu suposto duplo, ou seja, o personagem Ouvinte, que interage dialogicamente como receptor do discurso, ao mesmo tempo em que poderia ser

---

<sup>337</sup> Em sua minuciosa reflexão acerca da questão do dialogismo na linguística, na metalinguística, na literatura e nas artes, desenvolvida em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin afirma que “[...] as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes, mas essas relações ultrapassam os limites da metalinguística.” (BAKHTIN, 2013, p. 211). Embora Bakhtin tenha como objeto de seu ensaio a obra romanesca de Dostoiévski, é possível estabelecermos pontes de contato entre o conceito de dialogismo e os campos da dramaturgia e encenação teatral, conforme apresentamos em ensaio acerca de *A última gravação de Krapp*. Cf. SANTOS, Felipe Augusto de Souza. Dialogismo, polifonia, cronotopo e grotesco em *A última gravação de Krapp*: uma leitura bakhtiniana. In: *Bakhtiniana – revista de estudos do discurso*. São Paulo: PUC-SP, 2019, V. 14, n. 3, pp. 74-100.

<sup>338</sup> Segundo Patrice Pavis, “ao multiplicar as fontes da fala, ao fazer com que um cenário, uma gestualidade, uma mímica ou uma entonação “falem” tanto quanto o texto, a encenação instala todos os sujeitos do discurso e instaura um dialogismo entre todas essas fontes da fala (BAKHTIN, 1970). [...]” (PAVIS, 2015, p. 102).

considerado como autor de um segundo discurso, visual, a partir de suas intervenções físicas em relação ao discurso verbal do Leitor, que a partir das intervenções executadas através de gestos e ruídos por parte do Ouvinte, passa a alterar a ordem de seu discurso em cena, introduzindo pausas, ênfases e repetições dentro da estrutura de um discurso que a princípio parece ser linear e ininterrupto. Esta relação intrincada entre discurso e silêncio, movimento e ausência de movimento fez com que Enoch Brater caracterizasse *Ohio impromptu* como uma “peça metronômica”<sup>339</sup>, utilizando a imagem metafórica de um metrônomo musical para ilustrar a dinâmica cênica desta miniatura dramática cuja meticulosidade e perfeccionismo formal exigem que seja executada em cena como verdadeira partitura musical.

### 7.1 – Sozinhos juntos: isolamento e companhia

A trama de *Ohio impromptu* é relativamente simples. Em busca de uma espécie de fuga de suas memórias, impregnadas nas paredes, objetos e no próprio espaço do local onde vivera com seu falecido ente querido, o personagem silencioso de *Ohio impromptu*, Ouvinte, procura através de uma fuga para uma nova morada o alívio em relação à tortura promovida por lembranças, voluntárias ou não, que ecoam dentro de sua cabeça. Mas o novo local não parece afastar o personagem do tormento que motivara a mudança, desempenhando de certa forma justamente o papel oposto, de aproximar sua consciência de maneira mais profunda em relação ao amor perdido através da confrontação de seu novo vazio, na ausência completa de qualquer companhia, seja ela humana – o ente querido perdido –, ou imagética – o ambiente facilitador da evocação das lembranças do vivido –, com a sensação perdida de companhia, materializada através das lembranças do ente querido desencarnado e do local onde viveram “sozinhos juntos”. Anna McMullan<sup>340</sup> aponta que o motivo dominante de divisão e reunião é expresso através da imagem das duas correntes do rio fluindo juntas, uma das principais imagens visuais nesta primeira seção do dramático, além da descrição do protagonista (Leitor), que o conecta com o Ouvinte, e a menção do “rosto querido”, funcionando quase como uma *mise en abyme* dentro das séries de relações duais da peça. Dentro desse contexto de aridez e solidão, o sonho com o ente

<sup>339</sup> No original *metronomical play*. Cf. BRATER, 1987, p. 111.

<sup>340</sup> Cf. MCMULLAN, Anna. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993, p. 118.



querido representa uma espécie de oásis de conforto, como verificamos na seguinte passagem do dramático: “*In his dreams he had been warned against this change. Seen the dear face and heard the unspoken words, Stay where we were so long alone together, my shade will comfort you.*”<sup>341</sup> (BECKETT, 1990, p.446).

A fuga das memórias dolorosas ou indesejadas assemelha mais uma vez, nesse sentido, *Ohio impromptu* a uma das primeiras peças teatrais escritas por Samuel Beckett, *A última gravação de Krapp*. Na versão original do monólogo dialógico escrito e publicado em inglês no ano de 1958 o velho Krapp, homem solitário que a certa altura de sua vida opta deliberadamente pela recusa ao amor e a qualquer perspectiva de companhia se auto confinando, executa uma espécie de fuga para o interior de sua mente (ou crânio), materializada através de seu envolvimento com as vozes de seus outros “eus” contidas em fitas magnéticas meticulosamente gravadas e armazenadas por ele, mergulhando na escuridão de seu covil apenas para se regozijar com um silêncio e ausência voluntários, simbolizados por seu “adeus ao amor”<sup>342</sup>, algo que se manifesta em *Ohio impromptu*, embora de forma diversa, na maneira através da qual o personagem Ouvinte empreende seu exílio voluntário em busca do silêncio e da ausência, personificados por sua nova morada; mas assim como Krapp, que acessa suas memórias, mesmo as mais indesejáveis, através de suas dezenas de fitas de rolo contendo suas diversas vozes gravadas durante cada efeméride de seus aniversários solitários, o Ouvinte acessa suas lembranças através de seus sonhos, manifestação da materialização da memória involuntária, debatida de forma pontual por Beckett em seu ensaio acerca da obra de Proust, segundo ele a mais impactante forma de rememoração do passado, uma vez que ao contrário da mais acessível e seletiva memória voluntária, a memória involuntária tenderia a recuperar com maior precisão fatos e situações vivenciados pelo sujeito em seu passado através de uma espécie de súbito e imprevisto surgimento na mente de um indivíduo. Mas se em Krapp as gravações possibilitam o acesso a memórias registradas fielmente de fato, em *Ohio impromptu* estas estão carregadas de fabulação, uma vez que se manifestam através de sonhos, portanto estando permeadas de fabulação oriunda de devaneios oníricos.

O sonho do personagem Ouvinte pode ser considerado, de certa forma, um acesso a fragmentos de memórias involuntárias, que de acordo com a abordagem

---

<sup>341</sup> “Em seus sonhos ele havia sido advertido contra essa mudança. Visto o rosto querido e ouvido as palavras não ditas, Fique onde nós estivemos tanto tempo sozinhos juntos, minha sombra irá confortá-lo.” (tradução nossa).

<sup>342</sup> No original, *farewell to love* (BECKETT, 1990, p. 217).

psicanalítica poderia representar memórias reprimidas pelo sujeito. Assim como a célebre carta alemã a Axel Kaun<sup>343</sup>, datada de 1937, apresenta formulações teóricas que mais tarde apareceriam em boa parte da obra em drama e prosa de Samuel Beckett, nos parece que em *Ohio impromptu* a análise teórica acerca do conceito de memória involuntária apresentada no ensaio teórico acerca da obra proustiana se apresenta, embora de maneira tênue e indireta, como um dos elementos constitutivos na composição desta miniatura dramática. Portanto o dramaticulo recupera, através de nova articulação formal dentro da dramaturgia beckettiana, uma proposição teórica significativa dentro da obra de Samuel Beckett.

O clima de solidão e auto-exílio presentes na primeira seção de *Ohio impromptu* traça paralelo relevante com a atmosfera de auto-exílio e solidão de *A última gravação de Krapp*, uma vez que como frisado anteriormente, ambos os personagens, Krapp e Ouvinte, de certa forma parecem buscar uma espécie de fuga das lembranças incômodas que preenchem suas torturadas consciências. Nesta perspectiva, de exílio voluntário e isolamento, separados de quaisquer formas de presença do outro e de companhia, nos parece pertinente aproximar ambas as peças através do conceito de *cronotopo*<sup>344</sup>

<sup>343</sup> A referida carta encontra-se traduzida para o português. Cf. BECKETT, Samuel. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a “Carta Alemã” de 1937. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 167-171.

<sup>344</sup> Segundo Mikhail Bakhtin, “chamaremos de *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Para nós não importa o seu sentido específico na teoria da relatividade, e o transferimos daí para cá – quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente); importa-nos nesse termo a expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo (o tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura [...]. No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer, sem rodeios, que o gênero e as modalidades de Gênero são determinados justamente pelo cronotopo, e, ademais, que na literatura o princípio condutor no cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem na literatura; essa imagem sempre é essencialmente cronotópica.” (BAKHTIN, 2018, pp. 11-12). Recentemente foram publicados fragmentos de anotações descobertas nos arquivos de Mikhail Bakhtin na Rússia, que ampliam o significado conceitual do termo: “[...] salta à vista a importância figurativa dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter pictórico-sensorial; no cronotopo os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo, enchem-se de sangue. Pode-se comunicar um acontecimento, informar sobre ele, oferecer indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno importante para a exibição-representação dos acontecimentos. E isso se deve justamente a uma condensação espacial e à concretização dos sinais do tempo [...] em determinados trechos do espaço. [...] É isso que cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (em torno do cronotopo). [...] Toda imagem literário-ficcional é cronotópica. A linguagem é essencialmente

advindo dos escritos de Mikhail Bakhtin, retomando a proposição cronotópica que desenvolvemos em uma reflexão acerca de *A última gravação de Krapp*, segundo a qual as atmosferas espaço-temporais dos dois dramas beckettianos remeteriam ao que poderíamos nomear como um *cronotopo do confinamento*, ou seja, uma concepção espacial e temporal advinda da busca pelo vazio (solidão) e da separação do outro (isolamento), propiciando o mergulho solipsista em outro elemento crucial dentro da estética beckettiana, o *manicômio do crânio*.

Este cronotopo do confinamento seria uma espécie de oposição a um cronotopo bakhtiniano essencial dentro da literatura, apresentado no primeiro ensaio da obra *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*, ou seja, o *cronotopo do encontro*, que se desdobra em outro cronotopo cuja função seria complementar ao primeiro, o *cronotopo da estrada*, que de acordo com Bakhtin<sup>345</sup> seria responsável pelo ponto de enlace, pelo lugar da concretização dos acontecimentos. Se no cronotopo da estrada, local dos encontros, “cruzam-se num ponto espaço-temporal os caminhos percorridos no espaço e no tempo por uma grande diversidade de pessoas (ou personagens)”<sup>346</sup>, como parece ser o caso em *Esperando Godot*<sup>347</sup>, no *cronotopo do*

cronotópica como um acervo de imagens. É cronotópica a forma interna do discurso, ou seja, aquele sinal mediador por meio do qual os primevos significados espaciais se transferem para as relações temporais (no sentido mais amplo). [...]” (BAKHTIN, 2018, pp. 226-228).

<sup>345</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 218.

<sup>346</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>347</sup> Dada a complexidade de *Esperando Godot*, obra *sui-generis* dentro da história da dramaturgia mundial, e sua abertura a uma ampla gama de possibilidades interpretativas, poderíamos apontar mais de um cronotopo atravessando sua estrutura além do mencionado *cronotopo do confinamento*. Seria o caso do *cronotopo da estrada*, o qual, de acordo com Bakhtin, “[...] é o ponto de enlace e o lugar de concretização dos acontecimentos. O tempo como que deságua no espaço e por ele flui (formando caminhos). [...] A metaforização da estrada é variada e de múltiplos planos, mas o suporte basilar é o fluxo do tempo.” (BAKHTIN, 2018, p. 218), interligando tanto a questão da espera por Godot como acontecimento central e norteador do drama, e o fluxo estancado do tempo, que avança de forma circular, em verdadeira espiral onde início e fim parecem estar permanentemente interligados. Também poderíamos associar *Esperando Godot* com o *cronotopo do salão de visitas*, dentro do qual, desenvolvendo paralelo com análises das obras de Stendhal, Balzac e Flaubert empreendidas por Bakhtin, mas recontextualizando o conceito extraído de sua análise destas obras da literatura realista para o teatro do absurdo ou teatro pós-dramático beckettiano (utilizando as nomenclaturas conceituais de Martin Esslin e Hans-Thies Lehmann), “[...] não há acontecimentos, há apenas “o acontecer” que se repete. Aqui o tempo carece do curso progressivo da história, move-se por círculos estreitos: o círculo do dia, o círculo da semana, do mês, o círculo de toda uma vida. Um dia nunca é um dia, um ano não é um ano, uma vida não é uma vida. Dia após dia repetem-se as mesmas ações cotidianas, os mesmos temas de conversa, as mesmas palavras, etc. [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 223). Se para Bakhtin o *cronotopo do salão de visitas* surge dentro da evolução da literatura como posterior e mais complexo em relação ao *cronotopo da estrada*, no sentido de que na estrada os encontros se dariam de forma aleatória, enquanto no salão de visitas os encontros seriam previstos ou objetivados de alguma maneira, em *Esperando Godot* nos parece que Beckett, através de seu experimentalismo formal de viés modernista,

*confinamento* ocorreria justamente o oposto, seria o local da ausência do encontro, do outro, da espera constante, de um tempo que flui como areia de ampulheta apartado de grandes acontecimentos, revolvido permanente e ciclicamente evidenciando a falta, o impasse, o vazio, a memória.

Mas *Ohio impromptu* parece estar impregnado de outro cronotopo bakhtiniano, através da conexão do dramátculo com a atmosfera de espera pela morte, ou seja, o *cronotopo do limiar*<sup>348</sup>, dentro da perspectiva de obras que se referem ao momento de transição e do entre-lugares, vida-morte, presença-ausência, materialidade-desmaterialização. Este cronotopo, além de perpassar toda a circunstância proposta cenicamente em *Ohio impromptu*, atravessa outros dramas beckettianos, como *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp*, *Not I*, *That time*, *Footfalls* e *Rockaby*, basicamente pelo fato de todas estas peças apresentarem personagens que se inserem em um limiar de vida e morte, existência real e “existência” fantasmática. Ainda poderíamos apontar a presença de um último cronotopo em *Ohio impromptu*, alicerçado mais uma vez na circunstância proposta cenicamente por Beckett, ou seja, o *cronotopo da confissão* presentificado através da proposição de atmosferas cênicas que remetem a uma espécie de “leito de morte” conforme aponta Bakhtin<sup>349</sup>, cuja presença nestas peças dialoga diretamente com o *cronotopo do limiar*, como também podemos inferir em relação às peças associadas ao referido cronotopo.

Boa parte da dramaturgia beckettiana parece ser permeada pelo que nomeamos como *cronotopo do confinamento*, basta pensar em *Eleuthéria* e o confinamento de Victor Krap no quarto de pensão e sua família no espaço que remete à residência dos Krap; em *Esperando Godot* e o confinamento permanente dos cinco personagens na estrada vazia; em *Fim de partida* e o confinamento dos quatro personagens no abrigo de

---

ao fim e ao cabo concebe uma obra dramática cujo aspecto formal realiza uma espécie de síntese de ambas as proposições bakhtinianas.

<sup>348</sup> “Mencionaremos ainda um cronotopo impregnado de uma intensidade de alto valor emocional: o cronotopo do *limiar*. Este pode combinar-se também com o motivo do encontro, porém seu complemento mais substancial é o cronotopo da *crise* e da *mudança* de vida. A própria palavra “limiar” já adquiriu, na vida do discurso (juntamente com seu significado real), um significado metafórico, e passou a combinar-se com o momento da reviravolta na vida, da crise, da decisão (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar) que muda a vida. Na literatura, o cronotopo do “limiar” é sempre metafórico e simbólico, às vezes abertamente, porém mais amiúde de forma implícita. [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 224).

<sup>349</sup> Aqui nos referimos às reflexões de Mikhail Bakhtin acerca dos diferentes cronotopos e suas respectivas funções na literatura, apresentadas em anotações complementares aos escritos acerca dos diferentes cronotopos delimitados pelo teórico da literatura russo, recentemente descobertas e publicadas sob o título de *Folhas esparsas para As formas do tempo e do cronotopo no romance*. Cf. BAKHTIN, 2018, pp. 238-247.

Hamm; em *Ato sem palavras I* e o confinamento do homem no deserto sob luz ofuscante; em *Ato sem palavras II* e seus dois personagens confinados na baixa e estreita plataforma fortemente iluminada em contraste com a escuridão total do restante do espaço vazio; em *A última gravação de Krapp* e o confinamento do personagem Krapp na escuridão de seu covil; em *Dias felizes* e o confinamento de Winnie e Willie no monte de areia; em *Play* e o confinamento dos três personagens dentro de três grandes urnas acinzentadas; em *Come and go* e o confinamento de Flo, Vi e Ru ao banco estreito e comprido no qual as três figuras se mantêm sentadas, executando apenas mudanças em suas posições em meio ao espaço escuro e indeterminado; em *Breath* e o espaço indefinido onde a respiração se encontra confinada; em *Not I* e o confinamento de ambos os personagens, Mouth e Auditor, na completa escuridão em outro espaço indefinido – nas encenações dirigidas por Beckett, com a retirada do personagem Auditor, o confinamento de Mouth na escuridão fica ainda mais vertiginoso e evidente –; em *That time* e o confinamento da cabeça de Listener em meio à total escuridão, similar à apresentada em *Not I*; em *Footfalls* e o confinamento de May e da voz de mulher dentro de um retângulo iluminado em meio a um espaço totalmente imerso na escuridão; em *A piece of monologue* e o confinamento do personagem Speaker em um ambiente indeterminado, apresentando apenas o globo iluminado e os pés brancos de uma cama em meio ao vazio e escuridão; em *Rockaby* e o confinamento da mulher prematuramente envelhecida em uma cadeira de balanço em meio à escuridão de um espaço que possivelmente remete a um quarto; e finalmente em *Ohio impromptu* e o confinamento de ambos os personagens na nova morada do Ouvinte, se adotarmos a descrição apresentada na narrativa do Leitor como sendo referente à história do personagem que apenas ouve e bate no tampo da longa mesa, interferindo constantemente na ação de narrar executada pelo Leitor, em um espaço mais uma vez desprovido de referenciais que possibilitem delimitações precisas.

Mas como é característico dentro da extensa obra de Beckett, o alívio extraído do acesso às memórias, materialmente (Krapp) ou imagetivamente (Ouvinte), é confrontado imediatamente pela angústia provocada pela exacerbação da sensação de solidão dos personagens, que se percebem, remetendo ao conceito berkeleyano “*esse est percipi*”<sup>350</sup> evocado por Beckett inúmeras vezes ao longo de seus escritos – direta ou

---

<sup>350</sup> O conceito mencionado permeia boa parte da obra em drama e prosa de Samuel Beckett, tendo sido objeto central dentro da estrutura conceitual da película *Film*, que concebeu e dirigiu em parceria com o encenador norte-americano Alan Schneider em Nova Iorque, no verão de 1964, e que teve como

indiretamente –, absolutamente sozinhos e sem companhia, a única maneira através da qual poderiam ser percebidos e conseqüentemente terem suas existências reconhecidas por sua alteridade. Se durante o convívio com o outro, seja ele Bianca (Krapp) ou o ente querido (Listener), a solidão se impunha como uma ausência em companhia do outro, materializada no dito beckettiano “sozinhos juntos”, na ausência de qualquer modalidade de convívio, a solidão se impõe como ausência em companhia da memória do outro, dessa forma mantendo a manifestação genuinamente beckettiana da abordagem da temática referente à presença e ausência, central em toda a vasta obra de Samuel Beckett. O personagem Leitor nos coloca em contato com esta questão em uma das micro-cenas da primeira parte de *Ohio impromptu*, quando diz, lendo em seu velho livro durante a repetição de um período suscitada pela batida no tampo da mesa por parte do Ouvinte: “*Seen the dear face and heard the unspoken words, Stay where we were so long alone together, my shade will comfort you.*”<sup>351</sup> (BECKETT, 1990, p. 446).

Outro aspecto de relevância em *Ohio impromptu* diz respeito à questão da companhia, tema caro aos escritos beckettianos, especialmente no que se refere às obras finais em drama e prosa, caracterizadas pelo permanente cruzamento de gêneros, ou seja, narrativas de aspecto dramático, deixando em primeiro plano longos solilóquios típicos da estrutura dramaturgica, e por outro lado dramas centrados na narração de personagens em cena ou de vozes indeterminadas, surgindo e ecoando por todo o espaço cênico, configurando uma espécie de teatro permeado por epicização. A questão da necessidade de companhia por parte do personagem Ouvinte se apresenta em trechos distintos do dramátculo, primeiramente na micro-cena onde visualizamos, através da narração da história contida no velho livro por parte do Leitor, história conforme apontado anteriormente que se apresenta como espécie de duplicação da situação dramática na qual se encontra o Ouvinte, o motivo da partida do personagem para uma nova morada, distante do local onde vivera com o ente querido que se fora.

---

protagonista o célebre ator do cinema mudo Buster Keaton. Na edição inglesa do teatro completo de Beckett, encontramos a citação ao “*esse est percipi*” nas rubricas descritivas situadas na primeira página do roteiro cinematográfico publicado. Cf. BECKETT, 1990, pp. 321-329.

<sup>351</sup> “Visto o rosto querido e ouvido as palavras não ditas, Fique onde nós estivemos tanto tempo sozinhos juntos, minha sombra confortará você.” (tradução nossa). Optamos por manter em nossa tradução o uso de maiúscula no início da palavra “fique” conforme o texto original escrito por Beckett em inglês, e publicado na edição de seu teatro completo intitulado *Samuel Beckett: the complete dramatic works* pela editora britânica Faber and Faber, da mesma forma como aparece em trecho citado anteriormente, apontando o primeiro momento onde a frase é citada, antes desta repetição.

[...] In a last attempt to obtain relief he moved from where they had been so long together to a single room on the far bank. From its single window he could see the downstream extremity of the Isle of Swans. [*Pause.*] Relief he had hoped would flow from unfamiliarity. Unfamiliar room. Unfamiliar scene. Out to where nothing ever shared. Back to where nothing ever shared. From this he had once half hoped some measure of relief might flow. [*Pause.*] [...] <sup>352</sup> (BECKETT, 1990, p. 445)

A narrativa conduzida pelo Leitor evolui, abordando em seguida outro elemento importante dentro da estética beckettiana, ou seja, a questão do hábito, tratada por Beckett em seu ensaio acerca de Proust, conforme apontamos anteriormente. O hábito em foco aqui diz respeito às caminhadas diárias do personagem pela Ilha dos Cisnes descrita na narrativa, e sobreposto ao hábito de vagar lentamente pela ilhota, o hábito de vestir-se de forma idêntica diariamente. A narrativa descreve lentamente, como mencionara Beckett a respeito da maneira como a peça deveria ser representada, as observações do personagem acerca dos redemoinhos da água do rio, passando pelo episódio, citado anteriormente, dos sonhos onde o personagem visualiza o rosto e as palavras enunciadas pelo ente querido, concluindo com outra referência à ideia recorrente de companhia, desta vez tendo as memórias do convívio de ambos como outra forma de obter alguma forma de companhia, evidenciada no conselho dado pelo ente querido através do sonho, no sentido de o personagem Ouvinte permanecer na antiga morada de ambos para que os vestígios do ser desencarnado pudessem confortá-lo. O Leitor avança na narrativa reflexiva, e parte para a enunciação e refutação do problema envolvendo o personagem narrado, espelhado no Ouvinte:

[...] Could he not now turn back? Acknowledge his error and return to where they were once so long alone together. Alone together so much shared. No. What he had done alone could not be undone. Nothing he had ever done alone could ever be undone. By him alone. [*Pause.*] [...] <sup>353</sup> (BECKETT, 1990, p. 446)

---

<sup>352</sup> “[...] Em uma última tentativa para obter alívio, ele se mudou de onde eles estiveram juntos por tanto tempo para um quarto na margem mais distante. De sua única janela ele podia avistar a extremidade rio abaixo da Ilha dos Cisnes. [Pausa.] Alívio ele esperava que fluísse do desconhecimento. Quarto desconhecido. Cena desconhecida. Sair para onde nada nunca compartilhado. Voltar para onde nada nunca compartilhado. A partir disso ele uma vez esperou que alguma medida de alívio pudesse fluir. [Pausa.] [...]” (tradução nossa).

<sup>353</sup> “[...] Não poderia ele agora retornar? Reconhecer seu erro e retornar para onde estiveram por tanto tempo sozinhos juntos. Sozinhos juntos tanto compartilhado. Não. O que ele havia feito sozinho não podia ser desfeito. Nada do que havia feito sozinho podia ser desfeito. Por ele sozinho. [Pausa.]” (tradução nossa).

O Leitor avança em sua narrativa ininterrupta encerrando o que poderia ser definido como a primeira parte da peça mencionando que a experiência em busca de alívio na nova morada fracassara, trazendo de volta um antigo terror da juventude do personagem, aqui ecoando de forma difusa um problema de saúde vivenciado por Beckett, as “noites em claro” (no original “*white nights*”), palavra que de certa forma faz menção à insônia e ao mesmo tempo denota o local onde os originais de Samuel Beckett foram armazenados, ou seja, em White Knights, o Samuel Beckett Archive situado nas dependências da University of Reading na Inglaterra, em uma peça onde outros paralelos com o universo de Samuel Beckett são sugeridos, conforme descrito anteriormente.

A segunda parte de *Ohio impromptu* também gravita em torno do tema de companhia, mas de forma diversa em relação à primeira parte, onde a relação com a figura fantasmática do Leitor, enviado supostamente pelo ente querido desencarnado com o único propósito de proporcionar alívio e companhia<sup>354</sup>, no intuito de dirimir o sofrimento advindo da solidão experimentado pelo Ouvinte, conforme é descrito na narrativa proveniente do antigo livro, se torna o centro do dramático, desenvolvendo um espelhamento mais direto em relação ao que é dito através da narrativa e o que vemos em cena. Nesta parte final da peça, ocorre uma crescente identificação da narrativa com a imagem cênica, evidenciada a partir do momento em que o Leitor passa a aludir a um episódio dentro da narração espelhado com exatidão nas ações de ambos os personagens materializadas em cena em tempo presente.

