



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Leonardo Samarino Lages

**Modos de presença no teatro tardio de Samuel Beckett**

Rio de Janeiro

2019

Leonardo Samarino Lages

**Modos de presença no teatro tardio de Samuel Beckett**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Lílian de Aragão Bastos do Valle

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B396	Lages, Leonardo Samarino. Modos de presença no teatro tardio de Samuel Beckett / Leonardo Samarino Lages. – 2019. 184 f. : il.  Orientadora: LÍlian do Valle. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.  1. Beckett, Samuel, 1906-1989 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Beckett, Samuel, 1906-1989 - Personagens - Teses. 3. Corpo humano na literatura – Teses. 4. Corpo como suporte da arte - Teses. I. Valle, LÍlian do, 1956-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.  CDU 792:820(417)-95
------	--

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Leonardo Samarino Lages

**Modos de presença no teatro tardio de Samuel Beckett**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 12 de dezembro de 2019.

Banca Examinadora:

---

Profª Dra. Lílian de Aragão Bastos do Valle (Orientadora)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade  
Universidade de São Paulo

---

Profª Dra. Helena Martins  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

---

Profª Dra. Michelle Nicié  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Professor Dr. Roberto Corrêa dos Santos  
Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2019

## **DEDICATÓRIA**

A toda gente que possui uma multidão dentro de si.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que incentivaram o desenvolvimento deste estudo, em especial, à minha orientadora, Lílian do Valle, pelas contribuições inestimáveis, extrema competência e rigor, além de paciência, confiança e amizade a todo o momento. O seu direcionamento é precioso e incomensurável.

Agradeço à minha família, o meu amor maior.

Aos meus pais Luzia Samarino e Hildo Lages

À minha madrinha Onélia Campos

À minha segunda mãe Edina Lopes

Aos meus irmãos Igor Samarino e Thiago Samarino

Às minhas cunhadas Michele Bretz e Roseléia Pereira

Às minhas sobrinhas Maria Luiza, Ana Clara e Lis

Ao meu sobrinho Théo que está chegando.

Agradeço, principalmente, ao Rubens Rusche, pela generosidade de conceder e permitir utilizar as suas traduções das obras teatrais tardias de Samuel Beckett. O seu trabalho em traduzir é minucioso e revela extrema sensibilidade, primor e experiência cênica. Pesquisar com elas foi um privilégio.

Ao grupo de pesquisa *Hanimais Hestranhos*: à Bruna Trindade, ao Jeff Lyrio, à Tatiana Motta Lima e, especialmente, à Renata Asato, por estar realmente ao lado e fazer parte de todo o processo de escrita.

Ao *Grupo de Estudos Samuel Beckett* (USP), pelo acolhimento, parceria e por compartilhar importante material beckettiano.

Aos professores Rodrigo Guéron e, em particular, ao Fábio de Souza Andrade, pelas valorosas contribuições na banca de qualificação que foram fundamentais para o desenvolvimento dessa tese.

Aos professores Fábio de Souza Andrade, Helena Martins, Michelle Nicié, Roberto Corrêa dos Santos, Alexandre Sá e Fábio Ferreira, pela generosidade que tiveram em aceitar participar da banca de defesa. Vocês são inspirações constantes e foi uma honra a presença de cada um.

A todos que participaram e produziram o Seminário *Em Cia. de Samuel Beckett*, realizado no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, em novembro de 2017. É fundamental estarmos em companhia um do outro.

Aos professores Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros, pelo convite para participar do encontro *Samuel Beckett e tradução: teatro, prosa, música, corpo e performance*, promovido pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução e pela Secretaria de Cultura da UFSC, ocorrido na Universidade Federal de Santa Catarina, em outubro de 2018.

Ao programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES), por abrir as portas.

Ao professor Danilo Bantim, pelo estágio docência.

Ao Fernando Pontes, pelas infinitas impressões.

Ao Renato Pescarini, por todo o suporte nas traduções.

À Helena Hamam, pelo permanente incentivo.

Meus sinceros agradecimentos a todos vocês!

Sempre quis ser livre. Não sei por quê.  
Não sei também o que isso significa, ser livre.  
Mesmo que me arrancassem todas as unhas não saberia dizê-lo.  
Porém, longe das palavras, sei o que é isso.  
Eu sempre desejei isso. E ainda o desejo. É só o que desejo.  
Primeiro era prisioneiro dos outros. Então, abandonei-os.  
Logo, tornei-me prisioneiro de mim mesmo. Foi pior.  
Então, me abandonei.

*Samuel Beckett*



## RESUMO

LAGES, Leonardo Samarino. *Modos de presença no teatro tardio de Samuel Beckett*. 2019. 184 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O teatro de Samuel Beckett resulta de um cuidadoso trabalho de decomposição da linguagem, ela própria destinada, a cada momento, a fracassar. Na cena, isso se revela nos corpos instáveis e desamparados que desafiam o registro do dizível: e, de fato, como dar forma à contínua oscilação e ao apagamento do traço? Como dar corpo àquilo que escapa frequentemente, que está sempre em vias de desaparecer? Esta pesquisa pretende interrogar as noções de presença e sujeito no teatro tardio de Samuel Beckett. Longe de buscar uma caracterização dos corpos que implicasse na «decifração» dos enigmas persistentes em sua obra, ou na codificação daquilo que, por natureza, está destinado a permanecer em aberto, a análise dos processos inerentes a esta teatralidade – a partir dos conceitos de descentralização, desidentificação, desindividualização e desumanização – tem por finalidade investigar os modos de subjetivação ali reproduzidos na tensão do traço e do apagamento.

Palavras-chave: Beckett. Presença. Corpo. Sujeito.

## ABSTRACT

LAGES, Leonardo Samarino. *Modes of presence in Samuel Beckett's late theatre*. 2019. 184 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Samuel Beckett's theatre results of a careful work of language decomposition, itself destined at every moment to fail. In the scene this is revealed in the unstable and helpless bodies that challenge the record of the sayable: and how to shape the continuous oscillation and the trace erasure indeed? How to give body for what often escapes, which is always in the process of disappearing? This research intends to question the notions of presence and subject in Samuel Beckett's late theatre. Far from seeking a characterization of the bodies that implied the «decoding» of the persistent puzzles in his work, or the codification of what is destined to remain open by nature, the analysis of the processes inherent in this theatricality – from the concepts of decentralization, disidentification, the disindividualization and the dehumanization – aims to investigate the modes of subjectivation reproduced there in the tension of the trace and the erasure.

Keywords: Beckett. Presence. Body. Subject.

## RÉSUMÉ

LAGES, Leonardo Samarino. *Modes de présence au théâtre tardif de Samuel Beckett*. 2019. 184 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Le théâtre de Samuel Beckett se fait un travail minutieux de décomposition du langage, lui-même destiné à tout moment à échouer: en scène, il se révèle dans les corps instables et délaissés, à défier inlassablement le registre du dicible – et, en effet, comment donner forme à l'incessante oscillation, à l'effacement de toute trace? Comment faire corps avec ce qui échappe continuellement, qui est toujours en voie de disparition? Cette recherche se propose d'interroger les idées de présence et de sujet dans le théâtre tardif de Samuel Beckett. Loin de vouloir insister sur une caractérisation des corps impliquant la «décryptage» des persistants énigmes qui se multiplient dans son œuvre, ou même sur une codification de ce que, par nature, est destiné à rester ouvert, l'analyse des processus inhérents à cet théâtralité – à partir de concepts de décentralisation, désidentification, désindividualisation et déshumanisation – a pour finalité l'investigation des modes de subjectivation produits dans la tension entre la trace et l'effacement.

Mots-clés: Beckett. Présence. Corps. Sujet.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Not I</i> .....	31
Figura 2 – <i>Decapitação de São João Batista</i> .....	43
Figura 3 – Cartaz de <i>Not I</i> e <i>Krapp's Last Tape</i> .....	48
Figura 4 – Encenando <i>Not I</i> .....	52
Figura 5 – <i>Footfalls</i> .....	54
Figura 6 – Caminhada em <i>Footfalls</i> .....	55
Figura 7 – Billie Whitelaw em <i>Footfalls</i> .....	59
Figura 8 – Criação da postura de <i>May</i> .....	67
Figura 9 – <i>Catastrophe</i> .....	75
Figura 10 – <i>Ohio Impromptu</i> .....	79
Figura 11 – Área de representação de <i>What Where</i> .....	80
Figura 12 – <i>Endgame</i> .....	81
Figura 13 – <i>Quad II</i> .....	84
Figura 14 – Diagrama de <i>Quad</i> .....	85
Figura 15 – <i>Quad</i> .....	86
Figura 16 – <i>Quoi où</i> .....	87
Figura 17 – <i>Rough for Theatre II</i> .....	92
Figura 18 – <i>That Time</i> .....	100
Figura 19 – <i>Damals</i> .....	102
Figura 20 – <i>Rockaby</i> .....	104
Figura 21 – <i>Berceuse</i> .....	107
Figura 22 – Área de representação de <i>What Where</i> .....	116
Figura 23 – <i>Was Wo</i> .....	119

Figura 24 – <i>Quoi où</i> .....	120
Figura 25 – <i>...nur noch Gewölk</i> .....	122
Figura 26 – <i>Come and Go</i> .....	123
Figura 27 – <i>Waiting for Godot</i> .....	125
Figura 28 – <i>Va-et-vient</i> .....	127
Figura 29 – Notas de Beckett em <i>Come and Go</i> .....	129
Figura 30 – <i>Ohio Impromptu</i> .....	132
Figura 31 – <i>What Where</i> .....	138
Figura 32 – <i>Quoi où</i> .....	139
Figura 33 – <i>What Where</i> .....	141
Figura 34 – <i>Va-et-vient</i> .....	141
Figura 35 – <i>Play</i> .....	144
Figura 36 – <i>Act Without Words II</i> .....	147
Figura 37 – <i>Act Without Words II</i> .....	148
Figura 38 – <i>Ato sem Palavras I</i> .....	150
Figura 39 – <i>Play</i> .....	153
Figura 40 – <i>Happy Days</i> .....	155
Figura 41 – <i>A Piece of Monologue</i> .....	160
Figura 42 – <i>Rockaby</i> .....	163
Figura 43 – <i>The monument to John Donne</i> .....	166
Figura 44 – <i>Breath</i> .....	172

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
1	<b>TALVEZ</b> .....	15
2	<b>O TEATRO TARDIO DE SAMUEL BECKETT</b> .....	27
2.1	<i>Eu não</i> .....	31
2.2	<i>Passos</i> .....	54
3	<b>MODOS DE PRESENÇA NO TEATRO TARDIO DE SAMUEL BECKETT</b> ...	71
3.1	<b>Descentralização: posicionamentos estratégicos</b> .....	75
3.2	<b>Desidentificação: luz, presença e apagamento</b> .....	87
3.3	<b>Desindividualização: figurino e repetição</b> .....	123
3.4	<b>Desumanização: figuras da negação</b> .....	144
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	174
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	176

## INTRODUÇÃO

O teatro de Samuel Beckett resulta de um cuidadoso trabalho de decomposição da linguagem, ela própria destinada, a cada momento, a fracassar. Na cena, isso se revela nos corpos instáveis e desamparados que desafiam o registro do dizível: e, de fato, como dar forma à contínua oscilação e ao apagamento do traço? Como dar corpo àquilo que escapa continuamente, que está sempre em vias de desaparecer?

Beckett cria sujeitos indeterminados, fragmentados, corpos errantes incapazes de se estabilizarem como um sujeito fixo; e muitas vezes, de fato, estão ausentes as marcas de identificação. Frequentemente, as personagens não se reconhecem na primeira pessoa, reduzidas que são a letras, números, sonoridades. Entre elas, não raro a forte semelhança torna difícil qualquer diferenciação, e por vezes é com o próprio cenário que elas se confundem. Povoam o teatro do autor corpos aprisionados, cabeças dentro de urnas ou lixos, gestos obliterados, partes alienadas que já não representam – apenas uma boca, uma cabeça, uma voz, o som de uma respiração – ou de um todo amputado de uma parte vital, de um membro, de uma função – como é o caso do cego, do cadeirante... Repetidamente, figuras estão encobertas por sobretudos compridos e chapéus que escondem suas faces ou corpos, tanto quanto personagens que desaparecem nas sombras após alguns passos, em um jogo no qual a luz mais esconde do que revela.

Realiza-se assim a ruptura com a noção tradicional de *presença*, estável e confirmadora, substituída que é por vagas *impressões de presença*, esfumadas e efêmeras, que manifestam sensivelmente a ontologia do teatro beckettiano. Contudo, ao mesmo tempo, a *repetição* instala como que o contraponto não menos cruel dessa instabilidade, imagem de uma permanência que não acrescenta mais que sua própria inutilidade.

Na entrevista concedida a Jonathan Kalb, em agosto de 1986, a atriz Billie Whitelaw disse que perguntou a Beckett, durante os ensaios de *Footfalls*, em 1976, se a personagem *May* estaria viva ou morta. Beckett respondeu: «eu acho que você sabe a resposta, não sabe? Deixe dizer, você não está exatamente lá.»<sup>1</sup> Em outra tradução: «digamos que você não está

---

<sup>1</sup> «And I think you know the answer, don't you? "Let's just say you're not quite there.» BECKETT, Samuel.

muito presente.»<sup>2</sup> A atriz conta que entendeu exatamente o que ele quis dizer: «eu sabia que estava em uma área desconhecida, de cor cinza, nem aqui e nem lá.»<sup>3</sup> E para Rose Hill – que interpretou *Voz de Mulher (V)*, voz em *off* correspondente a mãe da *May* – Beckett disse que ela deveria interpretá-la como «um fantasma falando com outro»<sup>4</sup>.

Mais tarde, Whitelaw revelou que, na direção, Beckett parecia estar com um pincel em uma mão e, na outra, uma borracha; e, na medida em que desenhava uma linha, prontamente a esfumava até que tudo permanecesse vagamente ali.<sup>5</sup> Mas, o que é estar *vagamente presente*? O que pensar desses processos de subjetivação criados a partir do instável traço do autor, e desse traçado que desestabiliza o corpo cênico? Enfim, como pensar, nessas condições, o *sujeito*?

---

*Apud*: KALB, Jonathan. **Beckett in performance**. New York: Cambridge University Press, 1989, p.235. Tradução de : FARIA, Fernando Mesquita de. **Poética da penúria: o ator beckettiano**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013, p.211.

<sup>2</sup> BECKETT, Samuel. *Apud*: MARFUZ, Luiz. **Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.53. Essa citação foi retirada do programa *Teatro de Todos os Tempos*, retransmitido pela TV Cultura, original da BBC Londres.

<sup>3</sup> «I then knew I was in a sort of strange no-man's-land, gray, neither here nor there.» BECKETT, Samuel. *Apud*: KALB, Jonathan., op.cit., p.235. Tradução de: FARIA, Fernando Mesquita de., op.cit., p.211.

<sup>4</sup> Tradução nossa: «one ghost speaking to another.» POUNTNEY, Rosemary. **Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976**. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988, p.66.

<sup>5</sup> KNOWLSON, James; KNOWLSON, Elizabeth (Eds.). **Beckett remembering, remembering Beckett**. London: Bloomsbury, 2007.



## 1 TALVEZ

(...) Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.<sup>6</sup>

O irlandês Samuel Beckett (1906-1989) afirmou, em uma entrevista concedida a Tom Driver, em 1961, a necessidade de encontrar uma nova forma que admitisse o caos, pois, para ele, até aquele momento, a arte tinha resistido à pressão das coisas caóticas, mantido distância à desordem para não ameaçar a forma e, no entanto, a experiência do caos se fazia presente cotidianamente.

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.<sup>7</sup>

Nesse comentário, nota-se que essas experiências tangíveis e efêmeras do caos, vivenciadas diariamente e que, na maioria das vezes, inexplicáveis, pela impossibilidade de estabelecer sentidos estáveis, são consideradas por Beckett como relevante material de criação. Mas como acomodar dentro de uma forma toda instabilidade gerada pelo caos?

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 agora.<sup>8</sup>

Para o dramaturgo, é preciso que a forma reverbere a desordem, pois, como já foi dito, ela é parte da realidade e é necessário deixá-la entrar; atravessar o caos, a ponto de fazer nascer uma nova possibilidade para a forma. Diante disso, Tom Driver perguntou a Beckett se

---

<sup>6</sup> BECKETT, Samuel. **Pioravante marche**. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva, 1988, p.7.

<sup>7</sup> As frases aqui referenciadas foram reconstruídas a partir de notas que Tom Driver fez imediatamente após uma conversa com Beckett, aproximando-se, ao máximo, das próprias palavras do autor. ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.192.

<sup>8</sup> Ibid., p.193.

seria a questão vida-morte uma parte do caos. Ele respondeu:

Sim. Se a vida e a morte não se apresentassem ambas a nós, não haveria inescrutabilidade alguma. Se houvesse apenas a escuridão, tudo estaria claro. É porque não há apenas a escuridão, mas também a luz, que nossa situação se torna inexplicável. [...] **A palavra chave nas minhas peças é talvez.**<sup>9</sup>

Assim, a desconfiança da linguagem e a permanente presença da finitude ocupam um lugar ímpar na poética beckettiana, pois sua criação é ressonante ao fracasso. E, no fim dessa entrevista, ao relatar com ironia um episódio no qual um intelectual inglês lhe pergunta por que sempre escrevia sobre a desgraça, Beckett mostra que, apesar do caos e da relação entre vida e morte serem inescrutáveis, eles são bastante familiar.

Numa festa, um intelectual inglês – assim chamado – perguntou por que eu sempre escrevia sobre a desgraça. Como se fosse perverso fazê-lo! Queria saber se eu tinha apanhado do meu pai ou se minha mãe tinha fugido de casa para tornar minha infância infeliz. Disse-lhe que não, que tinha tido uma infância muito feliz. Então ele me achou mais perverso ainda. Escapei da festa tão rápido quando pude e entrei num taxi. No vidro que separava a mim do motorista, havia três cartazes: um pedia ajuda para os cegos, outro para os órfãos, e um terceiro apoio aos refugiados de guerra. Não se precisa procurar pela desgraça. Ela grita com você até mesmo nos táxis de Londres.<sup>10</sup>

Desse modo, o irlandês cria uma linguagem que prevalece a dúvida – o *talvez*, como ele mesmo disse – sempre a pôr em xeque os meios em que ele se insere, seja na prosa (romances, novelas, ensaios), na poesia, no cinema, na televisão, na rádio ou no teatro. De fato, a incerteza sempre presente no universo beckettiano, em razão das inúmeras renúncias realizadas pelo autor, revela sua notável originalidade.

Como propõe Thomas Cousineau, no livro *Waiting for Godot: form in movement*, Beckett é um revolucionário da forma, um experimentador que explora as infinitas potencialidades da linguagem. Para o estudioso, «a linguagem não é uma substância inerte; antes, é um material que pode ser moldado e transformado»<sup>11</sup>, em estratégia que a libera de uma racionalidade aprisionadora. Mais do que isso, porém, Beckett criaria um

---

<sup>9</sup> Ibid., p.193-194. (Grifo nosso.)

<sup>10</sup> Ibid., p.194-195.

<sup>11</sup> COUSINEAU, Thomas. **Waiting for Godot: form in movement**. Boston: Twayne's masterwork studies, 1990, p.18.

dialeto próprio, a partir de desconstruções linguísticas, de jogos de palavras, de ambiguidades e duplos sentidos propositais, das repetições, do recurso frequente ao deslocamento, ao desacerto e à imobilidade, que evidenciam nas obras «esse ritmo tão particular de respiração ofegante suspendida entre vida e morte.»<sup>12</sup>

Tal procedimento visa tensionar os limites do sentido e descortinar panoramas livres da lógica e das convenções cerceadoras, a fim de produzir, digamos assim, uma forma dramática expandida, na tentativa de buscar novas conexões – outras relações entre palavra, sentido e significação – para além de uma intencionalidade construída. Na carta a Axel Kaunn, datada de 1937, o dramaturgo irlandês chega a dizer:

(...) como nós não podemos eliminar a linguagem subitamente, nós deveríamos ao menos fazer todo o possível a fim de contribuir para a sua queda no descrédito. Cavar um buraco após o outro nela, até que o que espreita atrás dela – seja isso alguma coisa ou nada – comece a vaziar através; eu não posso imaginar um objetivo superior para um escritor hoje.<sup>13</sup>

Nesse processo, Beckett investe contra a superfície da linguagem, ao perfurar os sentidos fixados e as relações predeterminadas, à medida que desarticula as conexões impositivas, provocando falha, ausência, hesitação... O autor não só esfumaça as fronteiras do corpo, mostrando a sua natureza informe; não só revela a insuficiência das palavras; mas, sobretudo, promove um discurso que, por via negativa, acaba por atingir o centro escondido pela linguagem – e, conseqüentemente, pelo corpo – ou do nada ali escondido. Ele diz: «de fato, cada vez mais me é difícil, absurdo mesmo, escrever num inglês oficial. E minha própria língua me aparece mais e mais como um véu que seria preciso rasgar a fim de atingir as coisas escondidas por trás (ou o nada ali escondido).»<sup>14</sup>

A busca de uma linguagem pessoal se intensificou quando Beckett renunciou por um tempo à sua língua natal, passando a escrever em francês como meio de estranhamento e,

---

<sup>12</sup> Tradução nossa: «ce rythme si particulier de halètement suspendu entre vie et mort.» GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration**: Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p.72.

<sup>13</sup> BECKETT, Samuel. *Apud*: CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou** – o teatro de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006, p.21.

<sup>14</sup> BECKETT, Samuel. *Apud*: PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo** – Cartografias do esgotamento. 1. ed. São Paulo: n-1edições, 2013, p.65.

assim, de posse de uma concisão impossível no contexto com o qual ele estava familiarizado. Nessa trajetória, Beckett começou a se autotraduzir<sup>15</sup> – dos originais franceses para a língua inglesa e vice-versa. Porém, ao compará-los, verificam-se significativas mudanças de uma obra para a outra que só confirmam a decisão, defendida por muitos estudiosos, de atribuir à obra dois originais.<sup>16</sup>

Nos *Três diálogos com George Duthuit* (1949) – três entrevistas a respeito dos pintores Pierre Tal Coat, André Masson e Bram Van Velde, é possível reconhecer não só as questões que estão pulsando em Beckett, mas, sobretudo, a sua própria linguagem, uma vez que o autor muito se reconhece ao falar sobre tais artistas plásticos, principalmente, Van Velde. Insatisfeito com a arte que tenta ser capaz de fazer um pouco melhor a mesma velha coisa, Beckett vislumbra em Van Velde um necessário caminho a percorrer: «a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar.»<sup>17</sup> Para o autor, Van Velde é o primeiro artista a aceitar certa situação e em consentir certa ação. Mas quais seriam?

(...) **Beckett** – A situação é a daquele que está sem saída, não pode agir, no caso não pode pintar, sendo obrigado a pintar. A ação é a daquele que, sem saída, incapaz de agir, age, no caso pinta, sendo obrigado a pintar.

**Duthuit** – Por que é obrigado a pintar?

**Beckett** – Não sei.

**Duthuit** – Por que está sem saída ao pintar?

**Beckett** – Porque não há nada a pintar nem nada com que pintar.

**Duthuit** – E o resultado, segundo você, é uma arte de nova ordem.

**Beckett** – Entre os que chamamos de grandes artistas, não consigo pensar em nenhum cuja preocupação maior não dissesse respeito às possibilidades expressivas, as de seu veículo, as da humanidade. A premissa subjacente a toda pintura é a de que o domínio do artista (*maker*) é o do factível. O muito a expressar, o pouco a expressar, a habilidade de expressar muito, a habilidade de expressar pouco, fundem-se na ansiedade comum de expressar o máximo possível, ou o mais verdadeiramente possível, ou o mais apropriadamente possível, no extremo da habilidade de cada um. O que...

---

<sup>15</sup> Sobre a autotradução beckettiana ver: SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original** – *Como é de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

<sup>16</sup> LAGES, Leonardo Samarino. **Outra vez um corpo. Onde nenhum:** O teatro de Samuel Beckett. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

<sup>17</sup> BECKETT, Samuel. *Apud*: ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.175.

**Duthuit** – Um momento. Você está sugerindo que a pintura de van Velde é inexpressiva?

**Beckett** – (*Dois semanas depois*) Estou.<sup>18</sup>

Vislumbrando a inexpressividade, Beckett sonha com uma «arte que não lamente a sua insuperável indigência e que seja orgulhosa demais para a farsa do dar e do receber.»<sup>19</sup> Para Helena Martins<sup>20</sup>, há nessa poética indigente, nesse sonho anunciado, uma força significativa de criação: a possibilidade de agir onde é impossível agir, eis a indigência beckettiana. Nesse sentido, resta liberdade nessas figuras indigentes que se encontram à margem, capazes de esquecer e incapazes de entender. Segundo a autora, há nessas vozes, errantes e inúteis, a ação promissora de repercutir outras formas de vida e de pensamento.

Para Beckett, Van Velde é o primeiro a desistir deste automatismo estetizado e a admitir que «ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção.»<sup>21</sup> Nessa «fidelidade ao fracasso»<sup>22</sup>, o autor se mantém resistente a esta posição, por meio de escrituras certamente fadadas à falência.

De acordo com Evelyne Grossman, no texto *La défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*, o percurso de Beckett se dá para uma maior pobreza dos meios de expressão, sobretudo, pela tensão para o mínimo. «Uma língua em movimento incessante de desfiguração, tal seria a língua de Beckett. Traindo-se, apagando-se e renascendo, inventando incansavelmente um ritmo que impede o sentido de tomar forma, de se fixar em forma, em figura.»<sup>23</sup> Em vias de se desfazer, a criação beckettiana produz inúmeras deformações, pois

---

<sup>18</sup> ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.178-179.

<sup>19</sup> Ibid., p.177.

<sup>20</sup> A partir da palestra «As forças da indigência em Beckett», no Seminário «Em Cia de Samuel Beckett», no dia 23 de novembro de 2017, no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro.

<sup>21</sup> ANDRADE, Fábio de Souza., op. cit., p.181.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Tradução nossa: «une langue en mouvement sans cesse se défigurant, telle serait la langue de Beckett. Se trahissant, s'effaçant et renaissant, inventant inlassablement un rythme qui empêche le sens de prendre, de se

que a sua força é conduzida por um movimento contínuo destinado ao fracasso: o corpo lentamente se desintegra, a escrita é cada vez mais hesitante, com ritmos quebrados; e a voz narrativa parece já não mais pertencer a ninguém, uma vez que nada determina um lugar estável de enunciação. «Única constante: o texto traz à tona o evento mantido (apenas entrevisto, quase murmurado) por imagens e palavras que aparecem e desaparecem, que se desfazem e renascem. Nesse sentido, o texto é um espectro.»<sup>24</sup>

Assim, a economia de recursos se traduz no caminho beckettiano em direção ao mínimo: «menos o melhor. Não. Nada o melhor. O melhor pior. Não. Não o melhor pior. Nada não o melhor pior. Menos o melhor pior. Não. O mínimo. O mínimo o melhor pior.»<sup>25</sup> Além de intensificar as fissuras da dramaturgia e reduzir radicalmente as capacidades físicas das personagens, que se encaminham quase sempre para a imobilidade, essa tendência deliberada para o estranhamento e a concisão não só se faz refletir na indefinição de todo o universo, resumido em pura interrogação, mas acrescenta potencialidade e tensionamento à já presente oscilação da linguagem.

Ao privilegiar a interseção entre os planos dramaturgic e cênico, a partir de uma ação recíproca entre os dois, em que as rubricas se tornam indispensáveis, tanto para articular a ficção quanto para realizar a cena<sup>26</sup>, Beckett põe em xeque a estabilidade da estrutura teatral, corroendo suas sustentações clássicas: ação, espaço, tempo e personagem. Desse modo, os lugares beckettianos são sempre restritos e incertos, pois que o autor não fornece referências geográficas ou temporais, renunciando a toda descrição precisa de lugar. A temporalidade é suspensa em imobilidade, marcada por repetitivos recomeços – ora totalmente circular, ora

---

figer en forme, en figure.» GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration**: Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p.52.

<sup>24</sup> Tradução nossa: «Seule constante: le texte fait surgir l'événement ténu (à peine entrevu, quasi murmuré) d'images et de mots apparaissant et s'effaçant, se défaisant et revenant. En ce sens, le texte est un spectre.» GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration**: Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p.77.

<sup>25</sup> BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p.79.

<sup>26</sup> RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot**: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec /Fapesp, 1999.

espiralar em recuo, a mais frequente, no sentido de que à medida que o tempo passa, todo o meio se deteriora cada vez mais. Aqui, a repetição e o conceito de eterno retorno não revelam o retorno do idêntico, uma vez que há sempre algo de novo que daí emerge.<sup>27</sup> Segundo Ana Helena Souza, «o objetivo que Beckett persegue sem reservas é o de inserir mudanças e variações em sua obra, empregando a própria repetição como modo de não se repetir, de ir sempre um passo além do trabalho anterior, no seu *work in regress*»<sup>28</sup> – expressão utilizada pelo próprio Beckett. A autora menciona o medo do artista de não conseguir mais se renovar, e afirma que o uso sistemático da repetição, em sua obra, opera como meio mais eficaz da não-repetição. Eis um trecho citado pela pesquisadora em seu livro *A tradução como um outro original*:

(...) ao repetir nomes, imagens e temas de um trabalho a outro – suficientemente desenvolvidos para serem reconhecidos, insuficientemente desenvolvidos para serem conectados – Beckett estava constantemente reinventando toda a sua obra. (...) Há um constante senso de continuidade, junto com a ausência de qualquer repetição clara. Os acréscimos à obra são tão inesperados e desconcertantes quanto, em retrospecto, de algum modo apropriados.<sup>29</sup>

Por conta da frequente repetição, as ações tornam-se esvaziadas, fragmentadas e inconclusivas, que, além de evidenciarem o caráter inacabado da forma dramática, provocam o inevitável impasse. Segundo Fábio de Sousa Andrade, no teatro beckettiano «as palavras não são mais propulsoras da ação, pois dissolvem os projetos em palavrório ordenado e simétrico»<sup>30</sup>. Além disso, o dramaturgo irlandês apaga cada vez mais os contornos de suas figuras, de modo que «a personagem beckettiana é mostrada ao espectador como o projeto de uma impossibilidade (a de se construir) e, aos poucos, expõe essa condição por meio

---

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

<sup>28</sup> SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original** – *Como é* de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.28.

<sup>29</sup> ABBOTT, H. Porter. *Apud*: SOUZA, Ana Helena, op. cit., p.29.

<sup>30</sup> ANDRADE, Fábio de Souza, op. cit., p.105.

das perdas manifestas do corpo ou das palavras pelas quais é formada.»<sup>31</sup> Para tanto, o *talvez* ocupa relevante lugar na poética beckettiana, dado que «quando algo se move rumo à construção, outra força atua na demolição, anulando a primeira, alternada ou sucessivamente.»<sup>32</sup>

De acordo com Luiz Marfuz, no livro *Beckett e a implosão da cena*, a linguagem beckettiana evidencia a ruína a partir do direcionamento das implosões das convenções cênicas, uma vez que os explosivos estão interarticulados e o seu alcance é circunscrito e planejado. Se a explosão faz parte de um campo externo e seus efeitos são lançados em uma dimensão vasta e incontrolada, a implosão – procedimento beckettiano – vai pelo caminho oposto, e atinge um campo circunscrito, em que os destroços podem ser manipulados, reorganizados e justapostos em uma ordem que tenta se erguer em meio ao pó. Assim, a construção beckettiana se dá pelo avesso: «composição a partir da decomposição».<sup>33</sup>

Desse modo, o que se vê em cena é o sentido que se escapa, corpos íntimos à impermanência, de modo que o teatro de Samuel Beckett convive o tempo todo com a possibilidade de sua iminente desintegração, a partir de um desmonte calculado na urdidura cênico-dramatúrgica, que faz do palco um lugar de desfazimento – problematizando as noções de *presença* e *sujeito*.

Assim, Beckett continua provocando nos espectadores e na crítica teatral intenso mal-estar e reações as mais diversas. De fato, de uma maneira geral, a recepção das peças de Beckett é sempre uma incógnita. Muitas vezes incompreendidas pelo público, as obras também o foram amiúde por parte de artistas de quem receberam (e ainda hoje isso permanece) versões que, por um excesso interpretativo ou de projeção autobiográfica, acabam por destituir a potência criadora do texto beckettiano. De toda forma, uma constante da produção do autor, ou ao menos da recepção de suas peças, foi o incômodo e a incompreensão que sempre provocaram, e que levaram a atitudes extremas – como a da plateia retirando-se de algumas apresentações, indignada.

---

<sup>31</sup> MARFUZ, Luiz. **Beckett e a implosão da cena**: poética teatral e estratégias de encenação. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.81.

<sup>32</sup> Ibid., p.79.

<sup>33</sup> Ibid., p.XXIV.



Por certo, Beckett deixa desamparados aqueles que assistem às suas montagens, por colocar os espectadores, frente a frente, com o estranhamento e, sobretudo, com a precariedade vivida. Libertando a linguagem de todo e qualquer esquematismo formal, os sentidos são construídos instantaneamente pela plateia que se depara com cenas enigmáticas, cheias de entranças e que desconcerta a sua habitual visão sobre o teatro, precisando abandonar qualquer sensação de certeza. Longe de sentidos definitivos, instalam-se ali impressões de sentidos, manifestam-se imagens capazes de fazer aflorar a sensorialidade dos espectadores, que precisam continuamente adaptar-se a esta instabilidade cênica.

Assim, o autor concede ao elemento poético uma ênfase única ao integrar forma e conteúdo, de maneira que o próprio significante – isto é, a presença do ator, a voz, o movimento corporal, o silêncio, a iluminação, o cenário, a maquiagem, a sonoridade... – passa a expressar o que o significado intrínseco carrega em si. Dessa forma, Beckett oferece ao público uma vivência altamente sensorial, que muito se afasta de uma lógica racional mensurável para uma percepção sensível, cheia de associações poéticas, na qual a permanente provocação do *talvez* se faz condição necessária para que o jogo estabelecido no palco produza impressões de presença, experiência e contágio.

Mas o que impacta mais aos olhos é a potência impressionante que as imagens beckettianas reverberam no palco. Espécie de dramaturgo-encenador<sup>34</sup>, por produzir em seus textos dramáticos as coordenadas da encenação, vislumbrando a cena minuciosamente, nosso autor erige um teatro por meio de imagens complexas e ambíguas, bastante apuradas. Manifestada através do seu potencial de desintegração, a produção das imagens foge de qualquer lógica mimética e representativa, pois, aqui, a imagem não é representação de qualquer objeto, mas se constitui como um movimento, um processo, uma criação, impulsionada pela acentuação da luz no palco e propagação da voz, que acabam por expandir o campo do visível para uma dimensão corporal, no que diz respeito à respiração, aos batimentos e à pulsação.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Beckett tornou-se encenador de suas próprias peças e começou a escrever os seus últimos textos dramáticos com ótica de encenador.

<sup>35</sup> MATERNO, Angela. Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett. In: WERNECK, M. H; BRILHANTE, M. J. (org.). **Texto e imagem: estudos de teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras,

Em *Palavras, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett*, Angela Materno faz algumas considerações sobre o ar no teatro beckettiano – referindo-se ao ar como sopro, respiração, pulsação e fôlego, mas também como massa sonora e como matéria necessária para a produção de voz e propagação da luz. Ar como neblina que domina a cena e impede a visão, ar que faz barulho e que pulsa. Ao fazer referência sobre o teatro de Samuel Beckett, a pesquisadora diz:

(...) um teatro cuja imagem cênica, pulsando entre o que se vê e o que não se vê, entre o que mostra e o que subtrai, entre as gradações da luz e as variações da sombra, é uma imagem que aparece em estado de extinção. E é também uma imagem que respira, faz ruídos, constituindo-se como um sopro expirante de imagem. (...) O ar no teatro de Beckett é um elemento importante tanto de sua visualidade quanto de sua corporeidade, de seu fôlego. E o que é mais específico e crucial na cena beckettiana é que nela o espectador ouve a respiração da imagem, vê a voz e vê a escuta.<sup>36</sup>

Desse modo, a imagem e o corpo estão a desaparecer na cena beckettiana em virtude da frequente oscilação entre presença e ausência, construção e desconstrução, a partir de procedimentos que apagam os traços e cancelam as possibilidades sugeridas que mal se esboçam.

(...) Assim sendo, o mesmo gesto que recusa a pertinência de uma autoria identificada, afirma a necessidade da autoria da recusa. (...) Em Beckett, é o mesmo gesto que, simultânea e paradoxalmente, nega e afirma – *Eu que não estou aí onde estou* – mostra e subtrai, traça e apaga.<sup>37</sup>

Ao se manter fiel à sua marca, trabalhando com «a impotência e a ignorância» («Minha exploração é essa zona falhada do ser»<sup>38</sup>), Beckett cria um campo expandido por meio da decomposição, na qual as instabilidades são vividas corporalmente. Para Guillaume Suret, em *Posture de la prière, écriture de la precarité*, trata-se da precariedade beckettiana, na qual o irlandês «põe em cena um corpo e um texto em vias de extinção e dá forma a esse

---

2009, p.135.

<sup>36</sup> Idem, p.134-138.

<sup>37</sup> MATERNO, Angela. Um lugar onde a ausência tem lugar. In: CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou** – o teatro de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006, p.12.

<sup>38</sup> BECKETT, Samuel. *Apud*: CAVALCANTI, Isabel., op. cit., p.20.

processo, a esse movimento de desaparecimento, que não cessa de fracassar para permitir à obra continuar.»<sup>39</sup>

Assim, o corpo é radicalmente comprometido pelo seu próprio apagamento, sofrendo a constante ameaça de desaparecer; e a inevitável falência dos recursos físicos faz-se, do corpo, cena, na qual a dramaturgia é não mais que o discurso do corpo, isto é, o seu inevitável declínio. De acordo com Pierre Chabert, em *The body in Beckett's theatre*, a personagem beckettiana sempre existe em um estado de falta ou negatividade: incapaz de se mover, ou de ouvir, ou de ser visto ou de enxergar, e é precisamente a falha que dá ao corpo a sua existência, sua força dramática e sua realidade como um material de trabalho para o palco. Para o autor, ao colocar defeitos físicos no palco, Beckett

(...) não só mostra e torna visceral ao espectador os defeitos físicos e metafísicos do homem, mas também usa esses defeitos para explorar, sistematicamente, o espaço teatral, a fim de construir um espaço físico e sensorial, preenchido com a presença do corpo, de modo a afirmar cruelmente (como Artaud teria dito) um espaço investido pelo corpo.<sup>40</sup>

Nesse sentido, há um deliberado empenho em dar ao corpo toda a sua dimensão e presença física ao produzir um discurso que propõe a sua ênfase por meio de uma rigorosa construção visual e sonora. Chabert observa que no teatro beckettiano o corpo é examinado minuciosamente, pois a relação que Beckett estabelece com o corpo é paralela à sua aproximação com o espaço, objetos, luz e linguagem – uma matéria-prima genuína que está a serviço de uma exploração inesgotável entre o corpo e o movimento, o corpo e o espaço, o corpo e a luz, o corpo e as palavras. Dessa forma, o autor experimenta de maneira inesperada

---

<sup>39</sup> Tradução nossa: «(...) met en scène un corps et un texte en voie d'extinction et donne forme à ce processus, à ce mouvement d'une disparition qui n'en finit pas d'échouer pour permettre à l'œuvre de continuer.» GESVRET, Guillaume. *Posture de la prière, écriture de la précarité*. In: HULLE, Dirk Van; NIXON, Mark (Eds.). **All Sturm and no Drang – Beckett and Romanticism/ Beckett at Reading**. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi, 2007, p.395.

<sup>40</sup> Tradução nossa: «not only does he show and render visceral for the spectator the physical and metaphysical defects of man, but he also uses these defects to systematically explore theatrical space, to construct a physical and sensory space, filled with the presence of the body to affirm cruelly (as Artaud would have said) a space invested by the body.» CHABERT, Pierre. *The body in Beckett's theatre*. **Journal of Beckett studies**. University of Reading, n. 8, outono 1982.

as potencialidades corporais na cena.<sup>41</sup>

Assim, no teatro de Samuel Beckett defrontamo-nos com um *corpo-talvez*, irrestritamente interrogação em todos os sentidos, de contornos indefinidos e informes, sem ancoragem ou pressuposto, errante, ausente e em decomposição, tal é o corpo beckettiano, que sem saída, sob o poço de impossibilidade, inventa uma escapatória. Por meio de posturas sem intenção, de gestos sem finalidades, para nada, ele contém em si uma fidelidade com o desconhecido, recusando continuamente uma forma única. Em vista disso, tudo nele é borrado, apagado e transitório – ameaçado a desaparecer. Atravessado por idas e vindas, sempre a desfazer a lógica vigente, este corpo é demasiadamente falho – e, por isso mesmo, dotado de uma estranha potência.

Desse modo, o *corpo-talvez* produz na cena estados sensórios impermanentes e percepções para além de sentidos pré-estabelecidos, criando associações livres, deslocamentos e deformações.

(...) *Eu sou... talvez*, sugere Beckett. Não se trata mais, no entanto, de uma dúvida racional, cartesiana, que fundamentava o julgamento de existência e, por isso mesmo, qualquer certeza ontológica. Pelo contrário, por meio de um movimento de recuo em espiral que nasce tanto do heroísmo do pensamento quanto do humor negro, é a própria existência do sujeito que aqui é posta em questão. E, por contágio, todo o real, por sua vez, submete-se à infinita interpretação.<sup>42</sup>

Assim sendo, mais do que qualquer outra coisa, toda interpretação possível é sempre, necessariamente, uma desfiguração.<sup>43</sup> Logo, ao colocar o corpo em questão, problematizando a sua própria existência, Beckett interroga, de fato, toda a sua obra.

---

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Tradução nossa: «(...) *Je suis... peut-être*, suggère ainsi Beckett. Il ne s'agit plus pourtant du doute rationnel, cartésien, qui fondait le jugement d'existence et par là même toute certitude ontologique. Au contraire, par un mouvement de retrait en spirale qui tient tout à la fois de l'héroïsme de la pensée et de l'humour noir, c'est l'existence même du sujet qui est ici mise en cause. Et par contagion tout le réel, à son tour, est soumis à interprétation infinie.» GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration**: Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p.80.

<sup>43</sup> Ibidem.

## 2 O TEATRO TARDIO DE SAMUEL BECKETT

O teatro tardio beckettiano é constituído por *dramáticos* – termo criado pelo próprio Beckett para caracterizar o conjunto de quinze peças breves, escritas entre 1957 e 1983 – em que cada obra é dotada de composições internas próprias e originais, ainda que todas marcadas pelo mesmo carácter experimental. Assim, este capítulo propõe-se a refletir de modo mais circunscrito a respeito de duas obras da década de 70. São elas: *Eu não* (1972) e *Passos* (1975). A escolha se deu pelo acentuado apagamento do traço que, além de fazer com que ambas as peças caminhem em direção ao mínimo, essas cenas também são vistas enquanto lugares de desfazimento, já que as personagens estão em vias de desaparecer e recusam marcas de pertença – problematizando, portanto, as noções de *presença* e *sujeito*.

Ainda assim, nas primeiras peças de Samuel Beckett, nota-se a latente ausência nas personagens, por vezes, mais invisíveis que visíveis (*Neg* e *Nell* dentro das latas de lixo, de *Fim de Partida*<sup>44</sup>; *Willie* atrás do monte de areia na maior parte do tempo, de *Dias Felizes*<sup>45</sup>) e como não lembrar de *Godot*<sup>46</sup>, cujas personagens vivem à espera dele sem sequer saberem se ele existe? No entanto, é no teatro tardio que a desintegração respectiva às construções beckettianas é maior, pela extrema economia de recursos utilizados.

Apesar disso, já observa-se desde as obras iniciais a importância da musicalidade nas composições cênicas e dramatúrgicas do irlandês, por meio da depuração das imagens visuais e sonoras que fogem da representação, causalidade e previsibilidade. Em carta datada em 1957 para o diretor Alan Schneider que, na época, montava *Fim de Partida* e que buscava esclarecimentos do irlandês sobre a cena, Beckett escreveu:

Minha obra é uma questão de sons fundamentais (sem brincadeira) feitos o mais completamente possível, e não aceito responsabilidade por mais nada. Se as pessoas têm dor de cabeça com os harmônicos, que tenham. E providenciem sua própria aspirina. Hamm, tal como descrito, e Clov, tal como descrito, juntos como descritos, *nec tecum nec sine te*, um em tal lugar e em tal mundo, é tudo que posso fazer, mais

---

<sup>44</sup> *Fim de Partida* (*Fin de Partie; Endgame* – 1957).

<sup>45</sup> *Dias Felizes* (*Happy Days, Oh Les Beaux Jours* – 1961).

<sup>46</sup> *Esperando Godot* (*En attendant Godot; Waiting for Godot* – 1952).

do que conseguiria.<sup>47</sup>

Como nessa peça, ou, talvez, mais do que nunca, o teatro tardio possui absoluta novidade cênica: rigor e refinamento, ao fazer da precariedade da linguagem um espaço potente em que, vigendo a sensibilidade, esteja presente a efemeridade dos corpos. Os dramáticulos são compostos por:

Tabela 1 – O teatro tardio de Samuel Beckett

Ano de criação	Título em português	Título original	Título traduzido (inglês ou francês)	1ª publicação
1956	<i>Ato sem palavras I</i>	<i>Acte sans paroles I</i>	<i>Act Without Words I</i>	1957
1956	<i>Ato sem palavras II</i>	<i>Acte sans paroles II</i>	<i>Act Without Words II</i>	1959
1962-63	<i>Comédia</i>	<i>Play</i>	<i>Comédie</i>	1963
1965	<i>Vai e Vem</i>	<i>Come and Go</i>	<i>Va-et-vient</i>	1966
196-	<i>Fragmento de Teatro I</i>	<i>Fragment de théâtre I</i>	<i>Rough for Theatre I</i>	1976
196-	<i>Fragmento de Teatro II</i>	<i>Fragment de théâtre II</i>	<i>Rough for Theatre II</i>	1976
1969	<i>Respiração</i>	<i>Breath</i>	<i>Souffle</i>	1970
1972	<i>Eu não</i>	<i>Not I</i>	<i>Pas moi</i>	1972
1974-75	<i>Aquela vez</i>	<i>That Time</i>	<i>Cette fois</i>	1976
1975	<i>Passos</i>	<i>Footfalls</i>	<i>Pas</i>	1976
1979	<i>Solo</i>	<i>A Piece of Monologue</i>	<i>Solo</i>	1979
1980	<i>Cadeira de Balanço</i>	<i>Rockaby</i>	<i>Berceuse</i>	1982
1981	<i>Improviso de Ohio</i>	<i>Ohio Impromptu</i>	<i>Impromptu d'Ohio</i>	1982
1982	<i>Catástrofe</i>	<i>Catastrophe</i>	<i>Catastrophe</i>	1984
1983	<i>O Que Onde</i>	<i>What Where</i>	<i>Quoi où</i>	1984

Fonte: MARFUZ, 2014, p.XXXI.

Nessas peças, o estranhamento inerente das cenas – em especial, em *Eu não* e *Passos* – seja pela penumbra, seja pelas sintaxes musicais, acaba por fazer do palco um lugar de

---

<sup>47</sup> Tradução nossa: «my work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin. Hamm as stated, and Clov as stated, together as stated, *nec tecum nec sine te*, in such a place, and in such a world, that's all I can manage, more than I could.» BECKETT, Samuel. **Disjecta**. Ed. Ruby Cohn. Nova Iorque: Grove Press, 1984, p.109.

escuta. A coerência cênica não está relacionada apenas ao sentido da palavra, mas às texturas, andamentos, sonoridades e visibilidades que provocam no palco constantes suspensões. As instabilidades são vividas corporalmente, já que as personagens são sensivelmente afetadas, atravessadas pela escuta, a partir de percepções que aparecem e se dissolvem de forma incessante. A cena é, pois, escuta: passo, voz, respiração, musicalidade, visualidade, ritmo, duração.

Assim, a escuta é um elemento fundamental no teatro tardio de Samuel Beckett, pois, além disso, há personagens percebidas apenas pela sonoridade (*Voz*, de *Cadeira de Balanço*; *Voz de Mulher*, em *Passos*; vozes *A*, *B* e *C*, de *Aquela vez...*), figuras nomeadas *Ouvintes* (*Listener/Souvenant*, em *Aquela vez*; *Listener/Entendeur*, em *Improviso de Ohio*), ou de *Auditor* (*Auditor/Auditeur*, de *Eu não*) e até de *Falante/Recitante* (*Speaker/Récitant*, de *Solo*). E, mesmo quando não nomeadas, algumas personagens se constituem com tal, seja *M* (*W/F*, de *Cadeira de Balanço*), seja *May*, de *Passos*, que precisa ouvir os sons dos próprios passos, por mais leves que sejam.<sup>48</sup> Mas, quais seriam as implicações da escuta para a composição cênica e dramaturgica tardia? O que significa estar submetido à escuta?

Roland Barthes diz que a escuta é o sentido por excelência do espaço e do tempo, através da captação dos graus de distanciamento e de aproximação regulares da estimulação sonora. Em Beckett, a escuta é um elemento de ampliação do espaço e do tempo, pois as vozes, muitas vezes, ocupam tempos e espaços diferentes, criando espacialidades para além do espaço visível. «Escutar alguém, ouvir sua voz, exige por parte de quem escuta uma atenção aberta, a esse intervalo entre o corpo e o discurso e que não se limita nem à impressão exercida pela voz, nem à expressão do discurso.»<sup>49</sup> Esta escuta faz com que o silêncio seja tão ativo quanto à palavra do locutor: «a escuta fala»<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Anotações feitas a partir da palestra de Angela Materna, sob o título «A dimensão da escuta na escrita de Beckett», no Seminário «Em Cia de Samuel Beckett», no dia 23 de novembro de 2017, no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro.

<sup>49</sup> BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990, p.225.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.222.

De acordo com Jean-Luc Nancy, escutar é estar inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível; e que o sujeito da escuta está sempre ainda por vir, a partir de um sentido ressonante, isto é, que se encontra apenas na ressonância.<sup>51</sup> Sons e sentidos construídos por um complexo de remissões, de re-envios, de ressonâncias. Para o filósofo, é necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido, mas que, além disso, ressoe. Desta forma, a cena tardia beckettiana privilegia a sonoridade enquanto sentido e materialidade, não a expressão de uma mensagem a transmitir, mas de um sentido que será construído através das implicações da sua própria materialidade: do ato de estar em escuta.

De mais a mais, a cena tardia é um potente lugar para Beckett em relação à criação de novas formas de experimentação, da influência direta de dirigir suas próprias peças, possibilitando-o a refinar sua escrita que, precisamente, concentra-se mais para a cena. Assim, além dele estabelecer uma inovadora orquestração teatral – inquestionavelmente uma regência beckettiana – pelas elaboradas rubricas, o irlandês põe em prática imagens originais, posturas sem intenção, gestos sem finalidades e corpos não apenas borrados, como também esvaziados de qualquer sentido utilitário. Constantemente, a precária teatralidade desafia qualquer possibilidade de permanência, fazendo com que ao corpo escape continuamente uma forma definitiva de si.

Em 1971, durante o ensaio de *Happy Days*, em Berlim, Beckett fez a seguinte pergunta à amiga Ruby Cohn: «pode-se encenar uma boca? Apenas uma boca em movimento com o resto do palco na escuridão?»<sup>52</sup> É o que descobriremos.

---

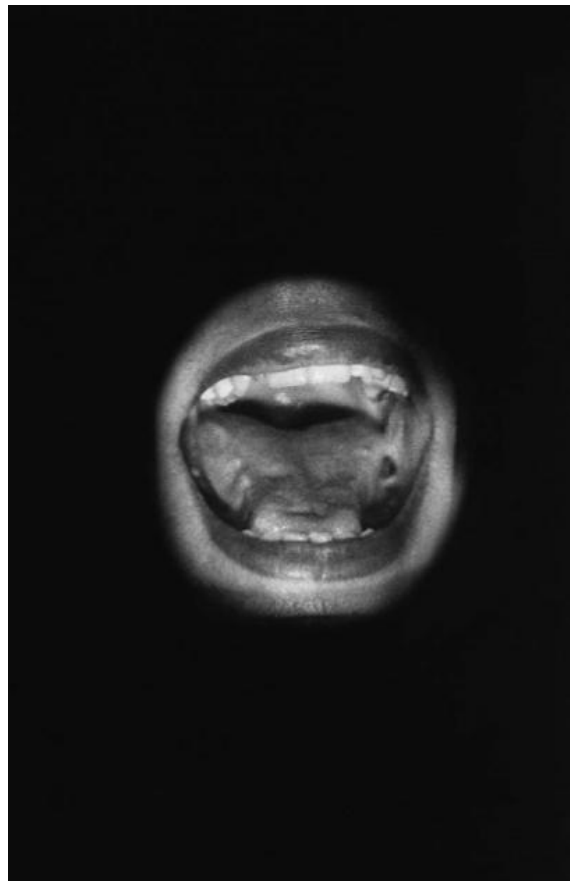
<sup>51</sup> NANCY, Jean-Luc. *À Escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Chão da Feira, 2014.

<sup>52</sup> Tradução nossa: «can you stage a mouth? Just a moving mouth with the rest of the stage in darkness?» KNOWLSON, James. *Damned to fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004, p.522.



## 2.1 *EU NÃO*

Figura 1 – *Not I*



Legenda: Niamh Cusack em *Not I*, direção de Samuel Beckett, 1999.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.144.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Fotografia de John Haynes.

*Ainda com a cortina fechada, uma voz ininteligível vai tomando o espaço. À medida que ela vai se abrindo, vê-se Boca no palco, envolta pela escuridão, fracamente iluminada, no fundo, à direita em relação à plateia, aproximadamente a 2,40 metros acima do nível do palco, como se estivesse flutuando. Adiante da Boca, posicionado diagonalmente em relação a ela, há o Auditor, que está na frente do palco, à esquerda da plateia. Ele tem silhueta alta, sexo indeterminado, coberto dos pés à cabeça num largo e negro manto, com capuz, fracamente iluminado, em pé sobre uma plataforma invisível, com aproximadamente 1,20 metros de altura, como também se estivesse suspenso. Assim dá início o espetáculo *Eu não (Not I/Pas moi)*: Boca (*Mouth/Bouche*) compelida a falar desatinadamente, num ritmo acelerado, e Auditor (*Auditor/Auditeur*), em atitude de atenção a ela, imóvel durante toda a cena, com exceção de quatro breves movimentos, que consistem em um simples levantar dos braços ao lado do corpo e os deixar cair; em um gesto de compaixão desamparada. Tal movimento diminui a cada repetição até se tornar pouco perceptível na terceira vez. Há apenas uma pausa suficiente para conter a Boca enquanto ela se recupera de sua veemente recusa a falar na primeira pessoa.*

Como o título já revela, a *Boca* nega-se a dizer eu nesta peça e sua narração é referenciada na terceira pessoa (ela), recusando-se a ser sujeito de sua própria história: «... e assim ia... deixando-se ir... quando de repente... pouco a pouco... tudo se desfez... toda aquela luz matinal... início de primavera... **ela** deu consigo no... **o quê?.. quem?.. não!.. ela!..** (*pausa e primeiro movimento*)... deu consigo no escuro...»<sup>54</sup> E, a partir daí, para cada recusa da *Boca*, o *Auditor* vai reagindo por meio de gestos cada vez mais sutis, exprimindo «compaixão desamparada».<sup>55</sup>

O discurso da *Boca* é rápido, sem trégua, quebrado, cheio de discontinuidades, repetições e incertezas. A dramaturgia é tomada por reticências e nenhuma vírgula, revelando uma narrativa totalmente fragmentada, que faz dessas interrupções, desses constantes atropelos, a expressão da dificuldade de seguir adiante. Na cena, a escuridão desfaz as figuras

<sup>54</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifo nosso.)

*Not I* – «...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.*] ...found herself in the dark...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.376-377.

*Pas moi* – «ainsi de suite... à la dérive... quand soudain... peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale... début avril... et la voilà dans le – ...quoi?... qui?... non!... elle!.. (*pause et premier geste*)... la voilà dans le... le noir...» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.82.

<sup>55</sup> Nos originais: «helpless compassion» ; «pitié impuissante».

e se concentra no próprio ato de falar e de ouvir – dinâmica problematizada, principalmente, pela urgência da voz.

**BOCA:** (...)... boca em fogo... torrente de palavras... em seu ouvido... praticamente em seu ouvido... sem nada entender... nem a metade... nem mesmo um quarto... nenhuma noção do que ela estava dizendo... imagine!... nenhuma noção do que ela estava dizendo!... e não pode parar... impossível parar... ela que há um instante... há um instante!... não conseguia emitir nenhum som... de nenhum tipo... agora não pode parar... imagine!... Não pode deter a torrente... e o cérebro todo a suplicar... em algum lugar do cérebro uma súplica... que a boca parasse... um segundo de trégua... apenas um segundo... e nenhuma resposta... como se ela não ouvisse... a boca... ou não pudesse... nem mesmo um único segundo... enlouquecida... a boca enlouquecida... tudo isso ao mesmo tempo... o esforço para compreender... aprender algum sentido... e o cérebro... em seu desvario... tentando apreender algum sentido... ou parar com isso...<sup>56</sup>

Por entre fragmentos de frases e interferências, *Boca* narra trechos de uma mulher septuagenária, abandonada pelos pais depois de nascer prematuramente, praticamente muda durante toda sua vida, mas que, estranhamente – sempre no inverno, uma ou duas vezes ao ano – começa a liberar um fluxo verbal repentino e incontrolável:

**BOCA:** (...)... e agora essa torrente... sem nada entender... nem a metade... nem mesmo um quarto... nenhuma noção do que ela estava dizendo... dizendo... imagine!.. nenhuma noção do que ela estava dizendo!.. se bem que ela começou a... tentou se convencer... não era ela... de modo algum... não era sua voz...

---

<sup>56</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «*Mouth:* (...)... mouth on fire... stream of words... in her ear... practically in her ear... not catching the half... not the quarter... no idea what she's saying... imagine!.. no idea what she's saying!.. and can't stop... no stopping it... she who but a moment before... but a moment!.. could not make a sound... no sound of any kind... now can't stop... imagine!.. can't stop the stream... and the whole brain begging... something begging in the brain... begging the mouth to stop... pause a moment... if only for a moment... and no response... as if it hadn't heard... or couldn't... couldn't pause a second... like maddened... all that together... straining to hear... piece it together... and the brain... raving away on its own... trying to make sense of it... or make it stop...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.380.

*Pas moi* – «*Bouche:* (...)... bouche en feu... flot de paroles... dans l'oreille... pratiquement dans l'oreille... n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez!... aucune idée de ce qu'elle raconte!... et ne peut arrêter... impossible arrêter... elle qui un instant d'avant... un instant!... rien pu sortir... pas un son... aucun son d'aucune sorte... la voilà qui ne peut arrêter... imaginez!... ne peut arrêter le flot... et le cerveau plus qu'une prière... là quelque part une prière... à la bouche pour qu'elle arrête... un instant de répit... rien qu'un instant... et pas de réponse... comme si elle n'entendait pas... la bouche... ou ne pouvait pas... pas une seconde... comme folle... la bouche devenue folle... tout ça ensemble... la lutte pour saisir... attraper le fil... et le cerveau... plein délire là aussi... à vouloir y trouver un sens... ou y mettre fin... ou dans le passé...» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.89-90.

absolutamente...<sup>57</sup>

Aos poucos, *Boca* começa a estranhar a familiaridade daquela voz, entre reconhecer e desconfiar da sonoridade das palavras por ela pronunciadas:

**BOCA:** (...)... palavras estavam vindo... imagine!.. palavras!.. uma voz que não reconheceu... a princípio... só depois de muito tempo... teve que admitir finalmente... não podia ser outra... a não ser a sua... certos sons vocálicos... ela nunca ouvira... em nenhuma parte... a não ser em sua boca...<sup>58</sup>

Ao analisar os originais, percebe-se que é apenas no original em francês que Beckett frisa «a não ser em sua boca...». Até que, repentinamente, *Boca* identifica certos movimentos (dos lábios, das bochechas, do queixo, do rosto, da língua) como seus, terminando por admiti-los como próprios, «sua própria voz» – embora a enunciação prossiga na terceira pessoa:

**BOCA:** (...)... quando de repente ela sentiu... aos poucos ela sentiu... seus lábios se movendo... imagine!.. seus lábios se movendo... como nunca naturalmente ocorrera até então... e não apenas os lábios... as bochechas... o queixo... o rosto todo... todas aquelas... o quê?... a língua?... sim... a língua na boca... todas aquelas contorções sem as quais... nenhuma palavra é possível... e embora nas circunstâncias... normais... totalmente despercebidas... tão atento se está... em relação àquilo que está sendo dito... todo o ser... debruçado sobre as palavras... de maneira que não apenas ela teve

---

<sup>57</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «*Mouth:* (...)... and now this stream... not catching the half of it... not the quarter... no idea... what she was saying... imagine!.. no idea what she was saying!.. till she began trying to... delude herself... it was not hers at all... not her voice at all...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.379.

*Pas moi* – «*Bouche:* (...)... et maintenant ce flot... n’y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu’elle raconte... imaginez!... aucune idée de ce qu’elle raconte!... si bien que la voilà... essayant de se faire accroire... qu’elle n’est point à elle... point sa voix à elle...» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.87-88.

<sup>58</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «*Mouth:* (...)... words were coming... imagine!.. words were coming... a voice she did not recognize... at first... so long since it had sounded... then finally had to admit... could be none other... than her own... certain vowel sounds... she had never heard... elsewhere... so that people would stare...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.379.

*Pas moi* – «*Bouche:* (...)... sent venir des... des mots... imaginez !... des mots !... une voix que d’abord... elle ne reconnaît pas... depuis le temps... puis finalement doit avouer... la sienne... nulle autre que la sienne... certaines voyelles... jamais entendues ailleurs... que dans sa bouche à elle...» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.86-87.

que... ela teve que não apenas... resignar-se... admiti-la com sua... sua própria voz...<sup>59</sup>

A partir de um movimento espiralar em recuo, *Boca* é tomada por um fluxo de pensamento – como se recombina-se, todo o tempo, temas sobre o abandono, o passeio de manhã na campina à procura de flores para fazer uma coroa, fragmentos de pequenas memórias junto à multidão (dentro da loja, do tribunal) ou mesmo sozinhas, dúbias percepções sobre si, e, particularmente, o insistente zumbido no crânio e um raio de luz intrusivo que desorientam sua mente.

**BOCA:** (...)... pois ela podia ainda ouvir o zumbido... algo como um zumbido nos ouvidos... e um raio de luz... num vai e vem... indo e vindo... algo como um raio de lua... aparecendo e ocultando-se de novo... por detrás das nuvens...

(...)... o quê?... o zumbido... nos ouvidos... se bem que pra dizer a verdade... não exatamente nos ouvidos... não... na cabeça... insistente ruído na cabeça... e o tempo todo aquele raio... como um raio de lua... mas provavelmente não... por certo que não... sempre no mesmo lugar... ora brilhando... ora se ocultando... mas sempre no mesmo lugar... como lua alguma poderia... não lua alguma... apenas mais um instrumento do mesmo desejo de... torturar...

(...)... o quê?... o zumbido?... sim... o tempo todo aquele zumbido... insistente ruído... na cabeça... e o raio... como um agulhão... ao redor... a cutucar... sem dor... até agora... ah!... até agora... depois aquele pensamento... oh bem depois... de repente um lampejo...<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «*Mouth:* (...)... when suddenly she felt... gradually she felt... her lips moving... imagine!.. her lips moving!.. as of course till then she had not... and not alone the lips... the cheeks... the jaws... the whole face... all those– ... what?... the tongue?... yes... the tongue in the mouth... all those contortions without which... no speech possible... and yet in the ordinary way... not felt at all... so intent one is... on what one is saying... the whole being... hanging on its words... so that not only she had... had she... not only had she... to give up... admit hers alone... her voice alone...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.379.

*Pas moi* – «*Bouche:* (...)... quand soudain elle sent... peu à peu elle sent... ses lèvres remuer... imaginez !... ses lèvres remuer !... comme jusque-là bien sûr pas question... et pas que le lèvres... les joues... la mâchoire... toute la face... toutes ces –... quoi?... la langue?... oui... la langue dans la bouche... toutes ces contorsions sans lesquelles... aucune parole possible... et cependant temps normal... totalement inaperçues... tant on est braqué... sur ce qu'on dit... l'être tout entier... pendu à ses paroles... si bien que non seulement elle doit... elle doit non seulement... renoncer... la reconnaître pour sienne... la voix pour sienne...» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.88.

<sup>60</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «*Mouth:* (...)... 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...

De acordo com Cláudia Maria de Vasconcellos, também é possível relacionar o frequente zumbido e o raio de luz a procedimentos correspondentes ao metateatro, isto é, ao burburinho da plateia e à presença de refletores. Segundo a pesquisadora,

(...) o público percebe que aquilo que ele vê sobre o palco coincide com o que é falado: a boca afirma que está no escuro, e verifica-se que ela está no escuro do teatro; ela declara divisar um raio de luz ou lume lunar, e o que se testemunha é sua aparição sob o foco preciso de um refletor; ela reclama de um zumbido, e este pode ser atribuído à presença da plateia, à resistência do refletor ou à adição de sua própria voz; a boca relata que a olham fixamente, e está, de fato, sob a vigilância da plateia; ela confessa sentir vergonha, e a condição de qualquer ser sobre o palco dramático é expor-se ou confessar-se inteira e inelutavelmente.<sup>61</sup>

Desse modo, Beckett rompe com o ilusionismo e desnuda os processos cênicos e dramaturgicos no palco ao quebrar explicitamente com a quarta-parede e promover o distanciamento dos espectadores na cena. Tal efeito produz estranhamento na plateia que passa a presenciar a tudo sem qualquer tipo de ilusão teatral.

Nas voltas espiralares que a dramaturgia de *Eu não* promove, a recorrência das mesmas temáticas – e também de expressões que muito se repetem, como: «oh bem depois...

(...)... what?.. the buzzing?.. yes... all the time the buzzing... so-called... in the ears... though of course actually... not in the ears at all... in the skull... dull roar in the skull... and all the time this ray or beam... like moonbeam... but probably not... certainly not... always the same spot... now bright... now shrouded... but always the same spot... as no moon could... no... no moon... just all part of the same wish to... torment...

(...)... what?.. the buzzing?.. yes... all the time the buzzing... dull roar... in the skull... and the beam... ferreting around... painless... so far... ha!.. so far... then thinking... oh long after... sudden flash...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.377-381.

*Pas moi* – «*Bouche*: (...)... car elle entend toujours le bourdon...soi-disant... dans l'oreille... et un rayon va et vien... va et vient... tel un rayon de lune... à cache-cache dans les nuages...

(...)... quoi?... le bourdon?... oui... tout le temps le bourdon... soi-disant... dans l'oreille... quoique à vrai dire bien sûr... pas du tout dans l'oreille... dans le crâne... grondement dans le crâne... et tout le temps ce rayon... tel un rayon de lune... mais sans doute pas... certainement pas... toujours même endroit... tantôt clair... tantôt voilé... mais toujours même endroit... comme jamais lune ne saurait... non... pas de lune... tout ça même système... même volonté de faire souffrir...

(...)... quoi?... le bourdon?... oui... tout le temps le bourdon... grondement dans le crâne... et le rayon... qui commence à fouiner... sans douleur... jusque-là... ha !... jusque-là... puis l'idée... oh bien après... brusque illumination...» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.83-92.

<sup>61</sup> VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. **Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias**. São Paulo: Iluminuras, 2017, p.171-172.

de repente um lampejo»<sup>62</sup> – cria tanto a musicalidade da obra, como traz à cena novas percepções/descobertas sobre esses temas – como se o autor fosse revelando, aos poucos, aspectos sobre, por exemplo, o zumbido e o raio de luz.

No entanto, de acordo com Annita Costa Malufe e Silvio Ferraz, há música em Beckett e ela não estaria restrita, nem à presença do som, nem à de uma estrutura ritmo-melódica.<sup>63</sup> Para eles, a musicalidade é palavra em sua completude. A partir do que o compositor Luciano Berio chamou de «musicalidade presente nas livres partículas», os autores reconhecem na escrita beckettiana a criação de contínuas cadeias de sentidos por meio da fisicalidade das palavras, do embate livre entre elas, fonemas e frases, além da ciclicidade do som. Ao analisarem a frase de Berio «tal qual na música, é possível haver uma enorme distância fenomenológica entre os menores detalhes factuais e o design obscuro e poético de Beckett», Malufe e Ferraz afirmam:

(...) O que Berio vê em Beckett é justamente o recombinar livre das palavras em sua completude, de modo a sempre aludir significados, mas significados que recombinados junto às palavras dão a cada momento espaço para o nascimento de novas cadeias de significados, o texto dando a nascer novos textos.<sup>64</sup>

Desta forma, a repetição cria o movimento de *Eu não*. Questionado sobre as fontes desta peça, Beckett fez referência ao seu próprio romance *O Inominável* (*L'Innommable*, *The Unnamable* – 1953).<sup>65</sup> Nestas duas obras, é interessante notar dois pontos relevantes. O primeiro é que as vozes negam a primeira pessoa e, assim sendo, elas instabilizam o eu e acabam por criar uma autoria desidentificante – o que será analisado no capítulo seguinte pelo viés da iluminação. O segundo é que ambas as obras se desenvolvem por meio da formação de eixos provisórios – que podem ser temáticos, imagéticos, ou até mesmo da sonoridade de expressões repetidas – que, em contínuo deslocamento, constituem novos centros e sentidos. Em vista disso, a fluidez das vozes se dá sem qualquer linearidade ou relação de causa-efeito,

---

<sup>62</sup> Nos originais: «... oh long after... sudden flash...»; «... oh bien après... brusque illumination...»

<sup>63</sup> MALUFE, A. C.; FERRAZ, Silvio. Música e voz para além do som. **Literatura e Sociedade** (USP), v. 19, 2015.

<sup>64</sup> Ibid., p.151.

<sup>65</sup> KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004, p.522.

mas através da periodicidade das repetições ao acaso, que criam um movimento de deriva, isto é, não direcional.<sup>66</sup>

No entanto, algumas das principais questões de *Eu não* parecem ser a escuta e a percepção de si, ambas bastante problemáticas por sinal. A escuta torna-se complexa, em primeiro lugar, por conta da rapidez da dicção da *Boca* e da descontinuidade da dramaturgia, como já vimos. Mas não é apenas isso, pois mesmo o *Auditor* demonstrando atenção à *Boca* e reagindo aos momentos em que ela nega o eu, ele permanece imóvel enquanto ela continua numa constante interlocução, que a faz modificar, a cada vez, sua enunciação.

**BOCA:** (...)... sozinha no mundo... ouvir os passarinhos... recobrar as forças... seguir em frente... mais alguns... o que?.. nada disso?.. não é isso?.. nada que ela pudesse contar?.. está bem... nada que ela pudesse contar... tentar outra coisa... pensar noutra coisa... oh bem depois... de repente um lampejo... também não?.. está bem... outra coisa então... continuou assim... aguentar até o fim... pensar que tudo já foi longe demais... absolvida depois... voltar à... o que?.. também não?.. não é isso também?.. nada que ela pudesse pensar... está bem... nada que ela pudesse contar...<sup>67</sup>

Isto estabelece, assim, um diálogo questionável, em que é impossível determinar se a *Boca* está se referindo ao *Auditor*; ou à plateia, ou, ainda, a uma voz interna, com a qual ela manteria permanente interlocução. Mas, que escuta silenciosa é essa? Que relações são criadas entre *Auditor* e *Boca*?

Outro ponto a ser destacado é a problematização a respeito da fala e da escuta. Para

---

<sup>66</sup> MALUFE, A. C.; FERRAZ, Silvio., op.cit., p.160-165.

<sup>67</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «*Mouth:* (...)... nothing but the larks... pick it up there... get on with it from there... another few– ... what?.. not that?.. nothing to do with that?.. nothing she could tell?.. all right... nothing she could tell... try something else... think of something else... oh long after... sudden flash... not that either... all right... something else again... so on... hit on it in the end...think everything keep on long enough... then forgiven... back in the– ...what?.. not that either?.. nothing to do with that either?.. nothing she could think?.. all right... nothing she could tell...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.382.

*Pas moi* – «*Bouche:* (...)... seule au monde... avec les alouettes... reprendre là... repartir de là...encore quelques – ... quoi?... pas ça?... rien à voir avec ça?... rien qu'elle puisse dire?... bon... rien qu'elle puisse dire... essayer autre chose... penser à autre chose... une autre idée... oh bien après... brusque illumination... pas ça non plus?... bon... autre chose encore... ainsi de suite... finir par tomber juste... penser juste... mathématique... puis graciée... rendue à la – ... quoi?... pas ça non plus?... rien à voir avec ça non plus?... rien qu'elle puisse penser?... bon... rien qu'elle puisse dire...» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.93.



Isabel Cavalcanti, em *Eu que não estou aí onde estou – O teatro de Samuel Beckett*, há um desajuste entre o enunciado e a enunciação, na qual a fala da *Boca* questiona o sujeito como lugar de origem da voz, de fonte da enunciação. Aqui, resta uma cisão entre o eu que fala e o que escuta que evidencia uma conduta usual em Beckett: «o sujeito como testemunha de sua própria alteridade» – já que a personagem está permanentemente se percebendo como outra.<sup>68</sup>

Efetivamente, a presença do *Auditor* é determinante para a cena e, principalmente para a *Boca*, que anseia ser percebida – tendo em vista o axioma filosófico do irlandês George Berkeley, segundo o qual «ser é ser percebido», assumido por Beckett no roteiro de *Film* (1964)<sup>69</sup>, obra anterior a *Eu não*.

Em *Film*, é interessante notar que, durante as cenas, a personagem *O* constantemente põe a mão sobre o pulso, de modo a verificar se está viva ou morta – como se estivesse em permanente dúvida de seu estado e precisasse desta confirmação. E a *Boca*? Qual é a percepção que ela tem sobre si mesma? O *Auditor* seria sua testemunha legitimadora? A priori, a suspensão do corpo e a indefinição do posicionamento da personagem começam por revelar fissuras presentes do eu e, conseqüentemente, pistas a respeito da autopercepção.

**BOCA:** (...)... ela não sabia em que posição estava... se de pé ou sentada... mas o cérebro... o quê?... ajoelhada?... sim... se de pé... ou sentada... ou ajoelhada... mas o cérebro... o quê?... deitada?... sim... se de pé... ou sentada... ou ajoelhada... ou

---

<sup>68</sup> CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou** – o teatro de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006, p.67.

<sup>69</sup> *Film* é dirigido por Alan Schneider, com protagonismo de Buster Keaton e participações de Nell Harrison, James Karen e Susan Reed, todo filmado em preto e branco, praticamente sem áudio, se não fosse o som de *sssh!* na parte inicial, e tem a duração de 22 minutos. Durante as filmagens, Beckett participou ativamente, chegando até a modificar o roteiro à medida da inviabilidade de filmar algumas cenas. O enredo é construído em torno de *O*, o objeto, interpretado por Keaton, que tenta escapar da captura de *E* (derivado de *eye*), a câmera-personagem. Durante a fuga, a personagem elimina toda possibilidade de ser vista, seja pela presença humana (trancando a porta, fechando a janela, esquivando-se do casal na rua, da velha descendo as escadas) ou animal (livrando-se dos olhares do cachorro, gato, peixe e papagaio), seja pela percepção divina (rasgando a imagem de uma escultura sumeriana de um Deus pendurada na parede) ou da autopercepção (cobrindo espelho, destruindo fotos). Assim, toda percepção é suprimida. No entanto, no final de *Film*, a personagem *O* é pega por *E*, enquanto cochilava em sua cadeira de balanço, descobrindo, com efeito, que quem o persegue é ele próprio, e que nunca conseguirá apagar a percepção de si mesmo. A revelação acontece, pois o ângulo de imunidade (45°) foi ultrapassado, provocando o que Beckett chamou de «agonia da percepção». BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett**. São Paulo: Annablume, 2009.

deitada... mas o cérebro ainda...<sup>70</sup>

Na forte redução dos movimentos corporais e com o fraco foco de iluminação direcionado para a boca em cena, a personagem chega a afirmar: «o corpo todo como se desaparecesse»<sup>71</sup>.

**BOCA:** (...)... nenhuma parte do seu corpo se movia... que ela pudesse sentir... apenas as pálpebras... provavelmente... de vez em quando... ocultar a luz... reflexo como se diz... nenhum tipo de sensação... mas as pálpebras... na maior parte do tempo... quem as sente?... a se abrir... a se fechar... a se abrir... a se fechar... toda aquela umidade... mas o cérebro ainda...<sup>72</sup>

Estas questões refletem o apagamento do eu, o desmoronamento das noções de *sujeito* e de *presença*, visto que a voz independe de quem fala e o *Auditor* fica cada vez mais invisível em cena. O gesto de «compaixão desamparada» que ele realiza, já quase imperceptível no terceiro movimento, é absolutamente inexistente na quinta recusa – como se a própria capacidade de escuta estivesse realmente falhando. Neste momento, enquanto o *Auditor* permanece imóvel, *Boca* reafirma sua repulsa ao eu, seja repetindo «ela!.. ELA!..», no original em inglês, seja na ênfase «ELA!», dada no original em francês – em vias de o espetáculo terminar.

---

<sup>70</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «*Mouth:* (...)... she did not know... what position she was in... imagine!.. what position she was in!.. whether standing... or sitting... but the brain– ... what?.. kneeling?.. yes... whether standing... or sitting.. or kneeling... but the brain– ...what?.. lying?.. yes... whether standing... or sitting... or kneeling... or lying...but the brain still...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.377.

*Pas moi* – «*Bouche:* (...)... à ne pas savoir comment il se tient... imaginez!... comment il se tient !... si debout... ou assis... mais le cerveau – ... quoi?... à genoux?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... mais le cerveau – ... quoi?... couché?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... ou couché... mais le cerveau toujours...» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.83.

<sup>71</sup> Nos originais: «whole body like gone» ; «tout le corps comme en allé»

<sup>72</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «*Mouth:* (...)... no part of her moving... that she could feel... just the eyelids... presumably... on and off... shut out the light... reflex they call it... no feeling of any kind... but the lids... even best of times... who feels them?... opening... shutting... all that moisture... but the brain still...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.378.

*Pas moi* – «*Bouche:* (...)... rien en elle qui bouge... à ce qu'elle sent... seules les paupières... faut croire... temps en temps... faire le noir... réflexe comme on dit... aucune sensation d'aucune sorte... mais les paupières... même temps normal... qui les sent?... s'ouvrant... se fermant... s'ouvrant... se fermant... toute cette humeur... mais le cerveau toujours...» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.86.

**BOCA:** (...)... até agora... todo ao mesmo tempo... sem trégua... todo ao mesmo tempo... sem trégua... sem saber o quê... o que ela estava... o quê?... quem?... não!... ela!... ELA!... (*pausa*)... o que ela estava ainda tentando... o que restava ainda tentar... não importa... sem trégua... aguentar até o fim... e então voltar... Deus é amor... todo bondade... a cada nova manhã... voltar à campina... manhã primaveril... o rosto na grama... sozinha no mundo... ouvir os passarinhos... recobrar as forças... seguir<sup>73</sup>

Neste instante, com as cortinas totalmente fechadas e o público no escuro, a voz continua atrás da cortina, ininteligível, durante 10 segundos e só cessa quando as luzes da plateia se acendem, conforme a nota.<sup>74</sup> Desse modo, a inconclusão da obra é marcada não só pela utilização do travessão, que intensifica o movimento inacabado da dramaturgia, mas também pela voz incompreensível atrás das cortinas, tanto no início quanto no fim da encenação.

De acordo com James Knowlson, biógrafo de Samuel Beckett, não apenas a atitude de «compaixão desamparada» do *Auditor*, mas, sobretudo, a criação da obra foi inicialmente despertada, em uma viagem de Beckett à ilha de Malta, na Itália, em 1971, na qual ele visitou o oratório da Catedral de São João, em Valletta, e sentou-se por mais de uma hora na frente da pintura *Decapitação de São João Batista*, de Michelangelo Caravaggio, que descreveu como: «uma grande pintura, realmente extraordinária.»<sup>75</sup> Em carta datada em 29 de abril de 1976 e

---

<sup>73</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «*Mouth:* (...)... 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... back in the field... April morning... face in the grass... nothing but the larks... pick it up –» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.382-383.

*Pas moi* – «*Bouche:* (...)... jusque-là... tout ça... pas lâcher... ne sachant ce que c'est... ce que c'est qu'elle – ... quoi?... qui?... non... ELLE !... (*pause sans geste*)... ce que c'est qu'elle essaie... ce que c'est qu'il faut essayer... n'importe... pas lâcher... (*le rideau commence à baisser*)... finir par tomber juste... puis rendue... Dieu est amour... bonté intarissable... chaque matin nouvelle... rendue à la prairie... matin d'avril... visage dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes... reprendre là... repartir de –» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.94-95.

<sup>74</sup> *Not I* – «Curtain fully down. House dark. Voice continues behind curtain, unintelligible, 10 seconds, ceases as house lights up.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.383.

*Pas moi* – «Rideau complètement baissé. Salle dans l'obscurité. La voix continue inintelligible, derrière le rideau, dix secondes, faiblit et se tait en même temps que revient l'éclairage de la salle.» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.95.

<sup>75</sup> Tradução nossa: «a great painting, really tremendous.» KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett.** New York: Grove Press, 2004, p.520. Segundo o biógrafo, Beckett chegou a enviar, no mesmo

endereçada a James Knowslon, Beckett escreveu: «imagem de *Eu não* em parte sugerida pela *Decapitação de São João Batista*, na Catedral de Valetta.»<sup>76</sup>

Nesta pintura, no interior de uma cela de cárcere, na penumbra, no fundo direito, dois homens observam a seguinte cena: um carrasco pronto para decapitar São João Batista, que está caído no chão, de costas, enquanto um homem barbado aponta o dedo para uma bacia de ouro, segurada por Salomé, que está curvada para receber a cabeça, e, entre eles, uma velha, quase totalmente coberta, em estado de choque, com as mãos tampando os ouvidos, ao invés de cobrirem os olhos. «É a única figura em cena a demonstrar todo o horror, compaixão e impotência em relação ao ato que está prestes a ser realizado.»<sup>77</sup>

---

día, um cartão postal do oratório da Catedral, com a imagem do quadro no fundo, para os amigos Elmar e Erika Tophovem com o seguinte comentário: «C'est un Caravaggio et des meilleurs.» Ibid., p.729.

<sup>76</sup> Tradução nossa: «Image of *Not I* in part suggested by Caravaggio's Decollation of St. John in Valetta Cathedral.» BECKETT, Samuel. **The letters of Samuel Beckett, IV: 1966-1989**. Edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck. Cambridge University Press, 2016, p.332.

<sup>77</sup> CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou** – o teatro de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006, p.25. Sobre correlações entre a construção da visualidade da cena de *Eu não* e a obra de Caravaggio, ver o capítulo «O apagamento da cena», no livro referido acima.

Figura 2 – *Decapitação de São João Batista*



Legenda: *Decapitação de São João Batista* (1608), de Michelangelo Caravaggio.

Fonte: CARAVAGGIO, M. **Decapitação de São João Batista**. 1608. 1 original de arte, óleo sobre tela, 361 x 520 cm

Posteriormente, em uma carta datada em 15 de março de 1986 para Edith Kern, Beckett afirma que esta pintura de Caravaggio mostra, fora e além da área principal, a uma distância segura, um grupo de observadores atentos ao acontecimento e que assim, diante da pintura, ele contempla tanto o horror quanto a contemplação do horror. «Esta experiência teve algum papel na concepção do Auditor em *Eu não*.»<sup>78</sup> Em cena, o *Auditor*, como testemunha silenciosa, faz o público assistir não só à repulsa da *Boca*, mas também à contemplação da repulsa. É curioso que, na encenação de *Eu não*, em 1978, dirigida pelo próprio Beckett, em Paris, o movimento do *Auditor* – «um simples levantar dos braços ao lado do corpo e os deixar cair, em um gesto de compaixão desamparada» – foi substituído pela cobertura total das orelhas com as mãos, como se o *Auditor* fosse incapaz de suportar o som emitido pela

---

<sup>78</sup> «The Caravaggio painting in Valletta shows, outside & beyond the main area, at a safe distance from it, a group of watchers intent on the happening. Before the painting, from another outsidersness, I behold both the horror & its being beheld. This experience had some part in the conception of the Auditor in *Not I*.» BECKETT, Samuel. **The letters of Samuel Beckett, IV: 1966-1989**. Edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck. Cambridge University Press, 2016, p.671.

*Boca* nos momentos em que ela recusa a dizer eu.<sup>79</sup> Isabel Cavalcanti relembra que, ao traduzir a peça para o francês, Beckett escreveu na nota final: «le geste consiste en une sorte de haussement des bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante», conferindo aos movimentos do *Auditor* um sentido não só de «compaixão desamparada», mas também de «censura», de «repreensão» (blâme) em face da recusa de *Boca* em abandonar a terceira pessoa.<sup>80</sup>

Outra fonte de inspiração para a criação de *Eu não* ocorreu em 1972, em uma viagem de Beckett a El Jadida, cidade da costa ocidental de Marrocos, na qual ele observou:

(...) uma solitária figura, completamente coberta com um djellaba, inclinada contra uma parede. Parecia-lhe que a figura estava em uma posição de profunda escuta... Somente mais tarde, Beckett foi informado de que esta figura... era uma mulher árabe esperando por seu filho que frequentava uma escola próxima.<sup>81</sup>

Para Enoch Brater, todo o conceito da obra «foi inicialmente despertado pela preocupação de Beckett com o ouvinte isolado, o Auditor não identificado no palco.»<sup>82</sup> De acordo com o Knowlson, o irlandês já tinha a peça toda em mente, pois ele começou a escrever *Eu não* uma semana depois do seu regresso de Marrocos, e chegou até a revelar:

(...) eu conheci aquela mulher na Irlanda. Eu sabia quem ela era – não «ela» especificamente, uma única mulher, mas havia tantas daquelas velhas, tropeçando nas pistas, nas valas, ao lado das cercas de arbustos. Eu ouvi «ela» dizer aquilo que escrevi em *Eu não*. Eu realmente ouvi.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004, p.789.

<sup>80</sup> CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou – o teatro de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006, p.35.

<sup>81</sup> Tradução nossa: «a solitary figure, completely covered in a djellaba, leaning against a wall. It seemed to him that the figure was in a position of intense listening... Only later did Beckett learn that this figure... was an Arab woman waiting there for her child who attended a nearby school.» BRATER, Enoch. *Apud*: KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004, p.521.

<sup>82</sup> Tradução nossa: «initially sparked by Beckett's preoccupation with the isolated listener, the unidentified auditor on stage.» *Ibid.*, p.521.

<sup>83</sup> Tradução nossa: «I knew that woman in Ireland. I knew who she was – not 'she' specifically, one single woman, but there were so many of those old crones, stumbling down the lanes, in the ditches, beside the

No entanto, a obra possui um mundo próprio, acima de qualquer realidade irlandesa, remota ou presente. *Boca* é isolada, fragmentada, ausente e angustiada: uma «alma perdida»<sup>84</sup>. Calvalcanti afirma que «se «ser é ser percebido», as personagens de *Eu não* situam-se, portanto, no limite entre a visibilidade e o desaparecimento, entre o ser e o não ser.»<sup>85</sup> Essa inexatidão denuncia a construção falida do eu na cena beckettiana, que parece por prosseguir «vagamente presente».