---

<sup>354</sup> Livia Bueloni Gonçalves traça alguns paralelos entre *Company* e *Ohio impromptu*, tendo o elemento central de companhia em ambas as obras como foco de análise. Segundo a autora, “a importância do papel da audição em *Company* também se compara à da peça *Ohio impromptu* (1982). Escritas no mesmo período, ambas trazem o tema da narrativa como companhia indispensável. [...] Em *Ohio impromptu*, o personagem do leitor encarna uma função semelhante à da voz de *Company*. A função do “enviado do ente querido” é ler a um outro passagens significativas da vida deste contidas em um livro. Os trechos evocam os momentos vividos por ele e este ente querido, sendo este último o responsável por enviá-lo o leitor. Novamente aqui temos essa “cadeia” em torno da narração. Além disso, a peça dramatiza a situação da leitura chamando a atenção para seu caráter de companhia. Também o tema do livro que é lido tem a ver com a companhia que estes dois sujeitos se fizeram – “*alone together so much shared*” – agora substituída pela leitura. [...] A aliança entre ficção e companhia também se vale de elementos autobiográficos identificáveis em ambas as obras. Assim como as cenas apresentadas pela voz em *Company*, também a forte amizade descrita em *Ohio impromptu* refere-se a um momento, devidamente ficcionalizado, da vida do autor. Os passeios pelo *Quartier Latin* em Paris são entendidos pela crítica beckettiana como uma referência aos passeios que ele costumava fazer na cidade com James Joyce, na ocasião em que ambos estavam na França. Também é sabido que Beckett lia para Joyce quando este começou a perder a visão, cena que a peça também evoca. A imagem do sujeito que presta atenção na leitura valendo-se apenas da audição assemelha-se à do indivíduo de *Company*. [...]” (GONÇALVES, 2018, pp. 142-147).



One night as he sat trembling head in hands from head to foot a man appeared to him and said, I have been sent by – and here he named the dear name – to comfort you. Then drawing a worn volume from the pocket of his long black coat he sat and read till dawn. Then disappeared without a word. [Pause.] Some time later he appeared again at the same hour with the same volume and this time without preamble sat and read it through again the long night through. Then disappeared without a word. [Pause.] So from time to time unheralded he would appear to read the sad tale through again and the long night away. Then disappear without a word. [Pause.] With never a word exchanged they grew to be as one.<sup>355</sup> (BECKETT, 1990, p. 447)

A partir dessa guinada dentro da estrutura dramaturgica e cênica da peça, Beckett novamente coloca em evidência mais um elemento de dualidade que permeia *Ohio impromptu*, ou seja, se na primeira parte do drama o leitor-espectador visualiza uma cena diversa em relação à cena que é narrada pelo personagem Leitor, na segunda parte a ação narrativa parece se refletir integralmente na ação cênica, materializando um espelhamento perfeito entre o que é contado (ação narrativa) e o que é mostrado (ação cênica). A duplicação exata de uma em relação à outra parece realizar outro paralelismo possível, de forma metalinguística, no que diz respeito ao caráter possivelmente auto-alusivo do dramático, ou seja, uma ação cênico-narrativa que alude diretamente à problemática do próprio Beckett enquanto dramaturgo-encenador, que através do jogo cênico entre dois personagens que ao final “se tornaram um só” sintetiza, de forma direta, seu próprio princípio de trabalho como dramaturgo, o exercício solitário da escrita, lendo algo que já fora redigido para uma espécie de duplo fantasmático materializado apenas para lhe proporcionar companhia durante o ato essencialmente solitário da criação literária.

Tendo em vista que o dramático fora concebido para um congresso de especialistas beckettianos, e que existem indícios que apontam para detalhes na estrutura da peça voltados à detecção por parte destes especialistas, como as alusões a Joyce, a locais específicos, a peças anteriores e ao próprio ato solitário da escrita, poderíamos afirmar que juntamente com a estrutura do enredo de *Ohio impromptu*, com a relação de ambos os personagens em primeiro plano contraposta à “triste história”

---

<sup>355</sup> “Uma noite enquanto ele estava sentado com a cabeça nas mãos tremendo da cabeça aos pés um homem apareceu e disse, Fui enviado por – e aqui ele mencionou o nome querido – para confortá-lo. Então tirando um livro gasto do bolso do longo casaco preto sentou-se e leu até o amanhecer. Então desapareceu sem nenhuma palavra. [Pausa.] Algum tempo depois ele apareceu novamente à mesma hora com o mesmo livro e desta vez sem preâmbulos sentou-se e leu novamente através da longa noite. Então desapareceu sem dizer uma palavra. [Pausa.] Então de tempos em tempos sem avisar ele aparecia para ler a triste história integralmente novamente e através da longa noite. Depois desaparecia sem dizer uma palavra. [Pausa.] Sem nunca trocar uma palavra eles se tornaram um só.” (tradução nossa).

narrada a partir do livro, podemos inferir que nesta obra Beckett desenvolveu uma estrutura dramatúrgica que aponta para a criatividade como seu tema central.

A cena final de *Ohio impromptu* introduz uma ruptura em relação à repetição supostamente permanente do desfecho do encontro dos dois personagens, de acordo com o que é descrito na história que acreditamos estar espelhada em cena, onde diferentemente das visitas anteriores, quando o Leitor desaparecia após sua *performance* narrativa em meio ao alvorecer, vemos em cena o desdobramento invertido em relação ao que tradicionalmente ocorria ao longo destes encontros espectrais, ou seja, toda a imobilidade e mínima interação física de ambos, devido ao foco que incide sobre o ato de leitura-escuta, se converte em uma micro-cena na qual a relação verbal é alterada para uma última relação estritamente física, potencializada pelo silêncio instaurado após a derradeira fala, quando, após se “tornarem um só”, ambos se observam uma última vez em total silêncio, encenando uma contradição em relação ao final da ação narrativa, onde lemos-ouvimos a frase derradeira, repetida uma última vez, ecoando durante o silêncio que envolve a última ação física dos personagens, espécie de síntese entre confrontação e reunião, quando ambos baixam suas mãos sobre a mesa e se encaram, onde diferentemente “[...] das imagens finais de *Ghost trio* e *That time* em que as figuras sorriem, o final de *Ohio impromptu* sugere mais concentração mental do que alienação mental. [...]” (GONTARSKI, 1985, p. 177, tradução nossa). Conforme apontam Ackerley e Gontarski<sup>356</sup>, a peça termina – ou é interrompida – equilibrada entre duas possibilidades, a circular (com a leitura sendo realizada noite após noite) ou a linear (completada ao final da representação)<sup>357</sup>.

<sup>356</sup> Cf. ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E.. *The Grove companion to Samuel Beckett: a reader's guide to his works, life and thought*. New York: Grove Press, 2004, pp. 418-419.

<sup>357</sup> De acordo com o trecho contendo a cena final de *Ohio impromptu*: “*So the sad tale a last time told they sat on as though turned to stone. Through the single window dawn shed no light. From the street no sound of reawakening. Or was it that buried in who knows what thoughts they paid no heed? To light of day. To sound of reawakening. What thoughts who knows. Thoughts, no, not thoughts. Profound of mind. Buried in who knows what profound of mind. Of midlessness. Whither no light can reach. No sound. So sat on as though turned to stone. The sad tale a last time told. [Pause.] Nothing is left to tell. [Pause. R makes to close book. Knock. Book half closed.] Nothing is left to tell. [Pause. R close book. Knock. Silence. Five seconds. Simultaneously they lower their right hands to table, raise their heads and look at each other. Unblinking. Expressionless. Ten seconds. Fade out.*” (BECKETT, 1990. pp. 447-448). “Então a triste história contada uma última vez eles se sentaram como se tivessem se transformado em pedra. Pela única janela o amanhecer não vertia nenhuma luz. Da rua nenhum som de despertar. Ou enterrados em sabe-se lá quais pensamentos eles não deram atenção? À luz do dia. Ao som do despertar. Sabe-se lá em quais pensamentos. Pensamentos, não, não pensamentos. Profundezas da mente. Enterrados em sabe-se lá quais profundezas da mente. Da alienação. Onde nenhuma luz pode alcançar. Nenhum som. Então permaneceram sentados como se tivessem virado pedra. A triste história contada uma última vez. [Pausa.] Nada resta a dizer. [Pausa. L tenta fechar o livro. Batida. Livro meio

## 7.2 – *Impromptu* beckettiano na Ohio State University

*Ohio impromptu* foi desenvolvido, conforme mencionado anteriormente, a convite de Stanley Gontarski, para estrear profissionalmente dentro do conjunto de atividades programadas para o simpósio internacional relacionado à obra de Samuel Beckett sob sua coordenação, intitulado *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, realizado como comemoração dos 75 anos do dramaturgo-encenador irlandês. Diversos comentadores citam a questão estilística do *impromptu* (ou improviso) como elemento central dentro da construção do dramático por Beckett, inserindo a peça dentro da tradição de obras dramáticas como *Impromptu de Versailles* (1663), de Molière, *Impromptu de Paris* (1937), de Giradoux, e *Impromptu de l'Alma* (1955), de Ionesco, e musicais, como os *impromptus* de Schubert, Schumann, Chopin, Fauré, entre outros, como Pierre Astier, que pontua em ensaio intitulado *Beckett's "Ohio impromptu": a view from the Isle of Swans*<sup>358</sup> que concordaria com aqueles que “[...] espontaneamente associaram o termo *impromptu* a um certo tipo de criação artística, musical ou literária, que é, *en principe* improvisada, mas na verdade composta ou escrita cuidadosamente para dar a sensação de improvisação [...]” (apud GONTARSKI, 1986, p. 394, tradução nossa), embora Enoch Brater aponte que no caso do dramático concebido por Beckett, a leveza tradicional associada ao improviso seja apresentada de forma inversa, ou seja, dentro da peculiar estética beckettiana.

Como forma teatral, um *impromptu* deve parecer leve, improvisado, quase extemporâneo, mesmo que esses efeitos sejam alcançados através de premeditação. O improviso de Beckett, no entanto, não é realmente nenhuma dessas coisas. Está “no local”, etimologicamente, apenas no sentido de que está *in promptu*, de prontidão, diante dos holofotes. Em *Ohio impromptu* a estrutura é cômica, enquanto o drama que ocorre dentro dela é, como a comédia costuma ser, totalmente sério. Beckett manipula a forma para remodelá-la, para sua própria satisfação, fazendo-nos observar um fenômeno de palco com uma escrupulosidade que pode ter nos escapado antes. Embora a cortina se levante para revelar um quadro surpreendente que inicialmente possa provocar risadas, Beckett logo modifica nossa reação reorientando o drama para uma tensão que foi incorporada ao cenário. (BRATER, 1987, pp. 127-128, tradução nossa)

---

fechado.] Nada resta a dizer. [Pausa. L fecha o livro. Batida. Silêncio. Cinco segundos. Simultaneamente eles abaixam suas mãos direitas até a mesa, levantam suas cabeças e olham um para o outro. Sem piscar. Sem expressão. Dez segundos. *Fade out* na luz.]” (tradução nossa).

<sup>358</sup> Cf. GONTARSKI, S. E. (ed.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986, pp. 394-403.

Dando continuidade à sua análise pormenorizada referente à questão do termo *impromptu*, utilizado por Beckett no título do dramático, Pierre Astier comenta que a peça ainda apresenta outros pontos em comum com os três *impromptus* teatrais prévios: o nome do local onde foram apresentadas pela primeira vez presente em seus títulos, além de outros dois aspectos relevantes, ou seja, todos seriam muito curtos e apresentariam traços de comicidade<sup>359</sup>.

Em sua biografia dedicada à vida e obra do autor e encenador irlandês, James Knowlson apresenta a trajetória da gênese de *Ohio impromptu*, dramático escrito no início de 1980, desde o mencionado convite feito por Gontarski, até a escalação do ator ideal para a construção do personagem. Segundo o crítico, Beckett havia criado uma série de inícios para o dramático, desenvolvidos entre o final de março e o início de abril daquele ano, abandonados logo em seguida. Os referidos fragmentos<sup>360</sup>, que

---

<sup>359</sup> Pierre Astier menciona ainda outra questão relevante presente em *Ohio impromptu*, ou seja, a presença da dimensão metateatral na estrutura do dramático. De acordo com o crítico “[...] todos os *impromptus* prévios tem em comum dois outros aspectos, um aparentemente ausente na peça de Beckett, enquanto o outro certamente está lá, embora talvez de maneira não tão óbvia. Em primeiro lugar, a ligação perdida: enquanto Molière, Giradoux e Ionesco usaram seus respectivos *impromptus* para defender sua própria estética teatral através de ataques satíricos explícitos e virulentos contra seus respectivos críticos, Beckett não parece defender nada nem atacar ninguém neste *impromptu*. Em segundo lugar, a dimensão metateatral: todos os *impromptus* prévios lidam em grande medida com os problemas da atuação teatral ou da escrita dramática através da atuação ou da escrita de uma peça que acaba por ser a mesma desempenhada diante de nossos olhos. O mesmo ocorre com *Ohio impromptu*, mas com duas diferenças marcantes: a obra dentro da peça não é uma peça, mas uma história lida em um livro. Além disso, essa história termina com eventos que o público pode assistir no palco ao final da peça; no entanto, ainda assim ela também parece ser atemporal. Lida em voz alta agora por um personagem da peça, está relacionada com uma certa “triste história” lida em voz alta uma vez por outro personagem (o visitante na história do livro), uma “triste história” da qual nada sabemos, exceto que é uma repetição da repetição de uma repetição, e assim por diante *ad infinitum*, da mesma velha “triste história”. A história que ouvimos pode se referir ao passado relativamente recente dos personagens da peça, mas a “triste história” a qual está ligada se refere a um passado tão absolutamente remoto que poderia muito bem remontar à própria origem do tempo.” (ASTIER apud GONTARSKI, 1986, p. 395, tradução nossa).

<sup>360</sup> Algumas versões dos manuscritos e datiloscritos referentes ao desenvolvimento de *Ohio impromptu* encontram-se no Samuel Beckett Archive, mantido pela Beckett International Foundation na University of Reading, na Inglaterra. No total, o arquivo contém em seu acervo oito documentos relativos ao dramático, que mapeiam as etapas de desenvolvimento da dramaturgia (MS 2259/1, MS 2259/2, MS 2259/3, MS 2259/4, MS 2260/1, MS 2260/2, MS 2930, MS 3628). Deste grupo de manuscritos e datiloscritos dois documentos chamam a atenção devido a seu conteúdo, por registrarem detalhadamente o processo de desenvolvimento do dramático e algumas das alterações realizadas por Beckett em relação ao texto dramático. O manuscrito MS 2259/1 contém uma cópia xerocada do manuscrito original de *Ohio impromptu*, sem data, contendo quatro folhas, a última delas assinada por Beckett, escrita e corrigida com caneta preta. Neste manuscrito, o leitor toma um gole de um copo ou assua o nariz entre as leituras, e uma passagem descrevendo uma reunião noturna com um “pequeno homem velho” chamado White está riscada. A leitura termina inicialmente após as linhas “Não há necessidade de ir até ele novamente” e a passagem final sobre as duas figuras alheias ao ambiente depois que a “triste história” foi contada está adicionada na última página, após as instruções para encenação, e rotulada como A. A segunda página é o manuscrito de um “*faux départ*” de *Ohio*

segundo Beckett “não deram em nada”, abordavam temas diversos em relação ao dramático finalmente enviado pelo dramaturgo-encenador para estrear durante o simpósio beckettiano, sendo que “[...] um se concentra em um fantasma retornando do outro mundo para falar em uma conferência, o outro em uma figura tentando e falhando em enfiar uma agulha – eram secamente espirituosos, provocadores e extravagantes. [...]” (KNOWLSON, 1997, pp. 584-585, tradução nossa). Ainda de acordo com James Knowlson, a versão publicada de *Ohio impromptu* conferia um aspecto mais impessoal em relação aos fragmentos abandonados anteriormente, embora o leitor mais atento e familiarizado com a dramaturgia tardia beckettiana possa identificar alguns elementos supostamente autobiográficos, que seriam trabalhados exaustivamente no sentido de serem desconstruídos e esfumados, da forma como Beckett sempre procedeu com qualquer elemento originário de suas memórias e reminiscências pessoais, para poderem fazer parte de suas criações originais e perturbadoras, como é o caso de *Ohio impromptu*.

---

*impromptu*. Duas outras versões deste fragmento estão incluídas com uma série de manuscritos e textos datilografados muito mais completos de outro “*faux départ*”, também rotulado como “*Ohio impromptu*”, no manuscrito MS 2930. O manuscrito MS 2930 contém um conjunto de folhas soltas de “falsos começos” para *Ohio impromptu*. Dez folhas no total. Oito folhas manuscritas, além de uma única folha datilografada. Uma folha única manuscrita em papel quadriculado, arrancada de um caderno de exercícios. Agrupadas em um envelope marrom marcado como “*SCRAPS*” por Beckett. Embora não numerada e não especificamente uma sequência, a ordem de composição é sugerida pela elaboração, desenvolvimento ou rejeição de ideias. Parece haver dez “*scraps*” separados neste pacote. Os outros documentos seriam: MS 2259/2 contendo cópia xerocada de um datiloscrito corrigido de *Ohio impromptu*, contendo duas folhas, não datado e marcado como “TS 1”. MS 2259/3 contendo cópia xerocada de um datiloscrito do dramático, contendo três folhas, não datado e marcado como “TS 2”. MS 2259/4 contendo cópia xerocada de um datiloscrito do dramático, constituindo o roteiro utilizado para a produção original, somando quatro folhas, não datado e apresentando uma única correção datilografada na folha três. MS 2260/1 contendo o manuscrito original da tradução feita por Beckett de *Ohio impromptu* para o francês, escrito com caneta preta, dividido em três folhas, sendo que a última foi assinada por Beckett e datada de janeiro de 1982. MS 2260/2 contendo datiloscrito sem título e corrigido da tradução feita por Beckett de *Ohio impromptu* para o francês, dividido em três folhas, sem data. Corrigido em caneta preta, lápis e datilografia, com paginação datilografada. Mais revisado do que o documento anterior, incorpora as correções realizadas, apresentando mudanças relativas à direção e ao texto dramático. E finalmente o último manuscrito, MS 3628 uma fotocópia corrigida de páginas-prova do autor de *Ohio impromptu*, retirada do volume intitulado *Catastrophe et autres dramaticules* (Paris, Editions de Minuit, 1982). Contém dois grupos separados de alterações da numeração de páginas em caneta vermelha realizadas por Beckett, sendo que estas anotações são originais feitas pelo autor. Cf. BRYDEN, Mary; GARFORTH, Julian; MILLS, Peter (eds.). *Beckett at Reading: catalogue of the Beckett manuscript collection at the University of Reading*. Reading: Whiteknights Press / Beckett International Foundation, 1998, pp. 69-71. Todos estes manuscritos e datiloscritos citados pertencem ao Beckett Archive e alguns deles jamais foram publicados. Os únicos documentos originais do processo de criação de *Ohio impromptu* publicados foram incluídos como apêndice em um volume que agrupou, conforme mencionamos ao longo deste capítulo, o manuscrito holográfico (BIF MS 2259/1), dois datiloscritos (BIF MS 2259/2 e BIF MS 2259/3) e o roteiro de produção da peça (BIF MS 2259/4). Cf. ASTIER, Pierre; BEJA, Morris; GONTARSKI, S. E. (eds.). *Samuel Beckett: humanistic perspectives*. Columbus: Ohio State University Press, 1983, pp. 189-207.

Esse sentimento de perda sugere que a figura da narrativa que foi deixada para viver sozinha está profundamente enraizada na vida pessoal e imaginativa de Beckett. Vários de seus amigos que viram Beckett e Suzanne nos últimos dez anos de suas vidas, quando estavam frequentemente ásperos ou irritados um com o outro, foram surpreendidos por uma conversa de um jantar que tive com Beckett em 1981 sobre *Ohio impromptu*. Primeiro conversamos sobre o vínculo com Joyce: “É claro”, ele comentou sobre o chapéu e a Ilha dos Cisnes. Eu então disse a ele que tinha ouvido que o “rosto querido” que é evocado pelo Leitor referido como se fosse o rosto de Joyce “É uma mulher, não é?” eu perguntei. “É Suzanne”, ele respondeu. “Eu a imaginei morta tantas vezes. Eu até me imaginei me arrastando até o túmulo dela”. (KNOWLSON, 1997, p. 585, tradução nossa)

Além desta passagem de origem inegavelmente autobiográfica, transposta para a estrutura do dramático de forma recontextualizada pelo dramaturgo-encenador irlandês, James Knowlson aponta outro elemento proveniente da vida pessoal de Beckett, embora desta vez não se trate de alguma passagem de sua trajetória ou de quaisquer conhecidos e familiares do autor, mas sim relativa a um dos problemas de saúde que incomodariam Beckett em seus últimos anos de vida, que figuraria apenas em um dos manuscritos descartados antes da reescrita da versão final publicada do dramático, referente à passagem em que o personagem teria dificuldade para utilizar uma agulha com linha. Este tema, central na primeira versão manuscrita do dramático, acabaria por ser descartado por Beckett nas versões e revisões subsequentes, pelo fato de o dramaturgo-encenador considerá-lo excessivamente literal, não sendo mencionado na versão final publicada da obra.

A dificuldade que o protagonista tem em enfiar a agulha vem de dois dos principais impedimentos de Beckett, sua visão defeituosa e a contratura de Dupuytren nas mãos. Beckett escreve: Parkinson – Dupuytren – raramente se unem. Qualquer um tem P. ou D. Raramente os dois (MS 2930 [Reading]). (KNOWLSON, 1997, p. 738, tradução nossa)

A estreia do dramático sobre o palco aconteceria no dia 9 de maio de 1981, entre as 14 e 15 horas da tarde. A ficha técnica da encenação contava com o diretor Alan Schneider, a quem Beckett convidara pessoalmente para ser responsável pela estreia internacional da peça, com David Warrilow no papel do Leitor e Rand Mitchel no papel do Ouvinte. As outras performances apresentadas ao longo do simpósio beckettiano foram a encenação de *A piece of monologue*, com o ator David Warrilow, a encenação de *Footfalls*, com a atriz e pesquisadora Rosemary Pountney no papel de May – a irlandesa havia estado presente em ensaios dirigidos por Samuel Beckett com o

San Quentin Drama Workshop cerca de um ano antes, em maio de 1980 –, além de uma produção estudantil de *Waiting for Godot*, todas elas levadas ao palco no dia 9 de maio de 1981<sup>361</sup>.

A rica edição da correspondência entre Samuel Beckett e o encenador norte-americano Alan Schneider, publicada no final da década de 1990, apresenta todas as cartas trocadas por ambos no período que antecede a estreia do dramático no simpósio promovido por Gontarski, e também as cartas trocadas seguindo a repercussão da estreia, bem como os desdobramentos em temporadas subsequentes ocorridas em Los Angeles em 1982, em Chicago em 1983, em nova Iorque em 1983, e finalmente em Paris também no ano de 1983. Beckett escrevera comentários específicos relativos a aspectos particulares do dramático, com especial atenção a detalhes que segundo ele seriam fundamentais para a encenação da peça. As observações de Alan Schneider acerca da estreia de *Ohio impromptu* demonstram minuciosamente o impacto da encenação e a recepção do público, formado em grande maioria por críticos e pesquisadores estudiosos da obra beckettiana.

Eu acho que a peça foi muito bem. A resposta do público foi excelente, mesmo daqueles que não leram o texto antes. Ruby pareceu gostar, assim como Jim Knowlson e John Calder. Barney, infelizmente, não pôde vir no último minuto. A imagem visual era muito forte. Os dois homens absolutamente iguais em seus casacos e perucas (que, felizmente, eu pude mandar fazer sem encargos pelo melhor fabricante de perucas de Nova York). Tivemos algumas risadas, não esperadas por mim, relacionadas às batidas do Ouvinte, querendo que o Leitor volte atrás em sua leitura. Não tenho conhecimento de nenhuma crítica, mas Gontarski prometeu enviar a você e a mim tudo que sair. David estava esplêndido. Através dos ensaios e na apresentação. Sua voz é forte até mesmo em baixo volume e expressiva. Ele estava sofrendo de hepatite durante alguns dos ensaios, mas conseguiu superar tudo isso. Nós ensaiamos em seu *flat*, no quinto andar de um edifício, durante um período de duas semanas. Levou vários dias para organizar os figurinos e adereços. O outro ator, Rand Mitchell, é um velho amigo meu de várias produções anteriores. Eu o escolhi por causa de sua grande semelhança com David. Além disso, ele aplicou massa no nariz para moldá-lo exatamente como o de David. Quando eles finalmente se viraram e se entreolharam e vimos seus rostos, o efeito foi surpreendente. E devo dizer que durante os ensaios, em alguns momentos, eu poderia pensar que um dos atores era realmente o outro. Eu acho que você ficaria satisfeito com o impacto geral da *performance*. Muito puro. Direto. Imagem potente em branco e preto. A mesa branca fortemente iluminada, as duas figuras espelhadas, a escuridão ao redor. Todo o processo, é claro, não foi tão satisfatório quanto o de *Rockaby*. Além de sentir falta de Billie, o que não tínhamos desta vez era qualquer tipo de organização. Stan não tinha ideia de como uma peça é produzida, nem nos preparou de forma alguma para a situação real dos ensaios em Columbus. Na verdade, ele está no Departamento de Inglês, em uma filial da Universidade, a 130 quilômetros de distância. O Departamento de Teatro simplesmente nos

---

<sup>361</sup> Cf. HARMON, 1998, pp. 405-406.

pressionou, sem avisar, sem orçamento e sem entender que eles próprios estavam profundamente envolvidos em produções próprias, uma delas *Godot* (uma performance estudantil, muito exagerada em todos os aspectos). Não tínhamos equipe de produção (finalmente convoquei Marty Fehsenfeld para me ajudar nos ensaios), sem orçamento, sem comunicação adequada com qualquer um além de nós mesmos. O único motivo de tudo ter saído tão bem foi que David, Rand, Marty e eu nos unimos por entusiasmo e de alguma forma conseguimos. Até mesmo subir ao palco para ensaiar em Columbus tornou-se um problema; finalmente conseguimos resolver tudo isso. Espero que você nos permita continuar com *Ohio*, pois há um grande interesse em vários círculos em Nova Iorque. Manhattan Theatre Club, La MaMa, Public Theatre. David gostaria de fazer a peça lá, se você concordar. E, claro, Tom Bishop continua a querer fazer em Paris. [...] (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, p. 404-404, tradução nossa)

A respeito do impacto em relação à estética do dramático, temos o registro de comentário de Michael Billington, publicado no jornal inglês *The Guardian* no dia 15 de agosto de 1984, onde o crítico afirma se tratar de “teatro minimalista brilhante que prova que Beckett usa o palco como um pintor para criar imagens que o assombrarão até o túmulo” (apud KNOWLSON, 1997, p. 585, tradução nossa). A concentração do efeito dramático sobre as relações dialógicas existentes entre discurso e imagem, entre silêncio e ação física, conferem ao dramático uma qualidade singular dentro do teatro final beckettiano, recuperando alguns elementos estéticos de outros dramáticos como *Not I* (discurso preponderante em cena), *Footfalls* (relação com lugares do passado dos personagens impregnados de memórias) e *Rockaby* (a voz como instrumento de recuperação das lembranças e protagonista através do discurso), ao mesmo tempo propondo uma novidade estética dentro do conjunto de sua extensa obra dramática, ou seja, as duplicações e utilização de combinações de elementos recorrentes em sua linguagem teatral nos brindam com um novo tipo de interação dentro da ação cênica, onde a relação entre aquele que fala (Reader) e aquele que escuta (Listener) se amplia e transforma, levando a uma transmutação do Leitor em Ouvinte, uma vez que o mesmo escuta a história contada enquanto recita as palavras, e a uma transformação do Ouvinte, que passa a agir como Leitor nos momentos em que conduz a narrativa, através de suas interferências físico-sonoras (batidas na mesa), que possuem o único objetivo de interromper a narração para que algo específico seja retomado e enfatizado, levando assim a uma interferência discursiva sobre a ação física de ler do personagem Leitor.