A estreia mundial de *Eu não* aconteceu no Teatro Fórum do Lincoln Center, em Nova York, 22 de novembro de 1972, no Festival Samuel Beckett<sup>86</sup>, com direção de Alan Schneider e atuação de Jessica Tandy, no papel de *Boca*, e Henderson Forsythe, no de *Auditor*. Durante os ensaios, Beckett e Schneider se corresponderam. Na carta de setembro de 1972, Alan fez algumas perguntas bastante específicas em relação às dificuldades técnicas, à dramaturgia, ao figurino, ao cenário, à iluminação, à gestualidade, à pronúncia de alguma palavra, ao tom apropriado – sempre com o interesse de que o autor pudesse, pelo menos, acrescentar algo a respeito. Em 16 de outubro de 1972, Beckett enviou uma carta resposta. Optamos por justapor algumas questões:

**Schneider:** Nós estamos assumindo que ela está em algum tipo de limbo. Morte? Pós-morte? O que quer que queira chamar. Ok?

**Beckett:** (...) Eu não sei mais onde ela está ou porque é assim que faz. Tudo que sei está no texto. «Ela» é uma entidade puramente do palco. O resto é Ibsen.

**Schneider:** Em nossas conversas em Paris, você continuava distinguindo entre a VOZ e a BOCA. Jessie e eu estamos tentando deixar isso claro, para nós mesmos e para a plateia; mas qualquer coisa que possa acrescentar nos será útil. A tensão vem da oposição desses dois, e da justaposição de BOCA (emissão) e AUDITOR?

**Beckett:** Se fiz uma distinção só pode ter sido entre mente & voz, não entre boca & voz. Seu discurso é um fenômeno puramente bucal sem controle mental ou entendimento, só parcialmente ouvido. Função se esvaindo com o órgão. A única apreensão do texto no palco é do Auditor.

---

hedgerows. Ireland is full oh them. And I heard ‘her’ saying what I wrote in *Not I*. I actually heard it.» Ibid., p.522.

<sup>84</sup> Tradução nossa: «lost soul». Ibid., p.522.

<sup>85</sup> CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou** – o teatro de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006, p.102.

<sup>86</sup> Neste festival, Alan Schneider também dirigiu as peças: *A última gravação de Krapp* e *Ato sem palavras I*, ambas protagonizadas por Hume Cronyn, e *Dias Felizes*, com atuação de Jessica Tandy, no papel de *Winnie*.

**Schneider:** Estamos trabalhando em um tom apropriado, e também em um tempo apropriado. Novamente, qualquer coisa que você puder acrescentar ao que nos disse em julho seria útil.

**Beckett:** Eu [a] ouço sem ar, urgente, febril, rítmico, ofegante, sem a indevida preocupação com inteligibilidade. Endereçado menos para o entendimento que para os nervos da plateia que deveria de algum modo compartilhar a desorientação.<sup>87</sup>

De acordo com Knowlson, durante o verão de 1972, o trio Alan Schneider, Jessica Tandy e Barney Rosset (proprietário da editora Grove Press) voou para Paris com a finalidade de ir ao encontro de Beckett. Durante o jantar, o irlandês explicou de forma precisa sobre a concepção de *Eu não*, que, de fato, deveria se concentrar particularmente na imagem da boca. No decorrer da conversa, Tandy acabou por irritá-lo com perguntas ingênuas, como: «o que aconteceu com a mulher no campo? Ela foi estuprada?», mas, segundo o biógrafo, Beckett tinha ouvido falar muito bem sobre a atuação de Jessica e ficou encantado com a amizade e a modéstia dela.<sup>88</sup> Mais tarde, em 1994, a atriz chegou a comentar:

(...) Eu queria qualquer coisa que eu pudesse obter dele. E o que eu consegui foi que a Boca não tinha controle sobre suas palavras. Elas estavam em fluxo torrencial. Isso era uma coisa maravilhosa para manter na minha cabeça. O que isso significava era, descobri, que você não devia pensar no que estava dizendo. Só tinha que sair.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> SCHNEIDER, Alan; BECKETT, Samuel. *Apud: LAGOS*, Larissa Ceres Rodrigues. **Não Eu**: Perspectivas de uma tradução para Beckett. Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2016. A carta na íntegra, original e traduzida, de Alan Schneider para Samuel Beckett, está nas páginas 175-193 e a carta resposta, nas páginas 194-199 (grifos nossos).

**Schneider:** We're assuming she's in some sort of limbo. Death? After-life? Whatever you want to call it. OK?

**Beckett:** (...) 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.

**Schneider:** In our Paris talks, you kept distinguishing between the VOICE and the MOUTH. Jessie and I trying to make this clear, to ourselves, and to audience; but anything you can add will be helpful. Tension comes from opposition of these two and of juxtaposition of MOUTH (emission) and AUDITOR?

**Beckett:** 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.

**Schneider:** We're working on proper tone, and also proper tempo. Again, anything you can add to what you said to us in July would be helpful.

**Beckett:** 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.

<sup>88</sup> KNOWLSON, James., op. cit., p.523.

<sup>89</sup> Tradução nossa: «(...) I wanted anything I could get from him. And what I got was that Mouth had no control over her words. They were just pouring out. This was a wonderful thing to keep in my head. What it meant was,



Para a atriz, a experiência de atuar em *Eu não* foi aterrorizante. O problema não era esquecer-se das falas, já que ela possuía um *teleprompter* – equipamento que, invisível ao público, exibia o texto a ser lido – mas, o pânico de estar suspensa, em pé, dentro de um maquinário preto, também imperceptível aos espectadores. Assim, Tandy ficava apoiada contra um encosto, segurando duas barras de ferro em ambos os lados, com a cabeça bastante estática, microfone ao redor do pescoço e um operador de luz escondido na frente do maquinário para redefinir o foco da boca, caso a atriz se movesse, mesmo que ligeiramente, para fora da luz. «Eu nunca achei divertido fazer isso. (...) Achei o desafio empolgante. Mas a natureza da peça era tal, o pânico tão terrível, que eu não gostei»<sup>90</sup>, confessou Tandy, resumindo a experiência.

Dirigida por Schneider, esta produção apresentou muitos problemas técnicos, especialmente na iluminação da *Boca* e do *Auditor*. No entanto, o diretor americano chegou a escrever para Beckett que *Eu não* era «tenso, teatral e energeticamente impressionante»<sup>91</sup>. O problema da iluminação é bastante comum em espetáculos beckettianos, uma vez que a luz é excepcionalmente circunscrita. Em *Eu não*, o trabalho da atriz torna-se ainda mais complexo, pois, além dela proferir o texto com máxima rapidez, à custa da inteligibilidade, é necessário manter a cabeça imóvel para que a boca não saia do foco luminoso – tão pouco revelar qualquer outra parte do corpo. De acordo com Brater, as primeiras apresentações de *Eu não* tinham a duração de quase vinte minutos e, após a temporada dirigida por Schneider, Beckett fez pequenas revisões no texto e especificou que o tempo de execução deveria ser de dezoito minutos.<sup>92</sup>

Entretanto, meses mais tarde, mais especificamente no dia 16 de janeiro de 1973, com

---

I found, you must not think what you are saying. It just has to come out.» TANDY, Jessica. *Apud*: KNOWLSON, James., op. cit., p.523.

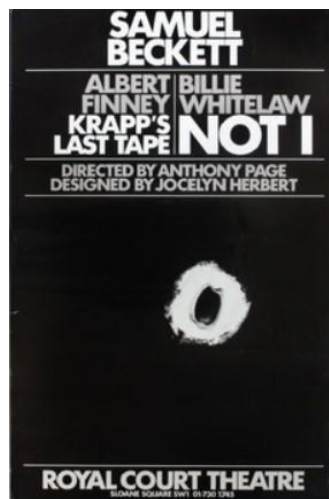
<sup>90</sup> Tradução nossa: «I didn't ever find it fun to do. (...) I found the challenge exhilarating. But the nature of the piece was such, the panic so dreadful, that I didn't enjoy it.» *Ibid.*, p.524.

<sup>91</sup> Tradução nossa: «taut, theatrical and strongly arresting». HARMON, Maurice. **No author better served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider**. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1998, p.292.

<sup>92</sup> BRATER, Enoch. **Beyond Minimalism: Beckett's Last Style**. New York: Oxford University Press Inc, 1987, p.23.

a nova montagem de *Eu não*, no Royal Court Theater, em Londres – com direção de Anthony Page e supervisão de Samuel Beckett, estrelado por Billie Whitelaw, no papel de *Boca*, e Brian Miller, como *Auditor* – a peça reduziu ainda mais seu tempo de execução para quinze minutos. Durante a temporada, *Eu não* dividia a cena com *A última gravação de Krapp*, cujo protagonismo foi de Albert Finney – ambas as peças dirigidas por Page.

Figura 3 – Cartaz de *Not I* e *Krapp's Last Tape*



Legenda: Billie Whitelaw em *Not I*, direção de Anthony Page, 1973.

Fonte: WALKER, 2015, p.8.

Billie Whitelaw trabalhou de maneira obstinada, diretamente com Beckett, que a ajudou nas nuances da personagem, principalmente, na criação de cadências da fala, tempos, ritmos e tom da enunciação – para, finalmente, alcançar a velocidade exigida. Sobre o trabalho vocal, a atriz chegou a afirmar na entrevista concedida a Jonathan Kalb, em *Purchase*, Nova York, no dia 01 de agosto de 1986, que:

(...) eu nunca trabalhei sem ele. (...) As palavras que rabisquei em todos os meus textos são: «sem cores», «não atue», «sem emoção», «apenas diga». Se estiver em dúvida, aplique isso em qualquer lugar ou em o que quer que seja – não faça nada. Está é a «regra de ouro» da atuação. Eu acho que quando ele diz, «sem cor, sem

emoção», ele quer dizer, «não atue», pelo amor de Deus.<sup>93</sup>

Durante a entrevista, Whitelaw disse que não argumentaria com Beckett a respeito de algum significado ou algo de sua direção, nem mesmo sugeriria ou criaria uma questão, por exemplo, sobre uma longa pausa, pois, para ela, se o autor quisesse qualquer questionamento não haveria uma pausa longa ali. Desta forma, ela estaria à sua disposição, tendo absoluto respeito pela visão artística dele. «Eu acho que ele é um escritor, um pintor, um músico, e suas palavras me parecem todas essas coisas combinadas em uma coisa só», e completou: «eu posso ser um tubo de tinta, um instrumento musical ou qualquer coisa. Eu não vou argumentar, porque eu confio nele totalmente.»<sup>94</sup> Com relação ao método de trabalho, Billie disse:

(...) uma coisa que eu aprendi sobre Beckett é que, para chegar onde ele quer que você chegue, tem que ser passo a passo. Tem que passar por estágios apropriados. Ao trabalhar com Beckett, eu estou trabalhando com um material que eu não, necessariamente, quero que seja explicado para mim. Então, eu começo como um robô, dizendo: – *fora... deste mundo... este mundo... coisinha de nada... antes da hora*. Eu faço como um robô, mas, gradualmente, alguma coisa acontece depois de alguns dias repetindo isso.<sup>95</sup>

Em sua biografia, *Billie Whitelaw... Who he?*, a atriz, relatando acerca deste processo, acrescentou que: «se você permitir que as palavras respirem no seu corpo, se você se tornar um canal, algo mágico poderá acontecer.»<sup>96</sup> Na entrevista concedida a Linda Ben-Zvi, em Paris, no início de dezembro de 1987, Billie declarou que era preciso ter coragem para trabalhar desta maneira – «nenhuma cor, nenhuma emoção», começar do zero, não agir, deixar crescer – no entanto, para ela, era muito importante conseguir a música certa, pensar

---

<sup>93</sup> WHITELAW, Billie. *Apud*: FARIA, Fernando Mesquita de. **Poética da penúria**: o ator beckettiano. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013, p.209.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.210-211.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Tradução nossa: «If you allow the words to breathe through your body, if you become a conduit, something magical may happen.» WHITELAW, Billie. **Billie Whitelaw... Who he?** New York: St. Martin's Press, 1995, p.120.

nas partes em termos musicais, dado que o próprio Beckett, às vezes, conduzia-a com um metrônomo.<sup>97</sup>

**Ben-Zvi:** E uma vez que você tinha aquele tom e ritmo, o processo era mais fácil?

**Whitelaw:** (...) Sim, com essas peças, a música e os tempos são essenciais. Se você acertar, todo o resto se encaixa.<sup>98</sup>

Durante a conversa, a atriz também comentou sobre a sensação de ir para o palco ao longo da temporada:

**Whitelaw:** Com *Not I*, todas as noites antes de ir, enquanto eu estava sendo levada para o andaime, eu costumava passar por um ritual e dizer: «tudo bem agora, Whitelaw, deixe a pele cair; deixe a carne cair; deixe os ossos caírem, tudo bem, deixe tudo ir; mantenha-se fora do caminho; mantenha-se fisicamente fora do caminho.»<sup>99</sup>

Desse modo, nota-se que o trabalho da atriz foi fortemente voltado para a escuta e percepção. Por demasiada restrição de movimentos, a preparação de Whitelaw esteve associada não apenas ao controle corporal – sustentação do fluxo verbal bastante acelerado, além de comportamentos físicos extremamente calculados – mas, sobretudo, a um intenso desprendimento de si. Aqui, o desapego e a saída de um ensimesmamento – «deixe tudo ir; mantenha-se fora do caminho; mantenha-se fisicamente fora do caminho» – começam a revelar as estratégias realizadas por Whitelaw e Beckett a fim de dar ênfase à exploração dos aspectos sonoros-musicais de *Eu não*: «encontrar a música certa», como ela mesma disse.

Assim, tais esforços refletiram a agonia e a dor que a atriz sofreu ao interpretar *Boca*, já que ela não podia sequer mover sua cabeça. Este foi outro assunto tratado durante a

---

<sup>97</sup> BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett: performance and critical perspectives**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992.

<sup>98</sup> Tradução nossa: «Ben-Zvi: And once you had that tone and tempo, was the process easier? Whitelaw: (...) Yes, with these plays the music and tempos are essential. If you get them right, everything else falls into place.» Ibid., p.6.

<sup>99</sup> Tradução nossa: «With *Not I*, every night before I went on, while I was being taken up the scaffold, I used to go through a ritual and say, ‘All right now, Whitelaw, let the skin fall off; let the flesh fall off; let the bones fall off; all right, let it all go; keep out of the way; you physically keep out of the way.’» BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett: performance and critical perspectives**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p.4.

entrevista: as dificuldades exigidas para cada personagem. Segundo Whitelaw, todas as montagens beckettianas lhe proporcionaram fortes dores, além de envolvê-la a algum tipo de experiência física ou mentalmente excruciante.

**Ben-Zvi:** Qual peça você achou mais doloroso performar?

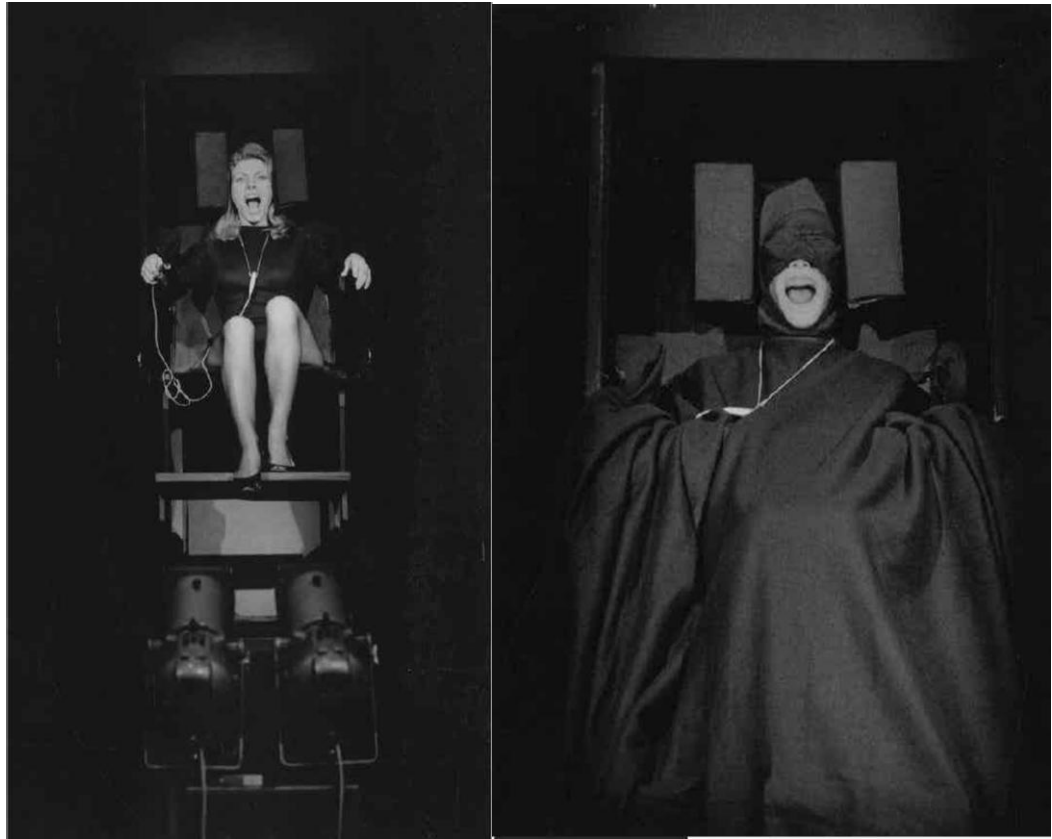
**Whitelaw:** *Not I*. Ah, minha cara, muito doloroso, muito doloroso. Eu senti como se tivesse uma ferida aberta, e toda noite eu continuei com toda essa dor. Você não está nem autorizada a mover sua cabeça uma fração de centímetro para um lado ou para o outro, de modo que toda essa energia, que faz com que o topo da sua cabeça queira explodir, vá para dentro.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Tradução nossa: «**Ben-Zvi:** Which play did you find the most painful to perform?

**Whitelaw:** *Not I*. Oh boy, very painful, very painful. I felt as if I had an opened wound, and every night I went on in all that pain. You are not even allowed to move your head a fraction of an inch one way or another, so all that energy, which makes the top of your head want to explode, goes inward.» *Ibid.*, p.9.

Figura 4 – Encenando *Not I*



(a)

(b)

Legenda: (a) e (b) – Billie Whitelaw nos ensaios de *Not I*, direção de Anthony Page, 1973.

Fonte: WAKELING, 2015, p.92-93.

Estas fotos dão a ver a extrema dificuldade que envolve a composição da personagem beckettiana, a formidável exigência que pesa sobre a artista – que, para interpretar a *Boca*, foi levada a permanecer sentada e amarrada em um alto pódio, seu corpo todo coberto, o rosto tapado por gaze preta e a cabeça imóvel entre dois pedaços de esponja de forma que a boca não saísse do estreito foco luminoso, sentindo como se estivesse caindo no espaço.<sup>101</sup> Durante a entrevista, a atriz lembrou-se tanto da primeira vez que leu *Eu não* – dizendo que, mesmo não entendendo nenhuma palavra da peça, uma vez chegado ao fim, não conseguia parar de

---

<sup>101</sup> WEST, Sarah. **Say it:** The performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett. Tese de doutorado. Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitas, Barcelona, May, 2008.

chorar – como também a respeito da recepção da obra, principalmente, de amigos na plateia, que pensaram que a peça era gravada.

**Whitelaw:** (...) Voltando a *Not I*, muitas pessoas pensaram que eu estava andando de um lado para outro, que a boca estava se movendo. É como olhar para uma estrela; depois de um tempo, parece estar se movendo. Um casal de atores, amigos meus, eu estava furiosa, eles pensaram que tudo ali era gravado. Eu disse a eles: «não, isso não é gravação, infelizmente. Toda noite eu tenho que passar por essa tortura, embora, às vezes, eu tenha a sensação de que não posso continuar, eu não posso continuar».<sup>102</sup>

Em 1976, Page e Beckett realizaram uma gravação, em plano-sequência para a BBC, de *Eu não*, com produção de Tristram Powell, na qual o autor autorizou o corte da personagem interpretada por Brian Miller, o *Auditor*, priorizando, desta forma, a *Boca*, protagonizada por Billie Whitelaw, filmada em *close-up*. A transcrição foi transmitida no dia 17 de abril de 1977, com duração de 12 minutos, resultado notório de um novo original.

---

<sup>102</sup> Tradução nossa: «**Whitelaw:** (...) Getting back to *Not I*, a lot of people thought that I was pacing up and down, that the mouth was moving. It's like looking at a star: after a while it seems to be moving about. A couple of actor friends of mine, I was furious, they thought I put it all on tape. I told them, 'No it is not on tape, unfortunately. Each night I have to go through this torture, although sometimes I had the feeling I can't go on, I can't go on.». BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett: performance and critical perspectives**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p.9.

## 2.2 *PASSOS*

Figura 5 – *Footfalls*



Legenda: Billie Whitelaw em *Footfalls*, direção de Samuel Beckett, 1976.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.116-117.<sup>103</sup>

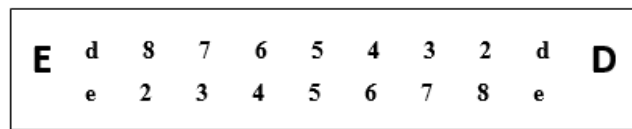
---

<sup>103</sup> Fotografia de John Haynes.



*Passos é dividido em quatro seções, cada uma iniciada por um toque de sino, que vai-se afastando mais e mais, e por um movimento na iluminação, que faz com que a luz fique gradualmente mais fraca. Em cena, há duas personagens: May (M) e Voz de Mulher (V) – voz em off correspondente à mãe da protagonista. May caminha repetidamente com nove passos, da direita para a esquerda e vice-versa, vestindo uma bata cinza que vai até os pés, arrastando-se por onde passa. Uma fraca luz direcionada para o chão assinala o caminho que a protagonista percorre, ao mesmo tempo em que lhe obscurece a cabeça e gradativamente revela o corpo. Beckett é meticuloso ao indicar que a personagem evolui por uma faixa de 1 metro de comprimento, situada um pouco fora do centro do palco, mais para a direita da plateia; além disso, anota que seus passos precisam ser claros, audíveis e ritmados. A rubrica diz: «partindo com o pé direito (d) da direita (D) para a esquerda (E), com o pé esquerdo (e) de E para D»<sup>104</sup>, conforme o desenho:*

Figura 6 – Caminhada em *Footfalls*



Legenda: Desenho de Beckett para a caminhada de *May* em *Footfalls*.  
Fonte: BECKETT, 2007, p.2.

Em uma carta endereçada a Geoffrey Thompson, no dia 10 de julho de 1976, Beckett diz que «*Footfalls* é, de fato, um caso estranho, talvez indevidamente elíptico e evasivo. Mas não é voltado para a inteligência.»<sup>105</sup> Segundo o irlandês, a imagem da mulher caminhando sem sossego de um lado para o outro é central na peça, e explica: «o texto, as palavras só foram construídos ao redor dessa imagem... Se a peça é cheia de repetições, isto se deve a

<sup>104</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Footfalls* – «pacing: starting with right foot (r), from right (R) to left (L), with left foot (l) from L to R.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.399.

*Pas* – «va-et-vient: en partant du pied droit (d) de droite (D) à gauche (G), du pied gauche (g) de G à D.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.7.

<sup>105</sup> Tradução nossa: «*Footfalls* is indeed a strange affair, perhaps unduly elliptic & elusive. But it is not aimed at the intelligence.» BECKETT, Samuel. **The letters of Samuel Beckett, IV: 1966-1989**. Edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck. Cambridge University Press, 2016, p.430.

estes trechos de caminhadas ao longo da vida. Este é o centro da peça, todo o resto é secundário.»<sup>106</sup>

Na primeira seção, ambas as personagens conversam lentamente e em voz baixa enquanto *May* percorre a faixa. Logo após a filha chamar pela mãe e perguntar se ela estava dormindo, a *Voz* começa por contar os passos e os giros de *M.*:

(...) **M:** Você estava dormindo?

**V:** Profundamente (*Pausa.*) Eu a ouvi em meu sono profundo. (*Pausa.*) Não há sono tão profundo que me impeça de ouvi-la. (*Pausa. M. retorna o seu caminhar. Quatro percursos. Depois do primeiro percurso, em sincronia com os passos.*) Sete oito nove e ho. (*Com o terceiro percurso.*) Sete oito nove e ho. (*Livre.*) Você não vai tentar dormir um pouquinho?

(*M. se detém voltada para D. Pausa.*)<sup>107</sup>

Neste trecho, nota-se a dramaturgia misteriosa de *Passos*, já que a personagem *Voz de Mulher* revela que estava em um sono profundo quando escutou a filha. Repetidamente, *May* pergunta para a mãe, aparentemente acamada, se ela gostaria que mais uma vez lhe aplicasse a injeção, ou mudasse a sua posição, trocasse as cobertas, refizesse o curativo, ou até mesmo rezasse com ela, contudo a resposta é idêntica: «quero, mas é muito cedo ainda.»<sup>108</sup> Aqui e ali

---

<sup>106</sup> Tradução nossa: «the text, the words were only built up around this picture... 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.» KOWLSON, James; PILLING, J. **Frescoes of the skull**. London: John Calder, 1979, p.220-221.

<sup>107</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.) No original em inglês, a contagem dos passos é maior e, no momento do giro, a personagem diz «wheel» (verbo) enquanto no original em francês este instante é marcado pela interjeição «hop».

*Footfalls* – «(...) **M:** Were you asleep?

**V:** Deep asleep. [*Pause.*] I heard you in my deep sleep. [*Pause.*] There is no sleep so deep I would not hear you there. [*Pause. M resumes pacing. Four lengths. After first length, synchronous with steps.*] One two three four five six seven eight nine wheel one two three four five six seven eight nine wheel [*Free.*] Will you not try to snatch a little sleep?

[*M halts facing front at R. Pause.*]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.399.

*Pas* – «(...) **M:** Dormais-tu?

**V:** D'un sommeil profond. Je t'ai entendue dans mon sommeil profond. Il n'est pas de sommeil si profond qu'il m'empêche de t'entendre. (*Un temps. M.repart. Quatre longueurs. Avec la deuxième, synchrone avec les pas.*) Sept huit neuf et hop. (*Avec la troisième, de même.*) Sept huit neuf et hop. (*Avec la quatrième.*) Ne veux-tu pas essayer de faire un petit somme?

*M. s'immobilise de face à D. Un temps.*» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.8.

<sup>108</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

algumas pistas são fornecidas sobre as personagens, como, nesse início, a idade de cada uma: enquanto V. parece estar próxima dos noventa, M. está à beira dos quarenta anos. Essa primeira seção – chamada mais tarde por Beckett de «mãe morrendo»<sup>109</sup> – termina por remeter à ideia de um tempo marcado pela repetição, no qual May, reclusa, talvez continue revolvendo o passado.

(...) **V:** Você nunca vai parar? (*Com o quarto percurso.*) Você nunca vai parar de revolver tudo aquilo?

**M:** (*Detendo-se voltada para E.*) Aquilo?

**V:** Tudo aquilo. (*Pausa.*) Em sua pobre cabeça. (*Pausa.*) Tudo aquilo (*Pausa.*) Tudo aquilo.

(*M. retoma seu caminhar. Cinco segundos. A luz da trilha se extingue lentamente. Escuro. Os passos cessam. Pausa.*)<sup>110</sup>

Durante a peça, a relação entre elas se dá, principalmente, por meio da escuta, pois apenas na seção dois, a Voz – nunca vista apenas ouvida – parece também enxergar a filha caminhando, a partir da fala: «mas observemos o seu caminhar, em silêncio. (*M. caminha. Quase no fim do segundo percurso.*) Com que graça ela gira. (*M. gira, caminha. Em sincronia*

*Footfalls* – «yes, but it is too soon.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.400.

*Pas* – «oui, mais il est encore trop tôt.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.9.

<sup>109</sup> Tradução nossa: «dying mother» KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett.** New York: Grove Press, 2004, p.543.

<sup>110</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Footfalls* – «(...) **V:** Will you never have done? [*Pause.*] Will you never have done... revolving it all?

**M:** [*Halting.*] It?

**V:** It all. [*Pause.*] In your poor mind. [*Pause.*] It all. [*Pause.*] It all.

[*M. resumes pacing. Five seconds. Fade out on strip. All in darkness. Steps cease. Pause.*]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.400.

*Pas* – «(...) **V.:** (*avec la troisième longueur.*) N'auras-tu jamais fini? (*Avec la quatrième longueur.*) N'auras-tu jamais fini de ressasser tout ça?

*M. s'immobilise de face à G.*

**M:** Ça?

**V:** Tout ça. (*Un temps.*) Dans ta pauvre tête. (*Un temps.*) Tout ça. (*Un temps.*) Tout ça.

(*Un temps. M. repart. Une longueur. L'éclairage s'éteint lentement, sauf R. M. s'immobilise à D dans le noir. Un temps long.*)» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.10.

No original em francês, no fundo à esquerda da cena, há um fino raio vertical de luz a três metros de altura denominado R. Uma vez aceso, no início do espetáculo, o raio permanece assim, exceto no término da obra. Na rubrica: «au fond à gauche, un mince rai vertical (R) 3 mètres de haut.» *Ibid.*, p.8.

com os passos.) Sete oito nove e... ho. (*M. gira em E, faz mais um percurso e se detém voltada para D.*)»<sup>111</sup> Nota-se também que esta narração corresponde exatamente à ação da protagonista: a de caminhar e girar. A seção é, pois, marcada pelo monólogo de V. que, ao narrar os diálogos entre as duas, relembra quando *May*, ainda criança, insistia para que se retirasse o carpete do chão, de forma a que pudesse ouvir seus passos ao caminhar.

V: (...) Eu dizia então que o assoalho aqui, hoje vazio, era antes atapetado, uma lã espessa. Até que um dia, ou melhor, uma noite, até que uma noite, embora fosse ainda uma criança, ela chamou sua mãe e disse, Mãe, isto não basta. A mãe: Não basta? May – que era o nome da criança – May: Não basta. A mãe: O que é que não basta, May, hein, o que você está querendo dizer com isso, May? May: Quero dizer, mãe, que preciso ouvir os passos, mesmo que seja bem baixinho. A mãe: Não basta apenas o movimento? May: Não, mãe, não basta apenas o movimento, eu preciso ouvir os passos, mesmo que seja bem baixinho. (*Pausa. M. retorna seu caminhar...*)<sup>112</sup>

Na terceira seção, após andar duas vezes na faixa, *May* conta a sua história na terceira

---

<sup>111</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Footfalls* – «V: (...) I say the floor here, now bare, this strip of floor, once was carpeted, a deep pile. Till one night, while still little more than a child, she called her mother and said, Mother, this is not enough. The mother: Not enough? May – the child's given name – May: Not enough. The mother: What do you mean, May, not enough, what can you possibly mean, May, not enough? May: I mean, Mother, that I must hear the feet, however faint they fall. The mother: The motion alone is not enough? May: No, Mother, the motion alone is not enough, I must hear the feet, however faint they fall. [*Pause. M resumes pacing...*]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.401.

*Pas* – «Mais admirons son port, en silence. (*Fin de la deuxième longueur.*) Avec quel chic le demitour! (*Avec la troisième longueur, synchrone avec les pas.*) Sept huit neuf et hop! (*M. s'immobilise de face à D.*)» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.11-12.

<sup>112</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

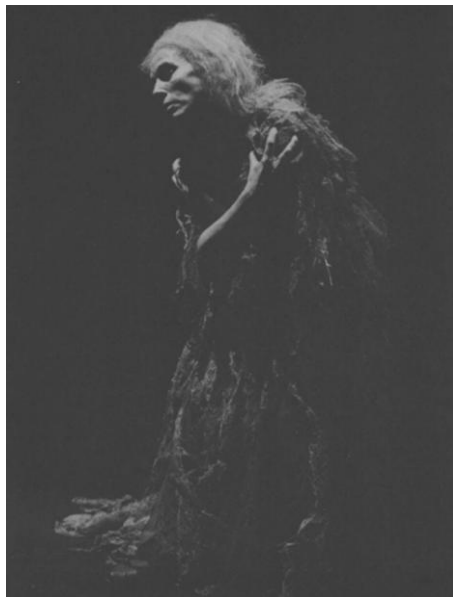
*Footfalls* – «V: (...) I say the floor here, now bare, this strip of floor, once was carpeted, a deep pile. Till one night, while still little more than a child, she called her mother and said, Mother, this is not enough. The mother: Not enough? May – the child's given name – May: Not enough. The mother: What do you mean, May, not enough, what can you possibly mean, May, not enough? May: I mean, Mother, that I must hear the feet, however faint they fall. The mother: The motion alone is not enough? May: No, Mother, the motion alone is not enough, I must hear the feet, however faint they fall. [*Pause. M resumes pacing...*]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.401.

*Pas* – «V: (...) Je disais donc que le sol à cet endroit, nu aujourd'hui, était jadis sous tapis, une haute laine. Jusqu'au jour où, la nuit plutôt, jusqu'à la nuit où, à peine sortie de l'enfance, elle appela sa mère et lui dit, Mère, ceci ne suffit pas. La mère: Ne suffit pas? May - nom de baptême de l'enfant - May: Ne suffit pas. La mère: Que veux-tu dire, May, ne suffit pas, voyons, que peux-tu bien vouloir dire, May, ne suffit pas? May: Je veux dire, mère, qu'il me faut la chute des pas, si faible soit-elle. La mère: Le mouvement à lui seul ne suffit pas? May: Non, mère, le mouvement à lui seul ne suffit pas, il me faut la chute des pas, si faible soit-elle. (*Un temps. M. repart. Six longueurs...*)» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.12.

peessoa, narrando uma mulher (descrita como «um emaranhado de farrapos»<sup>113</sup>) que, ao cair da noite, começou a andar sem parar ao redor da igreja, para um lado e para o outro, e logo desapareceu como se nunca tivesse estado lá antes.

**M:** (...) Mas muitas foram também as noites em que **ela** caminhava sem trégua, para lá e para cá, para lá e para cá, antes de desaparecer do mesmo modo pelo qual viera. (Pausa.) Nenhum som. (Pausa.) Audível pelo menos. (Pausa.) O semblante. (Pausa. Retoma seu caminhar. Depois de dois percursos se detém voltada para D. Pausa.) O semblante.<sup>114</sup>

Figura 7 – Billie Whitelaw em *Footfalls*



Legenda: Billie Whitelaw em *Footfalls*, direção de Alan Schneider, 1984.  
Fonte: KALB, 1989, p.237.<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Nos originais: «a tangle of tatters» ; «un fouillis de haillons»

<sup>114</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifo nosso)

*Footfalls* – «**M:** (...) But many also were the nights when she paced without pause, up and down, up and down, before vanishing the way she came. [Pause.] No sound. [Pause.] None at least to be heard. [Pause.] The semblance. [Pause. Resumes pacing. After two lengths halts facing front at R. Pause.] The semblance.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.402.

*Pas* – «**M:** (...) Mais nombreuses aussi étaient les nuits où elle allait sans trêve, allait et venait, allait et venait, avant de disparaître comme elle était venue. (Un temps.) Aucun son. (Un temps.) D’audible tout au moins. (Un temps.) Le semblante. (Un temps. Elle repart. Deux longueurs. S’immobilise de face à D.) Le semblante.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.13-14.

<sup>115</sup> Fotografia de Martha Swope.

Adiante, May continua: «assim, nem mesmo ela se fora, e ei-la de novo a caminhar, para lá e para cá, para lá e para cá, ao longo daquele pobre braço.»<sup>116</sup> No entanto, no original em inglês, a protagonista diz: «nem mesmo ela se fora, **como se nunca tivesse estado lá**, começou a andar, para cima e para baixo, para cima e para baixo, aquele pobre braço.»<sup>117</sup> Aqui, nota-se um tipo de *presença* misteriosa que se desfaz em ausência e que escapa aos sentidos – adiante, ainda mais problemática. Em seguida, *May* narra o estranho diálogo entre a *Sra. Winter* e sua filha *Amy* – um evidente espelhamento de *May* e sua mãe. Aqui, *Amy* é referida como: «a mais estranha garota, embora quase não mais uma garota... (*Entrecortadamente.*) Terrivelmente–...»<sup>118</sup> A narração se concentra em uma pergunta: a *Sra. Winter* quer saber se a filha não notou nada estranho durante as vésperas (celebração religiosa) daquele dia. A filha responde não ter reparado nada de estranho, e acaba por revelar que não observou nada porque não estava lá. Mas a mãe diz ter ouvido claramente a filha dizer «amém».

---

<sup>116</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Pas* – ««**M:** (...) La voilà donc, à peine en allée, en train de rôder, allant et venant, allant et venant, le long de ce pauvre bras.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.14.

<sup>117</sup> Tradução nossa: ««**M:** (...) Soon then after she was gone, as though never there, began to walk, up and down, up and down, that poor arm.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.402. (Grifo nosso.)

<sup>118</sup> Tradução nossa: «a most strange girl, though scarcely a girl any more... (*Brokenly.*)... dreadfully un–...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.402.

Na entrevista concedida a Linda Ben-Zvi, em Paris, início de dezembro de 1987, Billie Whitelaw, após ser pedida para resumir as qualidades das personagens femininas beckettianas que interpretou, disse que: «nós temos uma piada particular; isso não significaria nada para qualquer outra pessoa. Eu acho que é em *Footfalls*. May, ou é Amy, de repente diz que ela é terrivelmente– ...e ela não pode terminar a palavra... Tornou-se uma piada pessoal entre Sam e eu. Eu vou dizer a ele: Eu estou terrivelmente– ...esta manhã, terrivelmente– ...Talvez você possa dizer que todas as mulheres de Beckett são terrivelmente– ...». BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett: performance and critical perspectives.** Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p.10.

No entanto, no original em francês, há certa indicação de «terrivelmente infeliz»: «une petite jeune très étrange, à vrai dire plus toute jeune... (*voix brisée*)... effroyablement malheu–...» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.15.

Na tradução de Rubens Rusche consta: «uma jovem muito estranha, na verdade apenas mais uma jovem... (*voz embargada*) ...terrivelmente infe–».

**M:** (...) A velha senhora Winter, de quem o leitor deve se recordar, a velha senhora Winter, numa noite de domingo de um fim de outono, tendo chegado da igreja e se sentando para jantar na companhia de sua filha, mal havia começado a comer quando, com visível indiferença, depositou os talheres na mesa e curvou a cabeça. (...) Que foi, mãe, não está se sentindo bem? (*Pausa.*) A senhora W. não respondeu de imediato. Mas finalmente ela ergueu a cabeça, fitou Amy – que era o nome da filha, como o leitor deve se recordar –, ergueu a cabeça, fitou Amy bem nos olhos e disse – (*Pausa.*) – e murmurou, fitou Amy bem nos olhos e murmurou, Amy. (*Pausa. Na mesma altura.*) Amy. (*Pausa.*) Amy: Que é, mãe? Senhora W.: Amy, você não notou alguma coisa... estranha nas vésperas? Amy: Não, mãe, nada. Senhora W.: Talvez eu tenha apenas imaginado. Amy: O que foi exatamente, mãe, isso que talvez você tenha apenas imaginado? (*Pausa.*) O que foi exatamente, mãe, essa coisa... estranha que talvez tenha sido apenas fruto de sua imaginação? (*Pausa.*) Senhora W.: Você não notou mesmo nada... de estranho? Amy: Não, mãe, nada mesmo, e não é para menos. Senhora W.: O que você quer dizer com isso, Amy, não é para menos, hein, o que você pretende dizer com isso, Amy, não é para menos. Amy: Eu quero dizer, mãe, quando digo que não notei nada... de estranho, que isso na verdade não é para menos. Pois não notei coisa alguma, seja estranha ou não. Não vi nada, não ouvi nada, nada mesmo. Eu não estava lá. Senhora W.: Não estava lá? Amy: Não estava lá. Senhora W.: Mas eu ouvi você responder. (*Pausa.*) Ouvi você dizer: Amém. (*Pausa.*) Como você poderia ter respondido se não estivesse lá? (*Pausa.*) Como você poderia ter dito Amém se, como você afirma, não estivesse lá? (*Pausa. Salmodiado.*) Que o amor de Deus e a comunhão do Espírito Santo estejam conosco agora e sempre. Amém. (*Pausa. Voz normal.*) Eu a ouvi, claramente.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Footfalls* – «**M:** (...) Old Mrs Winter, whom the reader will remember, old Mrs Winter, one late autumn Sunday evening, on sitting down to supper with her daughter after worship, after a few half-hearted mouthfuls laid down her knife and fork and bowed her head. [...] What is it, Mother, are you not feeling yourself? [*Pause.*] Mrs W. did not at once reply. But finally, raising her head and fixing Amy – the daughter's given name, as the reader will remember – raising her head and fixing Amy full in the eye she said – [*Pause.*] – she murmured, fixing Amy full in the eye she murmured, Amy did you observe anything... strange at Evensong? Amy: No, Mother, I did not. Mrs W: Perhaps it was just my fancy. Amy: Just what exactly, Mother, did you perhaps fancy it was? [*Pause.*] Just what exactly, Mother, did you perhaps fancy this... strange thing was you observed? [*Pause.*] Mrs W: You yourself observed nothing... strange? Amy: No, Mother, I myself did not, to put it mildly. Mrs W: What do you mean, Amy, to put it mildly, what can you possibly mean, Amy, to put it mildly? Amy: I mean, Mother, that to say I observed nothing... strange is indeed to put it mildly. For I observed nothing of any kind, strange or otherwise. I saw nothing, heard nothing, of any kind. I was not there. Mrs W: Not there? Amy: Not there. Mrs W: But I heard you respond. [*Pause.*] I heard you say Amen. [*Pause.*] How could you have responded if you were not there? [*Pause.*] How could you possibly have said Amen if, as you claim, you were not there? [*Pause.*] The love of God, and the fellowship of the Holy Ghost, be with us all, now, and for evermore. Amen. [*Pause.*] I heard you distinctly.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.402-403.

*Pas* – «**M:** (...) La vieille madame Winter, dont le lecteur se souviendra, la vieille madame Winter, un dimanche soir de l'automne finissant, s'étant mise à table avec sa fille en revenant de l'office, après quelques becquées sans entrain posa couteau et fourchette et baissa la tête. (...) Qu'y a-t-il, mère, ne te sens-tu plus toi-même? (*Un temps.*) Madame W. ne répondit pas aussitôt. Mais finalement elle leva la tête, fixa Amy – nom de baptême de l'enfant, comme le lecteur s'en souviendra – leva la tête, fixa Amy au fond de la prunelle et dit – (*Un temps.*) – et murmura, fixa Amy au fond de la prunelle et murmura, Amy. (*Un temps. Pas plus fort.*) Amy. (*Un temps.*) Amy: Oui, mère. Madame W.: Amy, as-tu remarqué quelque chose... d'étrange aux vêpres? Amy: Non, mère, rien. Madame W.: Peut-être l'ai-je seulement imaginé. Amy: Qu'était-ce au juste, mère, que tu as peut-être seulement

Prontamente, *May* retoma os passos. Em seguida, surge uma espécie de entrelaçamento deste diálogo etéreo entre *Amy* e *Sra. Winter*, narrado por *May*, com o próprio discurso da protagonista, pois, agora, já não há mais a identificação das falas.

**M:** (...) *Amy*. (*Pausa. Na mesma altura.*) *Amy*. (*Pausa.*) Que é, mãe. (*Pausa.*) Você nunca vai parar? (*Pausa.*) Você nunca vai parar de revolver tudo aquilo? (*Pausa.*) Aquilo? (*Pausa.*) Tudo aquilo. (*Pausa.*) Em sua pobre cabeça. (*Pausa.*) Tudo aquilo. (*Pausa.*) Tudo aquilo.<sup>120</sup>

E não mais o recurso utilizado anteriormente:

**M:** (...) Senhora W.: *Amy*. (*Pausa. Na mesma altura.*) Senhora W.: *Amy*. (*Pausa.*) *Amy*: Que é, mãe. (*Pausa.*) Senhora W.: Você nunca vai parar? (*Pausa.*) Você nunca vai parar de revolver tudo aquilo?...

Desta forma, há hibridação entre as personagens que, além de relevar a impossibilidade de distinguir o *sujeito* da enunciação, caracteriza a personagem *May* «como algo incompleto, não acabado, que ouve (ou cria) a voz de sua mãe, ou que é criada por meio da narrativa de sua mãe»<sup>121</sup>, como Stanley Gontarski observa. Repentinamente, a luz da faixa

---

imaginé? (*Un temps.*) Qu'était-ce au juste, mère, ce quelque chose... d'étrange que tu as peut-être seulement imaginé remarquer? (*Un temps.*) Madame W.: Toi-même tu n'as rien remarqué... d'étrange? *Amy*: Non, mère, moi-même rien, pour en dire le moins. Madame W.: Que veux-tu dire, *Amy*, pour en dire le moins, voyons, que peux-tu bien vouloir dire, *Amy*, pour en dire le moins? *Amy*: Je veux dire, mère, qu'en disant n'avoir rien remarqué... d'étrange j'en dis véritablement le moins. Car je n'ai rien remarqué d'aucune sorte, ni d'étrange ni autrement. Je n'ai rien vu, rien entendu, d'aucune sorte. Je n'étais pas là. Madame W.: Pas là? *Amy*: Pas là. Madame W.: Mais je t'ai entendue répondre. (*Un temps.*) Je t'ai entendue dire: Amen. (*Un temps.*) Comment aurais-tu pu répondre si tu n'étais pas là? (*Un temps.*) Comment aurais-tu pu dire: Amen si, comme tu le prétends, tu n'étais pas là? (*Un temps. Psalmodié.*) L'amour de Dieu, et la communion du Saint- Esprit, soient avec nous, maintenant, et à jamais. Amen. (*Un temps. Voix normale.*) Je t'ai entendue, distinctement.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.14-16.

<sup>120</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Footfalls* – «**M:** (...) *Amy*. [*Pause. No louder.*] *Amy*. [*Pause.*] Yes, Mother. [*Pause.*] Will you never have done? [*Pause.*] Will you never have done... revolving it all? [*Pause.*] It? [*Pause.*] It all. [*Pause.*] In your poor mind. [*Pause.*] It all. [*Pause.*] It all.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.403.

*Pas* – «**M:** *Amy*. (*Un temps. Pas plus fort.*) *Amy*. (*Un temps.*) Oui, mère. (*Un temps.*) N'auras-tu jamais fini? (*Un temps.*) N'auras-tu jamais fini de ressasser tout ça? (*Un temps.*) Ça? (*Un temps.*) Tout ça. (*Un temps.*) Dans ta pauvre tête. (*Un temps.*) Tout ça. (*Un temps.*) Tout ça.» Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.16-17.

<sup>121</sup> GONTARSKI, S. E.. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. **VIS**, Brasília: Editora PPG – Artes, v.5, n.2, jul/dez, 2006.



diminui e acontece um rápido *blackout* seguido do toque de um sino, ainda mais longe. Inicia-se, então, a quarta seção. A luz sobe, mas pouco ilumina a faixa: não há nenhum vestígio de *May* no palco. Prontamente, as cortinas se fecham. Fim do espetáculo.

De acordo com Knowlson, na primeira versão de *Passos*, a jovem *Mary* – posteriormente chamada de *May* (talvez por remeter ao apelido da mãe de Beckett, a Sra. Maria Jones Roe?) caminhava em ritmo constante, com sete passos – e não nove – na faixa de luz. Na terceira seção, a mãe é chamada de *Sra. Winter*, em declarada alusão à governanta de Sheila Page, prima de Beckett – que assim concedia à personagem sua característica central. Da mesma forma, o nome original da personagem finalmente designada como *Amy* era *Emily*. Quando o escritor conheceu a verdadeira filha da *Sra. Winter*, a Srta. Betty Dimond, em 1978, chegou a dizer: «você sabe, você e sua mãe estão em uma das minhas peças.»<sup>122</sup> Além disso, dois anos antes de escrever *Passos*, ainda segundo o biógrafo, Beckett visitou um velho amigo, cuja filha, sofrendo de severa agorafobia, costumava tecer intermináveis e repetitivos trajetos dentro de seu apartamento, tal como *May*.

Durante os ensaios de *Passos*, Beckett mencionou para a atriz Billie Whitelaw, para quem a peça fora escrita e dedicada<sup>123</sup>, uma conferência de Carl Gustav Jung que o dramaturgo assistira, em 1935, na Clínica Tavistock, e na qual o psiquiatra e psicoterapeuta abordou a história de uma paciente muito nova que ele não teria podido ajudar e que teria falecido pouco depois. Sobre a impossibilidade de tratamento, Jung afirmou que isso se devia

---

Stanley Gontarski é uma das principais referências nos estudos beckettianos. Autor de inúmeros livros e artigos sobre o irlandês, entre os quais, **The Grove Companion of Samuel Beckett** (Grove Press, 2004), editor dos **Theatrical Notebooks of Samuel Beckett – Endgame** (Faber & Faber, 1992) e **Theatrical Notebooks of Samuel Beckett – Happy Days** (Ohio State University Library Press, 1977). Editor por anos do **Journal of Beckett Studies**, diretor teatral e responsável pela adaptação cênica de *Company*, de autoria de Beckett. Stanley trabalhou com Beckett em diversas montagens nos Estados Unidos e o dramaturgo irlandês escreveu em sua homenagem a peça *Improviso de Ohio* (*Ohio Impromptu, Ohio Impromptu* - 1981).

<sup>122</sup> Tradução nossa: «You know, you and your mother are in one of my plays.» KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004, p.544.

<sup>123</sup> A mesma menção foi feita pelo autor às atrizes Charlotte Joeres e Hildegard Schmahl que também interpretaram a personagem *May*.

ao fato de que a criança «nunca tinha nascido inteiramente»<sup>124</sup>:

(...) Jung disse que ele não se achava capaz de ajudar essa paciente. Diante dessa impossibilidade, Jung ofereceu uma assombrosa explicação: a moça não estava mais viva. Ela possuía existência, mas não uma vida de fato.<sup>125</sup>

Esta frase ecoou de forma significativa na cabeça do irlandês, que, anteriormente, ela já havia sido registrada na peça radiofônica *Todos os que caem* (*All that fall; Tous ceux qui tombent* – 1957)<sup>126</sup>, levando Knowlson a comentar que *May* era a «recriação pungente de Beckett da garota que nunca realmente nasceu, isolada e permanentemente ausente, distante e totalmente encapsulada dentro de si mesma.»<sup>127</sup> Um possível sinal dessa referência é o início do monólogo da *May*, na terceira seção:

(...) **M:** Epílogo. (*Pausa. Ela começa a caminhar. Passos um pouco mais lentos. Dois percursos. Detém-se voltada para D. Pausa.*) Epílogo. Um pouco mais tarde, quando já tinha de tudo se esquecido, ela começou a – (*Pausa.*) **Um pouco mais tarde, como se ela nunca tivesse existido**, aquilo nunca existido, ela começou a

<sup>124</sup> Tradução nossa: «never really been born» KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett.** New York: Grove Press, 2004, p.544.

<sup>125</sup> ASMUS, W. D *Apud:* GONTARSKI, S. E.. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. **VIS**, Brasília: Editora PPG – Artes, v.5, n.2, jul/dez, 2006.

<sup>126</sup> Na peça radiofônica, *Todos os que caem*, a personagem *Maddy Rooney*, uma senhora por volta dos setenta anos, conta a história, tão parecida quanto à desta menininha, para seu marido cego, o *Dan Rooney*, como se estivesse presente na palestra de Jung:

(...) **Mrs. Rooney:** (...) Lembro de ter assistido uma vez a uma conferência de um desses novos médicos de cabeça, esqueci como se chamam. (...) Lembro dele contando-nos a história de uma menina, muito estranha e infeliz e de como ele a tratou, sem resultado, durante anos a fio, sendo, finalmente, obrigado a desistir do caso. Ele não conseguiu encontrar nada de errado nela, segundo o que nos disse. O único problema que ele pôde detectar é que ela estava morrendo. E ela efetivamente morreu, pouco depois de ele ter abandonado o caso. (...)

**Mr. Rooney:** E daí? O que é que há de tão extraordinário nisso?

**Mrs. Rooney:** Nada. Foi uma coisa que ele disse que me assombra desde aquela época. Não tanto o que ele disse, mas a forma de dizer. (...) Quando acabou a história da menina, ele ficou lá, parado, imóvel, durante algum tempo, uns dois minutos, talvez, olhando fixamente para baixo, para a mesa. Aí, de repente, ele levantou a cabeça e exclamou, como se tivesse tido uma revelação: **o problema é que ela nunca tinha realmente nascido!** (*Pausa.*) Ele falou de improviso, sem ler nada, do começo ao fim. (*Pausa.*) Eu saí antes de terminar.» BECKETT, Samuel. **Todos os que caem.** Tradução de Fátima Saadi, revisão técnica de Angela França, Cadernos de Teatro, no. 121. Abril, maio e junho de 1989, p.36. (grifo nosso.)

<sup>127</sup> Tradução nossa: «May in *Footfalls* is Beckett's own poignant recreation of the girl who had never really been born, isolated and permanently absent, distant, and totally encapsulated within herself.» KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett.** New York: Grove Press, 2004, p.544.

caminhar.<sup>128</sup>

Esta estranha *presença* talvez tenha sido a marca principal para a composição de *May*, levando Billie Whitelaw a anotar no topo de seu roteiro de *Footfalls*: «ela nunca nasceu corretamente»<sup>129</sup>; perguntado pela atriz se a protagonista estaria morta, o autor respondeu, conforme já citado: «digamos que você não está muito presente.»<sup>130</sup> Para a atriz, *May* está em processo de desaparecer. Ao longo dos ensaios, muito tempo foi gasto para ajustar a postura curvada da personagem, tendo em vista que a curvatura deveria aumentar, passo a passo. Na entrevista concedida a Jonathan Kalb, em agosto de 1986, Billie Whitelaw disse que

(...) a caminhada em *Footfalls* não é apenas de sete ou nove passos, dependendo do tamanho do palco, não é isso. Eu torci minha coluna ao fazer *Footfalls*, porque, de fato, **alguma coisa acontece em minha coluna que começa a se curvar como se eu estivesse desaparecendo**. E é, fisicamente, muito doloroso fazer. Cada peça de Beckett que faço, fico com uma cicatriz. Agora, talvez eu esteja sendo idiota, talvez eu não devesse fazer isso, mas **sinto que a forma de meu corpo é tão importante como o som que vem da minha boca**. E esta é a forma que meu corpo quer ter, de alguém que está se movendo para dentro.<sup>131</sup>

De modo parecido, na entrevista dada a Linda Ben-Zvi, em Paris, início de dezembro de 1987, a atriz também relatou sobre o trabalho postural de *May*:

---

<sup>128</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifo nosso.)

*Footfalls* – «**M**: Sequel. [*Pause. Begins pacing. Steps a little slower still. After two lengths halts facing front at R. Pause.*] Sequel. A little later, when she was quite forgotten, she began to – [*Pause.*] **A little later, when as though she had never been**, it never been, she began to walk.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.402. (grifo nosso.)

*Pas* – «**M**: Epilogue. (*Un temps. Elle part. Pas un peu plus lents. Deux longueurs. S’immobilise de face à D. Un temps.*) Epilogue. Un peu plus tard, lorsqu’elle était tout à fait oubliée, elle se mit à – (*Un temps.*) **Un peu plus tard, lorsque c’était comme si elle n’avait jamais été**, ça jamais été, elle si mit à rôder.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.13. (grifo nosso.)

<sup>129</sup> Tradução nossa: «she was never properly born». WHITELAW, Billie. *Apud*: CAMPBELL, Julie. The entrapment of the female body in Beckett’s plays in relation to Jung’s third Tavistock lecture. *In*: **Samuel Beckett Today/Aujourd’hui**, vol.15, 2005, p.161-172.

<sup>130</sup> BECKETT, Samuel. *Apud*: MARFUZ, Luiz. **Beckett e a implosão da cena**: poética teatral e estratégias de encenação. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.53.

<sup>131</sup> FARIA, Fernando Mesquita de. **Poética da penúria**: o ator beckettiano. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013, p.211-212. (Grifo nosso.)

(...) Com *Footfalls*, era fisicamente excruciante manter a postura exigida pela peça. Quando alguém fica mais baixo e mais baixo, ficar nessa posição torna-se quase intolerável; **é quase como se se enrolasse lentamente dentro de si, até que finalmente desaparecesse, espiralando para dentro, para dentro.** Eu disse a Sam que, à medida que a luz chegasse, ele deveria ter apenas uma pequena pilha de terra. Não sobrou nada. Recentemente, na Austrália, em turnê com *Footfalls*, eu desenvolvi severas dores na canela (*shin splints*). Eu tinha que ir todos os dias para colocar o osso de volta na medula ou o que quer que fosse.<sup>132</sup>

No entanto, outra dificuldade também revelada por Whitelaw, no decorrer da entrevista, foi o suicídio de sua sobrinha próximo da estreia de *Passos*.

**Whitelaw:** *Footfalls* também foi difícil em outro sentido. Pouco antes de eu fazer isso, minha sobrinha se suicidou. Eu me lembro de vê-la antes; eu fui a última a falar com ela. E a voz dela era sem cor, como se ela já tivesse feito isso. Ela já havia nos deixado e estava apenas esperando para cometer o ato.<sup>133</sup>

De acordo com Knowlson, ainda sobre a criação da postura de *May*, principalmente, para o acerto da posição das mãos, foi à imagem de *A Virgem da Anunciação* (1475), de Antonello da Messina, que tanto impressionou Beckett na Alte Pinakotek, em Munique, quarenta anos antes. Para o biógrafo, enquanto a face da Virgem é calma e serena, a imagem beckettiana retrata «uma alma torturada, com as mãos como garras, o rosto cheio de dor e sofrimento.»<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Tradução nossa: «(...) With *Footfalls*, it was physically excruciating to maintain the posture required for the part. As one gets lower and lower, to stand in that position becomes almost intolerable; **it is almost as if one is curling round slowly within, into oneself, until finally one disappears, spiraling inward, inward.** I said to Sam that as the light goes he should have only a little pile of fuller's earth. There is nothing left. Recently, in Australia, touring with *Footfalls*, I developed shin splints. I had to go every day to get the bone put back onto the marrow or whatever.» BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett: performance and critical perspectives.** Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p.3-10. (Grifo nosso.)

<sup>133</sup> Tradução nossa: «*Footfalls* was also difficult in another sense. Just before I did it, my niece committed suicide. I remember seeing her just before; I was the last one to speak to her. And her voice, it was without color, as if she had already done it. She had already left us and was just waiting to commit the act.» BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett: performance and critical perspectives.** Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p.9.

<sup>134</sup> Tradução nossa: «a tortured soul, her hands clawlike, her face full of pain and distress.» KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett.** New York: Grove Press, 2004, p.552.

Figura 8 – Criação da postura de *May*



(a)

(b)

Legenda: (a) *A Virgem da Anunciação* (1475), de Antonello da Messina; (b) Billie Whitelaw em *Footfalls*, direção de Samuel Beckett, 1976.

Fonte: (a) MESSINA, A., *A Virgem da Anunciação*. 1475. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 45 x 34,5 cm; (b) KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.44.<sup>135</sup>

Segundo Whitelaw, Beckett agia como um escultor ao criar imagens vivas em seu corpo durante os ensaios.

(...) Para mim, como para ele [Beckett], *Footfalls* deveria ser uma experiência criativa inteiramente nova. Às vezes, eu sentia como se ele fosse um escultor e eu um pedaço de barro. Em outras ocasiões, eu poderia ser uma peça de mármore que ele precisava esculpir. Ele iria infinitamente mover meus braços e minha cabeça de certa maneira, para chegar mais perto da imagem precisa em sua mente. Eu não me opus a ele fazendo isso. **Enquanto isso acontecia, hora após hora, eu podia sentir a forma assumindo vida própria.** (...) Às vezes, eu me sentia posando para um

<sup>135</sup> Fotografia de John Haynes.

pintor ou trabalhando com um musicista. O movimento começou a parecer dança.<sup>136</sup>

No entanto, a imagem de *May* indo e vindo repetidamente, como já vimos, é o ponto central de *Passos*, posto que o próprio Beckett a chamou de «pacing play»<sup>137</sup>, em uma carta endereçada a Ruby Cohn, no dia 30 de novembro de 1975. Conforme Stanley Gontarski, verifica-se no caderno preparatório da obra o rigor matemático desta composição cênica:

(...) A preocupação de Beckett com a estrutura e a precisão matemática se evidencia aqui novamente, em como ele traçou a forma precisa do diminuendo nos passos de *May*. Na primeira seção [da peça], Beckett calculou que *May* iria passar 14 vezes em sua trilha de luz, com 9 passos a cada vez, num total de 126 passos. Na segunda parte ela iria andar 4 vezes menos, de modo a ter menos 36 passos. Na terceira seção, novamente, ela iria andar menos 4 vezes e também ter menos 36 passos do que na parte II.<sup>138</sup>

Desta forma, além de os passos irem diminuindo no percurso de *May*, de seção para seção, eles vão ficando também mais lentos, de modo a revelar o processo gradual de desvanecimento do corpo, na qual a escuridão, que aprisiona a protagonista dentro de uma faixa de luz, vai ocupando todo o espaço cênico até fazer *May* desaparecer completamente no final do espetáculo. Mas, como pensar o *sujeito* e a *presença*, a partir da imagem de *May* caminhando e desaparecendo?

Em *Passos*, o ato de caminhar é uma ação esvaziada de qualquer finalidade, e, por isso mesmo, revela potencialidade criativa. Aqui, Beckett evidencia em cena não apenas a caminhada, mas, sobretudo, a escuta da caminhada, a necessidade de ouvir os passos. Na

---

<sup>136</sup> Tradução nossa: «(...) For me, as for him [Beckett], *Footfalls* was to be an entirely new creative experience. Sometimes I felt as if he were a sculptor and I a piece of clay. At other times I might be a piece of marble that he needed to chip away at. He would endlessly move my arms and my head in a certain way, to get closer to the precise image in his mind. I didn't object to him doing this. **As this went on, hour after hour, I could feel the 'shape' taking on a life of its own.** (...) Sometimes it felt as if I were modeling for a painter, or working with a musician. The movements started to feel like dance.» WHITELAW, Billie. **Billie Whitelaw... Who he?** New York: St. Martin's Press, 1995, p.144. (Grifo nosso.)

<sup>137</sup> «The «pacing play» (*Footfalls*) is new. Very short. I'm holding it till I see Billie.» BECKETT, Samuel. **The letters of Samuel Beckett, IV: 1966-1989.** Edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck. Cambridge University Press, 2016, p.413.

<sup>138</sup> GONTARSKI, S. E.. *Apud*: ANDRADE, M. F. A.. **Sonoridades beckettianas: a criação vocal do intérprete.** 2014. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014, p.34.

biografia sobre o irlandês, James Knowlson afirma que os sons importavam para Beckett tanto quanto as palavras. «Para que cada passo fosse ouvido enquanto May andava de um lado para o outro, a lixa estava presa às solas das sapatilhas de ballet macio de [Billie] Whitelaw.»<sup>139</sup>

Segundo Paula Glenadel, em Beckett, não é em busca de alguma coisa que as personagens beckettianas se movem: «justamente, é por saberem que não há (nunca houve, nem haverá) nada a buscar, que elas se movimentam.»<sup>140</sup> Assim, a caminhada beckettiana é, simultaneamente, ato perceptivo e ato criativo, um modo de habitar o corpo e o espaço de infinitas maneiras, de inventar novas conexões sensíveis entre eles. Como a caminhada de *Watt*, personagem do romance homônimo publicado em 1953, que, sem dobrar os joelhos, experimenta exaustivamente as potencialidades do espaço:

(...) a forma como Watt andava quando se dirigia para leste, por exemplo, consistia em virar o busto o máximo possível para norte, lançando simultaneamente a perna direita o máximo possível para sul e, depois, virar o busto o máximo possível para sul, lançando simultaneamente a perna esquerda o máximo possível para norte, e, depois, de novo, virar o busto o máximo possível para norte, lançando a perna direita o máximo possível para sul e, depois, virar o busto o máximo possível para sul. Lançando a perna esquerda o máximo possível para norte, e por aí fora, sucessivamente, repetidamente, até chegar ao destino e poder sentar-se. Assim, apoiando-se primeiro numa perna, e, depois, na outra, seguia em frente, impetuoso tardígrado, em linha reta. Nessas ocasiões, os joelhos não se dobravam. Podiam dobrar, mas não dobravam. Não havia joelhos que dobrassem melhor do que os de Watt quando lhes dava para aí, os joelhos dele não tinham qualquer defeito, contra o que parecia. Mas, ao andar na rua, por motivo obscuro, não dobravam.<sup>141</sup>

De acordo com Liliane Benetti, neste romance, as personagens principais, *Watt* e *Mr. Knott*, conduzem os seus pensamentos e as suas ações segundo lógicas precisas de combinação e recombinação de alguns poucos elementos, convertendo, por exemplo, a ação

---

<sup>139</sup> Tradução nossa: «in order that each step should be heard as May paced, sandpaper was attached to the soles of Whitelaw's soft ballet slippers.» KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004, p.551.

<sup>140</sup> CALVO, Paula Glenadel Leal. **Samuel Beckett: o nomadismo da linguagem**. Dissertação de mestrado em Língua e Literatura Francesa. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989, p.21.

<sup>141</sup> BECKETT, Samuel. **Watt**. Tradução de Manuel Resende. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p.34.

simples de caminhar em um «colossal mecanismo de drenagem e desperdício de tempo.»<sup>142</sup>

Vejamos como *Watt* e *Mr. Knott* caminham:

(...) E, depois, dei um passo em frente com a minha perna esquerda e ele um passo atrás com a perna direita dele (dificilmente poderia fazer outra coisa). E, depois, dei um passo duplo em frente com a minha perna direita, e ele, claro, com a perna esquerda dele deu um duplo passo atrás. E, dessa maneira, fomos caminhando por entre as cercas, eu, avançando, ele, recuando, até que chegamos ao ponto em que as cercas voltavam a apartar-se. E, então, virando-nos, virando-me eu, e virando-se ele, voltamos para trás pelo caminho que tínhamos percorrido, eu avançando, e ele, claro, recuando, com os braços nos ombros, como antes. E, assim, voltando atrás pelo caminho que tínhamos percorrido, passamos pelos buracos e continuamos, até chegarmos a outro ponto em que as cercas começavam a apartar-se de novo. E, então, virando-nos, como um só homem, voltamos atrás pelo caminho por onde já tínhamos voltado atrás pelo caminho que já tínhamos percorrido, eu a olhar para o ponto aonde nos dirigíamos, e ele a olhar para o ponto de onde vínhamos. E assim, para cá e para lá, para lá e para cá, passeamos entre as cercas, de novo juntos após tanto tempo, e o sol brilhava intenso por sobre nós e o vento soprava forte à nossa volta.<sup>143</sup>

Assim, Beckett inventa posturas e modos de se mover para nada, de modo que a ação de caminhar é minuciosamente executada por suas personagens, que experimentam sensivelmente novas relações do corpo com o espaço e com o tempo. Logo, a caminhada beckettiana não tem a finalidade de chegar de um ponto a outro; trata-se, aqui, de arranjos seriais de deslocamento, isto é, seqüências de movimentos em combinações variáveis, tais quais as caminhadas de *Quad*, *O Que Onde* e *Vai e Vem* que veremos no capítulo a seguir.

---

<sup>142</sup> BENETTI, Liliâne. **Ângulos de uma caminhada lenta**: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p.123.

<sup>143</sup> BECKETT, Samuel. **Watt**. Tradução de Manuel Resende. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p.187-188.



### 3 MODOS DE PRESENÇA NO TEATRO TARDIO DE SAMUEL BECKETT

Este capítulo pretende interrogar as noções de *presença* e *sujeito* no teatro tardio de Samuel Beckett e investigar os modos de subjetivação ali reproduzidos, sempre na tensão do traço e do apagamento que importa ao autor retratar. Parte-se, assim, da convicção de que a construção da *presença* não pode mais evitar, hoje, a problematização dos diferentes modos pelos quais ela se realiza, engendrada por novas subjetividades – isto é, de que não é possível desconsiderar as contínuas mutações que envolvem as novas relações estabelecidas pelos diferentes sujeitos com seus corpos. Partindo, além disso, da constatação de que toda produção de *presença* é, também e necessariamente, a produção de uma ausência, buscar-se-á, nesse capítulo, colocar em relevo a força do gesto ontológico que se desenha no teatro tardio de Samuel Beckett, tanto quanto sua admirável atualidade, que tem no corpo seu protagonismo.

De acordo com Vladimir Safatle, «pensar sujeitos a partir de sua predicabilidade é pensá-los a partir de relações de posseção.»<sup>144</sup> Ora, os sujeitos beckettianos se mostram despossuídos de determinações, carentes de tudo que os pudesse individualizar, propriamente descentrados e despojados de marcas que os singularize. O que, então, a corporeidade diz sobre esses seres desamparados, para os quais nenhum tipo de predicabilidade parece vigorar, para os quais nenhuma posse é cabível? O que, de fato, é revelado nesse horizonte anti-predicativo de reconhecimento?

Para Safatle, é esse, porém, o horizonte que permite a emergência de novos circuitos de afetos, criados a partir de «vínculos por desposseção», como um deixar-se abrir a um afeto de desapego dos predicados que promovem, em geral, a identificação; pois que o movimento da vida se realiza, justamente, como um mover-se para fora daquilo que promete amparo. Talvez seja isso que testemunhem as figuras produzidas no teatro tardio beckettiano: o paroxismo da desposseção do corpo, da identidade e da centralidade do sujeito, para dar amplitude ao espaço, à iluminação, aos figurinos e objetos. Assim, vemos em cena figuras em

---

<sup>144</sup> SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p.23.

errância, cacos de corpos que desafiam a lógica, o bom senso, as normas de representação do humano e os padrões sociais instituídos.

O teatro tardio evidencia, como nunca antes, a *presença* ambivalente de um corpo feito, ele próprio, lugar de ambivalência, capaz de ser sensivelmente afetado por percepções desconhecidas, imprevisíveis, frágeis e efêmeras – inefavelmente humanas. Caminho instável este que o corpo beckettiano percorre, sem fim e sem finalidade, por todos os tipos de deformação, como uma saída para resistir a tudo aquilo que está determinado para ele. E as personagens permanecem entrando por portas erradas, reorganizando-se a todo o momento e convivendo com a falta de certeza, principalmente por si mesmas, por si sós. Segundo Safatle,

(...) quem entra pela porta errada não apenas se perde, mas encontra o imprevisto, o não percebido que só vem à existência quando mudamos a estrutura de nossa percepção.<sup>145</sup>

Somente a potência de sua enunciação faz com que o narrar em Beckett se encontre e seja fiel aos impasses humanos, ao caráter inexorável da vida que sempre confronta e imobiliza a razão, fazendo brotar os silenciosos discursos do corpo. Nele, paradoxos e ambiguidades apenas denunciam a estranheza e a precariedade que continuamente se fazem presentes na realidade humana.

O teatro tardio de Beckett dá a ver e a ouvir (a duras penas) algo que desnaturaliza o olhar e a audição, realizando na complexa materialidade cênica a contínua tensão entre *presença* e *ausência*, a começar pelas constantes interrupções, impedimentos, indeterminações, desencontros, impasses, penumbras e disjunções que roboram a dissolução do *sujeito*. A economia expressiva da linguagem se traduz, nos gestos, na maioria das vezes, na imobilidade dos corpos, mas também reverbera potencialidade na diminuição, vale dizer, produzindo tensão dramática e sentidos transitórios, seja em movimentos minúsculos realizados pelas personagens, seja em paragem ou em silêncio. Além disso, é por meio da fragmentação que o drama beckettiano, ao seguir por rotas inconclusivas, transita por lugares desconhecidos.

---

<sup>145</sup> SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p.303.

O estudioso Gontarski afirma que, especialmente em seu trabalho tardio para o teatro e mídia, Beckett faz do corpo algo que «não está sempre inteiramente presente, não é algo inteiramente material, sem ser simplesmente imaterial ou etéreo, mas algo entre a presença e a ausência, som e imagem, ou matéria e imagem.»<sup>146</sup> Para o especialista, há nesses trabalhos uma preponderância de figuras espectrais: em *Passos*, a movente *May* pode não estar inteiramente lá, e sua ausência é mesmo sugerida no final da peça, quando *Amy/May* diz para a mãe que não estava presente na oração da tarde. Assim, a escritura cênica e dramaturgica de Beckett é colocada em xeque na medida em que é reveladora de uma ausência feita de eco, de ressonâncias e espectros, de borrões, ruídos, sombras...

Em *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*<sup>147</sup>, Hans-Ulrich Gumbrecht afirma que a experiência estética é dada como uma oscilação, ou uma tensão entre «efeitos de presença» e «efeitos de sentido», não havendo relação de complementaridade que permita estabilizar aí um padrão estrutural. Ao contrário, a experiência estética é provocadora de instabilidade e desassossego. Sentidos escapam, «impressões de presença» intensificam o impacto da experiência sensorial sobre o corpo e sobre o espaço. Para o pensador, *presença* refere-se, em primeiro lugar, às coisas que, naturalmente, ocupam espaço e são tangíveis, e que, por isso mesmo, não devem ser compreendidas exclusivamente por uma relação de sentido.

A produção de *presença* dá-se no mundo espacial, sensível e corpóreo. Ela restabelece o «contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto (ou numa versão modificada desse paradigma), tentando evitar a interpretação.»<sup>148</sup> Desse modo, o autor problematiza a «cultura do sentido» imperante na tradição ocidental, produzindo novas perspectivas para as relações com o significante (as «coisas do mundo») e, assim, ressignificando-o para além da pura atribuição de sentido. Para Gumbrecht, lutar contra a centralidade incontestada da interpretação é uma forma de interrogar o caráter efêmero dessas

---

<sup>146</sup> GONTARSKI, S. E.. A Materialização da Ausência: O teatro Neural de Beckett. **Revista do Laboratório de Dramaturgia** - LADI - UnB - V. 2 e 3, Ano 1, 2016, p.453.

<sup>147</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença** – o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, agosto de 2010.

<sup>148</sup> Ibid., p.81.

«impressões de presença».

Tornando porosas as usuais blindagens que submetem o corpo a rígidas formatações de modos de sentir, fazer e, principalmente, ser, Beckett reinventa as formas de se conceber *sujeito* e *presença*. Ele não só quebra com a lógica identitária tradicional, desamparando figuras cênicas que já não devem ser apoiadas em livres narrativas, mas abre caminho para a afirmação de novos modos de subjetivação a partir de processos de dessubjetivação.

Longe de buscar no teatro tardio de Samuel Beckett uma caracterização dos corpos que implicasse na «decifração» dos enigmas persistentes em sua obra, ou na codificação daquilo que, por natureza, está destinado a permanecer em aberto, a análise dos processos inerentes a esta teatralidade – a partir dos conceitos de *descentralização*, *desidentificação*, *desindividualização* e *desumanização*<sup>149</sup> – tem por finalidade investigar os modos de subjetivação ali reproduzidos na tensão do traço e do apagamento. No entanto, nesse capítulo, tais conceitos estarão associados aos aspectos técnicos, uma vez que a relação que Beckett estabelece com o corpo está vinculada justamente com o espaço, com a iluminação e com os figurinos – o que acaba revelando sensivelmente a ontologia de seu teatro.

Mas, como pensar formas de ser borradas, apagadas e desamparadas?

---

<sup>149</sup> Esses termos também servem de categorias analíticas com os estudos: CALVO, Paula Glenadel Leal. **Samuel Beckett: o nomadismo da linguagem**. Dissertação de mestrado em Língua e Literatura Francesa. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989; GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration: Artaud, Beckett, Michaux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004; MACHADO, Michelle Nicié dos Santos. **Samuel Beckett – o olhar e a tela**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

### 3.1 DESCENTRALIZAÇÃO: POSICIONAMENTOS ESTRATÉGICOS

Figura 9 – *Catastrophe*



Legenda: Johnny Murphy em *Catastrophe*, direção de Pierre Chabert, 1999.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.66.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Fotografia de John Haynes.

No teatro tardio beckettiano, o corpo das personagens não ocupa um lugar qualquer, mas, pelo contrário, marca sempre uma posição sobre o *sujeito* e seu modo de *presença*. A disposição do corpo é tão importante para Beckett que chega a assumir o papel de dramaturgia, como acontece em *Catástrofe*. Nesta obra, o *Protagonista (P.)* está de pé sobre uma caixa preta de meio metro de altura, com camisolão preto até os tornozelos, as mãos nos bolsos, descalço e na cabeça vergada à frente, chapéu preto de abas largas. No palco, *Diretor (D.)* e *Assistente (A.)* realizam os toques finais para a última cena da peça, isto é, acerto de luz, figurino e posicionamento de *P.* Após retirarem o chapéu e juntarem as mãos dele, *D.* manda *A.* curvar a cabeça do *Protagonista*:

(...) **D:** Abaixa a cabeça. (*Incompreensão de A.. Irritado.*) Vai lá. Abaixa a cabeça dele. (*A. guarda o caderninho, põe o lápis na orelha, vai até P., inclina-se mais um pouco a cabeça, recua.*) Mais um pouquinho! (*A. avança, inclina-lhe mais um pouco a cabeça.*) Stop! (*A. recua.*) Perfeito.<sup>151</sup>

Assim, a *Assistente* abre os botões da gola de *P.* e enrola suas calças até acima dos joelhos. Em seguida, *D.* profere duas ordens: pede para que *A.* embranqueça o corpo do *Protagonista*; e manda *Lucas*, iluminador que está fora do palco, iluminar apenas a cabeça de *P.* Feito isso, *A.* sugere:

(...) **A:** (*Timidamente.*) Ele não poderia... erguer a cabeça... um segundo... para que veja o rosto... só um segundinho?  
**D:** (*Indignado.*) Mas que ideia! Quanta asneira! Erguer a cabeça? Onde é que você pensa que nós estamos? Na Patagônia? Erguer a cabeça? Mas que ideia! (*Pausa.*) Nossa catástrofe está pronta. Mais uma vez e depois me mando.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Catastrophe* – «(...) **D:** Down the head. [*A at a loss. Irritably.*] Get going. Down his head. [*A put back pad and pencil, goes to P, bows his head further, steps back.*] A shade more. [*A advances, bows the head further.*] Stop. [*A steps back.*] Fine. It's coming.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.459-460.

*Catastrophe* – «(...) **M:** Baisse la tête. (*Incompréhension de A. Agacé.*) Vas-y. Baisse-lui la tête. (*A rempoche le calepin, raccroche le crayon, va à P, lui penche la tête davantage, recule.*) Encore un chouïa. (*A avance, lui penche la tête davantage.*) Stop! (*A recule.*) Parfait.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.78.

<sup>152</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Catastrophe* – «(...) **A:** [*Timidly.*] What if he were to... were to... raise his head... an instant... show his face... just an instant.

No entanto, ao fim da peça, após ouvir aplausos ao longe, com a iluminação apenas no topo do crânio de *P.*, eis que acontece a catástrofe: o *Protagonista* ergue a cabeça e fita a plateia na luz! Prontamente, os aplausos diminuem e as cortinas se fecham. Vale destacar ainda o final de *Cadeira de Balanço*, em que o cair lento da cabeça da personagem *M.* revela tamanho o declínio de sua existência. Para tal efeito, Beckett determina minuciosamente a iluminação e o posicionamento da cabeça:

(...) *Luz:* (...) Final: Extinguir, primeiro, a luz da cadeira. Longa pausa apenas com o rosto iluminado. A cabeça tomba lentamente até imobilizar-se. Extinguir aos poucos o foco do rosto. (...)  
*Posição:* Totalmente imóvel até a extinção da luz da cadeira. Então, à luz do foco no rosto, a cabeça tomba lentamente.<sup>153</sup>

Desse modo, o posicionamento corporal das personagens é indispensável para se pensar sobre as noções de *presença* e *sujeito* no teatro tardio de Samuel Beckett. É importante notar que, na maioria dos dramátículos, as personagens estão, ou um pouco a esquerda, ou mais para a direita do palco, mas raras vezes no centro. Aqui, a *descentralização* não reflete apenas à maneira como as figuras são percebidas, mas, principalmente, nos modos de ser de cada uma delas.

As primeiras indicações de *Aquela vez* são: «cortina. Palco na escuridão. Ir subindo com a luz até iluminar o rosto do *Ouvinte*, a uns três metros acima do nível do palco e um

**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.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.460.

*Catastrophe* – «(...) **A:** (*timidement*). Il ne pourrait pas... relever la tête... un instant... qu'on voie la face... rien qu'un instant?

**M:** (*outré*). Quelle idée! Qu'est-ce qu'il faut entendre! Relever la tête! Où nous crois-tu donc? En Patagonie? Relever la tête! Quelle idée! (*Un temps.*) Bon. On la tient notre catastrophe. Refaire et je me sauve.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.80.

<sup>153</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Rockaby* – «(...) *Light:* (...) Final fade-out: first chair, long pause with spot on face alone, head slowly sinks, come to rest, fade out spot. (...) *Attitude:* Completely still till fade-out of chair. Then in light of spot head slowly inclined.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.433.

*Berceuse* – «(...) *Eclairage:* (...) Fin: éteindre d'abord l'éclairage berceuse. Un temps long avec spot sur le visage. La tête s'affaisse, s'immobilise. Eteindre le spot. (...) *Attitude:* figée jusqu'au lent affaissement de la tête à la seule lumière du spot.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.53-54.

pouco descentrado»<sup>154</sup> (nos originais: «un peu décentré»/«off centre»). E, em *Solo*: «fraca luz difusa. O *Falante/Recitante* (*Speaker/Récitant*) no proscênio, descentrado à esquerda em relação à plateia»<sup>155</sup> (nos originais: «décentré»/«well off centre»). Já no original em francês de *Cadeira de Balanço*, o autor utiliza a expressão «légèrément décentrée»<sup>156</sup> para designar a localização da personagem *M.*. Se, no primeiro exemplo, Beckett indicou «un peu décentré»/«off centre», no segundo chegou a frisar: «décentré»/«well off centre». No entanto, em *Cadeira de Balanço*, sutilmente mencionou «légèrément décentrée». Então, como entender a relação propositiva entre a localização do corpo com a *presença*? Que modos de ser são produzidos no corpo e pelo corpo em função do lugar em que estão inseridos?

Em *Fragmentos de Teatro II*, a personagem *C*, além de descentrada à esquerda, permanece o tempo todo imóvel e de costas para o palco.<sup>157</sup> E, como já mencionados, a *Boca* e o *Auditor*, de *Eu não*, e o *Ouvinte/Recordador* (*Listener/ Souvenant*), de *Aquela vez*, afora

---

<sup>154</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*That Time* – «Curtain. Stage in darkness. Fade up to LISTENER'S FACE about 10 feet above stage level midstage off centre». BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.388.

*Cette fois* – «Rideau. Scène dans l'obscurité. Montée de l'éclairage sur le visage du Souvenant à environ 3 mètres au-dessus du niveau de la scène et un peu décentré.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.09.

<sup>155</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – «Curtain. Faint diffuse light. Speaker stands well off centre downstage audience left». BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.425.

*Solo* – «Faible lumière diffuse. Le récitant à l'avant-scène, décentré à gauche par rapport à la salle.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.29.

<sup>156</sup> *Berceuse* – «Montée de l'éclairage sur F, avant-scène de face, légèrément décentrée. Berceuse immobile.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.41.

*Rockaby* – «Fade up on W in rocking-chair facing front downstage slightly off centre audience left.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.435.

*Cadeira de Balanço* – «Subida gradual da luz em M, sentada na cadeira de balanço, de frente, no proscênio, um pouco descentrada à esquerda em relação à plateia. Cadeira imóvel.» Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

<sup>157</sup> *Rough for Theatre II* – «Standing motionless before left half of window with his back to stage, C.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.237.

*Fragment de théâtre II* – «Debout devant la moitié gauche de la fenêtre, dos à la scène, C.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.37.



descentralizados, encontram-se literalmente suspensos. E as personagens de *Improvisto de Ohio*, que estão sentadas à mesa, ambas com a cabeça inclinada, apoiada na mão direita, ocultando o rosto? Afinal, o que estes corpos revelam?

Em *Improvisto de Ohio*, é interessante atentar que mesmo a mesa estando posicionada no centro do palco, tanto o *Ouvinte (Listener/Entendeur)* quanto o *Leitor (Reader/Lecteur)* posicionam-se de forma descentralizada. O primeiro está sentado de frente, no canto da mesa, enquanto o segundo está sentado de perfil, ambos à direita do público.

Figura 10 – *Ohio Impromptu*



Legenda: Robert O'Mahoney e Johnny Murphy em *Ohio Impromptu*, direção de Michael Colgan, 1999.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.17.<sup>158</sup>

Além disso, em geral, parece que no teatro tardio beckettiano tudo está afastado do centro, de um jeito ou de outro. A faixa de *Passos*, na qual *May* caminha, está paralela à boca de cena, no prosccênio, descentralizada à direita, vista da plateia<sup>159</sup>, enquanto a cadeira de

---

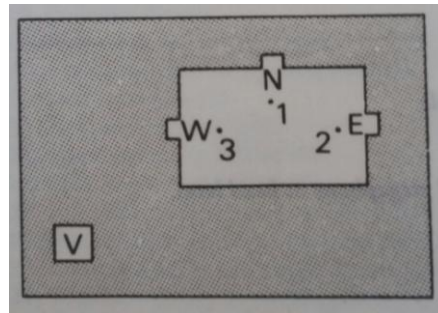
<sup>158</sup> Fotografia de John Haynes.

<sup>159</sup> *Passos* – «Área do vaivém: no prosccênio, paralela à boca de cena, 9 passos de comprimento, 1 metro de largura, descentrada à direita (vista da plateia)». Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Footfalls* – «Strip: downstage, parallel with front, length nine steps, width one metre, a little off centre audience right.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.399.

balanço, de *Cadeira de Balanço*, está «de frente, no proscênio, um pouco descentrada à esquerda em relação à plateia.»<sup>160</sup> A descentralização também aparece na área de representação de *O Que Onde*:

Figura 11 – Área de representação de *What Where*



Fonte: BECKETT, 1986, p.470.

Na descrição de Beckett, a área de representação é «um retângulo de 3m x 2m, fracamente iluminado, cercado pela escuridão, descentrado à direita com relação à sala. No proscênio, à esquerda, fracamente iluminado, cercado pela escuridão, o lugar de V.»<sup>161</sup> Desta forma, o autor enquadra duas zonas distintas: a primeira onde encontra-se, na versão inicial, um pequeno megafone, à altura de um homem, no qual sai a *Voz de BAM (V)*, personagem

*Pas* – «Aire du va-et-vient: à l'avant-scène, parallèle à la rampe, longueur 9 pas, largeur 1 mètre, décentrée à droite (vue de la salle).» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.7.

<sup>160</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Rockaby* – «W in rocking-chair facing front downstage slightly off centre audience left.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.435.

*Berceuse* – «F, avant-scène de face, légèrement décentrée. Berceuse immobile.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.41.

<sup>161</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*What Where* – «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.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.470.

*Quoi où* – «Aire de jeu: rectangle 3m x 2m, faiblement éclairé, entouré d'ombre, décalé à droite vu de la salle. À l'avant-scène à gauche, faiblement éclairé, entouré d'ombre, l'emplacement de V.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986, p.85.

que autoritariamente regula a cena, e a segunda representando o local de confinamento de *BAM*, *BEM*, *BIM* e *BOM*. Embora separadas e mal iluminadas, estas duas áreas apresentam intensa ambiguidade, uma vez que a personagem *BAM* está presente em ambos os espaços – como *Voz de BAM* e como *BAM*.