A novidade formal do dramático dentro de uma obra dramática que desenvolvia permanentemente rupturas estéticas sistemáticas, modificando os eixos de exploração do material cênico-dramático a cada nova criação, representa um novo grau de dificuldade no que se refere ao trabalho de atuação e materialização das



criaturas beckettianas no palco, muito disso devido ao aspecto da metronomização do drama, para utilizarmos mais uma vez o conceito proposto por Enoch Brater. Assim como Brater, a crítica Rosemary Pountney<sup>362</sup> aponta a precisa sincronização da aparência (caracterização), atitude cênica e movimento como algo extremamente exigente no que se refere ao trabalho dos atores nesta miniatura dramática. Sobre este aspecto, seria interessante observarmos o relato de David Warrilow, ator norte-americano da célebre companhia Mabou Mines, responsável pelo personagem Leitor na primeira encenação do dramático, além de ter participado de encenações históricas de obras de Beckett, entre elas *The lost ones*, adaptação para o palco da narrativa em prosa *Le dépeupleur*. De acordo com depoimento de Warrilow ao pesquisador Jonathan Kalb:

Quando estou sendo totalmente honesto, preciso dizer aos espectadores que não entendo o que estou fazendo. Eu não entendo a escrita. Eu não sou uma pessoa estúpida, mas se alguém me disser “do que se trata *Ohio impromptu*?” ou eu não posso dar uma resposta verdadeira ou não quero. Eu não sei muito bem o que é. Eu acho que realmente é, não posso. Não sei como. Eu tive uma breve discussão sobre a peça com um jovem diretor em Paris, e a atitude dele (e talvez também seja a de Beckett, eu não sei) foi de que é totalmente simples e direta, sem nenhuma complicação e que as perguntas que tenho sobre ela são irrelevantes e não tem influência sobre nada. Essa não é a minha experiência. Minha experiência com essa peça é que existem ali perguntas mas não há respostas para nenhuma delas, que está em um nível de mistério o qual desafia a entrada, exceto em um nível espiritual. As perguntas que tenho, o tipo de perguntas acadêmicas – quem é essa pessoa? o que é este livro? que história é essa? quando isso está acontecendo? quantas vezes isso aconteceu? – nenhuma delas é respondida. Não há respostas para essas coisas. Pode-se fazer suposições, mas são apenas suposições, somente isso. É como uma opinião. [...] Agora, a intenção mais útil que Beckett me forneceu no início da experiência com *Ohio impromptu* era de tratá-la como uma história de ninar e deixá-la ser reconfortante. Nem sempre era assim durante a *performance*. Mas eu acho que isso pode ser uma maneira muito satisfatória de abordar o texto. Também é uma ideia muito bonita, a de o Leitor estar contando uma história de ninar para o Ouvinte. (WARRILOW apud KALB, 1991, pp. 59-60, tradução nossa)

O depoimento de Warrilow reflete a complexidade alcançada por Beckett no que se refere ao tema da peça, sua estrutura dramática aparentemente simples, mas na verdade altamente complexa, as imbricações das duas partes do dramático com referências à própria obra, aos pesquisadores que formariam seu primeiro público durante a estreia no simpósio, ao convívio com James Joyce e até mesmo pequenas nuances autobiográficas devidamente esfumaçadas, redimensionadas e ficcionalizadas, que leva tanto atores quanto diretores envolvidos em projetos de encenação desta

---

<sup>362</sup> Cf. POUNTNEY, 1998, p. 225.

miniatura dramática a terem de buscar algum tipo de entendimento relativo à estética do teatro final de Beckett, às possíveis formas de materialização destas criaturas beckettianas sobre o palco, e em última análise, as técnicas de atuação que permitiriam de alguma forma possibilitar ao ator e ao diretor eixos de construção que se por um lado não possuem um lastro no sentido de existir alguma forma pré-concebida de encenação de tais situações dramáticas e contextos no teatro, por outro lado exigem sempre cuidadosas transposições da página ao palco, devido a esta ser uma obra, como todo o teatro tardio beckettiano dentro do qual está inserida, altamente movediça e exigente para que se alcance um resultado cênico preciso e coerente.



David Warrilow e Rand Mitchell em *Ohio impromptu*. Direção de Alan Schneider. Festival d'Automne à Paris, 1981. Foto: Patrig Le Jeanne.

Neste dramático, escrito no último período criativo dentro da fase final da dramaturgia beckettiana, a experiência de Beckett como dramaturgo-encenador, iniciada ainda durante a década de 1950 em seus anos de “aprendizagem” e aprofundada a partir da encenação de *Endspiel* apresentada no Schiller-Theater berlinense em 1967, parece ter alcançado seu ápice no que se refere tanto ao domínio exímio do ato da escrita dramática, quanto no que se refere ao domínio das possibilidades de representação teatral dentro de uma caixa cênica, realizando, dessa forma, uma obra que mescla

complexidade e simplicidade aparente de maneira singular, sintetizando boa parte das questões que nortearam a produção dramaturgica do autor irlandês e que continuam a desafiar aqueles que nutrem o desejo de encená-la sobre os palcos.

## CAPÍTULO VIII – CATASTROPHE: METATEATRO POLÍTICO

Samuel Beckett atenderia mais uma vez, em sua extensa carreira como dramaturgo, a uma solicitação pontual para a criação de um novo dramático voltado a um evento específico. Desta vez, porém, a solicitação apresentada não seria nada convencional: Beckett fora convidado a escrever uma nova miniatura dramática para um ato artístico em defesa de Václav Havel, dramaturgo tcheco e dissidente político preso devido a suas convicções e o teor de sua obra<sup>363</sup>. O ato em apoio ao dramaturgo tcheco, intitulado *Une Nuit Pour Václav Havel*, também seria apoiado por outros dramaturgos, a exemplo de Eugène Ionesco. Beckett aceitaria prontamente o convite, elaborando um dramático cujas características o distanciam de seus predecessores: em lugar das criaturas beckettianas desmembradas ou fantasmáticas, desta vez ele colocaria em cena um diretor teatral, sua assistente de direção, o protagonista de uma encenação e um técnico de luz, em uma espécie de metateatro que evoca não apenas Václav Havel e o universo de seu trabalho como dramaturgo e homem de teatro, mas também a própria prática de Beckett como encenador de suas principais peças teatrais<sup>364</sup>. O acento crítico, de certa causticidade em alguns momentos e ironia em outros, dá o tom do texto, enquanto o título desta miniatura dramática, *Catastrophe*, evoca tanto a perspectiva grega de uma virada ou reviravolta final na tragédia, quanto a perspectiva de um desastre, nas acepções inglesa e francesa do termo<sup>365</sup>.

---

<sup>363</sup> Enoch Brater detalhou em seu livro *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater* as ações que levaram o dramaturgo e dissidente político à prisão: “[...] as “atividades subversivas” de Havel incluíam sua participação no Comitê Para a Defesa dos Injustamente Processados (VONS), bem como sua assinatura no manifesto *Charter 77*, do qual ele foi um dos três porta-vozes originais. Em uma das raras visitas que lhe foram permitidas, Havel disse à sua esposa como estava profundamente comovido com essa demonstração de apoio de seus colegas da Europa Ocidental, mas ele não iria ler as novas peças até deixar a Prisão de Pankrac, em Praga, quase quatro anos depois que sua pena começou. Fora da prisão, Havel escreveu uma resposta a *Catastrophe*, uma peça chamada *Mistake*, e traduções para o inglês de ambas as obras foram impressas juntas no *Index on Censorship* de fevereiro de 1984. [...] *Catastrophe* e *Mistake* foram produzidas em um programa duplo no Stadsteater de Estocolmo em 29 de novembro de 1983, como parte de uma noite de solidariedade com Havel e seus companheiros do movimento de direitos humanos *Charter 77* na Tchecoslováquia.” (BRATER, 1987, pp. 139-140, tradução nossa).

<sup>364</sup> Beckett aborda de maneira sutil e irônica seu trabalho como encenador teatral em sua concepção do personagem Diretor, com seu figurino, gestos e frases excessivamente impositivas e autoritárias, o que levou Stanley Gontarski a classificar o personagem como uma “auto-paródia”, enquanto dirige uma encenação que denota ser claramente “algo saído de Beckett” (1985, p. 181).

<sup>365</sup> Patrice Pavis apresenta a definição do termo em seu *Dicionário de teatro*: “a catástrofe (do grego *katastrophê*, desenlace, desfecho) é a última das quatro partes da tragédia grega. Tal conceito dramático designa o momento em que a ação chega a seu termo, quando o herói perece e paga tragicamente a falha ou o erro (*hamartia*) com o sacrifício de sua vida e o reconhecimento de sua culpa. A catástrofe não está necessariamente ligada à ideia de acontecimento funesto, mas, às vezes, àquela

Com *Catastrophe* Beckett retomaria a prática de escrever uma obra dramaturgicamente primeiramente em francês, idioma com o qual concebera o arco inicial de sua dramaturgia, composto pelas peças *Eleuthéria*, *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Ato sem palavras I* e *Ato sem palavras II*, abandonado em detrimento da escrita em inglês, ao menos no que se refere à sua dramaturgia, a partir da peça *A última gravação de Krapp*. Além disso, conforme aponta Stanley Gontarski em sua obra panorâmica dedicada ao teatro de Beckett, a última década da produção dramaturgicamente do irlandês marcaria a retomada do uso do mimo dramático em cena: “a década de 1980 também marcou o retorno de Beckett à mímica, um retorno que reúne várias vertentes da obra teatral de Beckett: *Fin de partie* e muito do drama dos anos cinquenta, bem como o abortado “*J. M. Mime*”, que Beckett delineou nos anos sessenta” (1985, p. 179, tradução nossa).

### 8.1 – *Catastrophe* como dramático: realismo metateatral beckettiano

A estrutura desta miniatura dramática é aparentemente simples, de contornos naturalistas uma vez que se passa no interior de um teatro, apresentando a personagem Diretor (D) dando os retoques finais em sua encenação no que pode ser lido como o ensaio geral final de uma montagem, na presença de sua Assistente (A) e do único ator visto em cena, o Protagonista (P), além do iluminador do teatro, Luke (L), cuja presença é delineada por sua voz vinda de fora de cena. P se encontra sobre um praticável negro sendo observado rigorosamente por D, que exige que A realize alterações específicas sobre o trabalho corporal e expressivo de P, moldando a imagem deste solitário protagonista no intuito de efetivar as alterações propostas por D. Aparentemente, o momento que vemos em cena representa o instante final de ajustes da última micro-

---

de conclusão lógica da ação: "O desenrolar verdadeiramente trágico consiste na progressão irresistível em direção à catástrofe final" (HEGEL, *Esthétique*, 1832: 337). A catástrofe é apenas um caso particular, frequente entre os gregos, menos “automático” na era clássica européia, do *desenlace* da ação. A catástrofe é o resultado do erro de julgamento do herói e de sua falha moral: culpado sem verdadeiramente sê-lo, na tragédia grega, ou responsável, na tragédia clássica moderna, por simples “defeitozinhos” (BOILEAU, *Arte Poética*, III, 107), a personagem deve sempre curvar-se. A diferença reside no fato de que a resolução através da catástrofe tem ora um sentido (na tragédia grega ou na tragédia clássica, que centra a falha no indivíduo responsável, sua paixão, sua glória etc.); este sentido é o resgate de uma mácula original, o erro de julgamento, a recusa em transigir; ora, ao contrário, ela desemboca apenas num vazio existencial tragicômico (BECKETT), numa situação absurda (IONESCO), num escárnio total (DÜRRENMATT, KUNDERA).” (PAVIS, 2015, p. 41). Ruby Cohn aponta que “os primeiros rascunhos prevêem a encenação de um desastre. Em seu significado grego original, catástrofe é um ponto de inflexão, mas o francês e o inglês concordam em seu significado moderno de desastre.” (COHN, 2005, pp. 372-373, tradução nossa).

cena, mas não sabemos se o espetáculo consistirá apenas deste gesto-síntese, espécie de provocação visual silenciosa e minimalista, ou se existe algum material ensaiado previamente que funcionará como preâmbulo a este momento final. Na cena que Beckett nos apresenta, parece que o corpo de P, devidamente objetificado, está sendo moldado como uma escultura<sup>366</sup>, em um processo que lembra a ação de um carrasco executando abusos sobre uma vítima humilhada, diminuída e destituída de sua voz. A repetição das falas e gestos opressivos causa um mal estar que nos remete à dedicatória do dramático. O desfecho surpreendente rompe com o tom opressor monocórdio desta miniatura dramática, quando P se liberta das amarras representadas pelas rígidas marcações físicas às quais está submetido em cena – algo que remete às partituras físicas de personagens como Mouth, Listener, May e W em dramáticos como *Not I*, *That time*, *Footfalls* e *Rockaby* – e apresenta ao público sua expressão aterradora, materializada através de seu olhar fixo apontado em direção à plateia, rompendo subitamente, de certa forma, com a ilusão da quarta parede que prevalece durante todo o espetáculo, cujos contornos são inegavelmente de herança naturalista, através da composição deste *tableau*, com seu *gestus*<sup>367</sup> final de discordância, provocação e afirmação da resistência (do artista, ou se preferirmos, do ativista). A catástrofe beckettiana, dessa maneira, se concretiza.

---

<sup>366</sup> A esse respeito, Anna McMullan comenta que “[...] em *Catastrophe* o papel do texto verbal é reduzido, a fim de colocar em primeiro plano o corpo do Protagonista, manipulado pelo Diretor, para produzir precisamente o efeito que ele pretende [...]. A transformação do corpo em material artístico é enfatizada pelo branqueamento do corpo do Protagonista [...]. Este processo de branqueamento se estende a toda a pele visível do Protagonista, substituindo o artificial pelo humano ou, segundo Peter Gidal, o “natural” [...]. *Catastrophe* joga sobre a compreensão do público do corpo transformado em signo, em material a ser manipulado, disciplinado, modelado. O corpo em representação é reproduzido como uma imagem condicionada de acordo com as leis dominantes, enquanto qualquer tentativa por parte dos oprimidos de falar ou gesticular é reprimida [...]” (MCMULLAN, 1993, p. 28, tradução nossa).

<sup>367</sup> Aqui utilizamos a definição do conceito de *Gestus* brechtiano. Segundo Patrice Pavis “[...] *Gestus* tem aqui o sentido de *maneira característica* de usar o *corpo*, tomando, já, a conotação social de *atitude* para com o outro, conceito que Brecht retomará em sua teoria do *gestus*. Meierhold distingue, quanto a ele, “posições-poses” (*rakurz*) que indicam a atitude cristalizada e fundamental de uma personagem. [...] O *gestus* deve ser diferenciado do gesto puramente individual (coçar-se, espirrar, etc.): “As atitudes que as personagens tomam umas com as outras constituem o que denominamos domínio gestual. Atitudes corporais, entonações, jogos fisionômicos são determinados por um *gestus* social: as personagens se xingam, se cumprimentam, trocam conselhos, etc.” (*Pequeno Organon*, 1963:61: 80). O *gestus* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante de outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar. Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus* social. [...] O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo teatro): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo. O *gestus* é sensível, ao mesmo tempo, no comportamento corporal do ator e em seu discurso [...]” (PAVIS, 2015, p. 187).

Mas o teor e alcance deste dramático ultrapassam qualquer percepção inicial superficial da peça. Concebida inicialmente como ação política<sup>368</sup> por um artista que se envolvera intensamente na resistência ao nazismo durante a Segunda Guerra Mundial<sup>369</sup>, fazendo parte de um ato contra a repressão que enclausurara Havel<sup>370</sup>, privando-o de sua escrita e de suas leituras, um tipo de tortura extenuante para um artista e intelectual envolvido na resistência política contra a ditadura vigente em seu país à época, o dramático alterna crítica política com a perspectiva metateatral<sup>371</sup>, marca de alguns dos primeiros dramas beckettianos como *Esperando Godot* e *Fim de partida*.

A miniatura dramática teria sua estreia internacional no Festival de Avignon, em Provence, no dia 20 de julho de 1982, em uma única apresentação, na qual o

---

<sup>368</sup> Alguns críticos beckettianos discordam em relação à importância do elemento político como cerne de *Catastrophe*. Stanley Gontarski minimiza tal perspectiva, apontando que “[...] o uso da metáfora teatral, no entanto, tem menos importância política do que a dedicatória pode sugerir, embora na produção nova-iorquina de Alan Schneider o ícone se parecesse decididamente com aquelas fotos de jornal de vítimas do holocausto [...]” (1985, p. 181, tradução nossa). Enoch Brater se posiciona na direção oposta, frisando de forma categórica a importância do dramático como obra política (1987, pp. 140-141), o que também é corroborado por James Knowlson em sua biografia dedicada a Samuel Beckett, quando menciona o rápido engajamento do irlandês na produção desta miniatura dramática. Segundo ele, “Beckett às vezes lamentava que, por causa de sua abordagem excessivamente não-didática da escrita, ele fosse incapaz (e certamente não estava disposto) de escrever qualquer coisa que lidasse abertamente com política. Agora ele tinha a oportunidade de escrever uma peça que demonstrasse sua solidariedade para com um colega escritor vitimizado e preso, mas que poderia expressar seus próprios temas e ser escrita à sua maneira. Ele não perdeu tempo. Foi solicitada a ele uma contribuição no início do ano e, embora o primeiro manuscrito não tenha data, o segundo é datado de “20 de fevereiro de 1982”.” (1997, p. 597, tradução nossa). Beckett, por sua vez, deixara clara sua intenção de conceber o dramático como parte dessa ação política, em carta endereçada a Alan Schneider, datada de 4 de abril de 1982: “Wrote a short act in French (*Catastrophe*) for a group gesture toward Václav Havel, for next Avignon Festival. Not yet translated.” (apud HARMON, 1998, p. 425, tradução nossa). “Escrevi um pequeno ato em francês (*Catastrophe*) para um gesto de grupo para Václav Havel, para o próximo Festival de Avignon. Ainda não traduzido.” (tradução nossa).

<sup>369</sup> Além da postura pessoal de Beckett no sentido de sempre ter sido contrário a qualquer forma de opressão política, James Knowlson menciona em uma passagem de sua biografia o interesse do irlandês em relação à situação de artistas e intelectuais perseguidos na Europa Oriental. Cf. KNOWLSON, 1997, p. 596.

<sup>370</sup> De acordo com James Knowlson, “[...] Havel, que estava em prisão domiciliar, foi finalmente preso por quatro anos e meio por subversão em um julgamento com outros artistas em outubro de 1979. Naquele mesmo ano, a Anistia Internacional adotou os dissidentes presos na Tchecoslováquia como prisioneiros de consciência.” (1997, p. 595, tradução nossa).

<sup>371</sup> Segundo Patrice Pavis, metateatro pode ser definido como o “teatro cuja problemática é centrada no teatro que “fala”, portanto, de si mesmo, se “auto-representa”. Não é necessário – como para o teatro dentro do teatro – que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal (Calderón, Shakespeare; hoje, Pirandello, Beckett e Genet entram nessa categoria). Assim definido, o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma. Esta tese desenvolvida por L. Abel (1963), que parece haver forjado o termo, só prolonga a antiga teoria do teatro dentro do teatro: ela continua demasiado vinculada a um estudo temático da vida como palco e não se apóia o suficiente numa descrição estrutural das formas dramáticas e do discurso teatral.” (PAVIS, 2015, p. 240).

Protagonista foi amarrado dos ombros até os joelhos, de acordo com relato de Ruby Cohn<sup>372</sup>. A produção de baixo orçamento foi encenada por Stephan Meldegg, com Pierre Arditi no papel do Protagonista, Gerard Desarthe representando o Diretor, e Stephanie Loik como a Assistente. O sofrimento de Havel como preso político perduraria por um total de quatro anos; seis semanas após sua soltura da prisão, o dramaturgo tcheco escreveria uma emocionante carta de agradecimento pelo empenho de Beckett em conceber *Catastrophe* como gesto de homenagem e apoio contra seu encarceramento<sup>373</sup>.

A perspectiva metateatral presente na dramaturgia inicial de Samuel Beckett foi tema de diversos estudos, dos quais destacamos o trabalho pioneiro de Lionel Abel acerca do tema, abordado no capítulo dedicado a Beckett e o metateatro<sup>374</sup> em sua obra voltada a esta questão nas artes cênicas, especialmente em relação à dramaturgia. A respeito das primeiras peças de teatro de Beckett, Abel afirma que:

---

<sup>372</sup> Ruby Cohn apresenta em seu *A Beckett canon* uma breve síntese acerca da gênese do dramático: “três holografias e dois datiloscritos de *Catastrophe* estão na RUL (Reading University Library). A peça foi publicada pela primeira vez em *Solo suivi de Catastrophe*, em Paris, pela editora Minuit, em 1982, e no mesmo ano em *Catastrophe et autres dramatiques* [...]. A tradução para o inglês de Beckett foi publicada pela primeira vez em *Hiroshima* (Quisberg, 1982) e depois na *New Yorker*, em 10 de janeiro de 1983; foi reimpressa por Faber e Grove, respectivamente, em 1984. Pode ser encontrada no *Complete dramatic works*.” (COHN, 2005, pp. 372-373, tradução nossa).

<sup>373</sup> A referida carta, publicada no Volume IV da correspondência completa de Beckett, atesta o impacto do gesto de Beckett para com o dramaturgo: “Caro Samuel Beckett, durante os anos cinquenta quando tinha 16 ou 18 anos, em um país onde praticamente não existiam contatos culturais ou outros com o mundo exterior, felizmente tive a oportunidade de ler “*Esperando Godot*”. Mais tarde, é claro que li todas as suas peças, entre as quais pareço ter sido impactado com mais força por “*Dias felizes*”. Pode ser uma expressão tola, mas procuro em vão uma melhor: desde o primeiro momento você foi para mim uma divindade nos céus do espírito. Fui imensamente influenciado por você como ser humano e, de certa forma, como escritor também. Nunca poderá desaparecer a memória da busca aventureira e do encontro de valores espirituais no vazio ao redor de mim. Ainda hoje, depois de várias décadas, quando talvez seja mais velho do que você era na época de “*Godot*”, não posso deixar de sentir as consequências de me deparar com seu trabalho. Menciono tudo isso para deixar mais claro a você o choque que eu experimentei durante o meu tempo na prisão, quando por ocasião de uma de suas visitas de uma hora permitidas quatro vezes por ano, minha esposa me disse na presença de um guarda obtuso que em Avignon aconteceu uma noite de solidariedade para comigo, e que você aproveitou a oportunidade para escrever, e tornar pública pela primeira vez, sua peça “*Catastrophe*”. Durante muito tempo depois, acompanhou-me na prisão uma grande alegria e emoção e ajudou a viver em meio a toda a sujeira e baixeza. A alegria tinha várias dimensões às quais pertenciam não somente o fato de você ser para mim o que tentei sugerir acima, mas também a minha consciência de que você não é um daqueles que se entrega a troco de pouco – de modo que sua participação no evento de Avignon é ainda mais valiosa. Muito obrigado mesmo. Você não apenas me ajudou de uma maneira belíssima durante meus dias de prisão, mas ao fazer o que fez demonstrou sua profunda compreensão do significado da aflição que aqueles que não são indiferentes ao andamento das coisas tem que assumir ocasionalmente, no tempo presente tão bem quanto o fizeram no passado. Com os melhores cumprimentos e todos os bons votos, Václav Havel. Praga, 17.4.1983.” (HAVEL apud CRAIG et al., 2016, pp. 612-613, tradução nossa).

<sup>374</sup> Cf. ABEL, Lionel. Beckett e o metateatro. In: ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, pp. 115-118.