Eis como a localização física dos corpos cênicos revela a crítica à centralidade do *sujeito* – que também está presente, de forma paroxística, na insistência de *Hamm*, personagem de *Fim de Partida*, em estar instalado por *Clov* precisamente no centro do palco.

Figura 12 – *Endgame*



Legenda: Alan Stanford e Barry McGovern em *Endgame*, direção de Antoni Libera, 1999.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.64.<sup>162</sup>

A rubrica inicial de *Fim de Partida* (*Fin de Partie*; *Endgame* – 1957) apresenta *Hamm* no centro do palco, sentado em uma cadeira de rodas e coberto por um velho lençol. No entanto, a confirmação da personagem em estar localizada precisamente no centro da cena é frustrada pelo fato dela estar cega e, assim sendo, mesmo com o constante auxílio de *Clov*

---

<sup>162</sup> Fotografia de John Haynes.

durante o espetáculo, a dúvida se faz presente a todo o momento.

(...) **Hamm:** Leve-me para uma voltinha. (*Clov coloca-se atrás da cadeira e empurra-a para frente*) Não tão rápido! (*Clov empurra a cadeira*) Daremos a volta ao mundo! (*Clov empurra a cadeira*) Primeiro rente às paredes. Depois de volta ao centro. (*Clov empurra a cadeira*) Eu estava bem no centro, não é?  
**Clov:** Estava.<sup>163</sup>

Mas, durante o percurso, rapidamente *Hamm* pede para voltar ao seu lugar inicial:

(...) **Hamm:** Leve-me para o meu lugar. (*Clov empurra a cadeira de volta ao centro*) É aqui o meu lugar?  
**Clov:** É, esse é o seu lugar.  
**Hamm:** Estou bem no centro?  
**Clov:** Vou medir.  
**Hamm:** Mais ou menos. Mais ou menos!  
**Clov:** (*Move minimamente a cadeira*) Aí, pronto!  
**Hamm:** Estou mais ou menos no centro?  
**Clov:** Acho que sim.  
**Hamm:** Acha que sim! Coloque-me bem no centro!  
**Clov:** Vou buscar a trena.  
**Hamm:** A olho nu! A olho nu! (*Clov move minimamente a cadeira*) Bem no centro!  
**Clov:** Pronto.  
*Pausa.*  
**Hamm:** Me sinto um pouco à esquerda demais. (*Clov move minimamente a cadeira. Pausa*) Agora me sinto um pouco à direita demais. (*Clov move minimamente a cadeira. Pausa*) Me sinto um pouco pra frente demais. (*Mesma coisa*) Agora me sinto um pouco pra trás demais. (*Mesma coisa*)<sup>164</sup>

Mais tarde, quando *Clov* está procurando a luneta para melhor observar a paisagem externa, acaba por mover a cadeira ao examinar o lugar. Angustiado, *Hamm* contesta: «Não me largue aqui! (*Clov recoloca a cadeira em seu lugar com raiva, continua a procurar. Baixo.*) Estou bem no centro?»<sup>165</sup>

Dessa forma, ao ironizar a centralidade do *sujeito*, Beckett recorre frequentemente à *descentralização* de suas personagens ao longo do teatro tardio. Essas ausências de indicações precisas a respeito dos posicionamentos dos corpos no espaço cênico refletem fortemente nas imprecisões e indefinições que envolvem seus modos de subjetivação. Nesse processo, além

---

<sup>163</sup> BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Tradução e apresentação Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.70-71.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.72-73.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.137.

de provocar contínuas desestabilizações, a *descentralização* promove um distanciamento que, mais do que espacial, é cognitivo, uma vez que os corpos beckettianos não só estão à margem, como são marginalizados; não só situam-se mais próximos das extremidades, como também presenciam corporalmente a situação de finitude em que estão inseridos.

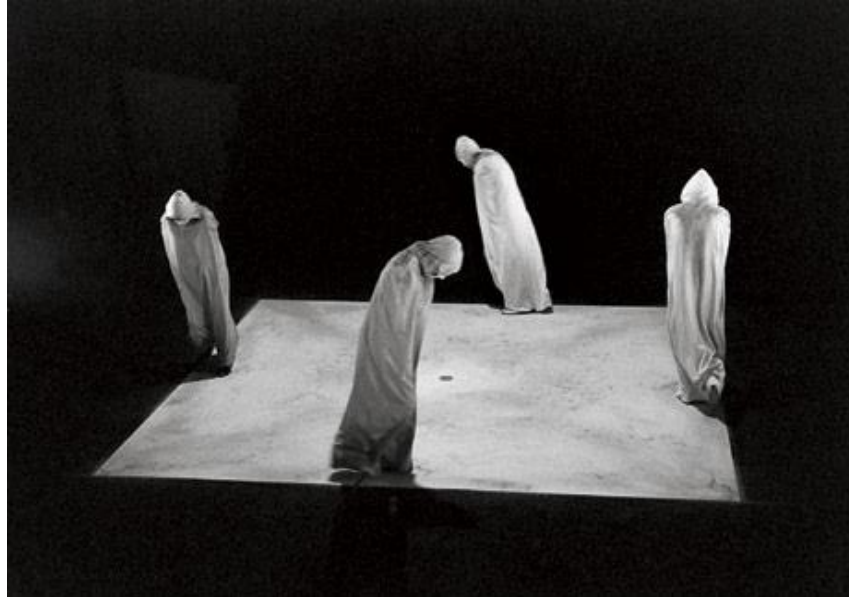
Ainda assim, percebe-se poucas personagens localizadas no centro do palco no teatro tardio. No entanto, mesmo centralizadas, a posição na qual elas estão situadas é tão precária, que acaba por colocar em xeque a própria noção de centralização do *sujeito*. Como é o caso de *Comédia*, onde três idênticas urnas cinzentas, localizadas no centro do proscênio, encobrem as personagens *M1*, *M2* e *H*, das quais se veem apenas as cabeças, colocando em relevo a instabilidade em suas posições. De modo similar se dá em *Vai e Vem*, cujas personagens *Flo*, *Vi* e *Ru*, sentadas uma ao lado da outra, de frente para a plateia, no centro do palco, ostentam amplos chapéus de abas largas: os adereços, aliado a uma iluminação suave proveniente de cima, tornam seus semblantes quase indiscerníveis. Último exemplo é o *Protagonista (P.)* de *Catástrofe*, que, no centro do palco, de pé sobre um cubo negro, permanece imóvel enquanto se faz objeto de repetidas manipulações por parte do *Diretor* e da *Assistente*.

Com efeito, a *descentralização* no teatro tardio beckettiano é tamanha que os arredores, os cantos e as beiras são postos em evidência, ao mesmo tempo em que as personagens se encontram, na maioria das vezes, afastadas e isoladas. A título de exemplo da *descentralização* no universo beckettiano é a peça televisiva *Quad II* (1981), em que quatro figuras indefinidas, vestindo idênticos roupões com capuzes que escondem os rostos, percorrem sem parar um quadrado, no qual o centro – denominado por Beckett como «zona de perigo» – é sistematicamente evitado.

Em *Quad II*, o irlandês substituiu as vestes coloridas (branca, amarela, azul e vermelha), presentes em *Quad I*, por vestes inteiramente brancas e também eliminou os instrumentos musicais (um tambor, um gongo, um triângulo e um bloco de madeira), dispostos para diferenciar cada uma das personagens, para dar luz somente às passadas arrastadas de seus caminhantes, que realizam apenas a primeira série do trajeto, em ritmo lento – e não mais as quatro séries do primeiro trabalho. Ao finalizar *Quad II*, Beckett

comentou que a obra parecia estar a «cem mil anos à frente»<sup>166</sup> de *Quad I*.

Figura 13 – *Quad II*



Legenda: *Quad II*, direção de Samuel Beckett, 1981.

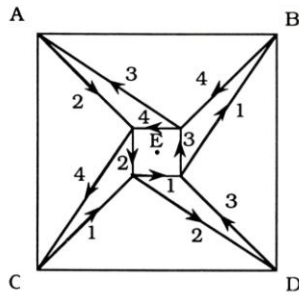
Fonte: MARCO, 2019, p.1.

Nesta foto, nota-se que a área de fora do quadrado é toda envolvida pela escuridão. Em *Quad II*, gravada em preto e branco e de cinco minutos de duração, as personagens se dispõem em uma ordem e em posições extremamente precisas. Cada lado do quadrado corresponde a seis passos: não há interrupção nem palavras, tratam-se de séries de movimentos sucessivos em combinações variáveis, a fim de evidenciar tanto o esgotamento espacial como a ausência de encontro. Assim, as figuras nunca se esbarram, pois elas sempre estão se esquivando da «zona de perigo» (E), localizada na parte central.

---

<sup>166</sup> Tradução nossa: «a hundred thousand years later.» HERREN, Graley. **Samuel Beckett's plays on film and television**. Nova York: Palgrave Macmillian, 2007, p.125. Sobre a poética televisiva ver: BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett**. São Paulo: Annablume, 2009.

Figura 14 – Diagrama de *Quad*



Legenda: Desenhado por Beckett para indicar a movimentação dos atores nas peças *Quad I* e *II*.

Fonte: BECKETT, 1986, p.453.

Para Deleuze, em *O esgotado*, o centro é a potencialidade máxima do quadrado, a possibilidade de encontro a dois, a três ou a quatro; e a colisão, nesse sentido, é a potencialidade do espaço correspondente. Assim, em *Quad II*, quando os corpos beckettianos se esquivam da área central, eles tornam todo o encontro impossível.<sup>167</sup> Dessa forma, Beckett enquadra imagens que são repetidas continuamente produzindo tensão interna entre os sons dos passos e os corpos em movimento.

---

<sup>167</sup> DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

Figura 15 – *Quad*



Legenda: Performance de ANALOG Arts, Artsaha! 2006.<sup>168</sup>

Fonte: JAMES, 2020, p.1.

No teatro tardio, Beckett também arrasta as figuras para fora do centro do palco, assim como as coloca continuamente em situações instáveis e provisórias. Descentralizadas, imprecisas e sem direção: as personagens beckettianas se fazem espelho de todo o universo ao redor.

---

<sup>168</sup> Fotografia de Molly Fitzpatrick.



### 3.2 DESIDENTIFICAÇÃO: LUZ, PRESENÇA E APAGAMENTO

Figura 16 – *Quoi où*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Legenda: *Quoi où*, direção de Pierre Chabert, 1986.

Fonte: GALLICA, 2010, p.17.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Fotografia de Daniel Cande.

(...) **Clov** – Fico olhando a parede.

**Hamm** – A parede! E o que você vê na sua parede? Mené, mené? Corpos nus?

**Clov** – Vejo minha luz morrendo.<sup>170</sup>

Outra característica dos dramáticos de Samuel Beckett que merece atenção é a *desidentificação* a que submete suas personagens, em grande parte enfatizada pelo jogo de luz que o autor registra conscienciosamente nessas obras: nelas, a iluminação atua como uma forma de destituir o corpo beckettiano de um lugar identitário, de realçar sua natureza transitória, por meio de uma luz que serve mais para esconder do que para revelar. Eis que as personagens a todo tempo surgem e desaparecem, resistindo a representações estáveis de identidade. E, de fato, a multiplicidade das sombras, dos espectros, dos ecos e dos fragmentos, além de desestabilizar certezas ontológicas, anunciando o caráter impreciso da existência, obriga agora à desconfiança no olhar. Em cena, a luz deforma e desfigura os corpos por meio do posicionamento dos refletores; por vezes, ela é cinza, ou se dá a ver como penumbra, tão pouco visível quanto possível, enquanto não desaparece inteiramente na escuridão. Além disso, a iluminação por vezes ganha extrema objetividade, consistindo em apenas um feixe a destacar uma boca ou um rosto; mas também lhe acontece repetidamente de falhar...

Por meio de uma «fraca luz difusa»<sup>171</sup>, a iluminação de *Solo* é marcada praticamente pela instável e restrita luz do candeeiro, que mal chega a iluminar o quarto onde a personagem denominada *Falante/Recitante* (*Speaker/Récitant*) se encontra em pé, imóvel, descentrada à esquerda em relação à plateia. Em cena, há um homem todo de branco, com camisola e meias brancas, além do cabelo grisalho – possivelmente entre 79 e 82 anos<sup>172</sup> – próximo de um

---

<sup>170</sup> BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Tradução e apresentação de Fábio Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.53.

<sup>171</sup> Nos originais: «faint diffuse light» ; «faible lumière diffuse».

<sup>172</sup> A partir do trecho narrado: «dois bilhões e meio de segundos. Difícil acreditar tão pouco. (...) Trinta mil noites. Difícil acreditar tão pouco.» É curioso observar que Beckett estava com 73 anos quando escreveu esta obra.

*A Piece of Monologue* – «**Speaker**: two and half billion seconds. Again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. (...) Thirty thousand nights. Hard to believe so few.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.425.

candeeiro ornado de um globo branco, «do tamanho de um crânio». Em um canto afastado, há um catre, que pouco se vê. Falando de si na terceira pessoa, ele narra a história de um homem que, a cada cair da noite, enquanto a escuridão domina o quarto, levanta-se e, às cegas, vai até a janela, em seguida até o candeeiro, acende-o, para depois voltar-se para uma parede e contemplar vestígios de fotografias, despedaçadas ao longo dos anos.

**Falante/Recitante:** (...) No quarto a escuridão se alastra. Até a fraca luz do candeeiro. Mecha baixa. E agora. Esta noite. Levanta ao anoitecer. A cada anoitecer. Fraca luz no quarto. Vinda não se sabe de onde. Nada na janela. Não. Nem tanto. Quase nada. Às cegas até a janela e olha para fora. Escura vastidão onde nada se move. Recua enfim às cegas até o invisível candeeiro. Palitos de fósforo no bolso direito. Acende um em sua nádega como seu pai lhe ensinara. Retira o globo esbranquiçado e coloca-o no chão. O fósforo se apaga. Acende um segundo do mesmo modo. Retira o vidro esfumaçado e segura-o na mão esquerda. O fósforo se apaga. Acende um terceiro do mesmo modo e leva-o até a mecha. Recoloca o vidro. O fósforo se apaga. Recoloca o globo. Abaixa a mecha. Recua até a borda da luz e volta-se para a parede. Assim a cada noite. Levanta. Janela. Candeeiro. Recua até a borda da luz e volta-se para a parede nua. Coberta de retratos um dia.<sup>173</sup>

Como já foi mencionado, toda a narração acontece na terceira pessoa e a personagem

*Solo* – **Récitant:** «deux billions et demi de secondes. Peine à croire si peu. (...) Trente mille nuits. Peine à croire si peu.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramatiques:** Cette fois, Solo, Berceuse, Improptu d’Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.30.

<sup>173</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – **Speaker:** (...) 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. Blank wall. So nightly. Up. Socks. Nightgown. Window. Lamp. Backs away to edge of light and stands facing blank wall. Covered with pictures once.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.425-426.

*Solo* – **Récitant:** (...) Dans la chambre le noir qui gagne. Jusqu’à la lueur du lampadaire. Mèche baissée. Et maintenant. Cette nuit. Levé à la nuit. Chaque nuit. Faible lumière dans la chambre. D’où mystère. Nulle de la fenêtre. Non. Presque nulle. Ça n’existe pas nulle. Va à tâtons à la fenêtre et fixe le dehors. Noire vastitude où rien ne bouge. Recule enfin à tâtons jusqu’à l’invisible lampe. Poignée d’allumettes dans sa poche droite. En frotte une sur sa fesse comme son père le lui avait appris. Enlève le globe blanchâtre et le dépose. L’allumette s’éteint. En frotte une deuxième de même. Enlève le verre enfumé et le garde dans la main gauche. L’allumette s’éteint. En frotte une troisième de même et la met à la mèche. Remet le verre. L’allumette s’éteint. Remet le globe. Baisse la mèche. S’écarte jusqu’à l’orée de la lumière et se tourne face au mur. Ainsi chaque nuit. Debout. Fenêtre. Lampe. S’écarte jusqu’à l’orée de la lumière et se tourne face au mur nu. Couvert d’images jadis.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramatiques:** Cette fois, Solo, Berceuse, Improptu d’Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.30-31.

chega a se indagar: «onde ele está?»<sup>174</sup> Novamente, observa-se a recusa em dizer «eu», que denuncia a instabilidade de um ser em permanente renúncia. Tal qual *Solo*, percebe-se no teatro tardio beckettiano a decomposição do eu, por meio das múltiplas estratégias de desidentificação do sujeito; entre elas, a iluminação manifesta de forma especialmente expressiva à ontologia do teatro de Samuel Beckett. Por meio do jogo instável entre luz e sombra, penumbra e escuridão, a iluminação cria a tensão necessária que faz com que as personagens pareçam estar, desde o início, fadadas a desaparecer; assim como a iluminação está predestinada à obscuridade – ainda mais por *Solo* abordar tão somente a proximidade da morte.

Com sombra indefinida e falta de contornos precisos, o *Falante/Recitante*, de *Solo*, permanece, assim, durante todo o espetáculo imóvel e pouco iluminado pelo candeeiro, localizado a dois metros à sua esquerda. «Em pé portanto voltado para a parede. Morrendo. Nem mais nem menos. Não. Menos. Menos para morrer. Sempre menos. Como a luz ao anoitecer.»<sup>175</sup> Nesta obra, as ações de acender o candeeiro são repetidamente narradas, fazendo eco às narrações das memórias ligadas à morte – que abrem a peça: «seu nascimento foi sua morte.»<sup>176</sup> Ele está obcecado pelos funerais de entes queridos – imagens de chuva, de cova e sepultura – «até se dar conta de que não há outros assuntos. Nunca houve outros assuntos. Apenas um só assunto. Sempre. Os mortos. Os que se foram.»<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> Nos originais: «where is he now?» ; «où est-il?».

<sup>175</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – «**Speaker:** (...) So stands there facing blank wall. Dying on. No more no less. No. Less. Less to die. Ever less. Like light at nightfall.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.426.

*Solo* – «**Récitant:** (...) Debout donc face au mur. Mourant de l'avant. Ni plus ni moins. Non. Moins, moins à mourir. Toujours moins. Tel le jour le soir venu.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.31-32.

<sup>176</sup> Nos originais: «birth was the death of him» ; «sa naissance fut sa perte».

<sup>177</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – «**Speaker:** (...) Till half hears there are no other matters. Never were other matters. Never two matters. Never but the one matter. The dead and gone. The dying and the going.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.429.

*Solo* – «**Récitant:** (...) Jusqu'à comme quoi à peine il n'est pas d'autres questions. Ne fut jamais d'autres questions. Jamais qu'une seule question. Les morts et en allés. La vie qu'ils y mirent.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de

Repentinamente, já no fim do espetáculo, nos trinta segundos finais do discurso ininterrupto da personagem, a luz do candeeiro começa a falhar, fazendo-a como que desaparecer de cena. Nas indicações de Beckett:

(...) Pouco antes do final da fala, a luz do candeeiro começa a se extinguir. Candeeiro extinto. Silêncio. *Recitante*, globo, extremidade do catre, fracamente visíveis na luz difusa. Longa pausa. Escuro.<sup>178</sup>

Dessa forma, no final do espetáculo há apenas escuridão. A falha da luz, como que arremata a dissolução do sujeito, sublinhando ainda a brevidade da vida e a proximidade da morte. De acordo com Knowlson, o texto foi escrito a pedido do ator inglês David Warrilow, que tinha a imagem de um homem em pé no palco, iluminado de cima, cujos traços faciais não podiam ser vistos e que falava sobre a morte.<sup>179</sup>

Tal como *Solo*, a iluminação de *Fragmento de Teatro II* é igualmente falha. Em cena, enquanto um homem, *C.*, está permanentemente de costas, de pé, imóvel, prestes a saltar do parapeito da janela, dois burocratas, *A.* e *B.*, inspecionam, analisam e leem em voz alta os variados depoimentos sobre *C.*, além de confidências pessoais, a fim de decidirem se ele deve ou não cometer suicídio. No entanto, a dramaturgia inacabada fracassa por meio de sucessivas falhas de luz, que, recorrentemente, parece impossibilitar as personagens de chegarem a uma conclusão. Aqui, a luz instabiliza a cena por meio do repetido jogo cômico do acender e apagar da luminária. Vejamos:

---

Minuit, 1982, p.37.

<sup>178</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – «(...) 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, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.425.

*Solo* – «(...) peu avant la fin de la parole, la lampe commence à baisser. Lampe éteinte. Silence. Récitant, globe, extrémité du grabat, à peine visibles dans la lumière diffuse. Un temps long. Noir.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Improptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.29-30.

<sup>179</sup> KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004.

Figura 17 – *Rough for Theatre II*



Legenda: Phelim Drew, John Olohan e Robert O'Mahoney em *Rough for Theatre II*, direção de Pierre Chabert, 1999.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.34.<sup>180</sup>

(...) **B:** Vou ler toda a passagem: «morbidamente sensível à opinião dos outros.»  
(*Sua luminária apaga-se.*) Olha, a luminária apagou. (*A luminária acende novamente.*) Bem, não. Deve ser um mau contato. (*Examina a luminária, endireita o cabo.*) O cabo estava torcido. Agora está tudo bem. (*Lendo.*) «Morbidamente sensível...» (*A luminária apaga-se.*) Mas que merda!

**A:** Tente mexer um pouco. (*B sacode a luminária. Ela acende novamente.*) Viu? É algo que eu aprendi com os escoteiros.

(*Pausa.*)

**B, A:** (*Juntos.*) «Morbidamente sensível...»

**A:** Não toque na mesa.

**B:** O quê?

**A:** Não toque mais na mesa... Se for contato, a menor sacudida basta.

**B:** (*Recuando a cadeira um pouco para trás.*) «Morbidamente sensível...»  
(*A luminária apaga-se. B. bate na mesa fortemente. A luminária acende novamente.*)

(*Pausa.*)

**A:** Que coisa misteriosa... a eletricidade.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Fotografia de John Haynes.

<sup>181</sup> Tradução nossa.

*Rough for Theatre II* – «(...) **B:** I'll read the whole passage: «... morbidly sensitive to the opinion of others →» [*His lamp goes out.*] Well! The bulb has blown! [*The lamp goes on again.*] No, it hasn't! Must be a faulty connection. [*Examines lamp, straightens flex.*] The flex was twisted, now all is well. [*Reading.*] «... morbidly

Mais adiante, a luminária apaga novamente e A. sugere trocar de lugar com B.. Desta maneira, B. vai até A. com a sua cadeira e senta-se de frente a ele. Ao inspecionar seus papéis e aproximar a luminária de A. para ele, a fim de continuar a leitura, a luminária de B. acende e a personagem chega a comentar: «essa piada já foi longa o suficiente para mim.»<sup>182</sup> Outra luminosidade predominante na cena de *Fragmento de Teatro II* é a luz do fósforo. A. risca um fósforo tanto para procurar o rouxinol, em certo momento da peça, quanto para inspecionar o rosto de C., no fim do espetáculo. Após tanto recapitular depoimentos e confidências e possivelmente terem chegado à conclusão de deixá-lo pular da janela, A. se surpreende com C.:

---

sensitive—» [*The lamp goes out.*] Bugger and shit!

**A:** Try giving her a shake. [*B shakes the lamp. It goes on again.*] See! I picked up that wrinkle in the Band of Hope.

[*Pause.*]

**B:** [*Together.*] «... morbidly sensitive—»

**A:** [*Together.*] Keep your hands off the table.

**B:** What?

**A:** Keep your hands off the table. If it's a connection the least jog can do it.

**B:** [*Having pulled back his chair a little way.*] «... morbidly sensitive—» [*The lamp goes out. B bangs on the table with his fist. The lamp goes on again. Pause.*]

**A:** Mysterious affair, electricity.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.242-243.

*Fragment de théâtre II* – «(...) **B:** Je vais te lire tout le passage. [*Lisant.*] «Morbidement sensible à l'opinion d'autrui —» [*Sa lampe s'éteint.*] Tiens! L'ampoule est morte! [*La lampe se rallume.*] Eh bien non. Ça doit être un mauvais contact. [*Il examine la lampe, déplace le fil.*] Le fil était tordu, maintenant ça va aller. [*Lisant.*] «Morbidement sensible—» [*La lampe s'éteint.*] Putain de merde.

**A:** – Essaie de l'agiter un peu. [*B agite la lampe. Elle se rallume.*] Tu vois! C'est un truc que j'ai appris chez les éclairateurs.

*Un temps.*

**B, A:** [*ensemble.*] «Morbidement sensible—».

**A:** Touche pas à la table.

**B:** Quoi?

**A:** Ne touche plus à la table. Si c'est le contact, le moindre choc suffit.

**B:** Tu es bon! Et mes papiers?

**A:** Enfin, vas-y doucement.

**B:** [*ayant reculé un peu sa chaise*] – «Morbidement sensible—». [*La lampe s'éteint. B assène un grand coup de poing sur la table. La lampe se rallume. Un temps.*]

**A:** C'est mystérieux, l'électricité.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.48-49.

<sup>182</sup> Tradução nossa.

*Rough for Theatre II* – «**B:** This gag has gone on long enough for me.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.244.

*Fragment de théâtre II* – «**B:** Pour moi, ce gag a assez duré.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.51.

**A:** (...) Como... terminar? (*Longa pausa. A. vai para a janela. Acende um fósforo, segura-o no alto e inspeciona o rosto de C.. O fósforo queima-se, ele o joga para fora da janela.*) Ei. Venha ver! (*B. não se move. A. acende outro fósforo, segura-o no alto e inspeciona o rosto de C..*) Venha depressa! (*B. não se move. O fósforo queima-se, A. deixa-o cair.*) Isso, por exemplo! (*A. pega o seu lenço e levanta-o timidamente em direção ao rosto de C..*)<sup>183</sup>

Com o final enigmático e inconclusivo – como o próprio título sugere – *Fragmento de Teatro II* permanece em suspensão durante todo o tempo. Se inicialmente a dificuldade era a de A. e B. decidirem a favor ou contra a vida de C., no desfecho não há garantias nem mesmo se ele está vivo, pois quando A. aproxima o lenço em direção à face de C., é para lhe enxugar as lágrimas ou para lhe cobrir a face?<sup>184</sup> Em um intenso impasse e diante de uma centelha de luz, o espetáculo termina.

Como já relatado, a iluminação também promove deformações corporais no teatro tardio beckettiano, por meio do posicionamento dos refletores. Em *Solo*, os traços faciais do *Falante/Recitante* não podem ser vistos, pois a iluminação é proveniente de cima, tal como *Vai e Vem*, que possui um único refletor vindo de cima. No entanto, a visibilidade dos rostos das personagens em *Vai e Vem* é pior, pelo fato delas usarem chapéus. Nas notas, Beckett indica: «a iluminação é suave. Foco único direcionado para o banco. O resto do palco às escuras.» E sobre as saídas das personagens, o autor precisa que as figuras não devem ser vistas saindo do palco. «Elas deverão desaparecer no escuro, a poucos passos da área iluminada. De modo idêntico, a volta será repentina. Saídas e entradas rápidas, sem ruído de

---

<sup>183</sup> *Rough for Theatre II* – «**A:** (...) How end? (*Long pause. A goes to window; strikes a match, holds it high and inspects C's face. The match burns out, he throws it out of window.*) Hi. Take a look at this! (*B does not move. A strikes another match, holds it high and inspects C's face.*) Come on! Quick! (*B does not move. The match burns out, A lets it fall.*) Well, I'll be... (*A takes out his handkerchief and raises it timidly towards C's face.*)» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.249.

*Fragment de théâtre II* – «**A:** (...) Comment finir? (*Un temps long. A va à la fenêtre, frotte une allumette, la tient en l'air et regarde le visage de C. L'allumette se consume, il la jette par la fenêtre.*) Hé! Viens voir! (*B ne bouge pas. A frotte une autre allumette, la tient en l'air et regarde le visage de C.*) Viens vite! (*B ne bouge pas. L'allumette se consume, A la laisse tomber.*) Ça, par exemple! (*A sort son mouchoir et l'approche timidement du visage de C.*)» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.61.

<sup>184</sup> BERRETINI, Célia. **Samuel Beckett escritor plural**. 1 Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.



passos.»<sup>185</sup> Vale lembrar que, no original em inglês, Beckett recomenda a utilização de telas e cortinas, tão pouco visíveis quanto possíveis, caso o escuro não seja o suficiente.

Outro dramático que também possui a iluminação proveniente de cima é *Ato sem palavras I*, em que a luz projeta as sombras no palco tanto do homem quanto dos galhos e das folhas da árvore. Entretanto, *Ato sem palavras I* possui «luz ofuscante»<sup>186</sup>, que chega, de fato, a incomodar completamente a visão da cena.

Além disso, também a iluminação vinda de baixo opera a desfiguração da personagem. Em *Eu não*, a personagem *Boca* é «fracamente iluminada em *close-up*, com a luz vinda de baixo e o resto do rosto na penumbra.»<sup>187</sup> Já no original em inglês de *Comédia*, Beckett é bastante minucioso ao referir-se sobre a luz. Para o autor,

(...) a iluminação é feita utilizando-se um único refletor, que não deve estar situado fora do espaço cênico (palco) ocupado por suas vítimas. A posição ideal para o refletor é no centro do proscênio, de modo que os rostos são iluminados de perto e a partir de baixo. Quando, excepcionalmente, os três refletores forem requeridos a fim de iluminar os três rostos ao mesmo tempo, eles seriam como um único refletor ramificado em três. Salvo esses momentos, um único refletor móvel deve ser usado, girando, o mais rápido possível, de uma face à outra, quando exigido. O método que consiste em designar para cada rosto um refletor fixo e distinto é insatisfatório na medida em que é menos expressivo da ideia de um único inquiridor do que o refletor

---

<sup>185</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Come and Go* – «*Lighting*: soft, from above only and concentrated on playing area. Rest of stage as dark as possible. [...] *Exits*: the figures are not seen to go off stage. They should disappear a few steps from lit area. If dark not sufficient to allow this, recourse should be had to screens or drapes as little visible as possible. Exits and entrances slow, without sound of feet.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.356.

*Va-et-vient* – «*Éclairage*: Faible, d'en dessus seulement et concentré sur le siège. Le reste de la scène dans l'obscurité. [...] *Sorties*: On ne voit pas les personnages sortir en coulisse. Ils doivent disparaître dans l'obscurité à quelques pas de la zone éclairée et de même, quand ils reparassent, être déjà tout près du siège. Sorties et entrées soudaines et légères, sans bruit de pas.» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Paroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II**. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.43-44.

<sup>186</sup> Nos originais: «dazzling light» ; «éclairage éblouissant».

<sup>187</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Not I* – «(...) faintly lit from close-up and below, rest of face in shadow.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.376.

*Pas moi* – «(...) faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité.» BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p.81.

único e móvel.<sup>188</sup>

Em *Comédia*, quando a cortina se abre, pouco se vê as personagens na quase completa escuridão do palco – apenas vislumbram-se três urnas e, em instantes depois, três cabeças fracamente iluminadas que mal se diferenciam umas das outras e das próprias urnas. Da obliteração dos corpos resulta a indistinção do homem (*H*) e das duas mulheres (*M1* e *M2*). Nesta peça, a narrativa é estilizada, principalmente pela forte presença do refletor, que determina cada momento de fala. O refletor faz as vezes de um inquisidor, que parece destinado a extrair à força cada fala das três personagens, ou a fazê-las calarem-se.<sup>189</sup> De acordo com Beckett,

(...) suas falas são provocadas por um refletor cuja luz se projeta apenas sobre cada um dos rostos. A transferência da luz de um rosto ao outro se dá imediatamente, sem blackout, ou seja, sem retornar à quase completa escuridão do início, salvo quando for indicado. A resposta à luz é imediata. Rostos impassíveis durante toda a peça. Vozes sem colorido, salvo quando alguma expressão for indicada. Ritmo sempre rápido.<sup>190</sup>

Dessa maneira, a iluminação cria o instável jogo em que as aparições e as desaparecimentos

---

<sup>188</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Play* – «(...) The source of light is single and must not be situated outside the ideal space (stage) occupied by its victims. The optimum position for the spot is at the centre of the footlights, the faces being thus lit at close quarters and from below. When exceptionally three spots are required to light the three faces simultaneously, they should be as a single spot branching into three. Apart from these moments a single mobile spot should be used, swivelling at maximum speed from one face to another as required. The method consisting in assigning to each face a separate fixed spot is unsatisfactory in that it is less expressive of a unique inquisitor than the single mobile spot.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.318.

<sup>189</sup> MACHADO, Michelle Nicié dos Santos. **Samuel Beckett – o olhar e a tela**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

<sup>190</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Play* – «(...) Their speech is provoked by a spotlight projected on faces alone. The transfer of light from one face to another is immediate. No blackout, i.e. return to almost complete darkness of opening, except where indicated. The response to light is immediate. Faces impassive throughout. Voices toneless except where an expression is indicated. Rapid tempo throughout.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.307.

*Comédie* – «(...) La parole leur est extorquée par un projecteur se braquant sur les visages seuls. Le transfert de la lumière d'un visage à l'autre est immédiat. Pas de noir (obscurité presque totale du début) sauf aux endroits indiqués. La réponse à la lumière est instantanée. Visages impassibles. Voix atones sauf aux endroits où une expression est indiquée. Débit rapide.» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Parroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II**. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.10.

das personagens refletem fortemente na inconstância dessas figuras, entre presença e ausência. Em alguns momentos, o palco se encontra em quase completo breu e *M1* anuncia: «penumbra infernal»<sup>191</sup>. Assim, *Comédia* descreve um processo de apagamento, na qual a cena fica cada vez mais escura e silenciosa, pois tanto as luzes dos refletores como as vozes vão permanecendo proporcionalmente mais fracas e a presença de pequenos *blackouts* mais frequentes. Em determinado momento, a personagem *M2* diz: «Será que você está me ouvindo? Será que alguém está me ouvindo? Será que alguém está olhando para mim? Será que pelo menos alguém se preocupa comigo?»<sup>192</sup> Em outro instante, *H.* fala:

(...) *Foco de M1 para H.*

**H** – Mas agora, que você é apenas... um olho. Sempre a piscar. A olhar para o meu rosto.

*Foco de H para M1.*

**M1** – Cansado de brincar comigo. Você me deixará. Sim.

*Foco de M1 para H.*

**H** – Procurando alguma coisa. Em meu rosto. Alguma verdade. Em meus olhos. Nem isso ao menos.

*Foco de H para M2. Gargalhada de M2, como antes, interrompida bruscamente quando o foco se dirige para H.*

**H** – Um simples olho. Sem mente. Abrindo-se e fechando-se sobre mim. Estarei pelo menos –

*Apaga-se o foco de H. Escuro. Três segundos. Foco em H.*

**H** – Estarei pelo menos... sendo visto?

*Apaga-se o foco de H. Escuro. Cinco segundos.*<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Nos originais: «hellish half-light» ; «lueur infernale».

<sup>192</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Play* – «**W2**: Are you listening to me? Is anyone listening to me? Is anyone looking at me? Is anyone bothering about me at all?» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.314.

*Comédie* – «**F2**: Est-ce que tu m'écoutes? Est-ce que quelqu'un m'écoute? Est-ce que quelqu'un me regarde? Est-ce que quelqu'un a le moindre souci de moi?» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers**: Va-et-Vient, Cascando, Paroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.25.

<sup>193</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Play* – «[... *Spot from W1 to M.*]

**M** – And now, that you are... mere eye. Just looking. At my face. On and off.

[*Spot from M to W1.*]

**W1** – Weary of playing with me. Get off me. Yes.

[*Spot from W1 to M.*]

**M** – Looking for something. In my face. Some truth. In my eyes. Not even.

[*Spot from M to W2. Laugh as before from W2 cut short as spot from her to M.*]

**M** – Mere eye. No mind. Opening and shutting on me. Am I as much –

[*Spot off M. Blackout. Three seconds. Spot on M.*]

Esta última fala marca o início de um ciclo de repetições: diferentes momentos encenados até ali sendo integral ou parcialmente retomados. Essas repetições criam o efeito de um círculo vicioso; as personagens «condenadas a continuar»<sup>194</sup>. No original em inglês, Beckett afirma que

(...) a repetição pode ser uma réplica perfeita da primeira representação ou pode apresentar algum elemento de variação. Em outras palavras, a luz pode operar na segunda vez de modo idêntico ao da primeira (réplica perfeita) ou pode optar por um método diferente (variação).<sup>195</sup>

Em Londres e em Paris, uma das variantes propostas pelo irlandês foi a de que a luz ficasse menos forte durante a repetição e as vozes mais baixas e mais ofegantes, de modo que, no início do espetáculo, após o rápido coro, a luz atingisse o nível mais alto de luz e, no final, o nível mais baixo.<sup>196</sup>

Desse modo, *Comédia* é atravessada pela experiência de decomposição em diversas

**M** – Am I as much as... being seen?

[*Spot off M. Blackout. Five seconds.*]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.317.

*Comédie* – «[... *Projecteur de F1 à H.*]

**H** – Et maintenant que toi tu n'es que... oeil. Qu'un regard sans plus. Sur mon visage. À éclipses.

[*Projecteur de H à F1.*]

**F1** – Te lasseras de jouer avec moi. Me lâcheras. Oui.

[*Projecteur de F1 à H.*]

**H** – Cherchant quelque chose. Sur mon visage. Quelque vérité. Dans mes yeux. Même pas. [*Projecteur de H à F2 qui a le même rire qu'avant auquel le projecteur coupe court de nouveau en passant à H.*]

**H** – Oeil sans plus. Sans cerveau. S'ouvrant sur moi et se refermant. Suis-je seulement –

[*Le projecteur s'éteint. Noir. Trois secondes. Projecteur sur H.*]

**H** – Suis-je seulement... vu?

[*Le projecteur s'éteint. Noir. Cinq secondes.*]» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Paroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.32-33.

<sup>194</sup> MACHADO, Michelle Nicié dos Santos. **Samuel Beckett – o olhar e a tela**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p.106.

<sup>195</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Play* – «(...) The repeat may be an exact replica of first statement or it may present an element of variation. In other words, the light may operate the second time exactly as it did the first (exact replica) or it may try a different method (variation).» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.320.

<sup>196</sup> BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.320.

formas: as repetições, a ação do refletor (que fragmenta os discursos a todo o tempo), o ritmo rápido da fala, o fato das personagens estarem obliteradas dentro de urnas, a iluminação e as vozes, pouco a pouco mais fracas, tudo isso ameaça os corpos, indefinidos que são, a desaparecer.

Como vimos, também *May*, de *Passos*, está submetida a esse tratamento que desfaz qualquer possibilidade de uma composição mais nítida da personagem, debaixo de uma luz fraca e fria, a iluminar o chão mais que seu corpo, e seu corpo mais do que sua cabeça.<sup>197</sup> Mais ainda, na quarta seção da peça, não resta vestígio da personagem em cena, apenas uma luz sobre a faixa em que caminhava. Esta ausência também acontece em virtude da manifestação da *Voz de Mulher* – personagem indistinta que não se destaca na escuridão. O recurso à voz em *off* também marca outras peças – como *Aquela vez*, *O Que Onde* e *Cadeira de Balanço*.

Em *Aquela vez* – peça «irmã de *Eu não*»<sup>198</sup> – vê-se pouco iluminado um velho rosto pálido, suspenso e descentralizado em meio à escuridão, a uns três metros do nível do palco. Ele está ligeiramente inclinado para trás, com cabelos brancos esparramados, como se, vistos do alto, contra um travesseiro, conforme a rubrica.<sup>199</sup> Em cena, a personagem denominada

---

<sup>197</sup> *Footfalls* – «*Lighting*: dim, strongest at floor level, less on body, least on head.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.399.

*Pas* – «*Eclairage*: faible, froid. Seuls sont éclairés l'aire et le personnage, le sol plus que le corps, le corps plus que le visage.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.7-8.

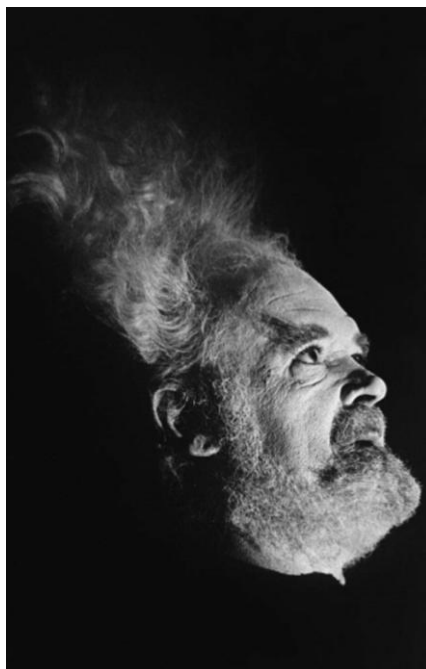
<sup>198</sup> Beckett se referiu à *Aquela vez* como «Not I's little brother» em uma carta para Roby Cohn, datada em 23 de Julho de 1974, e, depois, em outra para James Knowlson, datada em 24 de Setembro de 1974. KNOWLSON, James. **Damned to fame: The Life of Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004, p.731. Em ambas as peças (*Eu não* e *Aquela vez*) há ausência de pontuação, por meio de fluxos ininterruptos de vozes.

<sup>199</sup> «Cortina. Palco na escuridão. Ir subindo com a luz até iluminar o rosto do *Ouvinte*, a uns três metros acima do nível do palco e um pouco descentrado. Velho rosto branco, ligeiramente inclinado para trás, longos cabelos brancos esparramados, como se, vistos do alto, contra um travesseiro. As vozes A, B e C são uma única e mesma voz, a dele, que lhe chegam vindas das duas laterais e de cima. Elas se encadeiam sem nenhuma interrupção, exceto nos lugares indicados. Ver nota. Silêncio. 7 segundos. Os olhos do *Ouvinte* estão abertos. Respiração audível, lenta e regular. » Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*That Time* – «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. Voice 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. See note. Silence 7 seconds. LISTENER'S EYES are open. His breath audible, slow and regular.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.388.

*Ouvinte/Recordador (Listener/Souvenant)* escuta as vozes (*A*, *B* e *C*) que são uma única e mesma voz – sua própria voz – que, em ritmo acelerado e encadeado, fala sem interrupção, exceto durante 10 segundos de silêncio, em lugares indicados, como veremos a seguir.

Figura 18 – *That Time*



Legenda: Patrick Magee em *That Time*, direção de Samuel Beckett, 1976.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.125.<sup>200</sup>

As vozes *A B C* lhe chegam de três lugares diferentes – mais precisamente, vindas das duas laterais e de cima do palco – e narram momentos distintos de sua vida. *A* refere-se ao homem adulto que retorna a um lugar de infância, *B* ao jovem que vivencia uma relação amorosa problemática e *C* ao velho, homem desamparado que se abriga entrando em lugares

*Cette fois* – «Rideau. Scène dans l'obscurité. Montée de l'éclairage sur le visage du Souvenant à environ 3 mètres au-dessus du niveau de la scène et un peu décentré. Vieux visage blême légèrement incliné en arrière, longs cheveux blancs dressés comme vus de haut étalés sur un oreiller. Bribes d'une seule et même voix, la sienne, ABC lui arrivent des deux côtés et du haut respectivement. Elles s'enchaînent sans interruption sauf aux endroits indiqués. Voir note. Silence 7 secondes. Yeux ouverts. Respiration audible, lente et régulière.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.9.

<sup>200</sup> Fotografia de John Haynes.

públicos (museus, galerias), em meio ao frio e à chuva. No entanto, a narrativa das três vozes é feita na segunda pessoa: você.