O metateatro de Beckett é muito especial. Suas peças quase nunca apresentam sequências de uma-peça-dentro-de-outra-peça, e seus personagens, embora sejam criações da imaginação, tem uma espécie de triste naturalidade. Suas esquisitices físicas, suas mazelas, suas doenças, são exibidas; eles fungam, guincham, gemem ou suspiram sem qualquer tentativa de disfarce, como o fazem as pessoas da vida real. James Joyce, que em seus escritos nunca esqueceu de notar as fraquezas físicas da humanidade, sem dúvida influenciou Beckett no sentido da apresentação naturalista das pessoas. [...] Todas as peças de Beckett sugerem que alguma ação definitiva teve lugar antes dos personagens chegarem ante os nossos olhos. [...] Eles nos mostram o resultado de uma ação dramática, porém não essa ação dramática em si. [...] (ABEL, 1968, p. 115)

Embora devamos levar em conta que a dramaturgia final de Beckett apresenta traços e nuances distintas das principais peças da primeira fase, a reflexão de Abel se encaixa dentro de uma perspectiva maior, ou seja, a do reconhecimento do retorno de Beckett ao procedimento metateatral transposto para uma outra problemática, a do estabelecimento de paralelos entre o tema da peça, representado pelo diretor ditatorial que ensaia seus últimos retoques em sua obra, como um *tableau vivant*, e sua carreira de encenador de sua dramaturgia, que naquele momento havia chegado a seu ápice após mais de 20 anos do início do percurso do dramaturgo-encenador irlandês dentro da seara da prática teatral<sup>375</sup>. O Beckett de *Catastrophe* não utiliza mais o metateatro para parodiar e ironizar as convenções teatrais, algumas das quais foram combatidas por ele ferrenhamente por décadas, mas o utiliza para parodiar seu próprio trabalho como encenador, especialmente algumas das características marcantes de sua prática, tais como a rigidez em relação ao trabalho dos atores, a exigência elevada e minimalista em relação a todos os aspectos de uma montagem teatral, a precisão formal de suas encenações (em especial no que diz respeito às perspectivas visual e textual), e em última análise, o anedótico paralelismo entre o hábito compulsivo de fumar charutos, característico do personagem Diretor, e o hábito de fumante que acompanhou Beckett

---

<sup>375</sup> Além da perspectiva auto-parodística proposta por Beckett em *Catastrophe*, percebemos também uma forma mais contemporânea de abordagem do metateatro, onde o espetáculo encena a preparação e ensaios do próprio espetáculo, algo que Patrice Pavis define como a “encenação do trabalho teatral da encenação”. Segundo o teórico e pesquisador francês, “uma marcada tendência da *prática* cênica contemporânea é não separar o processo de trabalho preparatório (com base no texto, da personagem, da gestualidade) do produto final: assim, a encenação apresentada ao público deve dar conta não só do texto a ser encenado, como da atitude e da modalidade dos criadores perante o texto e a atuação. Assim, a encenação não se contenta em contar uma história, ela reflete (sobre) o teatro e propõe sua reflexão sobre o teatro integrando-a, mais ou menos organicamente, à representação. Portanto, não é somente o ator, como no distanciamento brechtiano, que diz sua relação com seu papel, mas o conjunto da equipe teatral que se põe em cena “em segundo grau”. Desta maneira, o trabalho teatral passa a ser uma atividade auto-reflexiva e lúdica: ele mistura alegremente o enunciado (o texto a ser dito, o espetáculo a ser feito) à enunciação (a reflexão sobre o dizer).” (PAVIS, 2015, p. 241).

ao longo de toda sua vida. A perspectiva metateatral se reafirma nesta miniatura dramática ao longo de toda a peça, no que diz respeito ao jogo cênico entre as personagens, uma vez que ao longo de todo o dramátculo enquanto as personagens D e A observam P silenciosamente em cena, através de uma figuração que remete ao processo de ensaios de uma peça, observamos a ambos enquanto ambos observam o Protagonista, em uma espécie de *mise en abyme* metateatral, ou seja, de uma peça dentro da peça.

A perspectiva do jogo cênico, cara a Beckett desde *Esperando Godot*, se encontra redimensionada nesta miniatura dramática, recuperando dessa forma, a partir de uma nova perspectiva, o metateatro beckettiano. De acordo com Lionel Abel:

Todas as peças de Beckett são epílogos e, conseqüentemente, encolhidas. Sua gente é gente que foi diminuindo como resultado do que fez ou do que os outros lhe fizeram. Além do mais, tudo o que lhes resta, nesse momento em que os vemos, é um jogo. E a ação, na medida em que haja ação em qualquer das peças de Beckett, consiste precisamente em um jogo. [...] (ABEL, 1968, pp. 115-116)

*Catastrophe* se inicia justamente no momento em que o diretor concebe os últimos retoques na cena final de sua encenação, o que confere a dimensão epilodal mencionada por Abel ao dramátculo<sup>376</sup>. A opressão exercida sobre a personagem P, expressa através das assertivas dadas a sua assistente (A), funciona como um jogo dramático, que em certa medida parece recuperar de maneira diversa a perspectiva abstrata do *Eye* que oprime as criaturas beckettianas em cena em muitas das peças do autor, uma vez que materializa formas sutis de opressão através do discurso e das reações verbais e corporais da personagem Assistente ao que é demandado pelo Diretor.

Após introduzir a descrição dos personagens e apontar a situação dramática na qual estão inseridos, Beckett descreve minuciosamente suas caracterizações, que de certa forma, de maneira sugestiva, apontam para referências a figuras e papéis relacionados à opressão política em um Estado totalitário:

D in an armchair downstage audience left. Fur coat. Fur toque to match. Age and physique unimportant. A standing beside him. White overall. Bare head. Pencil on ear. Age and physique unimportant. P midstage standing on a black block 18 inches high. Black wide-brimmed hat. Black dressing-gown to

---

<sup>376</sup> Na rubrica inicial da peça, Beckett escreve: *“Rehearsals. Final touches to the last scene. Bare stage. A and L have just set the lighting. D has just arrived.”* (BECKETT, 1990, p. 457). *“Ensaio. Últimos retoques na cena final. Palco vazio. A e L acabaram de ajustar a iluminação. D acaba de chegar.”* (tradução nossa).

ankles. Barefoot. Head bowed. Hands in pockets. Age and physique unimportant. D and A contemplate P. Long pause.<sup>377</sup> (BECKETT, 1990, p. 457)

É notável a semelhança entre o figurino do diretor de ares ditatoriais, com seu casaco de pele e sua touca de pele “para combinar”, com o figurino utilizado por ditadores e funcionários do alto escalão de governos ditatoriais do Leste Europeu das décadas de 1970 e 1980<sup>378</sup>. Por outro lado, o figurino do protagonista – alcunha irônica para um personagem destituído de ações físicas durante toda a representação –, que em sua imobilidade e aparente submissão derivada da opressão da qual é vítima nos remete ao Lucky de *Esperando Godot*, composto por uma espécie de roupão preto que se estende até seus tornozelos, parece aludir a uniformes de prisioneiros políticos, aos figurinos dos protagonistas das peças televisivas *Eh Joe* e *Ghost trio*, ou até mesmo ao *djellaba* negro utilizado pelo personagem Auditor em *Not I*; enquanto seu chapéu preto de abas largas reverbera de certa forma o chapéu com características semelhantes apresentado em *Ohio impromptu*, que por sua vez, alude ao chapéu utilizado por James Joyce em suas caminhadas ao lado de Beckett, em mais um registro de Beckett ecoando Beckett através de procedimentos auto-referenciais.

Embora as dimensões política e auto-parodística permeiem a concepção de *Catastrophe*, nos parece que nesta miniatura dramática Beckett coloca sob os holofotes o próprio processo de encenação de uma peça teatral, e mais ainda, conforme aponta Gontarski (1985, p. 181), a produção de uma imagem final, preocupação que permeou todas as encenações que Beckett realizou de sua própria dramaturgia, algo que é atestado pelos inúmeros relatos do próprio autor, de seus colaboradores (atores, diretores, técnicos, etc.) e por suas próprias anotações contidas em seus *theatrical*

---

<sup>377</sup> “D em uma poltrona abaixo da escada à esquerda da plateia. Casaco de pele. Touca de pele para combinar. Idade e físico sem importância. A de pé ao lado dele. Jaleco branco. Cabeça nua. Lápis na orelha. Idade e físico sem importância. P no centro do palco sobre um praticável negro de 18 polegadas de altura. Chapéu preto de aba larga. Roupão preto até os tornozelos. Descalço. Cabeça baixa. Mãos nos bolsos. Idade e físico sem importância. D e A contemplam P. Longa pausa.” (tradução nossa).

<sup>378</sup> Segundo Anna McMullan “[...] a autoridade do Diretor também é enfatizada e localizada especificamente na voz do mestre. Ao mesmo tempo, a figura do diretor possui autoridade em um nível mais secular. Sublinha a situação difícil do artista em um regime autoritário, forçado a ser manipulado pelo discurso dominante ou a ser silenciado – a Assistente de fato sugere que o protagonista seja amordaçado. No entanto, Beckett também parece estar indicando a natureza problemática da própria representação. Embora a linguagem e o espetáculo possam ser usados para assumir e manter o poder, existe também o reconhecimento de que as leis dominantes da representação envolvem inevitavelmente relações de poder, disciplina e controle. H. Porter Abbott argumenta que em *Catastrophe* Beckett apresenta a luta contra a ordem e a estrutura como um paradigma de outras formas de repressão [...]” (MCMULLAN, 1993, p. 30, tradução nossa).

*notebooks*. E mais do que apenas a imagem em si, a problemática de o quanto essa imagem final poderia (ou desejaria) revelar ao espectador:

A: [*Finally.*] Like the look of him?  
 D: So so. [*Pause.*] Why the plinth?  
 A: To let the stalls see the feet.  
 [*Pause.*]  
 D: Why the hat?  
 A: To help hide the face.  
 [*Pause.*]  
 D: Why the gown?  
 A: To have him all black.  
 [*Pause.*]  
 D: What has he on underneath? [*A moves towards P.*] Say it.  
 [*A halts.*]  
 A: His night attire.  
 D: Colour?  
 A: Ash.  
 [*D takes out a cigar.*]  
 D: Light. [*A returns, lights the cigar, stands still. D smokes.*] How's the skull?  
 A: You've seen it.  
 D: I forget. [*A moves towards P.*] Say it.  
 [*A halts.*]  
 A: Moulting. A few tufts.  
 D: Colour?  
 A: Ash.  
 [*Pause.*]  
 D: Why hands in pockets?  
 A: To help have him all black.<sup>379</sup> (BECKETT, 1990, pp. 457-458)

A abordagem metateatral no que se refere à parodização da própria prática de Beckett como diretor teatral, com sua incansável atenção a detalhes mínimos, sua obsessão permanente em atingir tanto a versão final de sua dramaturgia através da experimentação de seus dramas sobre o palco, quanto a imagem cênica definitiva, materializada através de uma sempre meticulosa direção de atores, é apresentada na micro-cena seguinte de *Catastrophe*:

D: They mustn't.  
 A: I make a note. [*She takes out a pad, takes pencil, notes.*] Hands exposed.  
 [*She puts back pad and pencil.*]  
 D: How are they? [*A at a loss. Irritably.*] The hands, how are the hands?

<sup>379</sup> “A: [Finalmente.] Gosta da aparência dele? D: Mais ou menos. [Pausa.] Por que o pedestal? A: Para deixar a plateia ver os pés. [Pausa.] D: Por que o chapéu? A: Para ajudar a esconder o rosto. [Pausa.] D: Por que a bata? A: Para tê-lo todo preto. [Pausa.] D: O que ele tem por baixo? [A se move em direção a P.] Diga. [A para.] A: Seu traje noturno. D: Cor? A: Cinza. [D tira um charuto.] D: Fogo. [A volta, acende o charuto, fica parada. D fuma.] Como está o crânio? A: Você já viu. D: Eu esqueci. [A se move em direção a P.] Diga. [A para.] A: Mudando. Alguns tufos. D: Cor? A: Cinza. [Pausa.] D: Por que mãos nos bolsos? A: Para ajudar a deixá-lo todo preto.” (tradução nossa).

A: You've seen them.  
 D: I forget.  
 A: Crippled. Fibrous degeneration.  
 D: Clawlike?  
 A: If you like.  
 D: Two claws?  
 A: Unless he clench his fists.  
 D: He mustn't.  
 A: I make a note. [*She takes out a pad, takes pencil, notes.*] Hands limp.  
 [*She puts back pad and pencil.*]<sup>380</sup> (BECKETT, 1990, p. 458)

Aqui, além de Beckett ter sintetizado parodicamente sua prática de direção de atores e ao mesmo tempo de seus assistentes de direção, como Walter Asmus, que atuou ao lado do dramaturgo-encenador irlandês em praticamente todas as suas encenações alemãs levadas ao palco do Schiller-Theater berlinense, chegando a produzir cadernos complexos e detalhados contendo instruções de direção como os de Beckett (parodiados aqui pelo bloco de notas de A), mais uma vez um elemento autobiográfico foi inserido na trama dramática, devidamente delineado e esfumado, como apontou Billie Whitelaw em um de seus inúmeros depoimentos acerca da prática de Beckett como diretor, ou seja, a menção às mãos do Protagonista, que se mostram “aleijadas” devido à “degeneração fibrosa”, exatamente o efeito físico gerado pela patologia que acometera Beckett, chamada de contratura de Dupuytren, que chegara a dificultar e até mesmo impedir o trabalho de escrita de sua obra final<sup>381</sup>.

Após haver jogado com outro elemento caro a seu trabalho como diretor – e também como dramaturgo –, a conhecida aversão de Beckett por solicitações de explicitações dos significados ocultos contidos em sua obra (“*this craze for explicitation*”)<sup>382</sup>, o desfecho do dramático retoma a perspectiva política, fazendo uma

<sup>380</sup> “D: Elas não devem. A: Eu faço uma anotação. [Ela tira fora um bloco, pega um lápis, anota.] Mãos expostas. [Ela coloca de volta o bloco e o lápis.] D: Como elas estão? [A perdida. Irritadamente.] As mãos, como estão as mãos? A: Você já as viu. D: Eu esqueci. A: Aleijadas. Degeneração fibrosa. D: Em forma de garras? A: Se você quiser. D: Duas garras? A: A não ser que ele cerre os punhos. D: Ele não deve. A: Eu faço uma anotação. [Ela tira fora o bloco, pega um lápis, anota.] Mãos moles. [Ela coloca de volta o bloco e o lápis.]” (tradução nossa).

<sup>381</sup> Fábio de Souza Andrade aponta esta questão da introdução de resquícios de experiências vivenciadas por Samuel Beckett em sua obra final: “[...] curiosamente [...] neste cuidado máximo com a impessoalidade do processo artístico, transpiram resquícios de vivências da pessoa de Samuel Beckett, neutralizadas e postas a serviço de uma única questão conduzida ao foco (a tema da criação), ampla o bastante para abarcar o mundo e a consciência.” (ANDRADE, 2001, p. 163).

<sup>382</sup> A referida frase surge em um diálogo entre o diretor e sua assistente, quando ela sugere a ele a introdução de uma mordaca, no intuito de potencializar a atmosfera opressora que envolve a construção dessa imagem final em cena: “A: [*Timidly.*] *What about a little... a little... gag?* D: *For God's sake! This craze for explicitation! Every i dotted to death! Little gag! For God's sake!*” (BECKETT, 1990, p. 459). “A: [*Timidamente.*] Que tal uma pequena... uma pequena... mordaca? D: Pelo amor de Deus! Essa

alusão velada a outro local tido como referência de abuso autoritário na América do Sul dos anos 1970 e 1980, a Patagônia<sup>383</sup>:

D: It's coming. Is Luke around?  
 A: [*Calling.*] Luke! [*Pause. Louder.*] Luke!  
 L: [*Off, distant.*] I hear you. [*Pause. Nearer.*] What's the trouble now?  
 A: Luke's around.  
 D: Blackout stage.  
 L: What? [*A transmits in technical terms. Fade-out of general light. Light on P alone. A in shadow.*]  
 D: Just the head.  
 L: What? [*A transmits in technical terms. Fade-out of light on P's body. Light on head alone. Long pause.*]  
 D: Lovely. [*Pause.*]  
 A: [*Timidly.*] What if he were to... were to... raise his head... an instant... show his face... Just an instant.  
 D: For God's sake! What next? Raise his head? Where do you think we are? In Patagonia? Raise his head? For God's sake! [*Pause.*] Good. There's our catastrophe. In the bag. Once more and I'm off.<sup>384</sup> (BECKETT, 1990, p. 460)

A micro-cena final, onde o Protagonista se liberta subitamente do jugo ditatorial representado pelas assertivas do Diretor e as respectivas verificações de sua Assistente no que se refere a seu trabalho corporal, uma vez que a imagem cênica desenvolvida é materializada através dele e por sua vez se torna dependente dessa construção, denota, para além do ato transgressivo representado pelo olhar de desafio em direção à plateia, que pode ser lido como um gesto de desafio ao Estado opressor que enclausurara Havel, uma leitura em outra perspectiva, mais aderida ao conhecido desafio de Beckett às convenções estabelecidas do teatro e a certas posições passivas e distanciadas de parte do público convencional, como um ato metateatral de desafio à própria plateia:

---

mania de explicitação! Cada pingo no i pontuado até a morte! Pequena mordança! Pelo amor de Deus!" (tradução nossa).

<sup>383</sup> Enoch Brater detalha em ensaio dedicado ao dramático, em meio a outras referências políticas, a presença deste paralelo com a repressão na América do Sul da época: "[...] Mais tarde, quando ele grita, "Onde você acha que estamos? Na Patagônia?", ele alude a outra cena de repressão recente, a Argentina, a qual Henry menciona em *Embers*. Na peça radiofônica uma serpente inesperada se insinua de maneira similar no jardim aparentemente incorruptível dos "Pampas" [...]" (BRATER, 1987, pp. 140-141, tradução nossa).

<sup>384</sup> "D: Está chegando. Luke está por aí? A: [Chamando.] Luke! [Pausa. Mais alto.] Luke! L: [Fora de cena, distante.] Eu ouço você. [Pausa. Mais próximo.] Qual é o problema agora? A: Luke está por perto. D: *Blackout* no palco. L: O quê? [A transmite em termos técnicos. *Fade-out* da luz geral. Luz sobre P sozinho. A na sombra.] D: Apenas a cabeça. A: O quê? [A transmite em termos técnicos. *Fade-out* da luz no corpo de P. Luz apenas na cabeça. Longa pausa.] D: Adorável. [Pausa.] A: [Timidamente.] E se ele fosse... fosse... levantar a cabeça... um instante... mostrar o rosto... apenas um instante. D: Pelo amor de Deus! E depois o quê? Levantar a cabeça dele? Onde você acha que nós estamos? Na Patagônia? Levantar a cabeça dele? Pelo amor de Deus! [Pausa.] Ótimo! Aí está nossa catástrofe. Na sacola. Mais uma vez e vou embora." (tradução nossa).

D: Stop! [Pause.] Now... let 'em have it. [Fade-out of general light. Pause. Fade-out of light on body. Light on head alone. Long pause.] Terrific! He'll have them on their feet. I can hear it from here. [Pause. Distant storm of applause. P raises his head, fixes the audience. The applause falters, dies. Long pause. Fade-out of light on face.]<sup>385</sup> (BECKETT, 1990, p. 461)

Em ensaio dedicado aos dramáticos finais de Beckett, Keir Elam aponta como elemento comum a questão do mal estar gerado no público ao final destas miniaturas dramáticas tardias, que apresentam elementos de ruptura das convenções teatrais de maneira desconcertante, materializados através de ininteligibilidade verbal (*Not I*), ações físicas como um riso irônico de uma boca sem dentes (*That time*), desmaterialização de personagens (*Footfalls*), recitação de litania mórbida à beira da morte (*Rockaby*) e perplexidade proveniente do encontro com um ente desencarnado (*Ohio impromptu*). De acordo com o crítico:

No geral, o espectador não é bem tratado nas últimas peças de Beckett. O corajoso ato final de dissidência política do Protagonista em *Catastrophe* parece ser uma forma de rebelião contra a tirania do Diretor, mas seu objeto real é o público, a quem P se atreve a olhar de volta, para audível desaprovação do público [...]. (ELAM apud PILLING, 1994, p. 161, tradução nossa)

Para além da perspectiva do desafio<sup>386</sup> – ao Diretor e/ou ao público – a cena final de *Catastrophe* nos parece retomar de certa forma um pressuposto dos mais importantes dentro da visão estética da arte por parte de Beckett, ou seja, a perspectiva da falha ou do fracasso, uma vez que dentro da concepção imaginada pelo ditatorial diretor, o Protagonista subverte a imagem pretendida e elaborada minuciosamente ao longo dos ensaios no intuito de romper com sua perfeita concretização, recuperando de certa forma e colocando em perspectiva o que é dito no terceiro diálogo com Georges Duthuit<sup>387</sup>, quando Beckett, refletindo acerca da obra de Bram Van Velde, aponta que

<sup>385</sup> “D: Pare! [Pausa.] Agora... que fiquem com isso. [Fade-out da luz geral. Pausa. Fade-out da luz no corpo. Luz apenas sobre a cabeça. Longa pausa.] Formidável! Ele os colocará de pé. Eu posso ouvir daqui. [Pausa. Distante tempestade de aplausos. P levanta a cabeça, encara a plateia. O aplauso falha, morre. Longa pausa. Fade-out de luz no rosto.]” (tradução nossa).

<sup>386</sup> Segundo Ruby Cohn “o gesto desafiador do protagonista é sempre interpretado como uma reviravolta triunfante, e esse gesto surgiu apenas na revisão final de Beckett. É o mesmo gesto sugerido anteriormente pela Assistente, que é uma figura um tanto ambígua – subserviente ao diretor, mas limpando seus rastros da cadeira.” (COHN, 2005, p. 373, tradução nossa).

<sup>387</sup> Os célebres diálogos com Georges Duthuit foram traduzidos por Fábio de Souza Andrade para o português. Cf. BECKETT, Samuel. Três diálogos com Georges Duthuit (1949). In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 173-182.

“[...] ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção, artesanato e habilidade, prendas domésticas, vida. [...]” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 181). Portanto, como apontou Ruby Cohn “as últimas palavras da peça são então subvertidas pelas direções cênicas [...]” (2005, p. 373, tradução nossa), de acordo com a concepção de Beckett, em uma espécie de contraste que evidencia ainda mais a rebeldia final de P. O aplauso final, conforme foi notado pela crítica, com seus contornos levemente surrealistas e desconcertantes, representa uma ruptura com a estética de viés naturalista adotada neste dramático, e ao mesmo tempo, uma espécie de artifício disparador do aplauso real da plateia (assim como ocorre em relação a certas *gags* cômicas no teatro). Enquanto libelo contra a opressão, *Catastrophe* termina por ser, ao mesmo tempo, um libelo de reafirmação e síntese de algumas das questões artísticas mais caras ao último Beckett, especialmente no que diz respeito a seu trabalho como dramaturgo e encenador.

## 8.2 – *Catastrophe* do texto à cena: encenações e recepção crítica

Da mesma maneira como os críticos divergem acerca da relevância do elemento político neste dramático, a recepção crítica inicial também parece ter se equivocado em relação à inegável potência questionadora do *gestus* final desafiador do Protagonista, algo que em última análise representa uma espécie de paralelo com as ações políticas de Havel junto a seu grupo, o *Charter 77*, dentro do que foi chamado de *Velvet Revolution*<sup>388</sup>, ou seja, ações não violentas e simbólicas de resistência ao totalitarismo. James Knowlson aponta em uma passagem de sua biografia, através de uma conversa que teve com o dramaturgo-encenador em meados de outubro de 1984, a reação de Samuel Beckett à incompreensão de determinado crítico:

Embora a peça não seja uma parábola política simples e direta, sua mensagem política final é apresentada de forma inequívoca na imagem do Protagonista erguendo sua cabeça. Beckett me disse que, ao se referir ao que se pode descrever como o “*grand finale*”, um crítico tinha afirmado que ele era “ambíguo”. “Não há ali qualquer ambiguidade”, disse ele com raiva. “Ele está dizendo: Seus bastardos, vocês ainda não acabaram comigo!” (KNOWLSON, 1997, p. 597, tradução nossa)

<sup>388</sup> *Velvet Revolution* (Revolução de Veludo) ou *Gentle Revolution* (Revolução Gentil) é o termo com o qual ficou conhecido o movimento político pacífico e não-violento que resultou na deposição do governo comunista da Tchecoslováquia, ocorrido entre 17 de novembro de 1989 e 29 de dezembro de 1989. Ao final da revolução, Václav Havel, ícone da resistência política no país, foi eleito presidente do país.



O inquévoco significado final de *Catastrophe*, conforme fora sublinhado pelo próprio Beckett, se mostra de certa forma desafiador no que diz respeito à recepção crítica, uma vez que neste dramático não estamos diante de uma obra que utilize a dimensão política de forma mais evidente, como podemos afirmar em relação à obra do dramaturgo-encenador Bertolt Brecht, mas sim de um sutil e ao mesmo tempo potente gesto de inconformismo e resistência, que conforme foi dito anteriormente, espelha diretamente a resistência do artista frente à sociedade capitalista baseada no lucro. O aspecto do ato de resistência simbolizado pelo olhar final de P foi comentado por Anna McMullan:

Através do poder do olhar, o corpo sujeitado em *Catastrophe* torna-se um corpo resistente, enquanto a peça como um todo expõe o aparato do espetáculo em sua convivência com forças de autoridade e sujeição. A peça, portanto, sublinha a fé na necessidade de “continuar”, de testemunhar os vestígios do ser que sobrevive às forças repressivas das quais a humanidade é “herdeira”, subjacentes a toda a obra de Beckett. [...] (MCMULLAN, 1993, p. 33, tradução nossa)

A estreia de *Catastrophe* no Festival de Avignon de 1982, embora tendo sido o motivo que levou à escrita do dramático por parte de Beckett, não representou grande satisfação ao autor, além do fato deste ter se envolvido e se sentido gratificado tanto com o convite do evento quanto em relação à sua participação, devidamente celebrada durante o festival. Mas a satisfação do dramaturgo com o evento foi atravessada pelo impacto negativo de um detalhe crucial que prejudicava a encenação francesa. Beckett assistiu a um trecho curto da produção na televisão e ficou completamente horrorizado ao ver o Protagonista em cena amarrado dos ombros até os joelhos, algo que jamais havia sido especificado em suas direções de palco presentes no dramático<sup>389</sup>. Segundo Beckett, em carta a Ruby Cohn datada de 31 de julho de 1982, *Catastrophe* “[...] was literally massacred at Avignon by all accounts”<sup>390</sup> (apud KNOWLSON, 1997, p. 598). Em carta endereçada a Alan Schneider datada de 23 de julho de 1982, Beckett

<sup>389</sup> Em sua crítica publicada no periódico Theatre Journal número 35, Martha Fehsenfeld forneceu mais detalhes acerca desta caracterização. Segundo a crítica, o Protagonista estava “amarrado, dobrado em uma posição restritiva, os braços cruzados rigidamente contra a parte superior do corpo – a postura de alguém envolto em uma camisa de força.” (FEHSENFELD apud CRAIG et al., 2016, p. 585, tradução nossa).