(...) **A:** ou conversando consigo mesmo quem mais conversas imaginárias **você** era ainda uma criança dez onze anos numa pedra no meio das urtigas gigantes entregue às suas invenções ora uma voz ora uma outra até ficar rouco e elas todas soarem iguais noite adentro quando **você** se esquecia noite escura ou à luz da lua e todos lá fora à sua procura

**B:** ou junto à janela no escuro a ouvir a coruja a cabeça vazia e aos poucos difícil acreditar cada vez mais difícil acreditar que **você** tenha alguma vez amado alguém ou alguém a **você** até concluir que essa é mais uma daquelas histórias que **você** costumava inventar para deter o vazio mais uma daquelas velhas fábulas para que o vazio não viesse cobri-lo com seu sudário

*Silêncio. 3 segundos. Os olhos se abrem. Ligeira elevação da luz. Respiração audível. 7 segundos.*

**C:** jamais o mesmo mas o mesmo o quê quem pelo amor de Deus alguma vez **você** se disse eu em sua vida ora vamos (*os olhos se fecham, ligeira queda de luz.*) alguma vez **você** conseguiu se dizer eu nessa reviravolta que foi a sua vida essa era uma palavra que **você** sempre carregava na boca antes que ela calasse para sempre...<sup>201</sup>

Nesta breve pausa, observa-se que o movimento de luz coincide com o abrir e o fechar dos olhos do *Ouvinte/Recordador*, de maneira que, quando os olhos se abrem, há ligeira

<sup>201</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifos nossos.)

*That Time* – «(...) **A:** or talking to yourself who else out loud imaginary conversations there was childhood for you ten or eleven on a stone among the giant nettles making it up now one voice now another till you were hoarse and they all sounded the same well on into the night some moods in the black dark or moonlight and they all out on the roads looking for you

**B:** or by the window in the dark harking to the owl not a thought in your head till hard to believe harder and harder to believe you ever told anyone you loved them or anyone you till just one of those things you kept making up to keep the void out just another of those old tales to keep the void from pouring in on top of you the shroud

*[Silence 10 seconds. Breath audible. After 3 seconds eyes open.]*

**C:** never the same but the same as what for God's sake did you ever say I to yourself in your life come on now *[Eyes close.]* could you ever say I to yourself in your life turning-point that was a great word with you before they dried up altogether always...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.390.

*Cette fois* – «(...) **A:** ou te parlant tout seul à qui d'autre conversations imaginaires l'enfance que voilà dix onze ans sur une pierre au milieu des orties géantes tout à tes inventions tantôt une voix tantôt une autre jusqu'à en avoir la gorge en feu et les grailler toutes pareil bien avant dans la nuit quand ça te prenait nuit noire ou clair de lune et les autres qui battaient les chemins à ta recherche

**B:** ou à la fenêtre dans le noir à écouter la chouette la tête vide et peu à peu difficile à croire de plus en plus difficile à croire que tu aies jamais pu jurer amour à quelqu'un ou jamais quelqu'un à toi jusqu'à n'y voir qu'une de ces histoires que tu allais inventant pour contenir le vide qu'encore une de ces vieilles fables pour pas que vienne le vide t'ensevelir le suaire

*[Silence 3 secondes. Les yeux s'ouvrent. Légère montée de l'éclairage. Respiration audible. 7 secondes.]*

**C:** jamais le même mais le même que qui bon Dieu t'es-tu jamais dit je de la vie allons *[les yeux se ferment, légère baisse de l'éclairage]* as-tu jamais pu te dire je de la vie tournant voilà un mot que tu avais toujours à la bouche avant qu'elle tarisse pour de bon...» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autres dramatiques**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.13-14.

elevação da luz e, quando eles se fecham, ligeira queda. A personagem permanece a maior parte do tempo de olhos cerrados, já que eles rapidamente voltam a se fechar após as primeiras palavras pronunciadas, como constatamos.

Figura 19 – *Damals*



(a)

(b)

Legenda: (a) e (b) – Klaus Hern em *Damals (That Time)*, direção de Samuel Beckett, 1976.

Fonte: (a) e (b) – KALB, 1989, p.65 e 203.<sup>202</sup>

Além de iluminar apenas o rosto do protagonista, Beckett também separa o corpo da voz da personagem, concentrando a atuação do *Ouvinte/Recordador* na escuta de fragmentos de sua própria voz desidentificada. A partir de uma dramaturgia sem pontuação que, consequentemente, se abre a múltiplas possibilidades semânticas (para o ator e para o público), o autor convoca, por meio da escuta, uma pluralidade de espaços e de tempos fugidios.

Isabel Cavalcanti observa um paralelismo entre o apagamento do corpo da personagem e o apagamento do pronome de primeira pessoa como marca de enunciação

---

<sup>202</sup> Fotografias de Ilse Buhs (a) e Anneliese Heuer (b).



autobiográfica, já que o *Ouvinte/Recordador* se escuta como se fosse outro falando com ele<sup>203</sup> – ou outros. Assim, para a autora, a personagem, além de ser ouvinte de si mesma, também é testemunha do desabamento de sua identidade.

No entanto, a luz – ou melhor, sua ausência – é um elemento fundamental para a desidentificação das vozes em *Aquela vez*. Por mais que Beckett registre em nota<sup>204</sup> que a passagem de uma voz a outra deve ser claramente perceptível, ainda que de uma forma suave, a indefinição das vozes (em *off*) permanece.

Do mesmo modo que a personagem V., de *Cadeira de Balanço*: uma voz sem corpo. Nesta peça, o palco começa em absoluta escuridão. No proscênio, o rosto de uma mulher começa lentamente a ser iluminado, revelando M. (*Mulher na cadeira*)<sup>205</sup>, precocemente envelhecida com cabelos grisalhos, em desalinho, frontalmente sentada na velha cadeira de balanço que dá o título à peça.<sup>206</sup> Em meio à penumbra, a personagem M. escuta V., uma «voz sem cor, abafada e monótona»<sup>207</sup>, que fala de si na terceira pessoa. A voz que se

---

<sup>203</sup> CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou** – o teatro de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006.

<sup>204</sup> «*Nota*: A B C se sucedem sem nenhuma interrupção, exceto durante 10 segundos nos dois locais indicados. Contudo, a passagem de uma voz à outra deve ser claramente perceptível, ainda que de uma forma suave. Caso as três fontes de origem e o contexto não se mostrarem suficientes para se obter esse efeito, o mesmo deverá ser realizado mecanicamente, amplificando-se, por exemplo, três vezes o som.» Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*That Time* – «*Note*: 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, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.387.

*Cette fois* – «*Note*: ABC se relaient sans solution de continuité à part les deux interruptions de 10 secondes. If faut néanmoins que le passage d'une voix à l'autre, sans être accusé, soit perceptible. Effet à assister mécaniquement, au niveau de l'enregistrement, au cas où n'y suffirait pas la diversité de provenance et de contexte.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: *Cette fois*, *Solo*, *Berceuse*, *Impromptu d'Ohio*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.25.

<sup>205</sup> Nos originais: «W = *Woman in chair*» ; «F = *Femme dans une berceuse*»

<sup>206</sup> Nos originais: *Rockaby* e *Berceuse*. Nesta última, o título remete também à canção de ninar.

<sup>207</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

escuta, a sua própria, está gravada em *off* e não se sabe exatamente de onde ela fala, apenas que seu discurso se acionará assim que *M.* voltar a dizer: «mais»<sup>208</sup>. *V.* e o balanço atuam sincronicamente, de modo que a cadência do embalar da cadeira é feita mecanicamente, sem que haja qualquer impulso/controlado da personagem para balançar.

Figura 20 – *Rockaby*



Legenda: Billie Whitelaw em *Rockaby*, direção de Alan Schneider, 1981.

Fonte: BBC Radio3, 2014, p.2.

**M:** Mais.  
*Pausa. Voz e balanço juntos.*  
**V:** até o dia enfim  
 ao fim de longa jornada  
 no qual **ela** diga  
 diga a si mesma  
 a quem mais  
 que é hora de parar  
*é hora de parar*

---

*Berceuse* – «Voix: blanche, sourde, monotone.» BECKETT, Samuel. *Catastrophe et autre dramaticules*: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d’Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.55.

<sup>208</sup> Nos originais: «more» ; «encore».

parar de errar  
 de um lado para outro  
 toda olhos  
 em toda parte  
 para cima e para baixo  
 à espera de outro  
 de outro como **ela**  
 de outro ser como **ela**  
 um pouco como **ela**  
 errante como **ela**  
 de um lado para outro  
 ...<sup>209</sup>

A construção rítmica e melódica implicada na fala de *V.* e o movimento sincopado da cadeira estão em sincronia: de tempos em tempos, o balanço e a voz param, mas retornam, de imediato, após *M.* voltar a falar «mais». Entretanto, a cada parada há uma ligeira queda de luz, junto ao eco das últimas palavras pronunciadas por *M.* naquela seção. São elas:

é hora de parar	alma vivente	é hora de parar	balance-a daqui <sup>210</sup>
-----------------	--------------	-----------------	--------------------------------

Dividido em quatro seções, a cena de *Cadeira de Balanço* vai ficando paulatinamente escura, ao mesmo tempo em que o «mais» pronunciado pela personagem, torna-se um pouco mais baixo a cada vez e os olhos dela mais fechados. Na rubrica, Beckett também estabelece

<sup>209</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifo nosso.)

*Rockaby* – «**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 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/ going to and fro(...)» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.435.

*Berceuse* – «**F**: Encore

(Un temps. Voix et balancement ensemble.)

**V**: jusqu'au jour enfin/ fin d'une longue journée/ où elle dit/ se dit/ à qui d'autre/ temps qu'elle finisse/ temps qu'elle finisse/ finisse d'errer/ de-ci de-là/ tout yeux/ toutes parts/ en haut en bas/ à l'affût d'un autre/ d'un autre comme elle/ d'un autre être comme elle/ un peu comme elle/ errant comme elle/ de-ci de-là(...)» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autres dramatiques**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.41-42.

<sup>210</sup> Nos originais: «time she stopped – living soul – time she stopped – rock her off»; «temps qu'elle finisse – âme vivante – temps qu'elle finisse – berce-la d'ici».

que no final da seção 4 – a partir de «isto nunca mais»<sup>211</sup> – o volume da voz de V. prossegue gradativamente mais baixo. Sobre os olhos, o autor indica: «ora fechados, ora bem abertos, sem jamais pestanejar. Na seção 1, abrem-se e se fecham igual número de vezes. Nas seções 2 e 3, aparecem cada vez mais cerrados. A partir da metade da seção 4, definitivamente cerrados.»<sup>212</sup> Assim, as principais ações da personagem evidenciam o corpo de M. permanentemente diante de si mesmo, uma vez que elas consistem em: escutar a sua própria voz, fechar e piscar os olhos determinadas vezes no decorrer da peça, além de deslocar a cabeça no final do espetáculo.

Aqui, toda a construção cênica tem papel determinante, isto é, a oscilação cadenciada e poética do texto tendente à repetição, a mecanicidade do balanço, a escuta, o cerrar dos olhos, o figurino preto, a tonalidade da voz. E não seria diferente com a iluminação, que, além de ressaltar a indefinição das personagens, tem a missão de fazer desaparecer M., parcial e inteiramente. Nas notas, Beckett também oferece duas alternativas para o desenho de luz: ou mais difusa, embora não menos precária, ou extremamente concentrada.

---

<sup>211</sup> *Cadeira de Balanço* – «V: (...) ela desceu/ a escada íngreme/ abaixou a persiana e desceu/ para o térreo/ foi sentar-se na velha cadeira de balanço/ e balançou-se/ balançou-se/ dizendo a si mesma/ não/ **isto nunca mais**/ na cadeira de balanço/ de braços enfim/ dizendo-lhe/ balance-a daqui/ zombemos da vida/ balance-a daqui/ balance-a daqui (*Juntos: eco de «balance-a daqui», fim do balanço, lenta extinção da luz.*)» Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifo nosso.)

No original em inglês, a partir de «saying to herself». No original em francês, desde «plus jamais ça».

*Rockaby* – «V: (...) went down/ let down the blind and down/ right down/ into the old rocker/ and rocked/ rocked/ **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/ rock her off/ rock her off [*Together: echo of «rock her off», coming to rest of rock, slow fade out.*]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.441-442. (Grifo nosso.)

*Berceuse* – «V: (...) elle descendit/ l'escalier raide/ baissa le store et descendit/ tout en bas/ s'asseoir dans la vieille berceuse/ et se berça/ se berça/ se disant/ non/ **plus jamais ça**/ à la berceuse/ des bras enfin/ à elle disant/ berce-la d'ici/ aux gogues la vie/ berce-la d'ici/ berce-la d'ici. (*Ensemble: écho de «berce-la d'ici» fin du balancement, extinction de l'éclairage.*)» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.51-52. (Grifo nosso.)

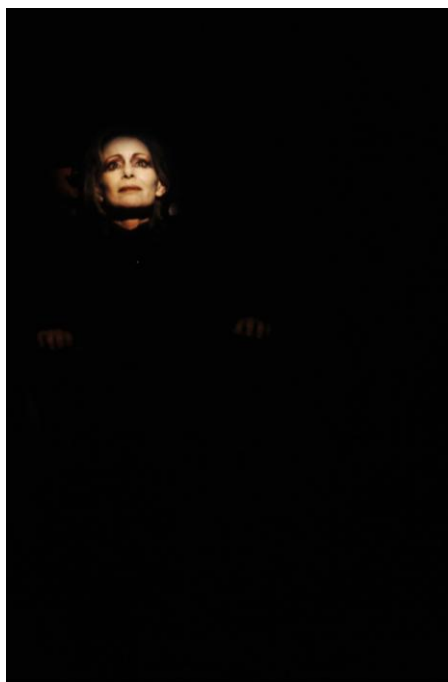
<sup>212</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Rockaby* – «Notes: 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, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.433.

*Berceuse* – «Notes: Yeux : Tantôt fermés, tantôt grands ouverts. Pas de cillement. Moitié-moitié section 1. De plus en plus fermés sections 2 et 3. Fermés définitivement au milieu de section 4. » BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.54.

*Luz:* Fraca, a iluminar apenas a cadeira. Foco fraco e constante no rosto, independente das sucessivas quedas de luz. De alcance suficientemente amplo para abranger os limites do suave balanço, ou então focalizado no rosto em repouso, isto é, no centro do vaivém. Neste caso, durante a fala, o rosto é ora banhado pela luz ora afasta-se ligeiramente da luz.<sup>213</sup>

Figura 21 – *Berceuse*



Legenda: Catherine Sellers em *Berceuse*, direção de Pierre Chabert, 1986.

Fonte: GALLICA, 2010, p.16.<sup>214</sup>

Nesta última indicação, a iluminação atua na desfiguração do corpo a partir do jogo de sombras que o vaivém da cadeira possibilita, devido à cabeça de *M.* ir ligeiramente balançando dentro e fora da luz. Praticamente imóvel, a personagem é encoberta pela

<sup>213</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Rockaby* – «Notes: Light: Subdued on chair. Rest of stage dark. Subdued spot on face constant throughout, unaffected by successive fades. Either wide enough to include narrow limits of rock or concentrated on face when still or at mid-rock. Then throughout speech face slightly swaying in and out of light.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.433.

*Berceuse* – «Notes: Eclairage: Amorti, uniquement sur la berceuse. Spot de même sur le visage. Constant. Indépendant des baisses successives. Soit assez large pour comprendre les limites du faible balancement, soit concentré sur le visage au repos ou au centre du va-et-vient.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, *Berceuse*, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.53.

<sup>214</sup> Fotografia de Daniel Cande.

escuridão, que não só impede que seu corpo seja visto inteiramente, como provoca a tensão dramática necessária entre o oculto e o revelado, pela oscilação do balanço e pela diminuição gradativa da luminosidade. Todas essas nuances produzem hesitações na cena, dão a ver a obscuridade do corpo, revelam através das gradações de luz as próprias declinações do ser. Nas notas, o dramaturgo irlandês indica:

*Início:* lenta subida da luz apenas no rosto primeiro. Longa pausa. Iluminar então a cadeira.

*Final:* extinguir, primeiro, a luz da cadeira. Longa pausa apenas com o rosto iluminado. A cabeça tomba lentamente até imobilizar-se. Extinguir aos poucos o foco do rosto.<sup>215</sup>

Assim, além da simetria no desenho de luz, de começar e finalizar com o foco no rosto de *M.*, observa-se que, da mesma forma que a luz revela a personagem, no início do espetáculo, ela também a faz desaparecer, no final. No entanto, antes do desaparecimento de *M.* com a iluminação apenas em seu rosto, Beckett suspende a cena por meio do último movimento da personagem: *M.* vai tombando lentamente a sua cabeça para frente até imobilizar-se, antes de a escuridão tomar todo o espaço. A este respeito, o gradativo cair da cabeça provoca poderosa tensão dramática. E, no final, há somente o desvanecer da figura sobre a cadeira de balanço inerte.

Tal com *V.*, de *Cadeira de Balanço*, a personagem *V.* (*Voz de BAM*), de *O Que Onde* também é uma voz em *off*. No entanto, *Voz de BAM* está sob a forma de um pequeno megafone, descentralizado à esquerda, no proscênio, fracamente iluminado e cercado pela escuridão, enquanto a área de representação situa-se em um retângulo de 3m x 2m, na penumbra, à direita, diagonalmente atrás de *V.*. É interessante perceber que o retângulo se delinea justamente pela iluminação, da mesma maneira que em *Ato sem palavras II*, cuja

---

<sup>215</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Rockaby* – «Notes: Light: Opening fade-up: first spot on face alone, long pause, then light on chair.

*Final fade-out:* first chair, long pause with spot on face alone, head slowly sinks, come to rest, fade out spot.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.433.

*Berceuse* – «Notes: Eclairage: Début: monter d'abord le spot sur le visage. Un temps long. Puis monter l'éclairage berceuse.

*Fin:* éteindre d'abord l'éclairage berceuse. Un temps long avec spot le visage. La tête s'affaisse, s'immobilise. Eteindre le spot.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramatiques**: Cette fois, Solo, Berceuse, Improptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.53.

plataforma é violentamente iluminada em todo o seu comprimento em oposição ao resto do palco, em completo breu. No original em inglês, Beckett indica ainda o efeito de friso.<sup>216</sup>

E, de fato, os recortes de luz são características marcantes do teatro tardio beckettiano, delimitando de forma rigorosa e precisa o espaço cênico, realçando somente o que é imprescindível para o jogo dramático: em *Improviso de Ohio*, o autor ilumina apenas uma mesa comum no centro do palco.<sup>217</sup> Observa-se também que a luz recortada acaba por imprimir força e tensão dramática aos pequenos movimentos – como, por exemplo, as batidas de punho sobre a mesa do *Ouvinte (Listener/Entendeur)*, de *Improviso de Ohio*.

Em *Fragmento de Teatro I*, o irlandês não acrescenta nenhuma rubrica de iluminação, fornecendo apenas algumas pistas que revelam a indefinição dos dias – aparentemente distante da manhã em sua falta de luminosidade, embora ainda não tomados pelo breu absoluto da noite. Na peça, a partir de uma vaga indicação espacial – «esquina de uma rua. Ruínas.»<sup>218</sup> – há duas personagens; enquanto *A* é um velho cego sentado em um banquinho arranhando seu violino em troca de esmola, *B* está aleijado de uma perna e se movimenta somente por meio de uma vara e cadeira de rodas. Sem enxergar, *A* não se cansa de perguntar a ele sobre o dia:

---

<sup>216</sup> *Act Without Words II* – «Note: This mime should be played on a low and narrow platform at back of stage, violently lit in its entire length, the rest of the stage being in darkness. Frieze effect». BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.209.

*Acte sans paroles II* – «Ce mime se joue au fond de la scène sur une plate-forme étroite dressée d'une coulisse à l'autre et vivement éclairée sur toute sa longueur». BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Parroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II**. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.105.

<sup>217</sup> *Improviso de Ohio* – «iluminar apenas, no centro do palco, uma mesa comum, branca, de madeira, medindo aproximadamente, dois metros de comprimento por um metro de largura.» Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Ohio Impromptu* – «Light on table midstage. Rest of stage in darkness. Plain white deal table say 8' x 4'. Two plain armless white deal chairs.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.445.

*Impromptu d'Ohio* – «Seule éclairée, au centre de la scène, une table ordinaire en bois blanc, deux mètres sur un mètre environ.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.59.

<sup>218</sup> Nos originais: «street corner. Ruins.» ; «coin de rue. Décombres.»

(...) **A:** Como estão as árvores?  
**B:** Difícil de dizer. É inverno, você sabe. (*Pausa.*)  
**A:** É dia ou noite?  
**B:** Oh... (*Ele olha para o céu.*)... dia, se você quiser. Sem sol, é claro, senão você não teria perguntado. (...)  
**A:** Mas e a luz?  
**B:** Sim. (*Olha para o céu.*) Sim, a luz, não há nenhuma outra palavra para isso. (*Pausa.*) Quer que eu descreva para você? (*Pausa.*) Quer que eu tente te dar uma ideia sobre essa luz?<sup>219</sup>

Mais à frente, a personagem *B* chega a concluir:

(...) **A:** Ainda é dia?  
**B:** Dia? (*Olha para o céu.*) Se você quiser. (*Olha.*) Não há outra palavra pra isso.  
**A:** Não será logo final da tarde? (...) Não será logo noite? (*B olha para o céu.*)  
**B:** Dia... Noite... (*Olha.*) Às vezes me parece que a terra deve ter ficado presa, um dia sem sol, no coração do inverno e no **cinza da noite.**<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Tradução nossa.

*Rough for Theatre I* – «(...) **A:** How are the trees doing?  
**B:** Hard to say. It's winter, you know. [*Pause.*]  
**A:** Is it day or night?  
**B:** Oh... [*he looks at the sky*] ... day, if you like. No sun of course, otherwise you wouldn't have asked. (...)  
**A:** But light?  
**B:** Yes. [*Looks at sky.*] Yes, light, there is no other word for it. [*Pause.*] Shall I describe it to you? [*Pause.*] Shall I try to give you an idea of this light?» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.228.

*Fragment de théâtre I* – «(...) **A:** Que font les arbres?  
**B:** Difficile à dire. C'est l'hiver, vous savez. (*Un temps.*)  
**A:** Fait-il jour ou nuit?  
**B:** Oh... (*il regarde le ciel.*)... jour, si l'on veut. Pas de soleil bien sûr, sinon vous n'auriez pas demandé. (...)  
**A:** Mais de la carté?  
**B:** Oui. (*Il regarde le ciel.*) Oui, de la clarté, il n'y a pas d'autre mot. (*Un temps.*) Dois-je vous la décrire? (*Un temps.*) Dois-je essayer de vous en donner une idée, de cette clarté?» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.22-23.

<sup>220</sup> Tradução nossa. (Grifo nosso.)

*Rough for Theatre I* – «(...) **A:** Is it still day?  
**B:** Day? [*Looks at sky.*] If you like. [*Looks.*] There is no other word for it.  
**A:** Will it not soon be evening? (...) Will it not soon be night? [*B looks at sky.*]  
**B:** Day... night... [*Looks.*] It seems to me sometimes the earth must have got stuck, one sunless day, in the heart of winter, in the grey of evening.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.232.

*Fragment de théâtre I* – «(...) **A:** It fait jour toujours?  
**B:** Jour? (*Il regarde le ciel.*) Si l'on veut. (*Il regarde.*) Il n'y a pas d'autre mot.  
**A:** Ce n'est pas bientôt le soir? (...) Ce n'est pas bientôt la nuit? (*B regarde le ciel.*)  
**B:** Jour... nuit... (*Il regarde.*) Il me semble quelquefois que la terre a dû caler, un jour sans soleil, au coeur de l'hiver, dans la grisaille du soir.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.32.



Aqui, a indicação do cinza como luminosidade poderia ser algo sem importância, se não fosse uma fixação de Beckett. Em *Fim de Partida*, reclusos em um «interior sem mobília. Luz cinzenta»<sup>221</sup>, *Hamm*, que também é cego e cadeirante, pergunta ao seu servo *Clov* como está o tempo e o ordena a conferir a terra e o mar, através das duas janelas pequenas e altas localizadas à direita e à esquerda do palco. Durante a segunda janela:

(...) **Hamm:** As ondas, como estão as ondas?  
**Clov:** As ondas? (*Direciona a luneta*) De chumbo.  
**Hamm:** E o sol?  
**Clov:** (*ainda olhando*) Zero.  
**Hamm:** Deveria estar se pondo. Procure bem.  
**Clov:** (*depois de procurar*) Dane-se o sol.  
**Hamm:** Então já está escuro?  
**Clov:** (*olhando*) Não.  
**Hamm:** Está o quê, então?  
**Clov:** (*olhando*) **Cinza.** (*Abaixando a luneta e voltando-se para Hamm, mais alto*) **Cinza!** (*Pausa. Mais alto ainda*) **CIINZA!** (*Pausa. Desce da escada, aproxima-se de Hamm por trás, sussurra em seu ouvido.*)  
**Hamm:** (*sobressaltado*) **Cinza? Você disse cinza?**  
**Clov:** **Preto Claro. O universo todo.**<sup>222</sup>

Já em *Solo*, o *Falante/Recitante*, ao narrar as memórias de ir até a parede e observar os vestígios de fotografias, chega a dizer: «Ali seu pai. Naquele vazio cinzento. Ali sua mãe. Ali os dois juntos. A sorrir. Dias das núpcias. Os três ali. Naquela mancha cinzenta.»<sup>223</sup> Em outro

<sup>221</sup> BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Tradução e apresentação de Fábio Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.37.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.79-80. (Grifo nosso.)

Na primeira janela:

«**Clov** – (... *Sobe na escada, dirige a luneta para o exterior*) Vejam... (*olha , movimentando a luneta*) Zero... (*olha*)... zero... (*olha*)... e zero. (*Abaixa a luneta, volta-se para Hamm*) E então? Satisfeito?

**Hamm** – Nada se mexe... Tudo está...

**Clov** – Zer...

**Hamm** – (*com violência*) Não falei com você! (*Voz normal*) Tudo está... tudo está... tudo está o quê? (*com violência*) Tudo está o quê?

**Clov** – Como tudo está? Em uma palavra? É isso que quer saber? Só um segundo. (*Dirige a luneta para o exterior, olha, abaixa a luneta, volta-se para Hamm*) Cadavérico.» *Ibid.*, p.76-77.

<sup>223</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – «**Speaker:** (...) There was father. That grey void. There mother. That other. There together. Smiling. Wedding day. There all three. That grey blot.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.426.

*Solo* – «**Récitant:** (...) Là son père. Ce vide grisâtre. Là sa mère. Là tous les deux. Souriants. Jour des noces. Là tous les trois. Cette tache grisâtre.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autres dramatiques**: Cette fois, Solo,

momento relata: «Em pé na borda da luz o olhar distante. De novo a escuridão total. Nenhuma janela. Nenhuma mão. Nenhum candeeiro. Foram-se. Lentamente a escuridão se desfaz. Luz cinzenta.»<sup>224</sup> E, logo, volta a repetir: «A primeira noite. O quarto. A tocha. As mãos. O candeeiro. O brilho metálico. Extintos. Foram-se. A escuridão se desfaz. Luz cinzenta.»<sup>225</sup>

Na terceira seção de *Passos*, ao contar a sua história na terceira pessoa, *May* narra a luz que pouco ilumina a sua caminhada ao redor da igreja, que a faz desaparecer subitamente como se nunca estivesse estado lá antes.

**M:** (...) O semblante. Pálido, mas de modo algum invisível, sob uma determinada luz. (*Pausa.*) **Dada a luz adequada.** (*Pausa.*) **Mais cinza que branco, cinza claro.** (*Pausa.*) **Farrapos.** (*Pausa.*) **Um emaranhado de farrapos.** (*Pausa.*) **Um pálido emaranhado de farrapos cinza claro.** (*Pausa.*) Observe-a. (*Pausa.*) Observe-a passando diante do candelabro, suas chamas, sua luz, como a luz que uma nuvem oculta.<sup>226</sup>

---

Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.32.

<sup>224</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – «**Speaker:** (...) Stands at edge of lamplight staring beyond. Into dark whole again. Window gone. Hands gone. Light gone. Gone. Again and again. Again and again gone. Till dark slowly parts again. Grey light.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.427-28.

*Solo* – «**Récitant:** (...) Debout à l'orée de la lumière il fixe l'au-delà. Noir à nouveau entier. Plus de fenêtre. Plus de mains. Plus de lampe. En allées. Lentement le noir se déchire. Lumière grise.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramatiques:** Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.34.

<sup>225</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – «**Speaker:** (...) That first night. The room. The spill. The hands. The lamp. The gleam of brass. Fade. Gone. Again and again. Again and again gone. Mouth agape. A cry. Stifled by nasal. Dark parts. Grey light.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.428.

*Solo* – «**Récitant:** (...) La première nuit. La chambre. La flamme. Les mains. La lampe. La lueur. Fondu. En allés. Le noir se déchire. Lumière grise.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramatiques:** Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.35.

<sup>226</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifo nosso.)

*Footfalls* – «**M:** (...) The semblance. Faint, though by no means invisible, in a certain light. [*Pause.*] Given the right light. [*Pause.*] Grey rather than white, a pale shade of grey. [*Pause.*] Tattered. [*Pause.*] A tangle of tatters. [*Pause.*] Watch it pass – [*Pause.*] – watch her pass before the candelabrum, how its flames, their light... like moon through passing rack.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.402.

*Pas* – «**M:** (...) Le semblant. Blême, quoique nullement invisible, sous un certain éclairage. (*Un temps.*) Donné le bon éclairage. (*Un temps.*) Gris plutôt que blanc, gris blanc. (*Un temps.*) Des haillons. (*Un temps.*) Un fouillis de haillons. (*Un temps.*) Un blême fouillis de haillons gris blanc. (*Un temps.*) Voyez-le passer –. (*Un temps.*)

De fato, essas obras refletem a dramaturgia tardia beckettiana como um todo em razão da recorrência do uso das nuances do cinza, que além de pouco fazer distinguir o dia da noite, potencializa as marcantes imprecisões de cada composição. Para Marcia Tiburi, «a atmosfera das peças de Beckett é a luz de cor de cinza»<sup>227</sup>, a coloração alcançada como sombra no trabalho com a iluminação. «Nem luz, nem escuridão, o cinza é a sombra, o meio do caminho, a zona de indistinção entre clareza e escuridão.»<sup>228</sup> Nesse sentido, o cinza – resultado da mistura do preto e do branco – tanto indefine os traços ao revelar «o tom e o entre-tom onde as coisas opostas se confundem no mesmo espaço das luzes entrecruzadas e esmaecidas.»<sup>229</sup>

Dessa forma, a luminosidade cinza reflete o traço ontológico beckettiano: os modos de ser precários, indeterminados e sem nomes, íntimos com a flexibilidade e fluidez de demorar-se nas muitas tonalidades que o cinza possui e produzindo deslocamentos onde o ocultar e o desvelar agem ao mesmo tempo. Assim, em Beckett, tampouco se trata de uma simples não identificação dos corpos, mas de uma desarticulação das estruturas identitárias, um espaço de liberdade no qual a confusão sobre o eu é crucial.

Outro aspecto da luz no teatro tardio é o efeito de distanciamento produzido pelo autor, ao revelar intencionalmente a maquinaria teatral. Tal procedimento ocorre nas obras *Catástrofe* e *O Que Onde*. Com a rubrica inicial «ensaio. Últimos retoques à última cena. Palco vazio. *A.* e *L.* acabaram de regular as luzes. *D.* acabou de chegar»<sup>230</sup>, *Catástrofe*

Voyez-la passer devant le candélabre, comme ses flammes, leur clarté, telle la lune que voile une vapeur.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.14.

<sup>227</sup> TIBURI, Marcia. **Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita.** Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p.213.

<sup>228</sup> Ibid., p.25.

<sup>229</sup> Ibid., p.166.

<sup>230</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Catastrophe* – «Rehearsal. Final touches to the last scene. Bare stage. *A* and *L* have just set the lighting. *D* has just arrived.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.457

*Catastrophe* – «Répétition. On met la dernière main au dernier tableau. Scène nue. *A* et *L* viennent de régler les éclairages. *M* vient d'arriver.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules: Cette fois, Solo,**

possui uma personagem chamada Lucas<sup>231</sup>, o iluminador, que permanece a todo o tempo fora de cena realizando os efeitos de luz diante da plateia.

(...) **D:** É isso. O Lucas está pronto?

**A:** (*Chamando*) Lucas! (*Pausa. Mais alto.*) Lucas!

**L:** (*Voz em off, vinda de longe.*) Estou indo. (*Pausa. Mais próxima.*) O que é que ainda não está bom?

**A:** (*Para D.*) O Lucas está pronto.

**D:** Eliminar ambiente.

**L:** Quê?

*A. transmite a ordem em termos técnicos. O palco escurece lentamente. Luz apenas em P. A. no escuro.*

**D:** Apenas a cabeça.

**L:** Quê?

*A. transmite a ordem em termos técnicos. O corpo de P. entra lentamente na escuridão. Luz apenas na cabeça. Longa pausa.*

**D:** Bonito.<sup>232</sup>

Se em *Catástrofe* o *Diretor* é a figura que controla a iluminação cênica, em *O Que Onde* a personagem *Voz de BAM (V.)* assume esta função.

*Escuro.*

*Luz em V..*

Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.71.

<sup>231</sup> Nos originais: «*Luke*»; «*Luc*». No original francês, o *Diretor (D)* é denominado *Metteur en scène (M)*.

<sup>232</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Catastrophe* – «(...) **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.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.460.

*Catastrophe* – «(...) **M:** On arrive. Luc est là?

**A:** (*appelant.*) Luc ! (*Un temps. Plus fort.*) Luc !

**L:** (*voix off, lointaine.*) J'arrive. (*Un temps. Plus proche.*) Qu'est-ce qui ne va pas encore?

**A:** (*à M.*) Luc est là.

**M:** Qu'il couple l'ambiance. (*A relaie l'ordre en termes techniques. L'ambiance s'éteint lentement. P seul éclairé. A dans l'ombre.*) Rien que la tête. (*A relaie l'ordre en termes techniques. Le corps de P rentre lentement dans le noir. Seule la tête éclairée. Un temps long.*) C'est beau.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autres dramacules:** Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.79-80.

*Pausa.*

**V:** Somos apenas cinco.

No presente como se aí estivéssemos.

É primavera.

O tempo passa.

Primeiro em silêncio.

**Eu acendo.**

**Luz sobre a área retangular.**

*BAM em 3, cabeça erguida, BOM em 1, cabeça baixa.*

*Pausa.*

**V:** Não está bom.

**Eu apago.**

**Apagar luz sobre a área retangular.**<sup>233</sup>

Novamente, observa-se o efeito de distanciamento no palco: pela fala da personagem V. descortina-se frente à plateia toda a estrutura dramática e cênica – o desenho da iluminação, o acender e o apagar dos refletores, a presença ou ausência de cada personagem (inclusive de BAM) e, enfim, toda a dinâmica da obra, em um vaivém que V. parece estar a cada momento experimentando.

(...) **V:** Está bom.

É inverno.

O tempo passa.

Enfim eu apareço.

Reapareço.

*BAM entra por O, para em 3, cabeça baixa.*<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifo nosso.)

*What Where* – «[*General dark. Light on V. Pause.*]

**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.*]

**V:** Not good./ I switch off.

[*Light off P.*.]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.470.

*Quoi où* – «[*Noir. V s'allume.*]

**V:** Nous ne sommes plus que cinq./ Au présent comme si nous y étions./ C'est le printemps./ Le temps passe./ D'abord muet./ J'allume.

[*L'aire s'allume. BAM à 3 tête haute, BOM à 1 tête basse. Un temps.*]

**V:** Ce n'est pas bon./ J'éteins.

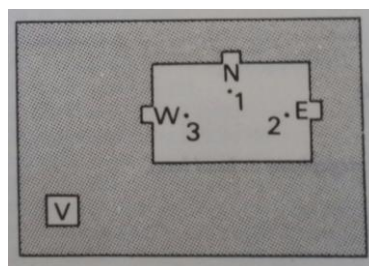
[*L'aire s'éteint.*.]» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, Solo, Berceuse, Improptu d'Ohio, Quoi où. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986, p.86-87.

<sup>234</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*What Where* – «(...) **V:** Good./ It is winter./ Time passes./ In the end I appear./ Reappear. [*BAM enters at W, halts at 3 head bowed.*]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.476.

Desde o início, nota-se que a peça é inteiramente constituída por suspensões: «somos apenas cinco. No presente como se aí estivéssemos.» Que dúvida presença é esta, implicada neste «como se aí estivéssemos»? Quem é a quinta personagem que nunca aparece, se *BAM* interroga apenas *BEM*, *BIM* e *BOM*? A composição de *O Que Onde* é construída por meio de dois arranjos seriais – o primeiro mais rápido e em silêncio e o segundo com palavras – a partir de uma mesma configuração de caminhada, que é realizada meticulosamente pelas personagens, com combinações de posicionamentos de cabeças, que podem estar erguidas ou abaixadas. Veremos a série inicial em silêncio que em seguida será retomada com palavras:

Figura 22 – Área de representação de *What Where*



Fonte: BECKETT, 1986, p.470.

*... BOM entra por N, para em 1, cabeça baixa.*  
*Pausa.*  
*BIM entra por E, para em 2, cabeça erguida.*  
*Pausa.*  
*BIM sai por E, seguido de BOM.*  
*Pausa.*  
*BIM entra por E, para em 2, cabeça baixa.*  
*Pausa.*  
*BEM entra por N, para em 1, cabeça erguida.*  
*Pausa.*  
*BEM sai por N, seguido de BIM.*  
*Pausa.*  
*BEM entra por N, para em 1, cabeça baixa.*  
*Pausa.*  
*BAM sai por W, seguido de BEM.*  
*Pausa.*  
*BAM entra por W, para em 3, cabeça baixa.*

---

*Quoi où* – «(...) **V**: C'est bon./ C'est l'hiver./ Le temps passe./ Enfin je parais./ Reparaís. [*BAM entre par O, s'arrête à 3 tête basse.*]» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autres dramatiques**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986, p.97.

*Pausa.*<sup>235</sup>

No entanto, estes dois percursos refletem a imobilidade da obra, potencializada, no segundo momento, mediante a inoperatividade dos interrogatórios – que, de fato, não extraem qualquer informação, nenhuma confissão a respeito de «o que», e do «onde». *BOM* anuncia a *BAM* que alguém nada confessou, e por fim parou de reagir; mas *BAM* não acredita, insiste muito e depois convoca *BIM* para fazê-lo confessar «o que». *BIM* anuncia a *BAM* que *BOM* não disse «onde», nada confessou, e por fim parou de reagir; *BOM* não acredita, insiste muito e depois convoca *BEM* para fazê-lo confessar «onde». *BEM* anuncia a *BAM* que *BIM* não disse «onde», nada confessou, e por fim parou de reagir; e *BAM* decide fazê-lo confessar «onde». Eis como a repetição faz-se motor de *O Que Onde*, que termina de forma aberta e enigmática:

(...) **V:** Está bom.  
 Estou só.  
 No presente como se aí estivesse.  
 É inverno.  
 Sem viagem.  
 O tempo passa.  
**Isso é tudo.**  
**Compreenda quem puder.**  
 Eu apago.  
*Apagar luz sobre a área retangular.*  
*Pausa.*  
*Luz de V. se extingue aos poucos.*<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Tradução de Rubens Rusche, grifo nosso. (Cedida pelo próprio.)

*What Where* – «... *BOM* enters at *N*, halts at 1 head bowed. *Pause*. *BIM* enters at *E*, halts at 2 head haught. *Pause*. *BIM* exits at *E* followed by *BOM*. *Pause*. *BIM* enters at *E*, halts at 2 head bowed. *Pause*. *BEM* enters at *N*, halts at 1 head haught. *Pause*. *BEM* exits at *N* followed by *BIM*. *Pause*. *BEM* enters at *N*, halts at 1 head bowed. *Pause*. *BAM* exits at *W* followed by *BEM*. *Pause*. *BAM* enters at *W*, halts at 3 head bowed.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.471.

*Quoi où* – «... *BOM* entre par *N*, s'arrête à 1 tête basse. Un temps. *BIM* entre par *E*, s'arrête à 2 tête haute. Un temps. *BIM* sort par *E* suivi de *BOM*. Un temps. *BIM* entre par *E*, s'arrête à 2 tête basse. Un temps. *BEM* entre par *N*, s'arrête à 1 tête haute. Un temps. *BEM* sort par *N* suivi de *BIM*. Un temps. *BEM* entre par *N*, s'arrête à 1 tête basse. Un temps. *BAM* sort par *O* suivi de *BEM*. Un temps. *BAM* entre par *O*, s'arrête à 3 tête basse. Un temps.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramatiques**: Cette fois, Solo, Berceuse, Improptu d'Ohio, Quoi où. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986, p.88.

<sup>236</sup> Tradução de Rubens Rusche, grifo nosso. (Cedida pelo próprio.)

*What Where* – «(...) **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.*]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.476.

Deixando, porém, essa digressão, retomemos a questão da luz dali onde a deixamos. Mas, para isso, convém analisar o percurso de *O Que Onde* quando de seu retorno aos palcos, após ter sido transposta para a televisão. A estreia de *What Where* se deu no Harold Churman Theatre, em Nova York, em 1983, com direção de Alan Schneider. Nessa primeira versão, observa-se que *O Que Onde* possui dois lugares distintos: o primeiro correspondente à *Voz de BAM (V.)*, representado por um pequeno megafone, e o segundo representando o local de confinamento de *BAM, BEM, BIM e BOM*. Como já vimos, apesar de separadas e mal iluminadas, estas duas áreas apresentam intensa ambiguidade, uma vez que a personagem BAM está presente em ambos os espaços – como *Voz de BAM* e como *BAM*.

Em sua primeira adaptação para a pequena tela, em 1985, em Stuttgart, na Alemanha, nos estúdios Süddeutscher Rundfunk, a peça, agora intitulada *Was Wo*, sofre, porém, uma intensa transformação visual e dramática, a tal ponto que esta versão pode ser dada como novo original. E, de fato, Beckett «re-criou as personagens, as cenas, o espaço de ficção, os diálogos e a própria iluminação a partir das possibilidades concretas apresentadas pela produção audiovisual.»<sup>237</sup> Juntamente com Jim Lewis, seu principal *cameraman*, Beckett buscou adaptar a peça aos recursos e exigências da produção televisiva, afirmando que «o trabalho, em Stuttgart, consistia em se livrar de tudo que fosse desnecessário. Até chegar à essência do texto.»<sup>238</sup> Em um encontro com Fehsenfeld, o irlandês declarou: «diminuímos tudo ao mínimo. No final, saiu tudo – cor, touca, até mesmo os tambores se foram. Saiu tudo, menos os rostos.»<sup>239</sup>

---

*Quoi où* – «(...) **V:** C'est bon./ Je suis seul./ Au présent comme si j'y étais./ C'est l'hiver./ Sans voyage./ Le temps passe./ C'est tout./ Comprenne qui pourra./ J'éteins. [*L'aire s'éteint. Un temps. V s'éteint.*]» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986, p.97-98.

<sup>237</sup> BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett**. São Paulo: Annablume, 2009, p.116.

<sup>238</sup> BECKETT, Samuel. *In: WAITING for Beckett*. Direção: John Reilly. s.l.: Global Village, 1993. 1 DVD (106 min). DVD.

<sup>239</sup> BORGES, Gabriela., op. cit., p.116.



Figura 23 – *Was Wo*

Legenda: *Was Wo*, direção de Samuel Beckett, 1985.  
 Fonte: WAITING, 1993.

Assim, se no teatro as personagens estão inteiramente encobertas pelas suas vestes acinzentadas, na televisão restam apenas quatro rostos indistinguíveis, envoltos na escuridão, que ora aparecem, ora se dissolvem na tela – sendo que a primeira face, referente à *Voz de BAM*, possui uma escala muito superior, em comparação com as outras, e permanece sempre de olhos fechados. Para Beckett, esta imagem ampliada e distorcida era de uma «máscara mortuária»; e, durante a produção em Stuttgart, escreveu em seu caderno preparatório «luz fraca. Rostos embaçados», «apenas oval do rosto a ser visto»<sup>240</sup>, e acrescentou: «S (Stimme [Voz]) = reflexo no espelho do rosto de Bam.»<sup>241</sup> Além de dar forma a uma voz – acontecimento excepcional – Beckett substituiu as caminhadas realizadas pelas personagens por meio do jogo da iluminação, isto é, por aparições e desaparecimentos dos traços faciais, além de transformar as indicações de cabeças erguidas e abaixadas em olhos abertos e fechados.

---

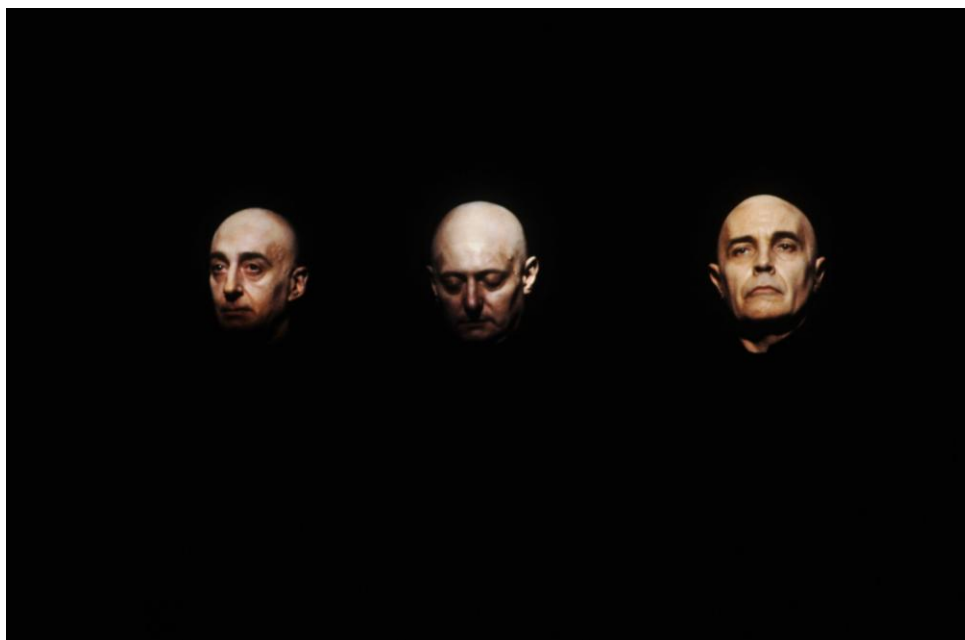
<sup>240</sup> «Dim light. Faces blurred» ; «only oval of face to be seen». BECKETT, Samuel. *Apud*: OKAMURO, Minako; MORI, Naoya; CLÉMENT, Bruno; HOUPPERMANS, Sjeff; MOORJANI, Angela; UHLMANN, Anthony (Eds.) **Borderless Beckett, Beckett sans frontières, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui**. Amsterdam and New York: Rodopi Press, 2008, p.286.

<sup>241</sup> BECKETT, Samuel. *Apud*: GONTARSKI, S. E.. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. **VIS**, Brasília: Editora PPG – Artes, v.5, n.2, jul/dez, 2006.

No documentário *Waiting for Beckett* (1993), dirigido por John Reilly, feito em colaboração com o próprio Beckett, o irlandês afirmou que, mesmo tendo sido escrito para o teatro, *Was Wo* funcionava melhor na televisão. Assim, importa verificar as alterações a que foi submetida a obra e que ressaltam o jogo de luz.

Em 1986, Beckett teve a sua primeira versão francesa de *O Que Onde*, em Paris. Com o título original de *Quoi Où*, a estreia se deu no Théâtre du Rond-Point, sob a direção de Pierre Chabert e com David Warrilow no papel de *BAM*. Próximo de Chabert, Beckett teve grande participação na readaptação da peça para o teatro, que, nessa versão, tornou-se mais curta e poderosa – como a da televisão. Nesta produção, as caminhadas também foram transpostas em jogo da iluminação. O autor também concordou em eliminar a caminhada inicial, algumas das intervenções de *BAM*; e as personagens *BAM*, *BEM*, *BIM* e *BOM* foram novamente representadas apenas como cabeças flutuantes.<sup>242</sup>

Figura 24 – *Quoi où*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Legenda: *Quoi où*, direção de Pierre Chabert, 1986.  
Fonte: GALLICA, 2010, p.17.<sup>243</sup>

<sup>242</sup> BISHOP, Tom. Staging Beckett in France at the end of the twentieth century. *In*: MOORJANI, Angela; VEIT, Carola (Eds.). **Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000**. Amsterdam: Rodopi, 2001.

<sup>243</sup> Fotografia de Daniel Cande.

Na fotografia, nota-se a forte semelhança entre as personagens, ainda mais por elas estarem com o crânio todo à mostra, dificultando qualquer tipo de distinção entre elas. Nesta produção, a iluminação esfumou a identificação dos corpos, reduzidos que são a imagens evanescentes – ainda mais estreitamente por Chabert e Beckett terem substituído o megafone, representação de V., por nada mais que uma luz: realiza-se, assim, de forma especialmente expressiva, o papel da iluminação na ontologia no teatro tardio de Samuel Beckett.

De acordo com Gontarski, «em virtude de dificuldades técnicas, a encenação francesa substituiu o ampliado e distorcido reflexo do rosto de Bam por uma auréola, um círculo de luz difusa.»<sup>244</sup> Em sua anotação de produção, Pierre Chabert registrou: «círculo luminoso = fonte da voz.»<sup>245</sup> Mas, para a estreia inglesa, Beckett solicitou o retorno ao holograma da face distorcida de *BAM*.<sup>246</sup>

É interessante perceber a dimensão que a iluminação toma nas peças televisuais, ao revelar ainda mais o permanente vaivém das personagens entre presença e apagamento. Se nas produções audiovisuais de *O Que Onde*, a luz já desmancha as fronteiras rígidas de identidade, nas peças criadas para a televisão, Beckett produz ainda mais estranhamento e abstração do corpo, cada vez mais entre o corpóreo e incorpóreo, o real e o eletrônico – «fazendo assim com que o visível e o invisível se desvelem no constante reenquadramento do domínio tecnológico.»<sup>247</sup> As peças televisivas são: *Eh! Joe* (*Eh Joe*, Dis, *Joe* – 1967), *Trio de Fantasma* (*Ghost Trio*, *Trio du fantôme* – 1976), *...como as nuvens...* (*...but the Clouds...* , *...que nuages...* – 1977), *Quad* (*Quad*, *Quad* – 1984) e *Noite e Sonho* (*Nacht und Träume* – *Nacht und Träume* - 1984).

Segundo Gabriela Borges, as imagens fantasmagóricas beckettianas da poética televisual constroem um universo próprio que prima pelas relações intersemióticas, na busca

---

<sup>244</sup> GONTARSKI, S. E.. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. **VIS**, Brasília: Editora PPG – Artes, v.5, n.2, jul/dez, 2006.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> BORGES, Gabriela., *op.cit.*, p.20.

de um mínimo expressivo. A partir da produção das fissuras que constantemente interpõe – seja por meio das dissociações entre imagem e áudio, da descorporificação da voz, ou de qualquer fragmentação corporal; seja, ainda, através das repetições reincidentes em formas diferenciadas – Beckett constrói novas formas de relação entre o corpo, o espaço, o tempo, tendo por instrumentos os movimentos e as palavras, mas, especialmente, o trabalho da iluminação.

Nas obras mencionadas, não raro defrontamo-nos com imagens desfocadas, corpos se esvaindo, figuras sem forma precisa, que desaparecem e reaparecem constantemente. Pela iluminação, o corpo se faz ténue: seres-fantasmas, entre a vivacidade e a morbidez, penumbras do ser. As figuras de Beckett se dissolvem em luz e em sombra, seus corpos já não servem à sua identificação.

Figura 25 – *...nur noch Gewölk...*



Legenda: Klaus Herm in *...nur noch Gewölk...* (*...but the clouds...*), direção de Samuel Beckett, 1977.

Fonte: KALB, 1989, p.99.<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> Fotografia: SDR/Hugo Jehle.

### 3.3 DESINDIVIDUALIZAÇÃO: FIGURINO E REPETIÇÃO

Figura 26 – *Come and Go*



Legenda: Ingrid Craigie, Ali White e Susan Fitzgerald em *Come and Go*, direção de Báíbre Ní Chaoimh, 1999.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.78.<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> Fotografia de John Haynes.

No subcapítulo anterior, buscamos analisar ao longo do teatro tardio de Samuel Beckett de que modo o jogo de iluminação dá a ver o processo da *desidentificação* a que o autor recorre. Interessa-nos, agora, verificar de que forma a construção do figurino realiza a crescente *desindividualização* de que são objetos as personagens na cena. Em *Catástrofe*, quando o *Diretor* pergunta sobre o propósito do chapéu na cabeça do *Protagonista*, a *Assistente* responde:

(...) *Pausa*.  
**D:** Para que o chapéu?  
**A:** Para ajudar a ocultar o rosto.  
*Pausa.*<sup>250</sup>

Na descrição, o chapéu é preto, de abas largas. De modo similar, ocorre em *Vai e Vem*, na qual Beckett é categórico: «chapéus escuros de abas largas para que os rostos permaneçam escondidos.»<sup>251</sup> No original em inglês, Beckett diz ainda que o formato dos chapéus é indefinido. Para mais, as personagens ainda usam casacos longos, abotoados até o pescoço, de cores distintas, como veremos em breve.

Na vida corrente, a indumentária é, sem dúvida, um dos principais mediadores entre o corpo e o mundo; no teatro beckettiano, por razões bastante diferentes, o mesmo se dá. Acontece que, na vida cotidiana, pretende-se com o trajar demonstrar a impossível singularidade do modismo em vigor; mas, em Beckett, é justo o oposto que ocorre: os

<sup>250</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Catastrophe* – «[...] *Pause.*]

**D:** Why the hat?

**A:** To help hide the face.

[*Pause.*]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.457.

*Catastrophe* – ««[...] *Un temps.*]

**M:** Pourquoi ce chapeau?

**A:** Pour mieux cacher la face.

[*Un temps.*]» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Improptu d’Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.72.

<sup>251</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Come and Go* – «Notes: Costume: (...) Drab nondescript hats with enough brim to shade faces.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.356.

*Va-et-vient* – «Notes: Costume: (...) Chapeaux sombres quelconques à bords assez larges pour que les visages soient dans l’ombre.» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers**: Va-et-Vient, Cascando, Parroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.43

figurinos, longe de pretender destacar individualidades, buscam colocar em relevo sua ontologia muito própria.

Em cena, muitas vezes encontram-se personagens escondidas sob vestimentas desproporcionalmente grandes, por demais compridas ou largas – e a melhor ilustração seria o momento em que as calças de *Estragon*, de *Esperando Godot*, caem literalmente. Nesta peça, assim que ele e o *Vladimir* decidem se enforcar com a pequena corda que sustenta as calças de *Estragon*, estas, largas demais para ele, despencam até os calcanhares, inviabilizando o gesto radical.

Figura 27 – *Waiting for Godot*



Legenda: Alan Howard e Bem Kingsley em *Waiting for Godot*, direção de Peter Hall, 1997.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.06.<sup>252</sup>

E, de fato, de uma maneira geral, no teatro tardio beckettiano o figurino parece mais fazer desaparecer os traços físicos das figuras do que colocá-las em evidência. Em *Eu não*, o *Auditor* está envolto, dos pés à cabeça, num largo e negro manto, com capuz. O penhoar cinza em farrapos que encobre *May*, de *Passos*, é tão comprido que, ao caminhar, chega a arrastar-se pelo chão, ocultando seus pés. Em *Solo*, o *Falante/Recitante* está inteiramente branco, vestindo uma longa camisola acompanhada por grossas meias. E que não nos

---

<sup>252</sup> Fotografia de John Haynes.

esqueçamos das personagens de *O Que Onde*, ocultadas nas longas túnicas cinzentas; ou do *Leitor* e do *Ouvinte*, de *Improviso de Ohio*, com os seus alongados sobretudos negros, ou até mesmo de *M.*, de *Cadeira de Balanço*, com o seu vestido de baile negro, rendado, com lantejoulas, que além de cobrir o pescoço, possui mangas compridas, fora o pequeno e destoante chapéu, colocado enviesado.

Porém, mais do que encobrir traços que serviriam para caracterizar uma ou outra personagem em especial, os figurinos operam uma verdadeira conversão da individualidade a uma coletividade indistinta. Assim, Beckett apaga as características individuais de cada figura ao determinar, por meio da vestimenta, personagens «tão parecidas quanto possível», reforçando ainda mais sua ambivalência, na situação de produtoras de ecos e ressonâncias que remetem à pluralidade de uma existência que se apresenta como totalmente indistinta. Ao enfatizar de forma quase obsessiva essa semelhança, Beckett destrói qualquer possibilidade de reconhecimento de individualidades em cena.

No dramático *Vai e Vem*, as três personagens – *FLO*, *VI* e *RU* – com idades indeterminadas, usam sobretudos compridos, abotoados até o pescoço que, num primeiro momento, são diferenciados pelas cores: violeta fosco (*RU*), vermelho fosco (*VI*) e amarelo fosco (*FLO*). Todas as personagens usam sapatos leves e brilhosos com solas de borracha e chapéus escuros com abas suficientes para ocultar os rostos; e Beckett ressalta que «fora a diferenciação das cores, as três figuras devem ser tão parecidas quanto possível.»<sup>253</sup> O autor sugere ainda que a luz seja suave, com um foco único vindo de cima e direcionado para o banco: além de iluminá-lo, a luz também oculta as fisionomias das personagens. Nas indicações sobre o banco, o dramaturgo registra: «estreito, sem encosto, longo o bastante para acomodar as três mulheres, uma quase a tocar a outra. Banco pouco visível, de modo que o espectador não saiba onde as mulheres se sentam.»<sup>254</sup> Beckett ainda determina que o resto do

---

<sup>253</sup> Tradução nossa.

*Come and Go* – «Notes: Costume: (...) Apart from colour differentiation three figures as alike as possible» » BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.356.

*Va-et-vient* – «Notes: Costume: (...) Les trois personnages aussi ressemblants que possible, différenciés par la couleur seule». BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Paroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II**. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.43-44.

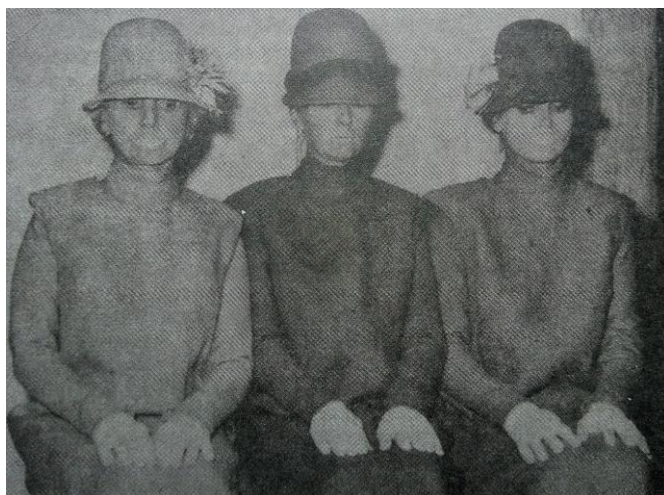
<sup>254</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)



palco deve permanecer o mais escuro possível e que *FLO*, *VI* e *RU* não devem ser vistas saindo de cena, pois devem desaparecer após alguns passos, com saídas e entradas lentas e silenciosas. E, de modo idêntico, na retomada.

A imagem inicial de *Vai e Vem* é a de três figuras sentadas em um banco – no centro do palco, lado a lado, em silêncio, bastante eretas, com faces voltadas para frente e mãos apertadas sobre o colo.

Figura 28 – *Va-et-vient*



Legenda: Madeleine Renaud, Simone Valère e Annie Bertin em *Va-et-vient*, direção de Jean-Marie Serreau e Samuel Beckett, 1966.

Fonte: JANVIER, 1988, p.90.

*Silêncio*

**VI:** Ru?

**RU:** Que é?

**VI:** Fló?

**FLO:** Que é?

**VI:** Quando da última vez as três nos juntamos?

**RU:** Calemo-nos.

*Come and Go* – «Notes: *Seat*: Narrow benchlike seat, without back, just long enough to accommodate three figures almost touching. As little visible as possible. It should not be clear what they are sitting on» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.356.

*Va-et-vient* – «Notes: *Siège*: Genre banc étroit sans dossier, juste assez long pour que puissent y tenir les trois femmes se touchant presque. Aussi peu visible que possible. À se demander sur quoi elles sont assises». BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient**, Cascando, Parroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.44.

*Silêncio. VI sai pela direita. Silêncio.*

**FLO:** Ru?

**RU:** Que é?

**FLO:** O que você acha da VI?

**RU:** Não mudou nada.

*FLO desloca-se para o centro do banco, cochicha ao ouvido de RU.*

**RU:** (Apavorada) Nossa!

*Elas se olham. FLO leva os dedos aos lábios.*

**RU:** Ela sabe?

**FLO:** Tomara que não.

*VI entra. FLO e RU viram-se para frente, ficando de novo em posição empertigada.*

*VI senta-se à direita. Silêncio.*

**FLO:** Sentadas, as três, juntas, como outrora, no pátio do colégio, as irmãs, lado a lado ...

**RU:** ... no velho tronco ...

**VI:** Psiu!

*Silêncio. FLO sai pela esquerda.*<sup>255</sup>

<sup>255</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Come and Go – «[Silence].*

**VI:** When did we three last meet?

**RU:** Let us not speak.

*[Silence. Exit VI right. Silence.]*

**FLO:** Ru.

**RU:** Yes.

**FLO:** What do you think of VI?

**RU:** I see little change. *[FLO moves to centre seat, whispers in RU's ear. Appalled.]* Oh! *[They look at each other. FLO puts her finger to her lips.]* Does she not realize?

**FLO:** God grant not. *[Enter VI, FLO and RU turn back front, resume pose. VI sits right. Silence.]* Just sit together as we used to, in the playground at Miss Wade's.

**RU:** On the log. *[Silence. Exit FLO left.]*» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.354.

*Va-et-vient – «[Silence.]*

**VI:** Ru.

**RU:** Oui.

**VI:** Flo.

**FLO:** Oui.

**VI:** Quand c'était, la dernière fois, nous trois, ensemble?

**RU:** Taisons-nous.

*[Silence. VI sort à droite. Silence.]*

**FLO:** Ru.

**RU:** Oui.

**FLO:** VI, quelle impression elle te fait?

**RU:** – Comme toujours – plus ou moins. *[FLO prend la place de VI au milieu, chuchote à l'oreille de RU.]* Miséricorde! *[Elles se regardent. FLO met son doigt devant la bouche.]* Elle ne sait pas?

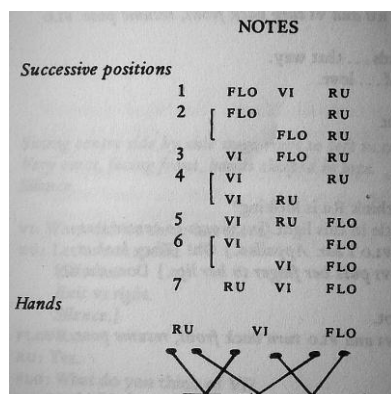
**FLO:** Dieu veuille que non! *[Entre VI. Flo et RU reviennent de face, reprennent la pose. VI s'assied à la place de FLO. Silence.]* Comme ça, nous trois, sans plus, comme jadis, chez les soeurs, dans la cour, assises côte à côte.

**RU:** – Sur la ba –

**VI:** – Hssh! *[Silence. FLO sort à gauche.]*» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Paroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II.** Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minit, 1972, p.39-40.

Assim, como o título já sugere, a natureza de *Vai e Vem* está nos deslocamentos, isto é, nas combinações espaciais das três personagens, sendo que a figura posicionada no centro do banco é a que continuamente se levanta e sai de cena. E, à medida que elas vão e vêm, as três percorrem por todos os espaços do banco, explorando ao máximo suas possibilidades de ocupação, conforme o desenho de Beckett:

Figura 29 – Notas de Beckett em *Come and Go*



Fonte: BECKETT, 1986, p.356.

E, depois que a personagem localizada no centro sai, a outra logo se desloca para o meio do banco e sussurra alguma coisa no ouvido daquela que está próxima, que, espantada, diz: «Nossa!»<sup>256</sup> Imediatamente, elas se olham e aquela que cochichou algo põe o dedo nos lábios, como se pedisse segredo. As reações se alternam em:

(...)  
**RU:** Ela sabe?  
**FLO:** Tomara que não.  
 (...)  
**VI:** Vamos lhe contar?  
**RU:** Deus nos castigaria!  
 (...)  
**FLO:** E ela sabe?  
**VI:** Deus queira que não.<sup>257</sup>

<sup>256</sup> No original em inglês todas as personagens dizem «Oh!». No original em francês existem algumas variações: *RU* diz «miséricorde!», *VI* «malheur!» e *FLO* «misère!».

<sup>257</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

Na descrição de Beckett, a ação deve ser: «rígida, lenta, como uma marionete»<sup>258</sup> e as personagens devem falar no limite da audibilidade, isto é, o mais baixo possível, sem cor, a não ser nas três reações – «Nossa!» – que precisam ter sons muito diferentes, e nas duas falas seguintes, conforme exemplificadas acima. Nesse sentido, a repetição torna-se um fator determinante em *Vai e Vem*.

Se alguns escritores temem a repetição, Beckett, muito ao contrário, a tem como ferramenta privilegiada em sua dramaturgia. Assim, o implicado jogo de ir e vir de *FLO*, *VI* e *RU*, por meio dos volteios de diálogos restritamente econômicos, ainda que nem sempre inteligíveis, produz intensidades e diferenças em cada retomada. No final, *VI* retoma ao centro do banco, no entanto *RU* e *FLO* encontram-se invertidas em relação à imagem inicial. Além disso, elas se dão as mãos, tal qual a rubrica abaixo:

(...) *RU* entra. *VI* e *FLO* viram-se para frente, ficando de novo em posição empertigada. *RU* senta-se à direita. Silêncio.

**VI:** Por que não falamos dos velhos tempos? (*Silêncio.*) Do que aconteceu depois...

*Come and Go* – «(...)

**RU:** Does she not realize?

**FLO:** God grant not.

(...)

**VI:** Has she not been told?

**RU:** God forbid.

(...)

**FLO:** Does she not know?

**VI:** Please God not.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.354-355.

*Va-et-vient* – «(...)

**RU:** Elle ne sait pas?

**FLO:** Dieu veuille que non !

(...)

**VI:** On ne lui a pas dit?

**RU:** À Dieu ne plaise!

(...)

**FLO:** Elle ne se rend pas compte?

**VI:** Que Dieu l'en préserve!» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers**: *Va-et-Vient*, *Cascando*, *Parroles et Musique*, *Dis Joe*, *Actes sans paroles I et II*. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.40-41.

<sup>258</sup> Tradução nossa: «stiff, slow, puppet-like». HARMON, Maurice. **No author better served**: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1998, p.417.

(*Silêncio.*) Se a gente se desse as mãos, como antes...

*Imediatamente, elas se dão as mãos da seguinte maneira: a direita de VI com a direita de RU, a esquerda de VI com a esquerda de FLO, a direita de FLO com a esquerda de RU; os braços de VI apoiados no braço esquerdo de RU e no direito de FLO. Os três pares de mãos, unidos, pousam nos três joelhos. Silêncio.*

**FLO:** Ru?

*Silêncio.*

**FLO:** Vi?

*Silêncio.*

**FLO:** Posso sentir os anéis.

*Silêncio.*

*Escurece.*<sup>259</sup>

Ainda nas indicações sobre o figurino, Beckett determina que *FLO*, *VI* e *RU* estão «sem anéis à vista»<sup>260</sup>. Nada obstante, eles são mencionados ao final da peça, quando *FLO* diz: «posso sentir os anéis»<sup>261</sup>. Mas, como pensar, nessas condições, o *sujeito* a partir da imagem ambígua dos anéis, desse figurino que está, e não está presente?

De fato, o mistério envolve todo o teatro tardio de Samuel Beckett. Os segredos revelados ao pé do ouvido por *FLO*, *VI* e *RU*, a fraca luz direcionada para o banco e o resto do palco às escuras, os contínuos desaparecimentos dessas figuras após alguns passos, o banco e os anéis indefinidos, tudo isso faz da indeterminação o elemento indispensável para a

<sup>259</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Come and Go* – «... [Enter *RU*. *VI* and *FLO* turn back front, resume pose. *RU* sits right. Silence.]

**VI:** May we not speak of the old days? [Silence.] Of what came after? [Silence.] Shall we hold hands in the old way?

[After a moment they join hands as follows: *VI*'s right hand with *RU*'s right hand. *VI*'s left hand with *FLO*'s left hand, *FLO*'s right hand with *RU*'s left hand, *VI*'s arms being above *RU*'s left arm and *FLO*'s right arm. The three pairs of clasped hands rest on the three laps. Silence.]

**FLO:** I can feel the rings. [Silence.]» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.355.

*Va-et-vient* – «... [Entre *RU*. *VI* et *FLO* reviennent de face, reprennent la pose. *RU* s'assied à la place de *VI*. Silence.]

**VI:** – On ne peut pas parler du vieux temps? [Silence.] De ce qui vint après? [Silence.] Si nous nous donnions la main – de cette façon à nous?

[Au bout d'un moment elles unissent leurs mains comme suit: la droite de *VI* avec la droite de *RU* sur les genoux de *RU*, la gauche de *VI* avec la gauche de *FLO* sur les genoux de *FLO*, la droite de *FLO* avec la gauche de *RU* sur les genoux de *VI*, les bras de *VI* reposant sur le bras gauche de *RU* et le bras droit de *FLO*. Silence]

**FLO:** Ru. [Silence.] Vi. [Silence.] Je sens les bagues. [Silence.] Rideau.» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers**: *Va-et-Vient*, *Cascando*, *Parroles et Musique*, *Dis Joe*, *Actes sans paroles I et II*. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.41-42.

<sup>260</sup> Nos originais: «no rings apparent» ; «pas de bagues apparentes».

<sup>261</sup> Nos originais: «I can feel the rings» ; «je sens les bagues».

construção da escritura cênica e dramatúrgica de *Vai e Vem*. Quanto à desindividualização, Beckett parece triplicar em cena a mesma personagem, como que para criar um terreno extremamente instável para qualquer noção de individualidade.

Já em *Improviso de Ohio*, Beckett chega a frisar: «O = Ouvinte e L = Leitor. Tão parecidos na aparência quanto possível.»<sup>262</sup> Em cena, identicamente vestidos, o *Ouvinte* (*Listener/Entendeur*) e o *Leitor* (*Reader/Lecteur*) estão sentados em duas idênticas cadeiras brancas, de madeira, sem braço, ao redor de uma mesa comum, também branca, de madeira, medindo aproximadamente dois metros de comprimento por um metro de largura. Em seu centro, há um grande chapéu negro, de feltro, de abas largas. Vejamos o posicionamento inicial:

Figura 30 – *Ohio Impromptu*



Legenda: David Warrilow e Rand Mitchekk em *Ohio Impromptu*, direção de Alan Schneider, 1983.

Fonte: KALB, 1989, p.52.<sup>263</sup>

<sup>262</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Ohio Impromptu* – «L= Listener. R= Reader. As alike in appearance as possible» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.445.

*Impromptu d'Ohio* – «E – Entendeur. L – Lecteur. Aussi ressemblants que possible.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.59.

<sup>263</sup> Fotografia de Martha Swope. Esta foto trata-se da produção de Alan Schneider de *Improviso de Ohio*, no

(...) *O sentado de frente, próximo da extremidade do lado longo da mesa, à direita em relação à plateia. Cabeça inclinada, apoiada na mão direita. Rosto oculto. Mão esquerda sobre a mesa. Longo sobretudo negro. Longos cabelos brancos.*  
*L sentado de perfil no meio do lado curto da mesa, à direita em relação à plateia. Cabeça inclinada, apoiada na mão direita. Mão esquerda sobre a mesa. Diante dele, sobre a mesa, um livro aberto nas últimas páginas. Longo sobretudo negro. Longos cabelos brancos.*<sup>264</sup>

Lentamente, *L* vira uma página e começa a ler em voz alta para *O*. Sem trocar uma única palavra, a relação entre eles se dá por meio de batidas de punho sobre a mesa, de modo que *O* está sempre a interromper a leitura de *L*: a cada batida do *Ouvinte*, o *Leitor* é obrigado a retomar a passagem anterior e só avançar após uma nova batida.

**L:** ( *lendo*) Não há muito mais a dizer. Numa última –  
*O bate na mesa com a mão esquerda (toc).*  
 Não há muito mais a dizer.  
*Pausa. Toc.*  
 Numa última tentativa de sofrer menos ele abandonou o lugar onde tinham vivido tanto tempo juntos e foi morar sozinho num pequeno cômodo na outra margem do rio...<sup>265</sup>

---

Harold Clurman Theater, em Nova York, em 1983, sendo que a peça estreou em 9 de maio de 1981, na Universidade Estadual de Ohio, em Columbus.

<sup>264</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Ohio Impromptu* – «(...) 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 pages. Long black coat. Long white hair.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.445.

*Impromptu d'Ohio* – «(...) E assis de face vers le bout du côté long, à droite (rapport à la salle). Tête penchée appuyée sur la main droite. Main gauche sur la table. Long manteau noir. Longs cheveux blancs. L assis de profil au milieu du côté court, à droite. Tête penchée appuyée sur la main droite. Main gauche sur la table. Devant lui sur la table un livre ouvert aux dernières pages. Long manteau noir. Longs cheveux blancs.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramatiques**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.59-60.

<sup>265</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Ohio Impromptu* – «**R:** [*Reading.*] Little is left to tell. In a last –  
 [*L knocks with left hand on table.*]  
 Little is left to tell.  
 [*Pause. Knock.*]

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...» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.445.

*Impromptu d'Ohio* – «**L:** [*Lisant.*] Il reste peu à dire. Dans une ultime –

Na história narrada por *L*, após mudar-se para um pequeno cômodo na outra margem do rio, depois de terem vivido tanto tempo juntos, o homem – sempre vestido com o seu capote negro e na cabeça um enorme chapéu – resolveu viver de modo que nada fora antes compartilhado. Mas, em seus sonhos, o rosto amado lhe diz para retornar ao local onde estiveram por tanto tempo juntos: assim, sua sombra o consolaria. No entanto, o homem decide continuar ali, naquela parte da Ilha dos Cisnes.

Dessa forma, a obra vai se configurando na ação de ler e de escutar as últimas páginas de um livro. É interessante notar que, no único momento em que o *Leitor* indica voltar às páginas iniciais, a partir da sugestão da leitura, o *Ouvinte* o detém com a mão esquerda, obrigando-o a seguir de onde havia deixado. Vejamos:

**L:** (*Lendo*) (...) Nesses confins seu antigo medo pela noite apoderou-se dele outra vez. Tanto tempo depois, que parecia nunca ter existido. (*Pausa. Olha de mais perto.*) Sim, tanto tempo depois, que parecia nunca ter existido. Muito mais intensos agora os terríveis sintomas descritos ao longo da página quarenta, parágrafo quatro. (*Começa a procurar a página mencionada. O o detém com a mão esquerda. Retoma a página abandonada.*) São muitas a partir de então suas noites em claro. Como na época em que seu coração era jovem. Dormir, ousar dormir, nunca antes do – (*vira a página*) – amanhecer.

*Pausa.*

Não há muito mais a dizer. Uma noite –

*Toc.*

Não há muito mais a dizer.

*Pausa. Toc.*

Uma noite, enquanto estava sentado todo trêmulo a cabeça nas mãos, um homem apareceu diante dele e disse, Fui enviado por – e aqui ele mencionou o nome querido – com a missão de o consolar. Depois, do bolso de seu longo capote negro, ele tirou um velho livro, sentou-se e leu até o amanhecer. Em seguida desapareceu sem uma palavra.<sup>266</sup>

---

[*E frappe sur la table de la main gauche (toc).*]

Il reste peu à dire.

[*Un temps. Toc.*]

Dans une ultime tentative de moins souffrir il quitta l'endroit où ils avaient été si longtemps ensemble et s'installa dans une pièce unique sur l'autre rive...» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.60-61.

<sup>266</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Ohio Impromptu* – «**R:** [*Reading.*] [...] In this extremity his old terror of night laid hold on him again. After so long a lapse that as if never been. [*Pause. Looks closer.*] Yes, after so long a lapse that as if never been. Now with redoubled force the fearful symptoms described at length page forty paragraph four. [*Starts to turn back the pages. Checked by L's left hand. Resumes relinquished page.*] White nights now again his portion. As when his heart was young. No sleep no braving sleep till – [*Turns page.*] – dawn of day.



Nesse sentido, tal como este gesto, o silêncio do *Ouvinte* é bastante expressivo e suas batidas de mão reforçam o caráter musical de *Improvisado de Ohio*. A narração segue com a aparição misteriosa de outro homem, durante a noite, que, do bolso de seu longo capote negro, retira um velho livro, com a missão de lê-lo até o amanhecer, a fim de consolá-lo, e, em seguida, desaparece sem dar uma palavra. Ele diz ter sido enviado por alguém querido e, durante muitas noites, reaparece, sempre à mesma hora, com o mesmo livro, para retomar a velha leitura: e «sem jamais trocar uma palavra eles tornaram-se como um só.»<sup>267</sup> Em certo dia, tal homem diz ter sido advertido pela mesma pessoa que o enviou a não mais voltar e ambos permanecem sentados, um olhando para o outro, «como que transformados em pedra. A triste história uma última vez recontada.»

[Pause.]

Little is left to tell. One night –

[knock.]

Little is left to tell.

[Pause. Knock.]

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.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.446-447.

*Impromptu d'Ohio* – «**L:** [Lisant.] [...] Dans cette extrémité sa vieille terreur de la nuit le ressaisit. Si longtemps après que comme si jamais été. [Un temps. Il regarde de plus près.] Oui, si longtemps après que comme si jamais été. Redoublés maintenant les terrifiants symptômes décrits tout au long à la page quarante, paragraphe quatre. [Il veut chercher l'endroit. De la main gauche. E l'arrête. Il reprend la page abandonnée.] Nuits blanches son lot dorénavant. Comme lorsque son coeur était jeune. Plus dormir plus oser dormir avant que le – [il tourne la page] – jour se lève.

[Un temps.]

Il reste peu à dire. Une nuit –

[Toc.]

Il reste peu à dire.

[Un temps. Toc.]

Une nuit devant lui, assis tout tremblant la tête dans les mains, un homme parut et dit, On me dépêche – et de nommer le cher nom – aux fins de te consoler. Puis de la poche de son long manteau noir il tira un vieux volume et lut jusqu'au lever du jour. Puis disparut sans un mot.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.63-64.

<sup>267</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Ohio Impromptu* – «**R:** [Reading.] [...] With never a word exchanged they grew to be as one.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.447.

*Impromptu d'Ohio* – «**L:** [Lisant.] [...] Sans jamais échanger un mot ils devinrent comme un seul.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.65.

No palco, o que a plateia contempla não é apenas a própria história narrada – na qual, sem trocar uma única palavra, *L* lê as últimas páginas do livro e após a leitura o fecha sobre a mesa – mas, sobretudo, o fracasso do *Ouvinte*, que, após deferir uma nova batida, o *Leitor*, uma vez fechado o livro em cena, o encerra de uma vez por todas. Em seguida, os dois colocam a mão direita sobre a mesa, erguem a cabeça e se olham fixamente, pela primeira vez, até a luz extingui-los lentamente.

**L:** (*Leido*) (...) Assim a triste história uma última vez recontada eles permaneceram sentados como que transformados em pedra. Pela única janela a alvorada não anunciava mais um novo dia. Da rua nenhum som de ressurreição. A menos que mergulhados sabe-se lá em quais pensamentos eles tenham se tornado insensíveis. À luz do dia. Ao som da ressurreição. Sabe-se lá em quais pensamentos. Pensamentos não, nada de pensamentos. Abismos de consciência. Mergulhados sabe-se lá em que abismos de consciência. De inconsciência. Onde nenhuma luz pode chegar. Nenhum som. Assim permaneceram sentados como que transformados em pedra. A triste história uma última vez recontada.

*Pausa.*

Não há mais nada a dizer.

*Pausa. Ele começa a fechar o livro.*

*Toc. Livro ainda entreaberto.*

Não há mais nada a dizer.

*Pausa. Ele fecha o livro.*

*Toc.*

*Silêncio. Cinco segundos.*

*Juntos, eles colocam a mão direita sobre a mesa, erguem a cabeça e se olham.*

*Fixamente. Sem expressão.*

*Dez segundos. Extinguir lentamente a luz.*<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Ohio Impromptu* – «**R:** [*Reading.*] [...] 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, no thoughts. Profounds of mind. Buried in who knows what profounds of mind. Of mindlessness. 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 closes 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, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.447-448.

*Impromptu d'Ohio* – «**L:** [*Lisant.*] [...] Ainsi la triste histoire une dernière fois redite ils restèrent assis comme devenus de pierre. Pas l'unique fenêtre l'aube ne versait nul jour. De la rue nul bruit de résurrection. A moins qu'abîmés dans qui sait quelles pensées ils n'y fussent insensibles. A la lumière du jour. Au bruit de résurrection. Quelles pensées qui sait. Pensées non, pas pensées. Abîmes de conscience. Abîmés dans qui sait quels abîmes de conscience. D'inconscience. Jusqu'ou nul jour ne peut atteindre. Nul bruit. Ainsi restèrent assis comme devenus

Segundo Cláudia Maria de Vasconcellos, *Improviso de Ohio* registra o caso de uma personagem que, no extremo da solidão, duplica-se para ter companhia. Encarando-se frente a frente – enterrados nas profundezas da mente, nos abismos de consciência – *Leitor e Ouvinte* refletem-se um ao outro. Para a autora, os dois «são, ao fim e ao cabo, dois homens como um só, reproduzindo a tendência beckettiana, detectada nas outras obras, da multiplicação de si.»<sup>269</sup> Na mesma perspectiva, Evelyne Grossman pergunta: «quem é o Leitor? Quem é o Ouvinte?» E responde: «o mesmo ... dividido, o movimento borrado de um para o outro.»<sup>270</sup>

No dramático *O Que Onde*, última peça teatral de Samuel Beckett, o irlandês indica na rubrica: «*personagens: tão parecidos quanto possível. Figurinos: túnicas longas e cinzentas. Longos cabelos cinzentos. V sob a forma de um pequeno megafone, à altura de um homem.*»<sup>271</sup> Em cena, a semelhança já se configura nos nomes das personagens: *BAM*, *BEM*, *BIM* e *BOM*, sons correspondentes a batidas de tambores. Elas estão confinadas em um pequeno retângulo de 3m x 2m, fracamente iluminado, cercado pela escuridão, à direita do público, enquanto no prosccênio, à esquerda, há o lugar de *V*, correspondente a *Voz de BAM*,

de pierre. La triste histoire une dernière fois redite.

[*Un temps.*]

Il ne reste rien à dire.

[*Un temps. Il veut refermer le livre. Toc. Livre encore mi-ouvert.*]

Il ne rest rien à dire.

[*Un temps. Il referme le livre. Toc. Silence. Cinq secondes. Ensemble ils posent la main droite sur la table, lèvent la tête et se regardent. Fixement. Sans expression. Dix secondes. Eteindre lentement l'éclairage.*]» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.66-67.

<sup>269</sup> VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. **Samuel Beckett e seus duplos**: espelhos, abismos e outras vertigens literárias. São Paulo: Iluminuras, 2017, p.116.

<sup>270</sup> Tradução nossa: «(...) qui est le Lecteur? Qui est l'Entendeur? Réponse: le même... dédoublé, le mouvement flou de l'un à l'autre.» GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration**: Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p.70.

<sup>271</sup> Tradução de Rubens Rusche, grifo nosso. (Cedida pelo próprio.)

*What Where* – «Players as alike as possible. Same long grey gown. Same long grey hair. V in the shape of a small megaphone at head level.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.469.

*Quoi où* – «Personnages aussi semblables que possible. Même longue robe grise. Mêmes longs cheveux gris. V sous forme d'un petit porte-voix à hauteur d'homme.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986, p.85.

com a mesma iluminação, representado por um pequeno megafone, na versão inicial.

Figura 31 – *What Where*



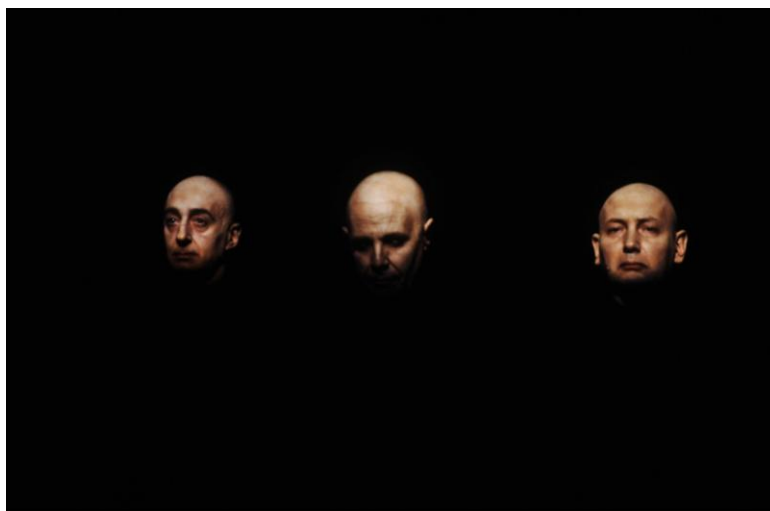
(a)

(b)

Legenda: (a) e (b) – *What Where*, direção de Alan Schneider, 1983.

Fonte: WAITING, 1993.

Se na estreia de *What Where*, no Harold Churman Theatre, em Nova York, em 1983, com direção de Alan Schneider, as personagens já se assemelhavam fortemente com as mesmas vestimentas longas e cabelos compridos idênticos, na primeira produção em Paris, *Quoi Où*, com direção de Pierre Chabert, no Théâtre du Rond-Point, em 1986, a aparência entre elas foi ainda maior. Sem os cabelos e sem as túnicas, restaram apenas rostos indistinguíveis, envoltos na escuridão.

Figura 32 – *Quoi où*

Legenda: *Quoi où*, direção de Pierre Chabert, 1986.

Fonte: GALLICA, 2010, p.17.<sup>272</sup>

No entanto, é na versão televisiva de *O Que Onde*, especialmente na produção do Global Village, em 1987, filmada no Magic Theatre, nos EUA, com direção de Stanley Gontarski e John Reilly, e colaboração artística de Beckett, que o efeito da desindividualização é potencializado no que se refere a transformação digital das imagens de *BAM, BEM, BIM* e *BOM*. Nesta produção, intitulada *What Where*, nota-se um processo que «dificulta a distinção entre uma pessoa e outra, colapsando os limites entre os corpos que antes eram considerados invioláveis.»<sup>273</sup> Nesse sentido, segundo Ulrika Maude, tal procedimento acaba por reduzir o organismo vivo em imagens pixelizadas, sugerindo a reescrevibilidade do corpo.

---

<sup>272</sup> Fotografia de Daniel Cande.

<sup>273</sup> Tradução nossa: «makes it difficult to distinguish between one person and another, thus collapsing the boundaries between bodies that were once considered inviolable.» STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. *Apud*: MAUDE, Ulrika. Hint of jugular and cords: Beckett and Modern Medicine. *In*: OKAMURO, Minako; MORI, Naoya; CLÉMENT, Bruno; HOUPPERMANS, Sjef; MOORJANI, Angela; UHLMANN, Anthony (Eds.) **Borderless Beckett, Beckett sans frontières, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui**. Amsterdam and New York: Rodopi Press, 2008, p.286.