<sup>390</sup> “[...] Foi literalmente massacrada em Avignon segundo todos os relatos.” (tradução nossa).

comentaria sua frustração com a encenação de estreia da miniatura dramática no festival, classificada por ele como “deprimente”:

July 21 Havel night seems to have been a very mixed & muddled bag. Saw a few depressing extracts on TV including a brief flash of the Protagonist all trussed up with screaming white bonds to facilitate comprehension. God knows what they did with the rest. [...] <sup>391</sup> (BECKETT apud HARMON, 1998, p. 432)

Apesar da expectativa frustrada em relação à qualidade da estreia mundial no festival, sua preocupação naquele momento se referia às encenações de Alan Schneider nos Estados Unidos, e de Pierre Chabert, apresentada posteriormente em Paris, em ambos os casos realizações de dois encenadores tidos como colaboradores de longa data e amigos pessoais do autor irlandês, além de referências no que diz respeito ao teatro beckettiano na América e na França.

A encenação de estreia norte-americana dirigida por Alan Schneider, diretor que em anos anteriores havia sido responsável por montagens ianugurais e antológicas de dois dos principais dramáticulos finais do autor, *Rockaby* e *Ohio impromptu*, foi levada ao palco do Harold Clurman Theater, em Nova York, em junho de 1983, com Kevin O'Connor no papel do Diretor, Margaret Reed como sua Assistente e o renomado ator beckettiano David Warrilow como o Protagonista. Considerada por Beckett como a melhor versão da peça sobre os palcos, a encenação se beneficiaria da colaboração, mesmo que à distância, do dramaturgo irlandês, repetindo os bem sucedidos processos de colaboração artística entre ambos que resultaram nas mencionadas *Rockaby* e *Ohio impromptu*. Embora desta vez Beckett tenha participado menos do processo de criação, no início das conversas com Schneider ele insistiu algumas vezes na inclusão do ator e membro do San Quentin Drama Workshop, Rick Cluchey, para assumir o papel do Protagonista, mas Schneider manteve sua decisão de indicar David Warrilow para o papel, e a presença do ator do grupo Mabou Mines se mostraria essencial para a potencialização da cena final. As cartas trocadas entre Beckett e Schneider evidenciam de certa forma a gênese do processo de encenação da peça e a presença essencial de Warrilow no projeto. Em carta endereçada a Beckett datada de 25 de setembro de 1982, Schneider indagaria Beckett acerca desta questão:

---

<sup>391</sup> “A noite de 21 de julho dedicada a Havel parece ter sido uma sacola muito mesclada e confusa. Assisti alguns trechos deprimentes na TV, incluindo um breve *flash* do Protagonista todo amarrado com laços brancos gritantes para facilitar a compreensão. Só Deus sabe o que eles fizeram com o resto. [...]” (tradução nossa).

[...] Você se lembra que lhe escrevi sobre um programa duplo planejado para o Manhattan Theatre Club, de *Ohio impromptu* e *Catastrophe*, com David Warrilow. E eu disse que achava interessante a ideia de David ter todas as falas em *Ohio* e um papel totalmente silencioso na outra peça. Achei que você havia gostado da ideia. E falei sobre isso várias vezes com David – que está entusiasmado [...]. Para a produção de Nova York, onde e quando quer que seja, ainda prefiro muito mais David Warrilow, e gostaria de esperar por ele. Se você aprovar. [...] Espero que você me permita fazer a estreia americana em Nova York, com David W, conforme afirmado e planejado anteriormente. (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, pp. 435-436, tradução nossa)

Após o início do processo de ensaios de *Catastrophe*, Schneider escreveria nova carta a Beckett, acerca do andamento dos ensaios da peça, datada de 9 de junho de 1983, onde detalha aspectos da produção:

*Catastrophe* parece funcionar muito bem. Palco vazio. Cadeira de aparência horrível para o diretor; grandiosa e de mau gosto. Temos trabalhado principalmente nos movimentos da Assistente. David Warrilow está excelente como o Protagonista; e o efeito no final é muito forte. Ainda estamos trabalhando na localização, volume e qualidade da voz do Diretor na plateia depois que ele deixa o palco. Tempo de execução em torno de dez minutos, eu acho. (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, p. 447, tradução nossa)

Alguns dias depois, após a estreia do programa triplo contendo três atos únicos apresentando os dramáticos *Ohio impromptu*, *Catastrophe* e *What where*, Schneider escreveria a Beckett, em carta datada de 19 de junho de 1983, acerca do andamento da temporada bem como de problemas técnicos decorrentes das apresentações:

*Catastrophe* nós trabalhamos muito; e acho que saiu muito bem. O problema técnico é ter certeza de que a cabeça de David está dentro da luz no final. Se ele se mover um quarto de polegada, é claro que ela não está; e ele deve ser muito cuidadoso. O efeito no final é impressionante; e quando vi o espetáculo pela última vez, realmente me comoveu. David é excelente; e eu só espero que ele permaneça conosco. Estamos fazendo um bom negócio – o suficiente para que talvez Jack Garfein possa aumentar o salário dos atores, espero – e deve ficar em cartaz por algum tempo. Também Donald. E eu acho que você acharia Maggie Reed como a Assistente algo saído de um *ballet*, de fato. Descobrimos que a voz ao vivo de Donald, invisível nos fundos do pequeno teatro, funciona melhor do que ouvi-lo em um alto-falante. [...] (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, p. 449, tradução nossa)

Duas semanas após a estreia, comentada por Schneider em sua correspondência a Beckett, o diretor norte-americano escreveria novamente ao irlandês, desta vez mencionando o lado positivo e o lado negativo do processo de criação, sendo que o positivo se referia ao trabalho com os atores, os excelentes textos de Beckett, bem como

toda a encenação em si; o lado negativo se referia às dificuldades de tempo, orçamento e equipe em uma produção realizada no *off-Broadway* da época. Schneider detalharia a Beckett suas impressões gerais de todo o processo com *Catastrophe*:

Trabalhamos muito sobre *Catastrophe*; para obter o tom adequado de Donald, o movimento apropriado de “*ballet*” da Assistente, a iluminação adequada (é muito difícil para David manter a cabeça erguida durante todo o espetáculo exatamente no lugar certo para a luz atingir seu rosto no final, mais difícil do que nas urnas ou em *Not I*, onde o ator é mantido rígido e confinado). Na verdade, descobrimos que seria melhor iluminá-lo por baixo, mais contralável e dramático, a luz mais perto dele e confinada sem qualquer acendimento. Tentamos utilizar a voz do Diretor no fundo do teatro, no meio do teatro, em outras partes do teatro através de caixas de som; e finalmente o temos, sem ser visto pelo público, com sua voz ao vivo vinda dos fundos do teatro, que é pequeno o suficiente para sugerir que a primeira fileira do teatro é onde ele está. (SCHNEIDER apud HARMON, 1998, pp. 450-451, tradução nossa)

A colaboração entre Beckett e Schneider mais uma vez se mostrara produtiva, sendo perceptível a sintonia entre os procedimentos práticos do Beckett encenador e de seu “representante” nos palcos norte-americanos. Warrilow deixaria o elenco semanas após a estreia da peça devido a sérios problemas de saúde, mas a parceria dele com Schneider e Beckett, assim como em *Ohio impromptu*, marcaria definitivamente a trajetória de *Catastrophe* nos palcos. O ator e diretor francês Pierre Chabert, colaborador de longa data de Beckett, dirigiu a primeira encenação francesa de *Catastrophe*, seguindo as diretrizes propostas por Beckett em colaboração durante o início do processo de ensaios, juntamente com as miniaturas dramáticas *Berceuse* e *L’impromptu d’Ohio*, originalmente no Théâtre Du Rond-Point, cumprindo temporada de 15 de setembro a 16 de outubro de 1983, e posteriormente, com a adição de *Quoi où* (*What where*), no mesmo teatro, em 1986. Estas peças foram filmadas por Helen Grey Bishop para exibição na televisão francesa e exibidas em 1991<sup>392</sup>.

---

<sup>392</sup> Estas informações acerca das produções de Pierre Chabert foram fornecidas a Lois Oppenheim em entrevista concedida pelo ator e diretor francês à autora. Cf. OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Ann Arbor: Michigan University Press, 1997, pp. 66-79. Infelizmente esta entrevista não menciona detalhes acerca da encenação de estreia de *Catastrophe* em Paris, dirigida por Chabert. As informações relativas a esta encenação são difíceis de serem encontradas, não aparecendo inclusive no extenso capítulo de apresentação, redigido por Chabert, para o número especial dedicado a Samuel Beckett da *Revue d’Esthétique*, publicado em 1990.

## CAPÍTULO IX - WHAT WHERE: DA INQUIRÇÃO E TORTURA ÀS CABEÇAS FLUTUANTES

O derradeiro dramático concebido por Samuel Beckett parece estar associado, de certa forma, à experiência anterior de cunho político e atmosfera vinculada à tortura de *Catastrophe*. A miniatura dramática *Quoi où (O que onde)* foi escrita originalmente em francês pelo dramaturgo-encenador a partir de um convite feito a ele no verão de 1982 para conceber um drama inédito para o festival de outono Steirischer Herbst de 1983, que aconteceria na cidade de Graz, na Áustria<sup>393</sup>. Beckett tentaria por meses a fio escrever um novo dramático, sem sucesso algum, até que entre fevereiro e março de 1983 o dramaturgo-encenador vivenciaria uma explosão criativa que seria responsável pela concepção de *Quoi où*, miniatura dramática enigmática influenciada em sua gênese pela música, neste caso *Winterreise (Winter journey)*, de Franz Schubert, bem como por dois poemas específicos, *Oft, in the stilly night*, de Thomas Moore, e *Voyelles*, de Arthur Rimbaud<sup>394</sup>. A peça seria traduzida posteriormente para o inglês pelo próprio Beckett, sob o título de *What where*, para ser encenada por Alan Schneider em um programa de três peças curtas do irlandês, planejadas para estrear no dia 15 de junho de 1983 no Harold Clurman Theatre, juntamente com os dramáticos *Ohio impromptu* e *Catastrophe*<sup>395</sup>. John Calder faria um balanço da encenação deste *triple bill*, em artigo publicado no *Journal of Beckett Studies*, intitulado *Three Beckett plays at the Harold Clurman Theatre, New York, 1983*:

---

<sup>393</sup> Segundo Maurice Harmon, "*Katastrophe (Catastrophe)* e *Was wo (What where)* estrearam no Theater im Malersaal, em Graz, no dia 23 de setembro de 1983, dirigidas por Kurt Josef Schildknecht, com cenário de Hans Michael Heger, traduzidas para o alemão por Elmar Tophoven. O elenco de *Was wo* era composto por Rainer Hauer (Bam, voz de Bam [V]), Armin J. Schallock (Bom), Horst Klaus (Bim) e Dietrich Schloderer (Bem)." (HARMON, 1998, p. 458, tradução nossa).

<sup>394</sup> "Uma fonte de inspiração intimamente relacionada com *What where* conecta dois poemas com a própria vida de Beckett. Em suas notas de produção para uma versão posterior da peça para a televisão, Beckett escreveu "Para PA [área de jogo] a luz de outros dias". E ele admitiu que associou expressamente esta peça ao comovente poema de Thomas Moore "*Oft, in the stilly night*", que inclui os versos "*Sad memory brings the light / Of other days around me*". [...] Beckett também associou com sua peça "*Voyelles*", um soneto de Arthur Rimbaud que Joyce costumava recitar de cor em francês e que Beckett conhecia bem. No *notebook* que preparou para a versão televisiva de Stuttgart, ele considerou o uso de cores para os mantos das diferentes figuras: "*As alike as possible. Differentiated by colour.* [...]" (KNOWLSON, 1997, pp. 602-603, tradução nossa).

<sup>395</sup> De acordo com Maurice Harmon "o Harold Clurman Theatre e Lucille Lortel apresentaram o espetáculo "*Samuel Beckett plays*": *Ohio impromptu*, *Catastrophe*, *What where* de 15 de junho de 1983 a 15 de abril de 1984 (394 performances), produzido por Jack Garfein e dirigido por Alan Schneider. [...] *What where*: Donald Davis (Bam, Voz de Bam [V]), substituído por Kevin Connor; David Warrilow (Bom), substituído por Alvin Epstein e Daniel Wirth; Rand Mitchell (Bim), Daniel Wirth (Bem). [...]" (HARMON, 1998, p. 448, tradução nossa).

A peça compartilha muitas semelhanças com *Improviso de Ohio*, os personagens idênticos na aparência e no figurino, o desenrolar dos acontecimentos e a estilização da imagem e do movimento em particular. Os acontecimentos estão no passado, presos na fita que a mente pode rodar para frente e para trás; purgatorial na atmosfera, ela pertence à sequência de peças onde a memória é equiparada a uma fita ou filme, que se iniciou com *A última gravação de Krapp e Play* e que na ficção de Beckett encontram sua expressão na *Trilogia Molloy*, especialmente *O inominável* e em *Como é*. Às vezes parece que Beckett vê o universo como um gigantesco computador dantesco onde cada consciência, viva ou morta, está constantemente correndo e reexecutando os eventos da vida em ambas as direções, um conceito próximo às teorias de J. R. Dunne. A peça é sobre a verdade, a impossibilidade de certeza e a desconfiança de evidências de segunda mão, tão pouco confiáveis quanto as de primeira mão. É claro que há muito mais do que isso, e os estudiosos irão arrancar de *What where* uma vez que todas as implicações do que está por trás da voz de Bam sejam pensadas. A linguagem enquanto exercita toda a economia de Beckett e a estilização que faz parte dessa economia, aproxima-se do vernáculo popular. Mas uma coisa é clara: cada uma dessas peças de quinze minutos é uma obra-prima em miniatura que merece reflexão e conhecimento aprofundado, semelhante aos extraordinários textos de ficção que apareceram desde seu septuagésimo aniversário, *Companhia*, *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*. Beckett nunca se afastou do mundo de Dante, mas agora retrata a realidade em holografias que, como um filme, podem ser mostradas à vontade se o mágico assim o desejar. Cada vez mais shakespeariano Beckett assumiu o papel de Próspero, e agora apresenta a criação literária e a humana como metáforas uma da outra, e o palco, onde a realidade é criada e retratada durante o tempo da *performance*, uma metáfora para a vida, que uma vez ele definiu como “o espaço de uma porta que se abre e se fecha”, mas agora vê como o espaço de uma *performance* dramática. [...] Apesar da trágica morte de Alan Schneider a produção se manteve muito bem. Imperceptivelmente, houve um ligeiro movimento em direção ao naturalismo. [...] (CALDER, 1989, pp. 221-222, tradução nossa)

As figuras centrais de *What where* são Bam, Bem, Bim e Bom, conduzidas de certa forma pela onipresente Voz de Bam – que segundo Beckett poderia ser uma “voz de além túmulo”<sup>396</sup> –, representada “*in the shape of a small megaphone at head level*”<sup>397</sup> (BECKETT, 1990, p. 469), elemento que novamente, desta vez de forma diversa, introduz em cena o que chamamos de princípio de crueldade beckettiana, desempenhando um papel opressivo e coercitivo materializado anteriormente através do olho igualmente onipresente, seja ele o da câmera de *Film* ou os refletores de *Play*, *Come and go*, *Not I* e *That time*, e se distinguem através das diferenciações propostas no soneto rimbaudiano: “*A noir, E Blanc, I rouge, U vert, O bleau: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes [...]*”<sup>398</sup> (CAMPOS, 2002, pp. 36-37). Outro

<sup>396</sup> CF. KNOWLSON, James. *Damned to Fame*. New York: Touchstone/Simon & Schuster, 1997, p. 602.

<sup>397</sup> “No formato de um pequeno megafone situado ao nível da cabeça” (tradução nossa).

<sup>398</sup> “A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais, / ainda desvendarei seus mistérios latentes [...]” (tradução de Augusto de Campos). O soneto em alexandrinos *Voyelles* foi escrito por Rimbaud em setembro de 1871, antes que ele completasse 17 anos, e por consequência, foi publicado originalmente por Paul Verlaine na revista *Lutèce* em outubro de 1883.

aspecto constitutivo da caracterização das figuras do dramático seria a indicação feita por Beckett ao *cameraman* Jim Lewis, através de um cartão-postal da estátua encapuzada do poeta John Donne que ele observara na Catedral de St. Paul em Westminster, com a sugestão de que os trajes dos personagens de *What where* poderiam ser desenvolvidos a partir dessa referência. Beckett chegaria a cogitar mais tarde, quando dirigiria sua versão televisiva da peça na emissora alemã Süddeutscher Rundfunk, que os figurinos, espécie de túnicas acinzentadas, utilizassem diferentes cores como no soneto de Rimbaud, ideia descartada pelo dramaturgo-encenador posteriormente durante o período de ensaios.

### 9.1 – A voz e as cabeças curvadas

*What where* é centrada em um jogo dramático permeado por repetições e ritmo, onde a Voz de Bam, representada do início ao final do dramático pelo pequeno megafone situado do lado de fora de um retângulo desenhado no palco através da iluminação cênica, que se estende do centro alto e médio até a direita alta e média<sup>399</sup> – diferindo, portanto, da centralização da ação dramática no proscênio presente em dramáticos como *Footfalls* –, dita o ritmo do jogo dramático desde o início da ação. A voz inicia o jogo introduzindo o ritual repetitivo da ação dramática:

V: We are the last five.  
 In the present as were we still.  
 It is spring.  
 Time passes.  
 First without words.  
 I switch on.  
 [Light on p. Bam at 3 head haught, Bom at 1 head bowed. Pause.]  
 Not good.  
 I switch off.  
 [Light off p.]  
 I start again.  
 We are the last five.  
 It is spring.  
 Time passes.  
 First without words.  
 I switch on.

<sup>399</sup> “Playing area (p) rectangle 3m x 2m, dimly lit, surrounded by shadow, stage right as seen from house. Downstage left, dimly lit, surrounded by shadow, v. General dark. Light on v.” (BECKETT, 1990, p. 470). “Área de jogo (p), retângulo de 3m x 2m, fracamente iluminado, cercado por sombras, localizado à direita do palco visto da plateia. No proscênio à esquerda, fracamente iluminada, cercada por sombras, v. Escuridão geral. Luz sobre v.” (tradução nossa). Beckett incluiu nesta mesma página de sua tradução de *What where*, publicada por Faber and Faber, um pequeno diagrama desenhado detalhando o espaço cênico denominado por ele como “área de jogo”.

[*Light on p. Bam alone at 3 head haught. Pause.*]  
 Good.  
 I am alone.  
 It is spring.  
 Time passes.  
 First without words.  
 In the end Bom appears.  
 Reappears.<sup>400</sup> (BECKETT, 1990, pp. 470-471)

A primeira cena da peça introduz uma série de elementos sequenciais que permearão a estrutura de todo o dramático. A voz inicia a ação através de sua emissão vocal a partir do megafone, afirmando se tratarem dos “últimos cinco” os participantes do jogo dramático – imediatamente se inserindo como um dos componentes da ação dramática –, o que em um primeiro momento parece evocar a circunstância de desolação pós-catastrófica na qual estão inseridos os personagens de *Fim de partida*, mesmo que de maneira diversa e indeterminada. A evocação temporal da voz se refere à estação da primavera, denunciando de certa forma o início do ciclo das estações do ano a ser percorrido ao longo da peça, distanciando dessa maneira o dramático de quaisquer ambientações de cunho realista, uma vez que este ciclo transcorre de forma rapidamente sucessiva ao longo dos episódios narrados pela voz e de suas manipulações relativas aos jogadores no espaço cênico, promovendo uma suspensão do efeito da dimensão da transposição temporal em cena. O distanciamento da perspectiva realista é amplificado pela menção ao apagar e acender dos refletores, em uma ação de distanciamento anti-ilusionista que mimetiza o trabalho de um encenador durante os ensaios de uma peça, elemento crítico, paródico, metateatral e auto-referente oriundo da mente de um dramaturgo-encenador experiente, algo que remete à temática desenvolvida anteriormente em *Catastrophe*, evidenciando se tratar de um jogo dramático que talvez possa estar se passando, da mesma forma como acontece em outras obras beckettianas, no interior do crânio ou mente de Bam. A expressão “*time passes*”, aludida imediatamente após a menção à estação do ano corrente, enfatiza esta perspectiva e evidencia o jogo dramático.

---

<sup>400</sup> “V: Somos os últimos cinco. No presente, como se ainda estivéssemos. É primavera. O tempo passa. Primeiro sem palavras. Eu ligo. [Luz em P. Bam em 3 com a cabeça erguida, Bom em 1 com a cabeça baixa. Pausa.] Não está bom. Eu desligo. [Luz apagada em P.] Eu começo de novo. Somos os últimos cinco. É primavera. O tempo passa. Primeiro sem palavras. Eu ligo. [Luz em P. Bam sozinho em 3 com a cabeça erguida. Pausa.] Excelente. Estou sozinho. É primavera. O tempo passa. Primeiro sem palavras. No final, Bom aparece. Reaparece. [...]” (tradução nossa). Na citação original, procuramos manter, como nas citações do original de *Rockaby*, a estrutura em estrofes criada por Beckett, embora em nossa tradução tenhamos optado pelo texto escrito por extenso, para adequação ao formato de nota de rodapé, conforme utilizado anteriormente nas traduções de *Rockaby*.



Mas dentre os elementos do jogo cênico proposto em *What where* e introduzidos logo na cena de abertura da peça, se destacam a questão dos *faux départs* que permearão, como ocorre após a suposta insatisfação da voz em relação à forma como o posicionamento de Bam, na marca de número 3 no espaço cênico, com sua cabeça erguida, e Bom na marca 1, com sua cabeça abaixada, toda a lógica das ações desenvolvidas a cada novo recomeço. A dimensão metateatral presente em *Catastrophe* parece novamente se afirmar, uma vez que ao enunciar a frase “*first without words*”, a voz nos lembra de que estamos em meio a um ensaio teatral, onde em algum momento assistiremos a outra parte – ou ato –, uma repetição, desta vez sendo representada com palavras e em um tempo-ritmo mais acelerado em relação à primeira parte. O desfecho da primeira cena, representado por uma pantomima relativa à movimentação de entradas e saídas de cena dos personagens Bam, Bom, Bim e Bem conduz a ação dramática à sua finalização, que culmina na interrupção da voz de Bam mais uma vez retomando o jogo de falsos começos presente a cada novo início de cena, uma espécie de revisão das partituras físicas e vocais dos personagens executada pela voz que se comporta como encenadora, além de evocar de forma indireta a peça televisiva *Quad* e os intrincados padrões de movimentação dos quatro jogadores que contracenam no quadrado delimitado como espaço cênico. As repetições e séries – de personagens, de movimentações, de falas dramáticas – estabelecem um padrão formal que evoca imediatamente o minimalismo nas artes visuais.

Última das peças beckettianas a trabalhar com a perspectiva da tortura, *What where* apresenta em sua estrutura dramática um complexo padrão textual que alude sucessivamente a uma espécie de inquirição, desencadeada invariavelmente pela voz de Bam a partir de sua ação enunciativa ao início de cada nova estação ou cena, instaurando o processo de averiguação, onde sucessivamente dois personagens dispostos em marcações pré-estabelecidas e geométricas aludindo aos pontos cardeais, W, N e E (Oeste, Norte e Leste), interagem evocando uma espécie de interrogatório realizado anteriormente, onde é discutido se determinado personagem obteve sucesso em relação a algo que o leitor/espectador pode interpretar como um ato inquisitório.

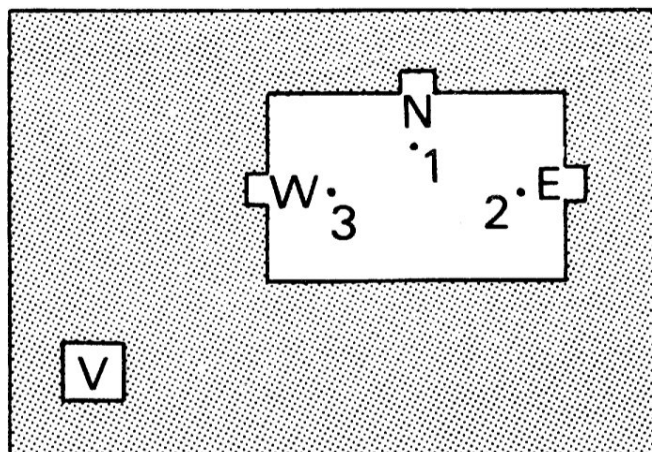


Diagrama de Samuel Beckett para *What where*.

A segunda parte de *What where* retoma, da mesma forma como *Catastrophe*, um elemento há muito tempo ausente na dramaturgia beckettiana, os diálogos dramáticos, substituídos por monólogos ou monólogos dialógicos na quase totalidade das peças produzidas a partir de *A última gravação de Krapp*. A primeira cena desta segunda parte ilustra pontualmente tal situação, através do primeiro diálogo entre Bam e Bom.

Bam: Well?  
 Bom: [*Head bowed throughout.*] Nothing.  
 Bam: He didn't say anything?  
 Bom: No.  
 Bam: You gave him the works?  
 Bom: Yes.  
 Bam: And he didn't say anything?  
 Bom: No.  
 Bam: He wept?  
 Bom: Yes.  
 Bam: Screamed?  
 Bom: Yes.  
 Bam: Begged for mercy?  
 Bom: Yes.  
 Bam: But didn't say anything?  
 Bom: No.<sup>401</sup> (BECKETT, 1990, p. 472)

A cena alude claramente a um ato de coerção ao qual uma vítima, que não é sequer mencionada por Bam e Bom ao longo de seu rápido diálogo, fora submetida. O interrogatório apontado em cena contrasta diretamente com a caracterização de certa forma obscura e monótona dos quatro personagens, “*as alike as possible*”, com longas

<sup>401</sup> “Bam: Bem? Bom: [Cabeça completamente abaixada.] Nada. Bam: Ele não disse nada? Bom: Não. Bam: Você trabalhou nele? Bom: Sim. Bam: E ele não disse nada? Bom: Não. Bam: Ele chorou? Bom: Sim. Bam: Gritou? Bom: Sim. Bam: Implorou por misericórdia? Bom: Sim. Bam: Mas não disse nada? Bom: Não.” (tradução nossa).

túnicas acinzentadas e cabelos longos grisalhos, mais uma vez ecoando a caracterização dos jogadores de *Quad*, com suas longas túnicas similares, e também os personagens duplicados de *Ohio impromptu*, com seus longos cabelos acinzentados. Da mesma forma como em *Footfalls* não conseguimos delimitar com certeza o que seria memória e o que seria fabulação, em *What where* a indeterminação da caracterização dos quatro personagens, associada à indeterminação das descrições das cenas de interrogatório e tortura indicadas, coloca em suspensão a perspectiva de se tratar de evocações de memórias da voz de Bam, com projeções das figuras envolvidas nas narrativas na área de jogo – que Beckett chamava de “campo experimental da memória”, onde tudo seria lembrado como sendo de um passado distante –, ou fabulações de uma voz que de certa forma também evoca as vozes indeterminadas dos narradores da prosa final beckettiana, dicotomia que parece ser enfatizada através da mínima diferenciação dos nomes das personagens, restrita apenas às vogais iniciais, tal como no soneto de Rimbaud e da necessidade de narrar própria das criaturas presentes na obra tardia de Beckett.

A atmosfera coercitiva se intensifica quando Bam, insatisfeito com as respostas evasivas de Bom acerca de sua inquirição relativa aos detalhes da tortura infligida por Bom a um sexto suposto personagem (Bum?), se negando a continuar com a cruel sessão de tortura após a vítima desmaiar, ordena a Bim que interroge Bom para descobrir se o indivíduo torturado falou algo a seu carrasco (*what*). Esta situação se repetirá em espécie de espelhamento imperfeito, onde Bim retorna à cena e é inquirido por Bam, que não acredita que este não conseguiu obter as informações necessárias de Bom (*where*), solicitando desta vez que Bem interroge Bim – mais uma vez com uso de tortura (“*the works*”) –, em busca da informação relativa a onde. Ao final do jogo de repetições seriadas, Bem sai acompanhado de Bam, que acusara sequencialmente Bom, Bim e Bem de mentirosos ao longo das respectivas e sucessivas inquirições, para que este o interroge e torture em busca da informação necessária. A Voz de Bam narra o desfecho da ação dramática, onde através da reparaçãõ solitária da figura de seu duplo parece finalmente que estamos diante de visualizações de fabulações advindas dessa voz indeterminada, desumanizada e emitida a partir do dispositivo do megafone, talvez de além-túmulo como outras criaturas-vozes beckettianas, o que denota a um só tempo que a jornada chegou a uma espécie de termo, ao mesmo tempo questionando o próprio significado e a coerência do que acabara de ser narrado:

V: Good.

I am alone.  
 In the present as were I still.  
 It is winter.  
 Without journey.  
 Time passes.  
 That is all.  
 Make sense who may.  
 I switch off.  
 [*Light off p. Pause. Light off v.*]<sup>402</sup> (BECKETT, 1990, p. 476)

A imagem central da peça nos remete aos narradores da ficção final beckettiana contemporâneos à *Voz de Bam*, que de certa forma tenta materializar cenas visualizadas mentalmente estando fora de cena – como na abertura de *Company*, onde Beckett nos coloca imediatamente em contato com uma voz fabuladora indeterminada –, visualizações estas que aparecem e desaparecem como as estações do ano citadas por V, em um progressivo apagamento que evoca difusamente o princípio de esgotamento deleuziano, cujo ápice se concretiza na micro-cena final onde a voz de Bam se percebe solitária sem ter conseguido imprimir uma significação precisa às narrativas fabulares presentificadas em cena. Beckett não ficara satisfeito com o resultado desta primeira versão dramática de *Quoi où/What where*, comentando entre amigos e estudiosos próximos sua insatisfação em relação à versão publicada do dramático, evidentemente problemática no que se refere à sua transposição para o palco de acordo com a visão do dramaturgo-encenador. Esta insatisfação levaria Beckett a praticamente recriar a peça em sua adaptação da miniatura dramática para a televisão alemã.

## 9.2 – *Was wo*: cabeças suspensas na escuridão

A adaptação de *What where* para a emissora de televisão alemã Süddeutscher Rundfunk não pode ser pensada como mera transposição do dramático para o formato televisivo. Mais do que uma adaptação no sentido estrito, *Was wo* se configuraria em uma recriação, uma nova versão mais potente e enxuta do texto, pensada por um dramaturgo-encenador que se envolvera intensa e progressivamente com a produção de obras específicas para o meio. Em 1983 Beckett possuía vasta experiência como diretor de peças televisivas, tendo iniciado sua prática de encenação vinculada a esta mídia em

---

<sup>402</sup> “V: Excelente. Estou sozinho. No presente como se ainda estivesse. É inverno. Sem jornada. O tempo passa. Isso é tudo. Faça sentido quem puder. Eu desligo. [Luz de p apagada. Pausa. Luz de v apagada.]” (tradução nossa).

1966 com uma produção de *Eh Joe*<sup>403</sup>, uma das primeiras direções profissionais do irlandês, realizada junto à emissora de Stuttgart e exibida em seu sexagésimo aniversário, em 13 de abril de 1966, antes mesmo das três encenações alemãs apresentadas no Schiller-Theater comentadas no primeiro capítulo deste trabalho.

Apesar da reiterada recusa de Beckett em transpor obras de um meio a outro, a insatisfação com o resultado formal de *What where* parece ter sido inspiradora dessa última transposição de meios realizada pelo dramaturgo-encenador irlandês. Esta recusa veemente foi reiterada inúmeras vezes ao longo da trajetória de Samuel Beckett, e foi evidenciada em sua carta de 27 de agosto de 1957 a Barney Rosset, a respeito da possibilidade de transformação da peça *Act without words* em filme.

*All that fall* is a specifically radio play, or rather radio text, for voices, not bodies. [...] I am absolutely opposed to any form of adaptation with a view to its conversion into “theatre”. It is no more theatre than *End-Game* [sic] is radio and to “act” is to kill it. [...] Now for my sins I have to go on and say that I can’t agree with the idea of *Act without words* as a film. It is not a film, not conceived in terms of cinema. If we can’t keep our genres more or less distinct, or extricate them from the confusion that has them were they are, we might as well go home and lie down.<sup>404</sup> (BECKETT apud FEHSENFELD, 1986, p. 229)

Esta resistência contrária à transposição de meios em relação à sua obra, apesar de manifesta por Beckett nesta carta de 1957, nem sempre representou um impedimento a projetos pontuais de encenação de textos não teatrais, como nos casos de *The lost ones* por David Warrilow; *Texts for nothing* por Joe Chaikin; *Eh Joe* por Jean Rivey em Paris e Alan Schneider em Nova York; *All strange away* por Gerald Thomas; *Company* por Stanley Gontarski na Califórnia e Pierre Chabert em Paris, em ambos os casos sob supervisão do próprio autor. E o dramático *Quoi où* parece ter sido criado como peça televisiva, algo notado por Martha Fehsenfeld em seu artigo dedicado à transposição de *What where* para a televisão<sup>405</sup>, basta observarmos o diagrama contendo uma espécie de

<sup>403</sup> Cf. o verbete acerca de *Eh Joe* em ACKERLEY, C.J., GONTARSKI, S.E. *The Grove companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004, pp. 162-165.

<sup>404</sup> “*All that fall* é especificamente uma peça radiofônica, ou melhor, texto radiofônico, para vozes, não corpos. [...] Oponho-me terminantemente a qualquer forma de adaptação com vista à sua conversão em “teatro”. Não é mais teatro do que *End-Game* [sic] é rádio e “atuar” seria matá-la. [...] Agora, pelos meus pecados, tenho que continuar e dizer que não posso concordar com a ideia de *Act without words* como um filme. Não é um filme, não foi concebido em termos de cinema. Se não podemos manter nossos gêneros mais ou menos distintos, ou libertá-los da confusão que os tem onde estão, podemos muito bem ir para casa e descansar.” (tradução nossa).

<sup>405</sup> Cf. FEHSENFELD, Martha. Everything out but the faces: Beckett’s reshaping of *What where* for television. In: *Modern Drama*. Volume 29, n. 2, Summer 1982, p. 230.

mescla de um mapa de iluminação com indicações de marcações cênicas fixas para o posicionamento dos atores e da voz, algo mais próximo do que Beckett fazia nos diagramas contidos em peças televisivas como *Eh Joe*, *Ghost trio* e *...but the clouds...*, bem como no roteiro de *Film*.

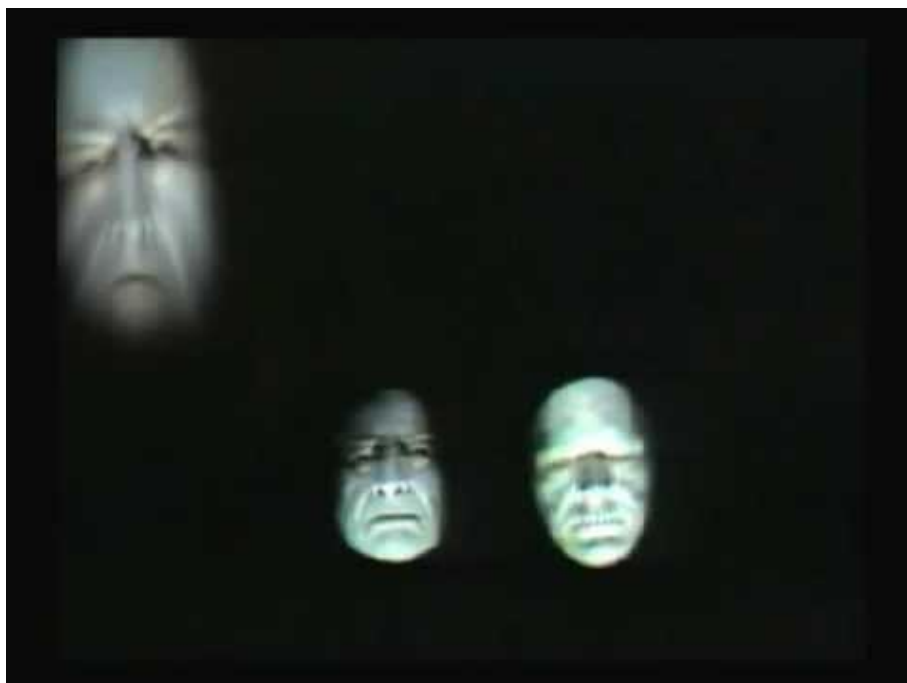
Beckett havia trabalhado anteriormente na adaptação de *Not I* para a televisão tendo ficado muito feliz com o resultado, chegando a mencionar que preferia a versão televisiva à versão encenada no Royal Court Theatre, conforme vimos anteriormente. Mas existia uma questão importante em jogo, ou seja, a adaptação de *Not I* havia sido feita a partir da encenação assinada por Anthony Page, embora Beckett tenha dirigido inúmeros ensaios na reta final da produção. A situação de *Was wo* era outra, bem diversa, com Beckett agora totalmente responsável pela recriação do texto dramático e sua respectiva encenação para a SDR.

A complexidade desta diminuta miniatura dramática e a dificuldade de significação em termos convencionais – enredo, lógica das ações, etc. – levou o dramaturgo-encenador a fazer uma síntese da peça em depoimento dado ao crítico Mel Gussow, afirmando a qualidade do dramático enquanto objeto:

[...] Sobre *What where*, ele disse, “Eu não sei o que isso significa. Não me pergunte o que isso significa. É um objeto”. Sugeriu que poderia ser um sonho. Ele sugeriu que poderia ser “sobre um lugar sem problemas. Sem saída. Os quatro (Bam, Bom, Bim, Bem) estão presos. Um por um, eles têm a oportunidade de perguntar à vítima o que onde, e não recebem resposta. Se o fizessem, talvez partissem”. [...] (GUSSOW, 1996, pp. 42-43, tradução nossa)

A insatisfação de Beckett com o mecanismo deste novo objeto teatral inquietante o levou a realizar alterações tão significativas em relação à estrutura do dramático, que não podemos tratar *Was wo*, a versão televisiva à qual Gontarski chamou de *What where II*, como uma mera adaptação, pois Beckett efetuou uma verdadeira recriação da obra, tornando *Was wo* efetivamente uma nova miniatura dramática. As alterações, documentadas em detalhes nos manuscritos pertencentes ao Beckett Archive e editados no *Theatrical Notebook Vol. IV* indicam a retirada das pantomimas de cena; a substituição da presença corporal dos atores por representações restritas à suas cabeças, posicionadas frontalmente em relação ao espectador, enfileiradas lateralmente, excluindo as trocas de posicionamento nas três marcações fixas na área de jogo evidenciadas no diagrama desenhado por Beckett; e por fim, e mais relevante, a

substituição do megafone, elemento metonímico representativo da voz em cena, pela cabeça de Bam, passando a concentrar no rosto do ator de olhos cerrados a voz e as ações de Bam em meio aos outros três personagens-cabeças.



*Was wir*, direção de Samuel Beckett. Süddeutscher Rundfunk, 1984.

O *notebook* desenvolvido por Beckett para a produção de *Was wir* enfatiza ainda mais sua proximidade estrutural em relação às peças televisivas. Ao invés de Beckett estabelecer minuciosas seções para diferentes aspectos da peça como nos *notebooks* dedicados a *Esperando Godot*, *Fim de Partida*, *A última gravação de Krapp*, *Dias felizes* e *Passos*, relativos à cenografia, iluminação, atuação, pausas dramáticas, sonoplastia, etc., aqui o dramaturgo-encenador apresenta um novo diagrama do palco, simplificado em relação ao diagrama desenvolvido para o teatro, onde temos o rosto de Bam à esquerda da tela, ocupando a frente e em tamanho maior em relação aos demais, seguido por uma fileira lateralizada dos três outros rostos dos personagens, seguido de extensas modificações no texto dramático, eliminando os movimentos corporais da cena, e substituindo-os por uma nova dinâmica centrada na triangulação verbal, que de certa forma nos remete ao dramático *Play*, com as falas sucessivamente alternadas do homem e das duas mulheres que como ele se encontram enterradas nas urnas até seus pescoços. Esta guinada estética do dramático o colocou, inevitavelmente, junto ao grupo das chamadas *disembodied heads*, cabeças desincorporadas e suspensas em

espaços escuros, sombrios, que invariavelmente sucumbem a jorros linguísticos incontroláveis, como a personagem Listener, de *That time*, e a Boca, de *Not I*, onde essa cabeça é reduzida ao órgão emissor da fala. O recorte da câmera ao redor de cada rosto impede que vejamos os cabelos dos atores, enfatizados na versão teatral original e aqui cobertos por toucas, excluindo a utilização dos longos cabelos grisalhos que remetem ao Leitor de *Ohio impromptu* e seu duplo fantasmático.

Na versão televisiva de *What where* [...] o espaço da ação é relacionado mais intimamente ao espaço interno da consciência ou memória. Ao mesmo tempo, a natureza artificial do espaço da televisão enfatiza a natureza ilusória, simulada e paródica da criação de acordo com Bam. Na verdade, a qualidade sintética da imagem da televisão parece ter fascinado Beckett. Parece prestar-se mais facilmente do que o palco à representação de um espaço imaginado e construído. O espaço mais plano, as menores dimensões da tela e o maior controle tecnológico sobre imagem e texto podem ser usados para criar uma imagem que é reconhecível como uma figura humana ou um interior, mas também é altamente estilizada e abstrata, como em *Ghost trio*, com seus padrões visuais geométricos, ou *...but the clouds...* onde o corpo do imaginador é percebido inicialmente como um padrão de sombras. Beckett pega nossas imagens visuais mais familiares, sejam o corpo humano ou um simples interior, e as desfamiliariza, quebrando os elementos do corpo ou da sala e reconstruindo-os como material visual a ser manipulado por um “controlador”. Embora essas estratégias introduzam distâncias, a televisão também pode ser usada para interiorizar a imagem, particularmente no uso de *close-ups*, que Beckett explorou particularmente em sua primeira peça para a televisão, *Eh Joe*. Esse duplo sentido de interioridade e distância também se deve à presença da câmera para a qual Beckett frequentemente chama a atenção como um agente ativo de percepção. Isso é reforçado colocando em primeiro plano as atividades recíprocas de mostrar e olhar. [...] (MCMULLAN, 1993, pp. 37-38, tradução nossa)

Existem três manuscritos relativos a *What where* depositados no Beckett Archive de Reading, o primeiro deles, catalogado como BIF MS 2603, consiste na holografia original do dramático, apresentando pequenas correções feitas por Beckett em caneta preta, contendo no total quatro folhas, sendo que na última página está escrito “*Paris, 12 May 1983*”. O texto deste manuscrito é próximo à versão final da peça, e apresenta correções que delimitam clarificações e ajustes de designações incorretas relativas às falas. Beckett excluiu a direção de palco “*Stage in darkness*”; a posição de V é referida aqui como “*the place of V*”; e finalmente não existe o diagrama relativo à área de jogo, aqui referida como “*PA*”. O segundo manuscrito, catalogado como BIF MS 3097/1 consiste em uma cópia fotográfica do texto publicado de *Was wo*, contendo a tradução de Elmar e Jonas Tophoven de *Quoi où* para o alemão, totalizando oito folhas extremamente anotadas à mão por Beckett, em tinta preta e caneta esferográfica vermelha. As correções deste documento são extensivas, com cinco longas sessões de



texto completamente cortadas e alguns acréscimos radicais. De modo geral, Beckett cortou aproximadamente um quarto da extensão da peça, portanto *Was wo*, como é apresentada aqui, é uma peça com um aspecto radicalmente diferente em relação às versões em francês e inglês, *Quoi où* e *What where*. As anotações presentes neste documento foram feitas em maio de 1985 por Beckett durante a preparação para a versão televisiva de *Was wo* pela Süddeutscher Rundfunk, projeto que seria dirigido por ele com o auxílio do cameraman da SDR Jim Lewis. Portanto este texto anotado apresenta os cortes substanciais feitos por Beckett em sua adaptação do dramático para a televisão.<sup>406</sup>

O terceiro manuscrito relativo à *Was wo* consiste no *notebook* de direção preparado por Beckett para os ensaios da produção na SDR alemã, catalogado como BIF MS 3097/2 e publicado no *Theatrical notebook vol. IV*. Este manuscrito original contém todas as notas relativas à produção do dramático na televisão, redigidas antes e durante o processo de transposição do drama para a tela. A página dois do *notebook* indica que os ensaios da peça aconteceram em Stuttgart entre 18 e 28 de junho de 1985, o que indica o atraso na produção, que estaria programada originalmente para 1984, mas foi postergada devido ao estado de saúde de Beckett. As anotações presentes neste manuscrito constituem um registro completo da experiência de Beckett como diretor da versão televisiva de *Was wo*.

O rigor minucioso deste manuscrito evidencia a maestria de Beckett como encenador, cuja experiência prática ao longo de seis projetos televisivos – *Eh Joe*, *Ghost trio*, ... *but the clouds ...*, *Quad*, *Nacht und Träume*, além da adaptação para a TV de *Not I* – possibilitou uma rápida recriação do dramático, tornando-o mais suscito e potente, evidenciando o jogo discursivo entre as personagens, potencializado através dos *closes* e enquadramentos delicados desenvolvidos em parceria com Jim Lewis, que mostravam, em primeiro e segundo plano, o detalhamento das expressões faciais das personagens, algo impossível de ser evidenciado nas versões originais para o palco em francês e inglês.

Logo na primeira página, existe uma anotação de Beckett que indica a eliminação dos corpos e do movimento, restando apenas os rostos, deixando claro que o diagrama original contido no texto dramático publicado por Faber e Grove não seria

---

<sup>406</sup> Cf. BRYDEN, Mary; GARFORTH, Julian; MILLS, Peter. *Beckett at Reading: catalogue of the Beckett Manuscript Collection at the University of Reading*. Reading: Whiteknights Press/Beckett international Foundation, pp. 103-104.

seguido, dada a impossibilidade de evidenciação dos rostos através de closes que teriam de ser alternados e sobrepostos, impedindo a realização da nova espacialização da peça pensada pelo dramaturgo-encenador. Portanto Beckett propõe um novo diagrama, simplificado, onde o espaço está desenhado como um retângulo totalmente pintado de preto, com as quatro cabeças alinhadas em primeiro plano, com a cabeça de Bam desenhada em tamanho maior à esquerda da tela, o que indica que esta personagem estará durante toda a encenação evidenciada através de um *close-up*. Neste diagrama, as demais personagens se posicionam a partir de Bam da esquerda para a direita da tela.

Em sua descrição da lista dos participantes da ação dramática, Beckett evidencia as vogais de cada nome – BAm, BEm, BIm, BOm –, indicando que a diferença nos sons das vogais é o aspecto mais relevante dos nomes. De acordo com este jogo linguístico, Beckett associa cores distintas a cada jogador: preto, branco, vermelho e azul respectivamente. Este aspecto difere totalmente da concepção original do dramaturgo-encenador presente na rubrica dos textos originais de *Quoi où* e *What where*, onde lemos “*Players as alike as possible. Same long grey gown. Same long grey hair.*”<sup>407</sup> (BECKETT, 1990, p. 469).

Uma das alterações mais importantes de *Was wo* se refere às entradas e saídas de cena dos quatro personagens, que seriam adaptadas por Beckett como *fade-ups* e *fade-outs* da iluminação, uma vez que o espaço da ação dramática é absolutamente destituído de cenário e adereços, mantendo as cabeças flutuando em meio à absoluta escuridão, remetendo diretamente às cabeças desincorporadas de *Not I* e *That time*.

Através da sequência de notas presentes no *notebook* de *Was wo*, percebemos o processo criativo prático de Beckett em detalhes, uma vez que registra as muitas abordagens pretendidas e descartadas por ele em relação à produção, introduzindo e abandonando a utilização em cena dos corpos dos atores, antes de fixar na encenação a abordagem definitiva, que é focada apenas nos rostos de Bam, Bem, Bim e Bom. O *notebook* contém diversas notas técnicas, o que o aproxima mais dos manuscritos relativos às peças televisivas conforme mencionamos anteriormente, com sua intrincada relação de posicionamento de personagens, iluminação e ângulos referentes às câmeras. Beckett anotou uma sequência de cores, mencionando que enquanto a luz que incidiria sobre os rostos dos jogadores deveria ser colorida e clara (eliminada posteriormente na anotação do anverso do fôlio 2), sobre “S” – abreviação de voz em alemão – deveria ser

---

<sup>407</sup> “Jogadores tão parecidos quanto possível. A mesma longa bata cinza. O mesmo cabelo longo grisalho.” (tradução nossa).

“*Dim light; face blurred*”<sup>408</sup>, de acordo com a anotação complementar registrada no verso do fôlio 1. Ao longo do *notebook*, Beckett continuaria desenvolvendo alguns dos elementos mais relevantes de *Was wo*, como os detalhes acerca da voz gravada de Bam e a “sequência de cores”, relativa aos figurinos dos personagens, contando com nove no total<sup>409</sup> (anverso do fôlio 3); a presença e ausência dos personagens em cada estação do ano (anverso do fôlio 4); a delimitação de que para cada jogador deveria haver uma câmera separada, e que “S” deveria ser gravada separadamente e executada em cena através de *playback* (anverso do fôlio 5); e finalmente no derradeiro fôlio 6 agruparia uma série de indicações precisas como os passos semelhantes a batidas de tambor, descendentes; a simplificação do texto; S não interferindo na “ação”; a diferenciação da luz de S e de PA (área de jogo), entre outras.

Mas um dos elementos mais importantes relativos à dramaturgia adaptada de *What where* para a televisão não se encontra nos manuscritos armazenados na Beckett Collection da University of Reading. Stanley Gontarski, editor do *theatrical notebook* que contém este manuscrito, realizou um trabalho impecável, autorizado pelo próprio Beckett, de compilação das alterações, cortes e acréscimos desenvolvidos no *notebook* de *Was wo*, editando o que Beckett chamava de texto final, ou seja, o texto dramático modificado a partir do desenvolvimento prático da encenação, descartando elementos que funcionavam mal ou sequer funcionavam na primeira versão para o palco dessa forma permitindo que a visão final de Beckett para o dramático não ficasse restrita a anotações soltas presentes no *notebook*, de difícil acesso àqueles que se dedicam a estudar ou encenar este dramático, possibilitando ao leitor/espectador o contato com a verdadeira concepção do dramaturgo-encenador para a peça. Alguns dos detalhes relativos a estas diferenças textuais podem ser conferidos nas notas sobre a peça, dispostas no anverso dos seis fôlios não paginados, além das notas contidas no verso do fôlio 1, o qual apresenta uma emenda às notas existentes no anverso do fôlio 2, e no verso do folio 3, que contém a lista do elenco. No anverso do fôlio 1, abaixo do título “*Was Wo TV Project*”, datado como “*May 85*”, Beckett apresentaria algumas de suas alterações dramáticas:

<sup>408</sup> “Luz difusa. Rosto borrado.” (tradução nossa).

<sup>409</sup> “Colour sequence: 1. Black; 2. Black Blue; 3. Black Blue Red; 4. Black; 5. Black Red; 6. Black Red White; 7. Black; 8. Black White; 9. Black.” (BECKETT apud GONTARSKI, 1999, p. 435). “Sequência de cores: 1. Preto; 2. Preto Azul; 3. Preto Azul Vermelho; 4. Preto; 5. Preto Vermelho; 6. Preto Vermelho Branco; 7. Preto; 8. Preto Branco; 9. Preto.” (tradução nossa).

Bodies & movement eliminated.  
 Faces only.  
 Full face throughout  
 As alike as possible.  
 Differentiated by colour.  
 BAm – Black  
 BEm – White  
 BIm – Red  
 BOm – Blue  
 (cf Rimbaud's Sonnet)  
 Colour in headdress  
 (Toque, Fez, tarboosh,  
 Kappe [cap or hood], Mönchkappe [monk's hood]  
 Turban, cowl, hood)  
 –  
 Retain 'bowed' & 'haught'  
 Exits (simul. Or sequent [i.e., simultaneous or sequential])  
 Expressed by fade-outs.  
 Entrances by fade ups  
 Reinforced by sound  
 Of steps [erasure] receding –  
 approaching <sup>410</sup> (BECKETT apud GONTARSKI, 1999, p. 427)

No anverso do fólio 2, Beckett anotou, sob o título “*Production Stuttgart June 18-28 [1985]*” algumas das mais significativas modificações técnicas relacionadas à encenação televisiva, incluindo a eliminação das cores propostas durante o processo de ensaios em Stuttgart:

Process of elimination  
 –  
 Colour eliminated. Lit PA. [playing area] eliminated. Black ground unbroken.  
 Drum eliminate. No sound reinforcement of fades.  
 –  
 S (Stimme [Voice]) = mirror reflection of Bam's face, slightly distorted, faintly lit, enough to distinguish closed eyes & lips in speech.  
 4-5 times size of PA [playing area] faces  
 Eyes closed throughout. Motionless till head bowed before final fade out  
 [Sketch]  
 No visible headdress  
 Hair etc. eliminated by make up & invisible

<sup>410</sup> “Corpos e movimentos eliminados. Rostos apenas. Rosto completo ao longo da representação. Tão parecidos quanto possível. Diferenciados por cores. BAm - Preto; BEm - Branco; BIm - Vermelho; BOm - Azul (cf. soneto de Rimbaud). Cor nas coberturas das cabeças. (Touca, *Fez*, *tarboosh*, *Kappe* [boné ou capuz], *Mönchkappe* [capuz de monge], Turbante, capuz, capa). Reter “curvada” e “erguida”. Saídas (simul. ou sequenc [ou seja, simultâneas ou sequenciais]). Expressas por *fade-outs*. Entradas por *fade ups*. Reforçado por som. Dos passos [apagado] recuando - aproximando.” (tradução nossa).

black material. Only oval of  
face to be seen<sup>411</sup> (BECKETT apud GONTARSKI, 1999, p. 431)

Mas se as anotações de Beckett em ambos estes fólios evidenciam algumas alterações específicas referentes a *Was wo*, a rubrica introdutória do texto definitivo, compilado por Gontarski e editado apenas no *Theatrical notebook Vol. IV* e no *Journal of Beckett Studies*, incorpora e elabora este material dentro da dramaturgia, sendo possível, através dela, visualizarmos a nova identidade do dramático.

[*Black ground unbroken*] *Players as alike as possible. {Only oval faces. Hair, etc. eliminated by make-up and invisible black material.} {V = mirror reflection of Bam's face, slightly distorted, faintly lit, enough to distinguish closed eyes and lips in speech. Four-five times the size of p [playing area] faces. Eyes closed throughout. Motionless until head bowed before final fade out.} <> General dark. Light on V. Pause.*<sup>412</sup> (BECKETT apud GONTARSKI, 1999, p. 409)

Se *Quoi où/What where* representa a última incursão de Beckett no universo teatral, uma vez que esta seria sua derradeira criação dentro da seara dramaturgical, *Was wo* ao fim e ao cabo representa a última incursão de Beckett em dois campos onde atuou vigorosamente ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, o da encenação e o da televisão, e de certa forma demonstra a importância que o trabalho junto à *Süddeutscher Rundfunk* vinha adquirindo dentro de sua obra, reverberando até mesmo em boa parte de seus dramáticos finais, uma vez que percebemos claramente na versão publicada de *What where* que a miniatura dramática parece ter sido concebida para a representação televisiva, e não teatral. Com a recriação da peça para a SDR, Beckett produziu um

<sup>411</sup> "Processo de eliminação. – Cor eliminada. Iluminação de PA. [área de jogo] eliminada. Fundo preto ininterrupto. Tambor eliminado. Nenhum reforço sonoro dos *fades*. – S (*Stimme* [Voz]) = reflexo espelhado do rosto de Bam, ligeiramente distorcido, fracamente iluminado, o suficiente para distinguir olhos e lábios fechados durante a fala. 4-5 vezes o tamanho dos rostos da PA [área de jogo]. Olhos fechados durante todo o tempo. Imóvel até abaixar a cabeça antes do *fade out* final. [Esboço do espaço cênico.] Cobertura da cabeça invisível. Cabelo etc. eliminado por maquiagem e material preto invisível. Apenas a parte oval do rosto para ser vista." (tradução nossa).

<sup>412</sup> "[*Fundo preto ininterrupto.*] *Jogadores tão parecidos quanto possível. {Apenas rostos ovais. Cabelo, etc. eliminado por maquiagem e material preto invisível.} {V = reflexo espelhado do rosto de Bam, ligeiramente distorcido, fracamente iluminado, o suficiente para distinguir olhos e lábios fechados durante a fala. Quatro a cinco vezes o tamanho dos rostos em p [área de jogo]. Olhos fechados o tempo todo. Imóvel até a cabeça inclinar antes do *fade out* final.} <> Luz sobre v. Pausa."*

Mais uma vez mantivemos a grafia de acordo com a citação original de Beckett, utilizando os itálicos que Beckett usava na redação das rubricas, à excessão de nomes de personagens e letras abreviadas de nomes, mantidos de forma convencional. Assim como nas duas citações anteriores deste capítulo extraídas de manuscritos de Beckett, textos entre colchetes [ ] foram adicionados ao texto original em inglês; textos entre chaves { } foram revisados; e um par de sinais de maior/menor <> indicam que uma seção textual foi cortada do texto original em inglês.

novo original, distinto de *Quoi où/What where* em todos os aspectos à exceção das falas dramáticas, mesmo que estas tenham sido modificadas através de cortes e acréscimos, atestando que se para ele o original podia ser considerado falhado, sua tentativa de “falhar melhor”, parafraseando *Worstward ho*, resultou em uma bem sucedida recriação do dramátculo como dramaturgia televisiva minimalista.

O sucesso desta recriação dramaturgica motivaria Beckett a reescrever o dramátculo para o teatro, através da nova versão de *Quoi où* adaptada pelo dramaturgo-encenador para o palco e encenada em Paris pelo ator e diretor Pierre Chabert, cujo texto seguiu rigorosamente o roteiro televisivo de *Was wo*, contendo algumas alterações necessárias à nova transposição da miniatura dramática. A modificação mais significativa desenvolvida por Beckett para a nova adaptação do texto em francês seria relativa à voz de Bam, que não seria mais representada em cena através do pequeno megafone posicionado fora da área de jogo iluminada ou da cabeça distorcida de Bam em primeiro plano, mas se tornaria uma espécie de bola luminosa na lateral ao fundo do palco (esquerda alta), suspensa mais ou menos na altura das cabeças dos atores, conferindo uma atmosfera mais sepulcral à encenação, mais próxima da caracterização da voz feita por Beckett a Mel Gussow como uma “voz de além túmulo”.

O uso de uma luz para significar V. na versão francesa tanto mantém a qualidade tecnológica (a luz é o meio pelo qual qualquer forma se torna visível no teatro) como também, por meio de suas conotações bíblicas, parodia a presença onipresente do Criador do Gênesis. A estrutura dinâmica da peça, onde espaço e processo parecem inextricáveis, também depende da ambiguidade da relação entre V. e a área de jogo. Nas direções de palco iniciais, a área parece estar ligada à consciência de V. e ainda assim constituir um espaço separado: ambos são iluminados separadamente e rodeados pelo espaço. A área de jogo, portanto, imita uma zona externa, na qual as figuras se movem fisicamente, bem como o espaço interno da memória ou imaginação. [...] (MCMULLAN, 1993, p. 37, tradução nossa)

Outros elementos foram alterados além da substituição do rosto borrado de Bam; os rostos ovais cobertos por toucas das demais personagens, que davam uma sensação de estarem flutuando no espaço conforme descrito nas rubricas de *Was wo*, seriam substituídos por cabeças raspadas; os rostos seriam suspensos a uma certa altura e posicionados simetricamente no palco, iluminados por uma luz pulsante que evocava a luz da televisão, em uma construção cênica diversa do espaço televisivo envolvendo as cabeças flutuantes e do retângulo iluminado (*playing area*) do texto original. A pantomima inicial da versão original de *Quoi où* foi retirada, causando uma redução na

duração do dramático para cerca de oito minutos, aproximadamente metade da duração da versão televisiva. Mesmo tendo acompanhado o processo de criação de Chabert e aprovado sua encenação, mais uma vez Beckett não ficaria completamente satisfeito com o resultado, indicando algumas sugestões a Alan Schneider<sup>413</sup>.

Portanto, com a realização da transposição da ambientação de aspecto mais abstrato e fantasmático da versão televisiva de *Was wo* para a versão final de *Quoi où* – e aqui podemos denominá-la dessa forma, uma vez que o processo de Beckett em busca da versão final da peça após a encenação para a TV havia sido completado –, nos parece, de certa forma, que o dramaturgo-encenador realizou uma espécie de conexão deste dramático com *Fim de partida*, uma vez que se Hamm, Clov, Nagg e Nell se encontram no interior do manicômio do crânio beckettiano, em *Quoi où/Was wo* as consciências ou vozes que habitam o interior deste crânio parecem ter escapado em direção a seu exterior, realizando um último espelhamento invertido em relação a *Fim de partida*, onde ao invés de colocar o leitor/espectador dentro do cenário-cabeça de Matias para *Endgame*, Beckett o coloca em meio ao trilhão de vozes que habita o interior desse espaço vazio, enigmático e fantasmático.

---

<sup>413</sup> De acordo com Stanley Gontarski, “[...] Embora tenha comparecido aos ensaios e os “aprovado”, ele admitiu que tinha reservas; ela poderia se aproximar ainda mais visual e ritmicamente da versão para a televisão, ele aconselhou seu diretor americano: cabeças cobertas por capuz substituindo os crânios, a luz de alguma forma assumindo a imagem de Bam (mas não televisionada, ele enfatizou), a mímica reintroduzida. [...]” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 642, tradução nossa).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procuramos desenvolver reflexões que aliassem a perspectiva da obra de Samuel Beckett como dramaturgo a seu trabalho dentro da seara da encenação teatral. Conforme pudemos perceber, a imbricação entre estes dois aspectos, especialmente em suas peças ou dramátículos finais não pode ser subestimada. No decorrer de cada capítulo abordamos tanto elementos formais presentes na dramaturgia como procedimentos formais presentes nas encenações de autoria do irlandês, e este percurso crítico nos levou de encontro à nossa hipótese inicial, ou seja, de que forma o trabalho como encenador profissional impactou a escrita dramática de Beckett a partir do momento em que ele passa a escrever suas novas peças tendo se estabelecido como diretor de teatro, após as três primeiras experiências como encenador no Schiller-Theater berlinense, envolvendo *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp* e *Dias felizes*, cujos processos de encenação abordamos em detalhes no primeiro capítulo.

A relação entre as obras escritas (dramaturgia) e as obras práticas (encenações) tem sido amplamente explorada pela crítica especializada internacional, existindo alguns trabalhos de fôlego acerca deste tema, notadamente de autores que se debruçaram detidamente sobre o trabalho do Beckett diretor, como James Knowlson e Stanley Gontarski, ambos responsáveis pelo esforço monumental de compilar na série dos *theatrical notebooks* os manuscritos e datiloscritos originais de Beckett que documentam suas encenações, e de autoras como Ruby Cohn, Martha Fehsenfeld e Rosemary Pountney, que acompanharam os ensaios de algumas destas produções sempre em diálogo com o próprio Beckett, embora no Brasil, à exceção de trabalhos importantes, mas pontuais, como é o caso do estudo de Luiz Fernando Ramos<sup>414</sup> dedicado ao papel da rubrica no teatro beckettiano, este tema ainda seja praticamente inexplorado, especialmente no que diz respeito aos *notebooks* e manuscritos beckettianos relativos a seus processos de criação como encenador.

Pudemos acompanhar, dentro da evolução das encenações de Beckett pesquisadas – especialmente aquelas levadas aos palcos do Schiller-Theater e do Royal Court Theatre – não apenas o desenvolvimento de Beckett como encenador e o impacto de seu trabalho prático em sua dramaturgia, mas também o desenvolvimento, por parte

---

<sup>414</sup> Cf. RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.



de Beckett, de procedimentos *sui generis* de encenação que dialogam intimamente com os padrões formais presentes em sua obra dramaturgicamente. Se na dramaturgia Beckett trabalhava essencialmente com padrões de circularidade, duplicação, espelhamento, repetição, serialismo e analogias, entre outros, em suas encenações o dramaturgo-diretor desenvolveu cuidadosos e eficientes padrões práticos que ecoam e aprofundam os padrões formais de seus textos dramáticos, como repetições de movimentos (que dialogam com as repetições de texto); espelhamento das ações físicas (que dialogam com espelhamentos textuais); circularidade de movimentos (que desenvolvem paralelos com a circularidade das falas dramáticas); séries de movimentos evocando o serialismo textual; exploração das potencialidades formais da voz narrativa, desenvolvendo variações relativas à sua qualidade essencial de indeterminação; um surpreendente uso de subtextos<sup>415</sup> similares aos utilizados em encenações naturalistas em suas direções de atores – especialmente no início do período de ensaios –, e de outros procedimentos analisados que evocam, mesmo que indiretamente, alguns dos princípios práticos de Constantin Stanislavski; a rica gama de variação de iluminação, especialmente no que diz respeito à intensidade e gradação de colorações que variam do preto ao cinza, desenvolvidas de forma obsessiva por Beckett, em especial em suas direções teatrais e televisivas realizadas na Alemanha, onde as condições técnicas para seu trabalho teriam sido as mais favoráveis segundo depoimentos do próprio dramaturgo-encenador, materializando dessa forma as diversas tonalidades acinzentadas presentes nas descrições de sua dramaturgia; e finalmente uma exploração do elemento épico de forma altamente eficaz e diversa daquela celebrizada pelo trabalho do diretor, dramaturgo e teórico Bertolt Brecht.

Outro aspecto importante que pudemos notar diz respeito ao experimentalismo e busca formal radical da dramaturgia beckettiana, que de certa forma evoca a arte minimalista com seus padrões seriais e repetições formais, elemento conhecido entre especialistas na obra de Samuel Beckett e evidenciado em seus inúmeros manuscritos e

---

<sup>415</sup> Conforme aponta Michael Goldman, “é a combinação de subtextos, então, que produz o efeito, com uma condição importante: que nenhum subtexto seja tratado como privilegiado. Isto está em nítido contraste com a convenção padrão dos subtextos modernos antes de Beckett, em que o subtexto é entendido como representando a fonte autêntica do texto. O personagem pode não estar em contato com a fonte, mas o ator está. No sistema stanislavskiano, o personagem pode não estar ciente dos impulsos ou inibições que correm por trás do texto de uma Hedda ou um Lopakhin, mas o ator os disponibiliza ao público como uma verdade de onde o texto pode ser localizado. No sistema brechtiano, esta verdade privilegiada reside no compromisso do ator com a interpretação social do personagem, o que dá ao *gestus* seu efeito. Mas seria uma contradição à visão de Beckett oferecer tal possibilidade de autenticação. [...] (GOLDMAN apud KALB, 1991, p. 38, tradução nossa).

datiloscritos originais, publicados e inéditos, os quais documentam exaustivamente as experimentações formalistas desde as diversas variantes de inícios possíveis até as inúmeras etapas de desenvolvimento progressivo de cada miniatura dramática, envolvendo esboços e sucessivas reelaborações que, segundo o próprio dramaturgo-encenador, somente poderiam ser considerados como finalizados após uma primeira encenação de sua autoria.

Da mesma forma como trabalhava em suas encenações das chamadas *major plays*, reduzindo falas, diálogos e ações dramáticas no intuito de aproximá-las de sua estética final, mais afeita a princípios similares àqueles defendidos pelos artistas minimalistas, como a repetição e o serialismo, e desenvolvendo minuciosamente partituras de ações físicas miniaturizadas para cada micro-cena de dramátículos como *Not I*, *That time* e *Footfalls*, demonstrando claramente que o texto dramático escrito *a priori*, embora pensado de forma praticamente concomitante à cena, somente poderia ser considerado acabado após uma eventual primeira encenação, seu trabalho como dramaturgo após a consolidação de sua obra como encenador aponta, como evidenciado pelo primeiro manuscrito (holografia) de *Ohio impromptu*, bem como de dois datiloscritos – TS1 e TS2, com duas e três páginas respectivamente – e do *script* de produção contendo uma folha de rosto e mais três páginas, publicados em livro resultante do simpósio no qual a peça estreara, editado por Morris Beja, Pierre Astier e Stanley Gontarski<sup>416</sup>, uma verticalização no trabalho de escrita dramática, perceptível a partir da comparação entre o conteúdo de determinado manuscrito original, neste caso a primeira versão holográfica, e seu correlato final, o *script* de produção. O manuscrito original de *Ohio impromptu* demonstra claramente este aspecto, contendo no verso de sua primeira folha, como espécie de prólogo, uma construção dramática repleta de ironia que de certa forma realiza um paralelo com a situação para a qual o dramátículo fora encomendado, ou seja, um congresso acadêmico realizado por alguns dos maiores especialistas na obra beckettiana daquele momento no intuito de celebrar o aniversário de 75 anos de Beckett:

I am out on leave. Thrown out on leave. Back to time, they said, for 24 hours. Oh my God, I said, not that. Slip [into] on this shroud, they said, lest you catch your death of cold again. Certainly not, I said. This cap, they said, for your [death's-head] skull. Definitely not, I said. The New World outlet, they said, in the State of Ohio. We cannot be more precise. Pause. Proceed straight

<sup>416</sup> Cf. ASTIER, Pierre; BEJA, Morris; GONTARSKI, S. E. (eds.). *Samuel Beckett: humanistic perspectives*. Columbus: Ohio State University Press, 1983, pp. 185-207.

to [Lima] the nearest campus, they said, and address them. [Address] whom? I said. The students, they said, and professors. Oh my God, I said, not that. Do not overstay your leave, they said, if you do not wish it to be extended. Pause. What am I to say? I said. Be yourself, they said, [you're ( )] stay yourself. Myself? I said. What are you insinuating? [Yourself before, they said.] Pause. [And after.] [Pause.] [Not during? I said.]<sup>417</sup> (BECKETT apud ASTIER; BEJA; GONTARSKI, 1983, pp. 191-192)

Algumas etapas mais adiante, na versão da peça consolidada como *script* de produção, utilizada na encenação de Alan Schneider estreada no simpósio *Samuel Beckett: humanistic perspectives*, o texto sofreria inúmeras revisões, acréscimos e correções, que retirariam este conteúdo introdutório localizado no verso da primeira folha do manuscrito holográfico, nítida paródia relativa ao próprio simpósio e às ações de leitura e escrita, tipicamente associadas ao trabalho acadêmico, desenvolvendo o jogo dramático com reverberações joyceanas como conhecemos na versão publicada do dramático, o que comprova a visão aguda da cena do Beckett diretor, em sua rápida reelaboração do manuscrito na versão conhecida como TS1, onde a segunda página do manuscrito holográfico se torna o início do dramático, excluindo do processo composicional o que eventualmente não funcionaria sobre o palco.

Quando observamos um *notebook* de encenação como o de *Das letzte Band*, parece que estamos em contato com a mesma forma de reelaboração do material artístico, ou seja, Beckett sobre o palco realizava sucessivas tentativas em diversas etapas distintas ao longo do processo dos ensaios de criação, revendo o texto, reescrevendo passagens que escapavam ao que havia preparado anteriormente a partir de sua visualização prévia do espetáculo, redefinindo cenas inteiras em consequência de achados oriundos da cena, desdobrando as possibilidades da utilização da voz cenicamente, integrando partituras de atuação, cenografia e iluminação em verdadeiros *tableaux*, construindo encenações carregadas de plasticidade que remetem tanto às artes

---

<sup>417</sup> “Estou de licença. Expulso de licença. De volta ao tempo, eles disseram, 24 horas. Oh meu Deus, eu disse, isso não. Deslize [em] nesta mortalha, eles disseram, a menos que queira morrer de frio novamente. Certamente não, eu disse. Este gorro, eles disseram, para seu [cabeça da morte] crânio. Definitivamente não, eu disse. O *outlet* do Novo Mundo, eles disseram, no Estado de Ohio. Não podemos ser mais precisos. Pausa. Prossiga direto para [Lima] o campus mais próximo, disseram, e dirija-se a eles. [Me dirigir a] quem? Eu disse. Os estudantes, eles disseram, e os professores. Oh meu Deus, eu disse, isso não. Não estenda demais sua licença, eles disseram, se não quiser que ela seja prolongada. Pausa. O que devo dizer? Eu disse. Seja você mesmo, eles disseram, [você é ( )] permaneça você mesmo. Eu mesmo? Eu disse. O que você está insinuando? [Você mesmo antes, eles disseram.] Pausa. [E depois.] [Pausa.] [Não durante? Eu disse.]” (tradução nossa). De acordo com a nota dos editores, as frases e palavras entre colchetes indicam cortes no texto efetuados por Beckett, enquanto espaços em branco entre parênteses indicam deleções indecifráveis.

visuais quanto ao teatro, e cuja execução por parte dos atores remete, por sua vez, a rígidas, complexas e elaboradas partituras musicais.

Portanto consideramos que ignorar a importância da encenação dentro da dramaturgia final de Beckett, bem como a importância de suas direções dentro do contexto do teatro moderno e contemporâneo, seja equivocado como a crítica citada de Robert Brustein à estreia de *Dias felizes*, onde o renomado crítico americano pareceu ignorar de forma ingênua os aspectos notadamente minimalistas do teatro beckettiano, que seriam explorados pelo irlandês de maneira cada vez mais radical ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, aspectos estes que atribuem uma qualidade ímpar e extremamente original ao teatro de Samuel Beckett e o colocam na vanguarda da encenação moderna, ao lado de figuras como o artista plástico, diretor e cenógrafo Tadeusz Kantor<sup>418</sup>.

Se as didascálias representam um papel crucial na primeira dramaturgia de Samuel Beckett, delimitando e desenvolvendo minuciosamente situações dramáticas específicas, personagens e jogos cênicos em dramas como *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Ato sem palavras I e II*, *A última gravação de Krapp* e *Dias felizes*, a partir de

---

<sup>418</sup> A obra de Beckett como dramaturgo-encenador possui muitos aspectos passíveis de aproximação com a obra do artista plástico e encenador polonês Tadeusz Kantor. Se Beckett chegou à encenação através da dramaturgia, tornando seu teatro cada vez mais plástico/visual, Kantor parece ter vivenciado um processo oposto, vindo da pintura para a encenação e desta para a dramaturgia. Conforme comenta Luiz Fernando Ramos, “[...] um autor como Kantor, operando na contramão da tradição dramática, vai projetar nas didascálias uma cena que ele cria diretamente no processo de montagem. As rubricas narram esse processo criativo *a posteriori*. É uma cena que já não necessita da trama e que transforma o “fazedor de máscaras” num escritor. [...]” (RAMOS, 2001, p. 21). Mas se o trabalho com as didascálias em Kantor se efetiva como o veículo para a viabilidade de uma dramaturgia da cena, e em Beckett as encenações se materializam a partir da estrutura dramaturgica, com as rubricas servindo de ponte entre texto dramaturgico e encenação em um processo pendular, o aspecto essencialmente visual do teatro de Kantor se aproxima da dramaturgia visual de Beckett. De acordo com Wagner Cintra, “uma das características da imagem no teatro de Tadeusz Kantor é o fato de cada imagem, individualmente, trazer em si uma significação concentrada daquilo que trata o espetáculo como um todo. Essa significação destina-se à produção de estados emocionais no observador. Essas imagens, fascinantes e perturbadoras, são produtos do repositório da memória de Kantor, e funcionam como que afixadas a uma fotografia. Dessa forma, os jogos observados em cena são percebidos como uma sucessão de imagens. Isso ocorre inevitavelmente porque a construção dos jogos está totalmente fundamentada na construção da imagem. O teatro de Kantor é, antes de tudo, um teatro de imagens fortes e avassaladoras, e tais imagens podem ter sua origem na imaginação de Kantor ou como produto de sua memória poderosa. A memória pode se manifestar por meios diretos ou indiretos, ou seja, a imagem, a situação, vivida e experimentada, dá seguimento à cena que se materializa no palco. [...]” (CINTRA, 2010, p. 88). No caso de Beckett, sua memória igualmente poderosa desempenha papel crucial em suas criações, embora como observamos ao longo deste trabalho, inevitavelmente tenha de passar por um tratamento de esfumaçamento ou apagamento, conforme afirmou Billie Whitelaw, para ser integrada e redimensionada em sua dramaturgia; por outro lado, basta lembrarmos das afirmações de Beckett acerca de *Not I* e sua intenção de que o dramático agisse sobre os nervos do espectador para percebermos mais este ponto de aproximação entre ambos os encenadores.

*Not I* elas passariam a ganhar ainda mais importância, sendo dilatadas e aprofundadas como podemos notar em inúmeras rubricas expandidas, alteradas e redimensionadas presentes nas margens, topo e verso de páginas de incontáveis manuscritos. Se o teatro de Beckett nasce buscando integrar na dramaturgia procedimentos oriundos da cena através das rubricas, a partir de *Not I* os procedimentos cênicos voltam a incidir sobre as mesmas em franca tentativa de tornar o drama ainda mais atrelado ao palco, servindo não mais de referência para a encenação, mas se tornando o registro da própria encenação. Neste ponto, concordamos plenamente com teóricos como Richard Schechner e Hans-Thies Lehmann ao caracterizarem a dramaturgia beckettiana como espécie de embrião do teatro pós-dramático, no sentido de antecipar o esgarçamento entre distinções relativas a drama e encenação.

Em relação ao lugar de Beckett dentro da história da encenação moderna e contemporânea, nos parece que sua metodologia de trabalho, alinhando princípios advindos do teatro, da música e das artes visuais, o coloca indiscutivelmente em um patamar distinto quando pensamos nos maiores expoentes do teatro ocidental do século XX que pensaram a atuação teatral de forma concomitante à encenação, como Stanislavski e Brecht. Se Stanislavski propunha uma atuação identificada com a realidade a ponto de se tornar um simulacro meticuloso da mesma, e Brecht propunha um teatro onde o elemento da racionalidade era colocado em primeiro plano, Beckett criou um teatro voltado ao envolvimento sensorial do espectador, desenvolvido a partir de atuações intuitivas que possibilitam um jogo de imersão, do ator e do espectador, dentro de um universo cênico que escapa ao realismo identificado e à mera racionalidade, se configurando efetivamente como uma terceira via em relação à Stanislavski e Brecht. Conforme notou Jonathan Kalb:

Apesar do fato de não ter feito sua carreira como diretor, Beckett conseguiu, através da dramaturgia e da direção ocasional, inventar um novo tipo de teatro, envolvendo um tipo de transação entre plateia/palco que não se encaixa em nenhum dos lados da tradicional dicotomia entre Stanislavski/Brecht. Muitos críticos apontaram características comuns a um ou outro ou a ambos estes, mas poucos chegaram à conclusão óbvia: que Beckett realmente representa uma terceira categoria situada entre Stanislavski e Brecht por causa da maneira como ele torna indistinguível a apresentação e a representação. [...] (KALB, 1991, p. 38, tradução nossa)

Nas encenações de Beckett, os movimentos no palco são extremamente calculados e não-realistas. Apesar de algumas vezes fornecer imagens conceituais como

explicações genéricas, o dramaturgo-encenador jamais se interessava durante o período de ensaios em conversas sobre sentimentos e experiências pessoais, tentando conduzir seu trabalho de encenação sempre pelo caminho direto, conforme apontou Walter Asmus, isto é, a elaboração de um teatro formal, de uma atuação formal, de partituras de ações físicas formais e não identificadas, em busca do funcionamento de cada máquina beckettiana. Esse processo específico de direção raramente o levava ao encontro dos problemas encontrados por outros encenadores em seus processos de criação. Asmus explicaria o que chamou de abordagem direta em entrevista dada a Jonathan Kalb em 1987:

Como diretor, sei que você está sempre tentado a fazer leituras de trechos, porque é o caminho direto. Mas quando faço uma leitura de um trecho, não posso ter certeza – sei disso por experiência –, que a maneira como falo determinada linha é exatamente o que quero dizer, porque não sou talentoso o suficiente, ou não sou bom o suficiente para fazer a leitura exata. Beckett... Ainda não experimentei uma peça com ele onde em algum ponto do trabalho alguém (um ator, ou qualquer outra pessoa) não dissesse: “Por que você não interpreta este papel?” – porque suas leituras de trechos são tão fabulosas, tão inspiradoras, tão verdadeiras. É uma questão de veracidade que você sente que está ali; ele é naquele momento o que qualquer ator deveria ser, simples e verdadeiro ao mesmo tempo. (ASMUS apud KALB, 1991, p. 43, tradução nossa)

Em seu *Rehearsal Diary* produzido durante os ensaios da encenação de Beckett de *Warten auf Godot*, publicado por Martha Fehsenfeld e Dougald McMillan, Walter Asmus descreve um dos procedimentos recorrentes que sintetizam o trabalho de direção de atores desenvolvido pelo dramaturgo-encenador irlandês, apresentando um recorte do processo de separação entre movimento e falas dramáticas em cena, o que levava invariavelmente a um desenho de movimento dos personagens de alguma forma mais próximo da dança do que de trabalhos mais convencionais de composição de partituras de atuação:

Beckett caminha pelo palco, com os olhos fixos no chão, e mostra o movimento enquanto fala as linhas de Estragon; “Você tinha algo a me dizer? ... Você está com raiva? ... Perdoe-me ... Venha Didi. Me dê sua mão...” A cada frase Beckett dá um passo em direção ao parceiro imaginário. Sempre um passo e depois a linha. Beckett chama esta abordagem passo a passo de um tema físico; isso surge cinco, seis ou sete vezes e tem que ser feito com exatidão. Este é o elemento do *ballet*. (ASMUS apud FEHSENFELD; MCMILLAN, 1988, p. 140, tradução nossa)

Portanto, consideramos que Beckett não apenas desenvolveu uma obra dramaturgicamente singular, cuja importância dentro do teatro moderno é imensurável, mas também contribuiu de forma decisiva para o desenvolvimento da encenação moderna e contemporânea, uma vez que seus princípios práticos e teóricos – e aqui não podemos ignorar o fato de que nessa trajetória Beckett se converteu em um verdadeiro teórico do teatro – ainda ecoam no teatro contemporâneo devido à sua singularidade em relação às obras de outros encenadores notáveis que, contemporaneamente a Beckett, igualmente se dedicaram ao desenvolvimento de reflexões prático-teóricas acerca da arte teatral, como é o caso de Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski. Avesso a metodologias existentes de atuação e encenação que ao que tudo indica soavam como redutoras e limitantes a um encenador preocupado em dilatar os limites do teatro à sua maneira, ao fim e ao cabo, Samuel Beckett parece ter desenvolvido uma verdadeira metodologia de encenação, precisa e minimalista como seus dramas finais, elaborada em íntima imbricação com sua dramaturgia, contemplando tanto a direção de atores quanto a direção de espetáculo, o que inevitavelmente garante a ele um lugar de destaque entre os principais encenadores de seu tempo.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia de Samuel Beckett

#### 1- Holografias, manuscritos e datiloscritos consultados

##### *Endgame* (1957)

BIF MS 1396/4/5: *Notebook* de direção contendo notas de Samuel Beckett para a produção de *Endspiel* no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, em 1967.

##### *Film* (1963)

BIF MS 1525/1: Fotocópia de um datiloscrito de *Film* contendo correções manuscritas e adições ao texto.

BIF MS 1525/2: Fotocópia de um manuscrito original sem título da tradução de Samuel Beckett de *Film* para o francês, com data de janeiro de 1971.

BIF MS 1525/3: Fotocópia de um datiloscrito sem título da tradução de Samuel Beckett de *Film* para o francês, contendo correções manuscritas e data de janeiro de 1971.

BIF MS 1525/4: Projeto original de *Film*.

##### *Footfalls* (1975)

BIF MS 1976: *Notebook* de direção contendo notas de Samuel Beckett para as produções de *Footfalls e Tritte*, no Royal Court Theatre de Londres e no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, em 1976.

##### *Happy days* (1961)

BIF MS 1730: *Notebook* de direção contendo notas de Samuel Beckett para a produção de *Happy days* no Royal Court Theatre de Londres, em 1979.

##### *Krapp's last tape* (1958)

BIF MS 1396/4/16: *Notebook* de direção contendo notas de Samuel Beckett para a produção de *Das letzte Band* no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, em 1969.

##### *Mime du rêveur A* (1955)



BIF MS 1227/7/16/1: Fotocópia do datiloscrito contendo correções manuscritas e as direções de palco para *Mime du rêveur A*.

*Not I* (1972)

BIF MS 1227/7/12/1: Manuscrito original sem título de *Not I*, 20 de março de 1972.

BIF MS 1227/7/12/2-8: Série de datiloscritos corrigidos de *Not I*.

BIF MS 1227/7/12/9: Fotocópia de um *script* de ensaio não corrigido de *Not I*.

BIF MS 1227/7/12/10: Datiloscrito contendo a sinopse de *Not I*.

BIF MS 1227/7/12/11: Manuscrito contendo indicações das pausas de *Not I*.

*Ohio impromptu* (1981)

BIF MS 2259/1: Cópia xerox do manuscrito holográfico original de *Ohio impromptu*.

BIF MS 2259/2: Cópia xerox do datiloscrito corrigido TS1.

BIF MS 2259/3: Cópia xerox do datiloscrito corrigido TS2.

BIF MS 2259/4: Cópia xerox do datiloscrito utilizado como *script* da produção original da peça.

*Play* (1962)

BIF MS 1520/2: *Script* televisivo de *Play*.

BIF MS 1976: *Notebook* de direção contendo notas de Samuel Beckett para a produção de *Spiel* no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, em 1976.

*That time* (1974)

BIF MS 1976: *Notebook* de direção contendo notas de Samuel Beckett para as produções de *That time e Damals*, no Royal Court Theatre de Londres e no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, em 1976.

*What where* (1983)

BIF MS 3097/2: *Notebook* de direção contendo notas de Samuel Beckett para a produção televisiva de *Was wo*, na Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart, em 1985.

**2- Obras publicadas**

BECKETT, Samuel. *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*. Edited by Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.

\_\_\_\_\_. *The complete short prose*. New York: Grove Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Companhia*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

\_\_\_\_\_. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Días felizes*. Trad. Jaime Salazar Sampaio. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

\_\_\_\_\_. *Eleutheria*. Trad. Barbara Wright. London: Faber and Faber, 1996.

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Molloy, Malone dies, The unnamable*. London: Calder Publications, 1994.

\_\_\_\_\_. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Murphy*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Nohow on: Company, Ill seen ill said, Worstward ho*. New York: Grove Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Novelas*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *O despovoador / Mal visto mal dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ossos de eco*. Trad. Caetano W. Galindo, Rogério W. Galindo. São Paulo: Globo, 2015.

\_\_\_\_\_. *Primeiro amor*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett inszeniert das "Endspiel"*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969.

\_\_\_\_\_. *Teatro*. Trad. A. Nogueira Santos, F. Curado Ribeiro, Rui Guedes da Silva. Lisboa: Arcádia, s/d.

\_\_\_\_\_. *Textos para nada*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. *The expelled and other novellas*. London: Penguin Books, 1980.

\_\_\_\_\_. *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Trad. Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: O Independente/Assírio & Alvim, 1996.

### Bibliografia crítica sobre Samuel Beckett

ABBOTT, H. Porter. Tyranny and theatricality: the example of Samuel Beckett. In: *Theatre Journal*. Vol.40, n.1, March 1988, pp. 77-87.

\_\_\_\_\_. Reading as theatre: understanding defamiliarization in Beckett's art. *Modern Drama*. Vol. 34, n.1, 1991, pp. 5-22.

ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E.. *The Grove companion to Beckett*. New York: Grove Press, 2004.

ADDYMAN, David; FELDMAN, Matthew; TONNING, Erik (eds.). *Samuel Beckett and BBC radio: a reassessment*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.

ADORNO, Theodor W.. Trying to understand Endgame. In: CHEVIGNY, Bell Gale. *Twentieth century interpretations of Endgame: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1969.

\_\_\_\_\_. Notes on Beckett. In: *Journal of Beckett Studies*. 2010, Vol.19, n.2, pp. 157-178.

ALVAREZ, A. *Samuel Beckett*. New York: Viking Press, 1973.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. Matando o tempo: o impasse e a espera. In: BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 7-31.

\_\_\_\_\_. “Sem coragem de terminar nem força de continuar”: as novelas de Samuel Beckett. In: BECKETT, Samuel. *Novelas*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. VII-XIV.

\_\_\_\_\_. Try again, fail again, fail better. In: BECKETT, Samuel. *O despovoador – Mal visto mal dito*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, pp. VII-XXVII.

\_\_\_\_\_. A felicidade desidratada. In: BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 7-24.

\_\_\_\_\_. De nenhum modo adiante: o meromáximo mínimo no último Beckett. In: BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Editora Globo, 2012, pp. 7-18.

ASMUS, Walter D. Practical aspects of theatre, radio and television: rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That time and Footfalls* at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett). In: *Journal of Beckett Studies*. Trad. Helen Watanabe. Summer 1977, n.2. pp. 82-95.

- ASTIER, Pierre; BEJA, Morris; GONTARSKI, S. E. (eds.). *Samuel Beckett: humanistic perspectives*. Columbus: Ohio State University Press, 1983.
- BACHEM, Walter; FLETCHER, Beryl; FLETCHER, John; SMITH, Barry. *A student's guide to the plays of Samuel Beckett*. London: Faber and Faber, 1978.
- BADIOU, Alain. Ser, existência, pensamento: prosa e conceito. In: BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett: a biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- BEN-ZVI, Linda. The schizmatic self in "A piece of monologue". In: *Journal of Beckett Studies*. Spring 1982, n.7, pp. 7-17.
- BERRETINI, Celia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BIRKENHAUER, Klaus. *Samuel Beckett*. Trad. Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BORGES, Gabriela. *A poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.
- BRATER, Enoch. Noah, "Not I" and Beckett's "incomprehensibly sublime". In: *Comparative Drama*. Volume 8, n. 3, Fall 1974, pp. 254-263.
- \_\_\_\_\_. Dada, Surrealism and the Genesis of Not I. In: *Modern Drama*. Volume 18, n. 1, Spring 1975<sup>1</sup>, pp. 49-59.
- \_\_\_\_\_. The "absurd" actor in the theatre of Samuel Beckett. In: *Education Theatre Journal*. Volume 27, n. 2, May 1975<sup>2</sup>, pp. 197-207.
- \_\_\_\_\_. Fragment and Beckett's form in 'That time' and 'Footfalls'. In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1977, n.2. pp. 70-81.
- \_\_\_\_\_. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Why Beckett*. London: Thames and Hudson, 1989.
- \_\_\_\_\_. *The drama in the text: Beckett's late fiction*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1994.

- BRYDEN, Mary; GARFORTH, Julian; MILLS, Peter (eds.). *Beckett at Reading: catalogue of the Beckett manuscript collection at the University of Reading*. Reading: Whiteknights Press / Beckett International Foundation, 1998.
- CALDER, John. Three Beckett plays at the Harold Clurman Theatre, New York, 1983. In: *Journal of Beckett Studies*. Edinburg: Edinburg University Press, 1989, Special Double Issue, n. 11/12, pp. 219-222.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CHABERT, Pierre (ed.). *Revue d'Esthétique: Hors série 1990*. Paris: Jean-Michel Place, 1990.
- CHEVIGNY, Bell Gale. *Twentieth century interpretations of Endgame: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1969.
- COE, Richard N.. *Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1970.
- COHN, Ruby. *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A Beckett canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. A Krapp chronology. In: *Modern Drama*. Volume 49, n.4, Winter 2006, pp. 514-524.
- CONNOR, Steven. *Samuel Beckett: repetition, theory and text*. Oxford: Blackwell, 1988.
- CRAIG, George; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More (ed.). *The letters of Samuel Beckett, Vol. IV: 1966-1989*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- DELEUZE, Gilles. O maior filme irlandês: Film de Beckett. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 36-39.
- \_\_\_\_\_. O esgotado. In: *Sobre o teatro*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2010, pp. 65-111.
- DOHERTHY, Francis. *Samuel Beckett*. London: Hutchinson University Library, 1971.
- ELAM, Keir. Dead heads: damnation-narration in the 'dramaticules'. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 145-166.

ESSLIN, Martin. *Twentieth century interpretations of Samuel Beckett: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.

\_\_\_\_\_. *O Teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

\_\_\_\_\_. 'Godot', the authorized version (Schiller Theater Company at the Royal Court Theatre). In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, pp. 98-100.

FEDERMAN, Raymond; GRAVER, Lawrence (ed.). *Samuel Beckett: the critical heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

FEHSENFELD, Martha. Everything out but the faces: Beckett's reshaping of What where for television. In: *Modern Drama*. Volume 29, n. 2, Summer 1982, pp. 229-240.

FEHSENFELD, Martha; MCMILLAN, Dougald. *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*. London: John Calder, 1988.

FLETCHER, John; SPURLING, John. *Beckett: a study of his plays*. London: Eyre Methuen, 1972.

FLETCHER, John; FLETCHER, Beryl; BACHEM, Walter; SMITH, Barry. *A student's guide to the plays of Samuel Beckett*. London: Faber and Faber, 1978.

FROST, Everett C. The sound is enough: Beckett's radio plays. In: GONTARSKI, S. E. (ed.). *The Edinburgh companion to Samuel Beckett and the arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, pp. 251-265.

GATTI, Luciano. Samuel Beckett e o minimalismo. In: *Viso – cadernos de estética aplicada*. Rio de Janeiro: 2018, n. 23, pp. 210-237.

GONÇALVES, Livia Bueloni. *Em busca de Companhia: o universo da prosa final de Samuel Beckett*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2018.

GONTARSKI, S. E. Crapp's first tapes: Beckett's manuscript revisions of "Krapp's last tape". In: *Journal of Modern Literature*, vol. 6, n.1, Samuel Beckett Special Number 1977, pp. 61-68.

\_\_\_\_\_. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.4: the shorter plays*. London: Faber and Faber, 1994.

\_\_\_\_\_. The conjuring of something out of nothing: Samuel Beckett's "closed space" novels. In: BECKETT, Samuel. *Nohow on: Company, Ill seen ill said, Worstward ho*. New York: Grove Press, 1996.

\_\_\_\_\_. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett.

In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n. 8, pp. 261-280.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The Edinburgh companion to Samuel Beckett and the arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.2: Endgame*. London: Faber and Faber, 2019.

GUSSOW, Mel. Stage: Beckett's "Piece of monologue". In: *The New York Times*. New York, December 19, 1979. Section C, p. 32. Disponível em: [www.nytimes.com/1979/12/19/archives/stage-becketts-a-piece-of-monologue-a-distillation.html](http://www.nytimes.com/1979/12/19/archives/stage-becketts-a-piece-of-monologue-a-distillation.html)

\_\_\_\_\_. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

HALE, Jane. *The broken window: Beckett's dramatic perspective*. Indiana: Purdue University Press, 1987.

HARMON, Maurice (ed.). *No author better served: the correspondence between Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

HAYNES, John; KNOWLSON, James. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HAYMAN, Ronald. *Samuel Beckett*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1973.

HULLE, Dirk Van; NIXON, Mark. Performance and Beckett's "bare room". In: *Journal of Beckett Studies*. Edinburg: Edinburg University Press, 2014, Vol. 23, n. 1, pp. 10-23.

HULLE, Dirk Van (ed.). *The new Cambridge companion to Samuel Beckett*. New York: Cambridge University Press, 2015.

\_\_\_\_\_. *The making of Samuel Beckett's Krapp's last tape/ La dernière bande*. London: Bloomsbury, 2015.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

JÚNIOR, Manoel Moacir Rocha Farias. *Beckett: silêncios*. São Paulo: Annablume, 2011.

KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KENNER, Hugh. *Samuel Beckett: a critical study*. Berkeley: University of California Press, 1968.

KNOWLSON, James. *Samuel Beckett: an exhibition*. London: Turret Books, 1971.

\_\_\_\_\_. Krapp's Last Tape: the evolution of a play, 1958-1975. In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, s-p.

\_\_\_\_\_. Practical aspects of theatre, radio and television – extracts from an unscripted interview with Billie Whitelaw by James Knowlson. In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1978, n.3, pp. 85-90.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Theatre workbook 1: Samuel Beckett, Krapp's last tape*. London: Brutus Books Ltd., 1980.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Happy days: Samuel Beckett's production notebook*. New York: Grove Press, 1985.

\_\_\_\_\_. Beckett as director: the manuscript production notebooks and critical interpretation. In: *Modern Drama*. Volume 30, n.4, Winter 1987, pp. 451-465.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.3: Krapp's last tape*. London: Faber and Faber, 1992.

\_\_\_\_\_. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1997.

KNOWLSON, James; PILLING, John. *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1980.

KNOWLSON, James; MCMILLAN, Dougal (eds.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.1: Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1993.

KNOWLSON, James; KNOWLSON, Elizabeth (eds.). *Beckett remembering, remembering Beckett*. London: Bloomsbury, 2007.

LAWLEY, Paul. Stages of identity: from Krapp's last tape to Play. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 88-105.

LIMA, Luiz Costa. A espera: prelúdio a Samuel Beckett. In: LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LOCATELLI, Carla. *Unwording the world: Samuel Beckett's prose works after the Nobel Prize*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1990.

LYONS, Charles R. *Samuel Beckett*. London: The MacMillan Press, 1983.

\_\_\_\_\_. Perceiving Rockaby – as a text, as a text by Samuel Beckett, as a text for performance. In: *Comparative Drama*. N.16, Winter 1982/83, pp. 297-311.

LYONS, Charles R.; BECKER, Barbara S. Directing/acting Beckett. In: *Comparative Drama*. N.19, Winter 1985/86, pp. 289-304.

MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MAYOUX, Jean-Jacques. Beckett and expressionism. *Modern Drama*. Vol. 9, n.3, 1966, pp. 238-241.



- MCMULLAN, Anna. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. Beckett as director: the art of mastering failure. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 196-208.
- MERCIER, Vivian. *Beckett / Beckett*. New York: Oxford University Press, 1979.
- MORRISON, Kristin. The rip word in A piece of monologue. In: *Modern Drama*. Toronto: University of Toronto, 1982, Vol. 25, n. 3, pp. 349-354.
- \_\_\_\_\_. *Canter and chronicles: the use of narrative in the plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.
- NIXON, Mark. Writing "I": Samuel Beckett's german diaries. In: *Journal of Beckett Studies*. Spring 2004, Vol. 13, n. 2, pp. 10-23.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett's German diaries (1936-1937)*. London: Continuum, 2011.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: BECKETT, Samuel. *Ossos de eco*. São Paulo: Editora Globo, 2015, pp. 11-21.
- NIXON, Mark; FELDMAN, Mathew. *The international reception of Samuel Beckett*. London/New York: Continuum, 2009.
- OPPENHEIM, Lois (ed.). *Directing Beckett*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Palgrave advances in Samuel Beckett studies*. London: Palgrave Macmillan, 2004.
- PILLING, John. *Samuel Beckett*. London: Routledge & Kegan Paul, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A Samuel Beckett chronology*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- POUNTNEY, Rosemary. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. London: Colin Smythe Limited, 1998.
- PRINCE, Eric; WARRILOW, David. I Just play to make the space mine: an interview with David Warrilow. In: *Journal of Beckett Studies*, vol. 1, n.1 and 2, 1992, pp. 116-128.
- RAMOS, Luiz Fernando. Beckett: de dramaturgo a encenador através das rubricas. In: *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec / FAPESP, 1999, pp. 53-91.
- \_\_\_\_\_. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. São Paulo: ECA-USP, 2001, n. 1, pp. 9-22.

\_\_\_\_\_. Samuel Beckett: ondas luminosas no ápice do apagamento. In: *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015, pp. 141-156.

ROBINSON, Michael. *The long sonata of the dead: a study of Samuel Beckett*. London: Rupter Hart-Davis, 1970.

SANTOS, Felipe Augusto de Souza. Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador. In: *Magma*. São Paulo: DTLCC/USP, 2015, v. 22, n. 12, pp. 163-180.

\_\_\_\_\_. Sombras do opus magnum: Samuel Beckett dirige A última gravação de Krapp. In: *Eutomia*. Recife: UFPE, 2017, v. 1, n. 20, pp.12-29.

\_\_\_\_\_. Dialogismo, polifonia, cronotopo e grotesco em A última gravação de Krapp: uma leitura bakhtiniana. In: *Bakhtiniana. Revista de estudos do discurso*. São Paulo: PUC-SP, 2019, v. 14, n. 3, pp.74-100.

UHLMANN, Anthony. *Samuel Beckett and the philosophical image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Teatro inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota, 2012.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2012.

WEST, Sarah. *Say it: the performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

### **Bibliografia geral**

ABEL, Lionel. *Metateatro*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1968.

ARTAUD, Antonin. *Textos*. Trad. Alejandra Pizarnik, Antonio Lopez Crespo. Buenos Aires: Aquarius Libros, 1971.

\_\_\_\_\_. *El cine*. Trad. Antonio Eceiza. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

\_\_\_\_\_. *Mensajes revolucionarios*. Trad. Cristina Vizcaino. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Trad. María Irene Bordaberry, Adolfo Vargas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975.

- \_\_\_\_\_. *Cartas a Jean-Louis Barrault*. Trad. Martha Moia. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Cartas desde Rodez I*. Trad. Ramón Font. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Cartas desde Rodez II*. Trad. Ramón Font. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- \_\_\_\_\_. *El momo y otros poemas*. Trad. Maria Irene Bordaberry, Nora Pasternac. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Artaud le mômo / Aquí yace precedido por la cultura india*. Trad. Ramón Font. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e vida*. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Van Gogh: o suicida da sociedade*. Trad. Ferreira Gullar. 2ª ed. São Paulo: José Olympio, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El ombligo de los limbos / El pesa-nervios*. Trad. Elvio E. Gandolfo.. Buenos Aires: Librerías Los Cachorros, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BARATA, José Oliveira (org.). *Estética teatral: antología de textos*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- BENETTI, Liliane. *Ângulos de uma caminhada lenta: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP. São Paulo: 2013.
- BENSON, Renate. *German expressionist drama: Ernst Toller and Georg Kaiser*. London: Macmillan Press, 1984.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. não mencionada. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (org.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro (Tomo 1)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro (Tomo 2)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro (Tomo 3)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- CINTRA, Wagner. A dramaturgia da imagem no teatro de Tadeusz Kantor. In: *Rebento – revista de artes do espetáculo*. São Paulo: UNESP, 2010, n. 2, pp. 88-98.
- \_\_\_\_\_. *No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: UNESP, 2012.
- CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcadia Editora, 1966.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ESSLIN, Martin. *Artaud*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FERNANDES, Ricardo Muniz. *Máquina Tadeusz Kantor*. São Paulo: SESC, 2015.
- GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (org.). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Trad. Agustín García Tirado, Juan Antonio Hormigón, Rosa Vicente. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1970.
- JÚNIOR, Redondo. *Panorama do teatro moderno*. Lisboa: Arcádia, 1958.
- KANTOR, Tadeusz. *Wielopole, Wielopole: an exercise in theatre*. London/New York: Marion Boyars, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A journey through other spaces: essays and manifestos, 1944-1990*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- KANTOR, Tadeusz; KOBIALKA, Michal. Let the artists die? An interview with Tadeusz Kantor. In: *The drama review*. MIT Press, Vol. 30, n. 3, Autumn 1986, pp. 177-183.
- KUHNS, David F.. *German expressionist theatre: the actor and the stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. Trad. Eudynir Fraga, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, Nanci Fernandes, Rachel Araújo de Baptista Fuser. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- RUBIN, William S. *Dada, Surrealism and their heritage*. New York: The Museum of Modern Art, 1968.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 1988.
- SOUZA, Ana Helena. *A tradução como um outro original*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin S. *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.
- \_\_\_\_\_. *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.
- \_\_\_\_\_. *El trabajo del actor sobre su papel*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

\_\_\_\_\_. *Manual do ator*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.