Figura 33 – *What Where*



Legenda: *What Where*, direção de Stanley Gontarski e John Reilly, e colaboração artística de Samuel Beckett, 1987.

Fonte: WAITING, 1993.

Nesta imagem nota-se a forte deformação dos corpos por meio de distorção e desfocamento digital. No documentário *Waiting for Beckett* (1993), dirigido por John Reilly, feito com colaboração de Samuel Beckett, é possível acompanhar os ajustes finais dessa produção para a televisão, em 1987. Vale notar que uma das preocupações do irlandês é a de que as entradas e as saídas das personagens estavam rápidas demais e que elas precisavam surgir e desaparecer lentamente.

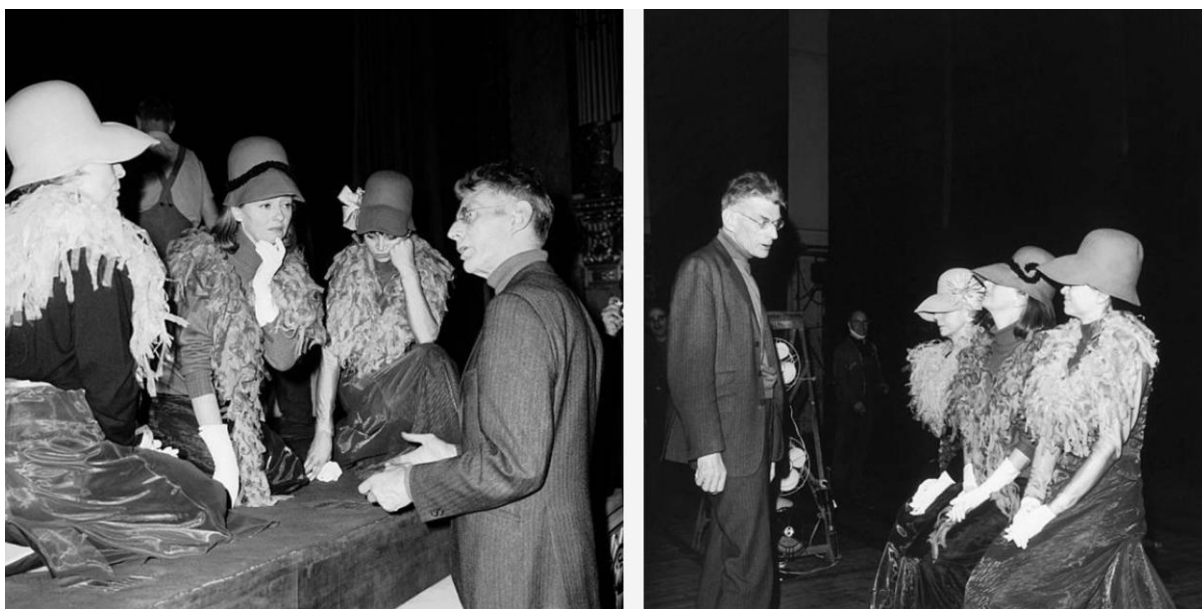
Já nos cadernos de anotações de Beckett durante o processo de criação de *O Que Onde*, verifica-se que os figurinos iniciais possuíam cores diferenciadas: negro (*BAM*), branco (*BEM*), vermelho (*BIM*), azul (*BOM*), verde (*BUM*). E, a princípio, a personagem *BUM*, que desaparece nas versões seguintes, aqui, ainda permanecia presente com a veste verde. No entanto, Beckett acabou optando pela cor cinza para todos os figurinos e eliminou o som dos tambores, que surgia quando cada rosto aparecia em cena, além dos chapéus das personagens.<sup>274</sup> Assim, ao colocar todas as figuras com túnicas e cabelos longos e cinzentos, o irlandês põe em cena uma coletividade indistinta.

---

<sup>274</sup> BORGES, Gabriela. *Apud*: GONTARSKI, S. E., op.cit., p.115.

De modo aproximado aconteceu na produção parisiense de *Vai e Vem*, em 1966, no Odéon-Théâtre de France, com direção conjunta de Jean-Marie Serreau e Samuel Beckett, com atuação de Madeleine Renaud (*VI*), Simone Valère (*RU*) e Annie Bertin (*FLO*). Nesta montagem, Beckett removeu as cores dos figurinos – violeta fosco (*RU*), vermelho fosco (*VI*) e amarelo fosco (*FLO*) – e os substituiu por tons de cinza.<sup>275</sup>

Figura 34 – *Va-et-vient*



(a)

(b)

Legenda: (a) e (b) – Samuel Beckett, Madeleine Renaud, Simone Valère e Annie Bertin durante os ensaios de *Va-et-vient*, 1966.

Fonte: BATES, 2017, p.03.<sup>276</sup>

De fato, a escolha do autor pela cor cinza não foi aleatória. Não só os figurinos acinzentados estão por toda parte, mas, em geral, a teatralidade beckettiana reflete com tal força as variadas tonalidades do cinza: tons que ficam na zona intermediária neutra e instável, sempre a produzir ambiguidade por meio de imagens insólitas, nas quais os limites e os contornos estão borrados. Segundo Marcia Tiburi, o cinza «representa a ideia da opacidade do

<sup>275</sup> MCMULLAN, Anna. **Theatre on trial**: Samuel Beckett's later drama. New York – London: Routledge, 1993, p.84.

<sup>276</sup> Fotografias de Keystone-France/ Gramma-Keystone.

ser, o seu resto, sobra, borra»<sup>277</sup>, pura evanescência e suspensão de um jogo de mistério em que o ocultamento e o desvelamento são basilares. Se, em harmonia com a autora, o cinza é algo que incandesce, apaga-se e vira cinza, ou ainda, tudo o que é cinzento é feito para não ser percebido (como roupas de pessoas que buscam discrição), as personagens beckettianas são ontologicamente cinza: precárias, obscuras, apagadas, falhadas, ambíguas, espectrais...

Vejamos como o cinza aparece em *Catástrofe*:

(...) **D:** O que é que ele tem por baixo? (*A. se encaminha para P.*) Fale.  
*(A. imobiliza-se)*  
**A:** A roupa de dormir.  
**D:** De que cor?  
**A:** Cinzenta.  
*(D. pega um charuto.)*  
**D:** Fogo. (*A. volta, acende o charuto, imobiliza-se. D. fuma.*) E o crânio, com o que se parece?  
**A:** O senhor já viu.  
**D:** Esqueci. (*A. encaminha-se para P.*) Fale.  
*(A. imobiliza-se)*  
**A:** Pelado. Alguns fios.  
**D:** De que cor?  
**A:** Cinzentos.<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> TIBURI, Marcia. **Filosofia cinza:** a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p.25.

<sup>278</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Catastrophe* – «(...) **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.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.457-458.

*Catastrophe* – «(...) **M:** Qu'est-ce qu'il a dessous? (*A se dirige vers P.*) Dis-le.

*(A s'immobilise.)*

**A:** Sa tenue de nuit.

**M:** Couleur?

**A:** Cendre.

*(M sort un cigare.)*

**M:** Du feu. (*A revient, lui donne du feu, s'immobilise. M fume.*) A quoi ressemble le crâne?



Já no original em inglês de *Comédia*, Beckett indica a cor das urnas: «três idênticas urnas cinzentas, com aproximadamente um metro de altura.»<sup>279</sup> Para o autor, são rostos obliterados, sem idade, tão decompostos que já não mais se diferenciam das urnas. Nesta obra, a desindividualização é tão forte que o figurino não só apaga e oculta os traços físicos das personagens, como atinge um lugar de desumanização, na qual a personagem e a urna não só estão a ponto de se confundirem entre si, mas, sobretudo, fazem parte de um mesmo corpo. É o que veremos a seguir.

---

**A:** Tu l'as vu.

**M:** J'oublie. (*A se dirige vers P.*) Dis-le.

(*A s'immobilise.*)

**A:** Déplumé. Quelques touffes.

**M:** Couleur?

**A:** Cendre.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramatiques**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.73.

<sup>279</sup> *Play* – «(...) three identical grey urns about one yard high.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.307.

### 3.4 DESUMANIZAÇÃO: FIGURAS DA NEGAÇÃO

Figura 35 – *Play*



Legenda: Billie Whitelaw, Robert Stephens e Rosemary Harris em *Play*, direção de George Devine, 1964.

Fonte: MURRAY, 2006, p.61.<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> Fotografia de Zoë Dominic.

No teatro tardio de Samuel Beckett, diferentes estratégias espelham o processo de *desumanização* das personagens, pelo qual se dá a libertação dos corpos da condição demasiadamente humana que eles estão submetidos. «Desumanizar», pois, como romper com as constantes sujeições que coagem os seres por dentro e por fora, compelidos que estão às prisões morais, sociais, éticas, estéticas e políticas. Ao tentar desfazer-se daquilo que aprisiona os corpos, a criação beckettiana realiza aberturas de espaços híbridos, transitórios, ambíguos, que desmancham as fronteiras bem estabelecidas entre o humano e não-humano – animal, mineral, vegetal, vivos e mortos.

Para Paula Glenadel, em Beckett, a prática desumanizante implicaria em recusar as marcas de territorialidade que se fizeram historicamente essenciais na definição de humano, uma vez que «em nome da humanidade, vigiou-se e puniu-se a vida em geral.»<sup>281</sup> Isso porque, para a autora, a desterritorialização refere-se à experiência do nomadismo, que seria a negação de todas as segmentações que imobilizam a vida, na busca de um espaço em que o desejo possa existir livremente:

(...) Não se trata de aniquilar o desejo, ao contrário, de liberá-lo: «eu» não terei mais desejos, embora o desejo continue a existir, independentemente do meu controle. Através dessa modificação, o desejo deixa de ser desejo de alguma coisa, subordinado a uma satisfação sempre provisória, configurando uma carência. (...) O desejo é nômade, já que não se move em função da consciência, mas do próprio impulso da vida.<sup>282</sup>

Aqui, a prática desumanizante seria libertadora por excelência, uma vez que o nomadismo da linguagem desdobraria o nomadismo da existência das personagens.<sup>283</sup> E, ao submeter a linguagem instituída a múltiplas torções, Beckett faz ver, de modo muito contundente, os limites da forma como usualmente pensamos o humano.

Nesse sentido, *Ato sem palavras II* é o paroxismo da imagem de humanidade que

---

<sup>281</sup> CALVO, Paula Glenadel Leal. **Samuel Beckett: o nomadismo da linguagem.** Dissertação de mestrado em Língua e Literatura Francesa. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989, p.19.

<sup>282</sup> Ibid., p.15.

<sup>283</sup> Ibid., p.03.

Beckett parece criticar: por meio de diversas ações cotidianas para nada, o autor traz à cena personagens aprisionadas a um modo de ser que desfaz uma das características mais essenciais do humano – sua capacidade de ir além das leis da natureza que regem os animais, ou das leis das coisas, que determinam a existência dos artefatos, para realizar o ato de intencionalidade, isto é, ato, como diria Hannah Arendt, de começar algo novo<sup>284</sup>:

*Ato sem palavras II é uma pantomima que deve ser realizada em uma plataforma baixa e estreita, no fundo do palco, violentamente iluminada em todo o seu comprimento, cercada por escuridão (efeito friso). Em cena, à direita em relação à plateia, há uma pequena pilha de roupa bem dobrada (casaco e calças acima de botas e chapéu) e dois grandes sacos, um ao lado do outro, correspondentes aos personagens B e A. Enquanto A é lento, desajeitado e ausente, B é brusco, rápido e preciso.*

*Inesperadamente, à direita, entra o aguilhão, estritamente horizontal, que para próximo ao saco de A, recua, pausa, dispara em direção ao saco, afasta-se, como se esperasse alguma reação, mas o saco não se move. Novamente, ele recua um pouco mais adiante do que antes, pausa, dispara em direção ao saco, afasta-se, o saco se mexe, e sai. Começa, então, a rotina arrastada de A, que rasteja para fora do saco e medita após cada ação que ele realiza, como: rezar, se levantar, tomar remédio, colocar a roupa, comer uma cenoura, carregar o saco de B mais para a esquerda, tirar a roupa, rezar e rastejar novamente para dentro do saco.*

*Outra vez entra o aguilhão, agora no suporte de uma roda, que precisa apenas de um disparo em direção ao saco de B para que o mesmo se mova. Imediatamente o aguilhão sai e B começa o seu dia, rastejando-se para fora do saco. B se levanta, faz exercícios, escova os dentes, esfrega o couro cabeludo, penteia o cabelo, coloca a roupa, escova ela, se olha no espelho, come uma cenoura, consulta o mapa e a bússola, carrega o saco de A mais para a esquerda, tira a roupa, dobra ela em uma pilha e novamente faz exercícios, esfrega o couro cabeludo, penteia o cabelo, escova os dentes e termina por rastejar para dentro do seu saco. Durante a realização de cada ação, B consulta o relógio. E embora ele tenha mais a fazer do que A, ambos executam seus afazeres com a mesma duração.*

*De novo entra o aguilhão, desta vez no suporte de duas rodas, que, como antes, precisa de dois disparos em direção ao saco de A para que o mesmo se mova. Rapidamente o aguilhão sai e A recomeça a sua prática habitual. Rasteja para fora do saco e após meditar e rezar, as cortinas se fecham.*

---

<sup>284</sup> ARENDT, Hannah. **A Condição humana**. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

Figura 36 – *Act Without Words II*



Legenda: Marcello Magni e Pat Kinevane em *Act Without Words II*, direção de Enda Hughes, 2001.

Fonte: ACT, 2001.<sup>285</sup>

Nesta obra, nota-se tanto a mecanização dos corpos, que executam de maneira automática as suas ações, quanto a presença invasiva do agulhão, que, de fato, controla as personagens, de maneira a disparar continuamente contra o saco, até obrigar a figura, localizada à direita, a se levantar. Repetidamente, *A* e *B* agem de forma isolada, em uma proximidade sem convivência e eminentemente solitária, como que aprisionados pela rotina e pelo hábito – sendo o movimento de carregar o saco o único instante de contato entre eles, já que a outra personagem encontra-se, neste momento, dentro deste. No final, observa-se a circularidade de *Ato sem palavras II*, com a retomada de *A* a realizar as mesmas ações.

---

<sup>285</sup> Direção de Enda Hughes. Atuação de Marcello Magni e Pat Kinwvane. Duração: 10 minutos. Ano de lançamento: 2001. O projeto *Beckett on Film* apresenta as transcrições para o meio audiovisual de dezenove peças teatrais de Samuel Beckett.

Figura 37 – *Act Without Words II*



Legenda: *Act Without Words II* no espetáculo *Fragments*, direção de Peter Brook, 2006.

Fonte: BARKER, 2012, p.10.

No entanto, não é somente nesta obra que se verifica a presença dos *controladores*, que, como o próprio nome já revela, têm a função de controlar os corpos a ponto de fazê-los responder automaticamente aos seus comandos. No teatro tardio de Samuel Beckett, eles podem apresentar-se tanto por meio de objetos – o refletor, de *Comédia*; o apito, de *Ato sem palavras I*; o aguilhão, de *Ato sem palavras II*, o megafone, de *O Que Onde* – quanto pelas próprias personagens: tal e qual o *Diretor*, de *Catástrofe*, por exemplo.

Nada obstante, Beckett não só rompe com a lógica dos *controladores*, ao promover em cena nada mais que o fracasso de seus comandos, mas, sobretudo, liberta as personagens da clausura do humano, de qualquer necessidade, preferência, finalidade ou significação.<sup>286</sup> Assim, o corpo beckettiano percorre por todos os tipos de deformação como uma saída de resistir a tudo aquilo que está determinado para ele. Se, no final de *Catástrofe*, o *Protagonista* ergue a cabeça sob a luz e fita a plateia, indo contra as ordens do *Diretor* de permanecer com a cabeça baixa, no desfecho de *Ato sem palavras I*, o homem já não mais obedece às indicações do apito e mantém-se imóvel, conforme veremos a seguir.

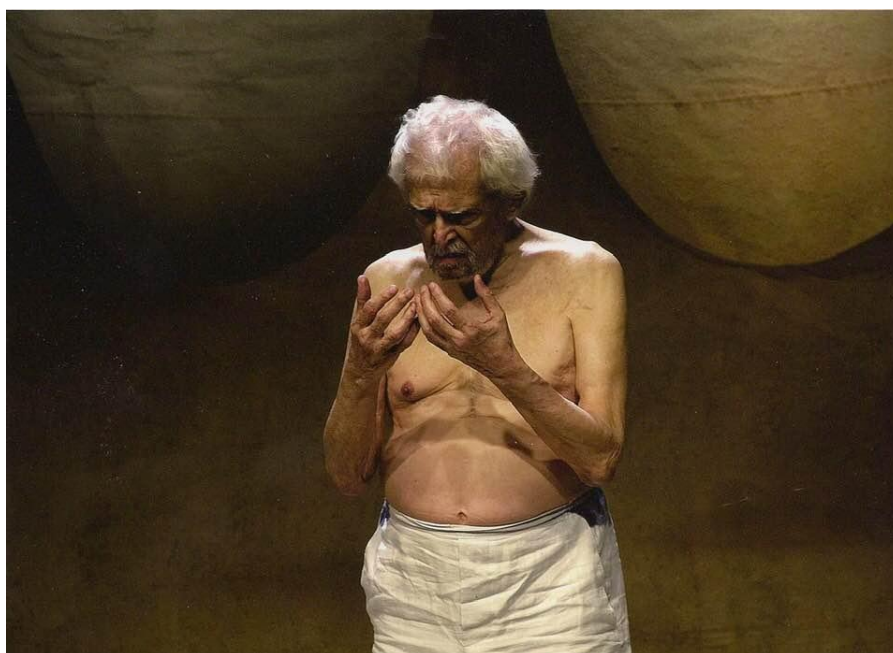
---

<sup>286</sup> DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

*Ato sem palavras I é uma pantomima situada em um deserto qualquer, sob uma luz ofuscante, na qual, inicialmente, um homem é bruscamente arremessado com violência para o palco. Ao cair, ele levanta-se imediatamente, limpa a poeira e reflete. Ouve-se, então, um apito do lado direito. O homem reflete, tenta sair pela direita, mas, novamente, é arremessado com violência para o palco. Ao se levantar, o mesmo gesto de limpar a poeira e refletir é realizado, e a mesma coisa acontece do lado esquerdo, mas, ao ir em direção à esquerda, logo depois de ouvir o apito, o homem hesita, pensa melhor, para, vira de lado e reflete. Nesse momento, uma pequena árvore desce pelo ar e aterrissa. Ela tem um único galho com um tufo de palmas secas no seu cume, que projeta um círculo de sombra no chão. O homem continua a refletir quando um apito vindo de cima é soado. Ele vira-se, vê a árvore, reflete, vai até ela, senta-se à sua sombra e olha para as próprias mãos. Nesse instante, próxima à árvore, uma tesoura de alfaiate desce pelo ar e para a um metro do chão enquanto o homem continua a olhar para si. Ouve-se um novo apito de cima. Ele olha, vê a tesoura, pega-a e começa a cortar as unhas. No entanto, as palmas da árvore fecham-se como um guarda-sol e as sombras desaparecem. Outra vez, a luz ofuscante permanece sob o homem, que abandona a tesoura e reflete. Imediatamente, uma pequena garrafa, na qual há uma etiqueta com a palavra ÁGUA escrita, desce pelo ar e para a três metros do chão. De imediato, um cubo grande também desce pelo ar e aterrissa. Então, a personagem testa a estabilidade do cubo, sobe em cima desse e tenta, em vão, alcançar a garrafa. Após o fracasso, ele desce e leva o cubo de volta ao lugar de origem e reflete. Logo, um segundo cubo menor desce pelo ar e aterrissa. O homem, que continua a refletir, ouve um apito de cima e vira-se. Ao ver o segundo cubo, ele olha para a garrafa, coloca-o debaixo dela, testa a sua estabilidade, sobe nele e tenta, novamente, em vão, alcançar a garrafa. Em seguida, ele desce, move o cubo menor para o seu lugar, hesita, pensa melhor e coloca o cubo maior em cima do menor; mas, ao subir nos cubos, obviamente, ele cai como uma situação clownesca. Então, o homem levanta-se imediatamente, limpa a poeira e, ao refletir, alterna os cubos, isto é, move o cubo menor e coloca-o sobre o cubo maior; testa a sua estabilidade, sobe sobre os dois, e quando está quase alcançando a garrafa, essa é erguida um pouco mais para cima, fora do seu alcance. O homem, então, desiste. Desce, reflete, leva separadamente os cubos de volta para os seus lugares de origem. Sem interrupção, um terceiro cubo ainda menor desce pelo ar e aterrissa. O homem continua a refletir. Ouve-se um apito de cima. Ele vira-se e, ao ver o terceiro cubo, o homem desconfia, vira de lado e continua imóvel a refletir. Então, o terceiro cubo é puxado para cima e desaparece no ar. Uma corda desce pelo ar, ao lado da garrafa, com nós que facilitam a subida. O homem continua a pensar. Ouve-se um apito de cima. Ele vira-se, vê a corda, reflete, vai até ela, começa a subir por ela e, quando está prestes a chegar à garrafa, a corda desce e ele volta-se para o chão. E, após refletir, o homem vai em direção à tesoura, retorna à corda e começa a cortá-la. Mas a corda é puxada para cima e ele, mesmo dependurado, continua sua ação de cortá-la. Conseguindo, cai no chão, levanta-se imediatamente, limpa a poeira e reflete. Então, a corda é puxada rapidamente e desaparece no ar. Com o resto da corda nas mãos, o homem faz um*

*laço e tenta enlaçar a garrafa, mas ela é puxada rapidamente e desaparece no ar.<sup>287</sup> Ele reflete, leva o laço até a árvore, olha para os cubos, larga o laço, vai em direção a eles. Carrega o cubo menor e deixa-o sob o galho, depois se volta para deslocar o cubo maior e colocá-lo sobre o menor; hesita, reflete e coloca o maior embaixo do menor, testa a estabilidade deles e pega o laço no chão. Mas, rapidamente, o galho fecha-se na posição vertical. O homem deixa cair o laço e reflete. Carrega os cubos de volta ao lugar de origem, um de cada vez, coloca o laço sobre o cubo menor e reflete. O apito soa ao fundo à direita. Ele pensa e vai até à direita. Novamente é brutalmente arremessado para o palco e reflete. Ouve-se um apito ao fundo à esquerda. Ele não se move. Olha para as mãos, pega a tesoura e começa a cortar as unhas, para, põe-se a pensar, passa o dedo na lâmina da tesoura, anda e a deixa sobre o cubo menor. Então, o homem abre a gola de sua camisa e toca o seu pescoço. Rapidamente, o cubo menor é puxado para cima e desaparece, levando com ele o laço e a tesoura. Ao perceber o ocorrido, o homem reflete, vai até o cubo maior e senta sobre ele. O cubo é puxado para cima, o homem cai e o cubo desaparece. Então, ele permanece onde está. A garrafa d'água ressurgue e permanece a uns cinquenta centímetros de seu rosto. O homem não se move mais. A garrafa é puxada e desaparece pelo ar, o galho volta à posição horizontal, as palmas abrem-se e formam uma sombra, os apitos persistem e o homem permanece imóvel. A árvore, então, desaparece e o gesto constante do homem de olhar para as próprias mãos, finaliza o espetáculo.*

Figura 38 – Ato sem Palavras I




---

<sup>287</sup> LAGES, Leonardo Samarino. **Outra vez um corpo. Onde nenhum:** O teatro de Samuel Beckett. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.



Legenda: Sérgio Britto em *Ato sem Palavras I*, direção de Isabel Cavalcanti, 2008.

Fonte: MATTOS, 2019, p.01.

Assim, nota-se uma série de tentativas fracassadas realizadas pelo protagonista: no início, há o impedimento de fugir desse deserto qualquer; depois, com a chegada da árvore, há a preferência de ficar à sombra – porém tal desejo é novamente impedido. Mas, imediatamente, surge uma garrafa d’água e, com ela, a necessidade de tomar água fica cada vez mais intensa, ainda que ironicamente impossível, já que, a cada nova tentativa de realizar o seu objetivo, emerge um novo obstáculo. Eis como a personagem é, na maior parte do tempo, condicionada pelo apito, de modo a realizar aquilo que o som determina. No momento em que ela se senta à sombra da árvore e olha para as próprias mãos, a tesoura de alfaiate desce pelo ar: resta à personagem cortar as unhas. No entanto, tal condicionamento é quebrado no final, quando a personagem mantém-se imóvel.<sup>288</sup>

Para Gontarski, o ato de olhar para si revela algo como uma rebelião consciente e uma deliberada recusa do homem a obedecer. É por meio da imobilidade, tanto da sua negação de agir de maneira previsível e automática, como na renúncia a uma necessidade elementar devida, que se libera um novo ser paradoxalmente mais ativo e livre de qualquer amarração. Dessa forma, a tensão produzida em *Ato sem palavras I* deriva da inação humana, que assim se faz paradoxalmente mais ativa.<sup>289</sup>

Nota-se que a desumanização no teatro tardio beckettiano produz nos corpos processos híbridos de subjetivação, que cruzam fronteiras e coabitam, concomitantemente, espaços divergentes. Que com isso não se entenda uma divisão dos corpos, mas de uma abertura aos contraditórios na criação: as figuras beckettianas não designam o humano, apenas singularidades que, vindas de todas as partes, são agentes de produção

---

<sup>288</sup> LAGES, Leonardo Samarino. Permanências provisórias: corpo e imagem entre presença e ausência no teatro de Samuel Beckett. *In: IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2016, Uberlândia – MG. Memória ABRACE XVI – **Anais** do Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Uberlândia: Even3, v.1, 2017.

<sup>289</sup> GONTARSKI, S. E.. Birth Astride a grave: Samuel Beckett’s Act without words I. *In: The Beckett Studies Reader*. Gainesville: UP of Florida, 1992, p.29-34.

evanescentes.<sup>290</sup>

(...) É um teatro de movimento perpétuo ou de fluxo, tudo indo e vindo, um pulso ou mesmo uma disfemia que cria afeto. Mesmo que muitas vezes pareça um teatro parado ou estático, mesmo que, em meio às famosas pausas beckettianas, as imagens dominem, se movam, fluam, tornem-se outras, não representando um mundo que já conhecemos, mas sim criando incessantemente novos mundos.<sup>291</sup>

Sob outra perspectiva, para Evelyne Grossman, «como Artaud e Michaux, Beckett explora esses espaços híbridos homem-animal, humano não-humano, onde ronda a angústia da desumanização.»<sup>292</sup> Segundo a autora, tal angústia está associada à lenta decomposição dos corpos putrefatos, como em *Comédia*, onde três cabeças idênticas, dentro das urnas, possuem rostos sem idade, como que obliterados. Nessa peça, Beckett registra que os rostos perderam de tal modo a idade e a fisionomia que dão a impressão de pertencerem às urnas.<sup>293</sup> Especialmente no original em francês, o autor refere-se a essas fisionomias «sem idade» estarem, de fato, «comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres.»<sup>294</sup> Mas, o que dizer a expressão «comme oblitérés»?

---

<sup>290</sup> DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1** / Gilles Deleuze e Félix Guattari; tradução de Luiz B. L. Orlandi. — São Paulo: Ed. 34, 2010, p.80.

<sup>291</sup> GONTARSKI, S. E.. Nos desdobramentos do Teatro Pós-Dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze. Tradução de Juliana Pamplona. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro: Vol. VIII nº64, maio de 2015.

<sup>292</sup> Tradução nossa: «Comme Artaud ou Michaux, Beckett explore ces espaces hybrides homme-animal, humain-non humain où rôde l'angoisse de déshumanisation.» GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration: Artaud, Beckett, Michaux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p.56.

<sup>293</sup> *Play* – «(...) Faces so lost to age and aspect as to seem almost part of urns.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.307.

<sup>294</sup> BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Parroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II**. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.9.

Figura 39 – *Play*

Legenda: JoAnne Akalaitis, David Warrilow e Ruth Maleczek em *Play*, direção de Lee Breuer, 1971.

Fonte: KALB, 1989, p.230.<sup>295</sup>

Ao analisar o artigo intitulado *Rigoureusement de face. À propos de Comédie (Play) de Beckett*, de Anne Longuet-Marx, Michelle Nicié destaca essa indicação cênica de Beckett no que tange à obliteração. Partindo-se de seu contexto de origem, em que a obliteração define um apagamento «par une usure progressive», a questão que Nicié destaca é a de que essas três cabeças dentro das urnas «estariam provavelmente para além dessa deterioração (desgaste ou decomposição) progressiva», na medida em que elas «parecem falar de um lugar *hors-histoire*, de um outro mundo que não o dos vivos.»<sup>296</sup> E, com efeito, a partir de corpos encarcerados nas urnas, a obra aborda, especialmente, a questão da morte, «afinal não há

---

<sup>295</sup> Fotografia de Tony Kent.

<sup>296</sup> MACHADO, Michelle Nicié dos Santos. **Samuel Beckett – o olhar e a tela**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p.108.

como fechar os olhos para o fato de que são urnas que falam, vozes do além-túmulo.»<sup>297</sup>

Dessa maneira, o corpo acaba por desmanchar fronteiras rígidas e oscilar, sempre em suspensão, por entre espaços híbridos (seja humano/não-humano, seja homem/animal). De acordo com Paula Calvo,

(...) em Beckett, a animalidade não é mais, como era em Zola, marca de um abaixamento do homem, do homem trabalhador em especial. Aqui, a animalidade é um caminho para o inumano, para a morte da consciência, maneira de liberar a vida presa às convenções.<sup>298</sup>

Em suma, Beckett desarticula os padrões estabelecidos sobre a linguagem e sobre o corpo, esfumando as suas fronteiras e expondo de diversas formas suas precariedades, suas decadências, vacilações e animalidades. O autor tensiona a corporeidade humana/animal por meio de uma abertura que cria, no corpo, uma espacialidade híbrida – problemática pela indistinção. O que também ocorre com as personagens *Winnie* e *Willie*, de *Dias Felizes*. Homem na casa dos sessenta anos, *Willie* é um rastejador, se locomove tão penosamente que sua parceira chega a dizer: «*you não rasteja mais como antes, coitadinho. (Pausa.) Não, não é mais o rastejador que me conquistou.*»<sup>299</sup> Em certo momento da peça, ele come o próprio lenço atrás do monte de areia e *Winnie* pergunta: «*onde está o seu lenço, querido? (Pausa.) Onde está a sua delicadeza? (Pausa.) Ah, meu bem, você não está comendo isso! Cuspa logo, Willie, cuspa!*» E, logo, afirma: «*tudo bem, acho que no fim das contas é natural. (Voz entrecortada.)*

---

<sup>297</sup> Ibid., p.108.

<sup>298</sup> CALVO, Paula Glenadel Leal. **Samuel Beckett: o nomadismo da linguagem.** Dissertação de mestrado em Língua e Literatura Francesa. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989, p.8.

<sup>299</sup> BECKETT, Samuel. **Dias felizes.** Tradução e apresentação de Fábio Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p.52. Em dado instante, *Winnie* diz: «Volte para o seu buraco agora, Willie, você já se expôs o suficiente. (Pausa.) Faça como eu disse, Willie, não fique aí, rastejando neste sol infernal, volte para o seu buraco. (Pausa.) Vamos lá, Willie! (WILLIE, invisível, começa a se arrastar em direção ao buraco, à esquerda.) Assim que se faz! (Ela acompanha com os olhos o seu progresso.) Não, a cabeça primeiro não, seu idiota, como é que você vai se virar? (Pausa.) Assim, a volta inteira... agora... de ré. (Pausa.) Ah, claro que eu sei que não é fácil, querido, rastejar pra trás. (...) Com a cabeça primeiro não, já falei! (Pausa.) Mais para a direita. (Pausa.) Direita, eu disse! (Pausa.) Não empine o rabo tanto assim, Deus do céu! (Pausa.) Agora. (Pausa.) Isso!» Ibid., p.39.

*Humano.*»<sup>300</sup>

Figura 40 – *Happy Days*



Legenda: Leonard Fenton e Billie Whitelaw em *Happy Days*, direção de Samuel Beckett, 1979.

Fonte: KNOWLSON, J.; HAYNES, J., 2003, p.102.<sup>301</sup>

Mulher na casa dos cinquenta anos, *Winnie* está presa à terra, enterrada até a cintura, no primeiro ato; e, durante o segundo ato, até o pescoço. Em determinado instante do ato inicial, ela olha para as mãos e diz: «*que patas!*» De imediato, ela vasculha a sua bolsa, retira uma lixa de unhas e começa a lixá-las. Constata: «*como estão quebradiças hoje!*» Terminando a mão esquerda, completa: «*um pouco mais humana.*»<sup>302</sup> Rapidamente, começa a lixar as unhas da mão direita. No entanto, essas falas não são aleatórias, uma vez que Beckett, durante os

---

<sup>300</sup> Ibid., p.50.

<sup>301</sup> Fotografia de John Haynes.

<sup>302</sup> BECKETT, Samuel. **Dias felizes**. Tradução e apresentação de Fábio Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p.49-50.

ensaios de *Dias Felizes*, disse a Aideen O’Kelly para pensar na *Winnie* «como um pássaro que não pode voar, um pássaro com uma asa quebrada.»<sup>303</sup> Já para Martha Fehsenfeld, o encenador irlandês sugeriu:

(...) pense nela como um pássaro com óleo em suas penas. Um pássaro incapaz de voar, uma criatura do ar que de alguma forma obstinada e irrevogável se mantém fora de seu elemento natural, ao contrário de Willie, que está preso ao seu. Anseia pelo voo, fala de rouxinóis, em levitar no firmamento. Seus braços são asas, mas inúteis; elas a decepcionaram – não vão levá-la para o alto. Contempla fixamente o azul do céu, mas não pode se juntar a ele. Canta sua canção como o pássaro de aurora, mas não pode planar como ele. Está presa à terra. Enterrada.<sup>304</sup>

No original em inglês de *Fragmento de Teatro II*, a personagem *B*, perguntando se poderia ir até *A*, justifica: «*preciso de calor animal.*»<sup>305</sup> É curioso notar que, no instante em que *A* pergunta: «*como está Mildred?*», ouve-se um breve canto de pássaros – alusão a *Dias Felizes*, quando *Winnie*, ao contar a sua história, reconhece-se como outra, na figura de *Mildred*.<sup>306</sup> E o som do pássaro leva *A* e *B* a procurá-lo pelo espaço, até descobrirem uma grande gaiola coberta com um pano de seda verde, que a dupla carrega até a mesa de *A*. Levantando cautelosamente o pano, eles espiam e se espantam:

(...) **B:** Um deles está morto.  
 [Eles espiam.]  
**A:** Você tem um lápis? [B lhe dá um lápis comprido. A cutuca-o entre as barras da gaiola. Pausa.] Sim. [Ele retira o lápis. Coloca-o em seu bolso.]  
**B:** Ei!  
 [A lhe devolve o lápis. Eles espiam. A pega na mão de B e move a luminária.]  
**A:** Ali.

<sup>303</sup> Tradução nossa: «like a bird that can’t fly, a bird with a broken wing.» LAMONT, Rosette. Aideen O’Kelly, Interviewed by Rosette Lamont. In: BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett: performance and critical perspectives.** Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p.32.

<sup>304</sup> FEHSENFELD, Martha. *Apud:* BECKETT, Samuel. **Dias felizes.** Tradução e apresentação de Fábio Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p.105.

<sup>305</sup> *Rough for Theatre II* – «(...) **B:** May I come to you? [Pause.] I need animal warmth.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.244.

<sup>306</sup> **Winnie:** «(...) E agora, Willie? (Pausa longa.) **Há a minha história, é claro, quando tudo mais falhar.** (Pausa.) Uma vida. (Sorri.) Uma longa vida. (Desfaz o sorriso.) **Começando no útero, onde a vida costumava começar, Mildred guarda lembranças, ela se lembrará do útero antes de morrer, do útero materno.** (Pausa.) Já tem uns quatro ou cinco anos e acaba de ganhar uma grande boneca de cera...» BECKETT, Samuel. **Dias felizes.** Tradução e apresentação de Fábio Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p.58. (Grifo nosso.)

*[Eles espiam.]*

**B:** É o macho ou a fêmea?

**A:** A fêmea. Veja como ela está apagada.

**B:** *[Revoltado.]* E ele continua cantando! *[Pausa.]* Isso é que são os periquitos.

**A:** Periquitos! *[Gargalha.]* **Ah, Morvan, você me mataria se eu estivesse suficientemente vivo.** Periquitos! *[Gargalha.]* Tentilhões, tolo! Olhe aquela graciosa cauda verde. E a cabeça azul. E as faixas brancas. E o peito dourado. *[Didático.]* Note, além disso, o chiro característico, impossível de confundir *[Pausa.]* Oh, seu animalzinho. Oh, seu passarinho bonitinho. Pi! Pi! Pi! Pi! Pi! *[Pausa. Abatido.]* E pensar que tudo isso é lixo orgânico. Todo esse esplendor.

*[Eles espiam.]*

**B:** Eles não têm sementes. *[Pausa.]* Não têm água. *[Apontando.]* O que é aquilo lá?

**A:** Aquilo? *[Pausa. Lento, sem tonalidade.]* Uma velha pedra para afiar o bico.

**B:** Afiar o bico?

**A:** Afiar o bico.

*[Ele deixa o pano cair para trás. Pausa.]*

**B:** Vamos lá, Bertand. Não, não há nada que possamos fazer.<sup>307</sup>

<sup>307</sup> Tradução nossa. (Grifo nosso.)

*Rough for Theatre II* – «(...) **B:** There's one dead.

*[They peer.]*

**A:** Have you a pencil? *[B hands him a long pencil. A pokes it between the bars of the cage. Pause.]* Yes. *[He withdraws the pencil, puts it in his pocket.]*

**B:** Hi!

*[A gives him back his pencil. They peer. A takes B's hand and changes its positions.]*

**A:** There.

*[They peer.]*

**B:** Is it the cock or then hen?

**A:** The hen. See how drab she is.

**B:** *[Revolted.]* And he goes on singing! *[Pausa.]* There's lovebirds for you!

**A:** Lovebirds! *[Guffaw.]* Ah Morvan, you'd be the death of me if I were sufficiently alive! *[Guffaw.]* Finches, pinhead! Look at that lovely little green rump! And the blue cap! And the white bars! And the gold breast! *[Didactic.]* Note moreover the characteristic warble, there can be no mistaking it. *[Pausa.]* Oh you pretty pet, oh you bonny wee birdie! *[Pausa. Glum.]* And to think all that is organic waste! All that spendour!

*[They peer.]*

**B:** They have no seed. *[Pausa.]* No water. *[Pointing.]* What's that there?

**A:** That? *[Pausa. Slow, toneless.]* An old cuttle-bone.

**B:** Cuttle-bone?

**A:** Cuttle-bone.

*[He lets the cloth fall back. Pausa.]*

**B:** Come, Bertrand, don't, there is nothing we can do.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.248-249.

*Fragment de théâtre II* – «(...) **B:** – Y en a un qui est mort.

*[Ils regardent.]*

**A:** Tu as un crayon? *[B lui donne un long crayon. A le passe entre les barreaux de la cage. Un temps.]* Oui.

*[Il retire le crayon, le met dans la poche.]*

**B:** – Hé!

*[A lui rend son crayon. Ils regardent. A prend la main de B, déplace la lampe.]*

**A:** Comme ça.

*[Ils regardent.]*

**B:** C'est le mari ou la femme?

**A:** La femme. Regarde comme c'est terne.

Nesta passagem, verifica-se a precisão de Beckett em estabelecer um espelho que revela a crueldade a que todas as personagens estão submetidas: dentro da gaiola, os dois pássaros estão sem comida e água, restando-lhes a pedra de afiar e os seus instintos de sobrevivência; e, fora desta, *A* e *B*, que, após analisarem os variados documentos sobre *C*, decidem que ele deve cometer suicídio. Neste episódio, *A* também chega a dizer: «*Ah, Morvan, você me mataria se eu estivesse suficientemente vivo.*» No entanto, vale destacar outro momento que merece atenção e reflete a ambígua presença da personagem *C*, que é o depoimento do Sr. *Feckmann*, perito-contador e amigo, que termina por indagar: «às vezes me pergunto se ele ainda está vivo.» Vejamos:

(...) **B:** Eu cito: «A última vez que o vi, eu estava a caminho dos Correios para sacar um salário atrasado. (...) Ele estava sentado em um destes terminais, de costas para a usina Thompson. Ao que tudo indicava estava abatido e distante. Ele se sentou arqueado, com as mãos nos joelhos e as pernas afastadas e a cabeça baixa. Por um momento, pensei que estivesse vomitando. Mas, ao me aproximar, vi que ele só estava examinando, entre os seus pés, um monte de bosta de cachorro. Eu movi um pouco aquele monte com a ponta do meu guarda-chuva e observei como seu olhar acompanhava o movimento do objeto para a nova posição. Eram três horas da tarde, por favor! Não tive coragem de dizê-lo as horas. Eu estava chateado. (...) Quando, duas horas depois, saí dos Correios, tendo sacado o salário, ele ainda estava no mesmo lugar e na mesma posição. **Às vezes me pergunto se ele ainda está vivo.**»<sup>308</sup>

[*Ils regardent.*]

**B:** [*Outré.*] – Et lui pendant ce temps il chante! [*Un temps.*] C'est des bengalis ou quoi?

**A:** Des bengalis [*Il pouffe de rire.*] Ah Morvan, tu me ferais mourir si je vivais assez. Des bengalis ! [*Il pouffe.*] Des pinsons, couillon! Regarde-moi ce joli petit cul verdâtre ! Et le capuchon bleu ! Et les bandes blanches! Et la gorge dorée! [*Didactique.*] Du rest le ramage est caractéristique, impossible de s'y tromper. [*Un temps.*] Oh que tu es joli, mon petit coco, que tu es beau! Pi ! pi ! pi ! pi ! pi ! pi ! [*Un temps. Morne.*] Dire que tout ça c'est des déchets organiques! Toute cette rutilance!

[*Ils regardent.*]

**B:** – Ils n'ont rien à bouffer. [*Pointant.*] C'est quoi, ça?

**A:** Ça. [*Un temps. Voix blanche, lentement.*] C'est des vieux os de seiche.

**B:** De seiche?

**A:** De seiche.

[*Il rabat la soie. Un temps.*]

**B:** Allez, Bertrand, ne sois pas comme ça, on n'y peut rien.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.59-60.

<sup>308</sup> Tradução nossa. (Grifo nosso.)

*Rough for Theatre II* – «(...) **B:** I quote: «The last time I laid eyes on him I was on my way to the Post Office to cash an order for back-pay. (...) He was seated on one of these with his back to the Thompson works. To all appearances down and out. He sat doubled in two, his hands on his knees, his legs astraddle, his head sunk. For a moment I wondered if he was not vomiting. But on drawing nearer I could see he was merely scrutinizing, between his feet, a lump of dogshit. I moved it slightly with the tip of my umbrella and observed how his gaze



Desse modo, a espectralidade e a presença de morte são marcantes no teatro tardio de Beckett, em que formas alternadas e fundidas emergem das sombras: às vezes um homem com uma longa camisola de dormir branca, às vezes um rosto de mulher do qual se pode distinguir apenas os olhos e a boca, mas, a todo o momento, um fantasma – um «nem morto, nem vivo» que assombra espaços intermediários.<sup>309</sup>

Assim, nota-se a acentuada dissolução do limite entre o corpo vivo e não-vivo, que, por meio de uma série de imprecisões e hibridismos, estabelece o confronto de presenças espectrais: personagens que desaparecem após alguns passos, vozes baixas vindas do fundo do palco escuro, figuras literalmente suspensas, silhuetas indefinidas, figurinos já em farrapos arrastando-se pelo chão, rostos inexpressivamente brancos, cabelos grisalhos em desalinhos.... Tal como o *Falante/Recitante*, de *Solo*, uma figura espectral ainda mais fantasmagórica por conta da iluminação e do figurino branco.

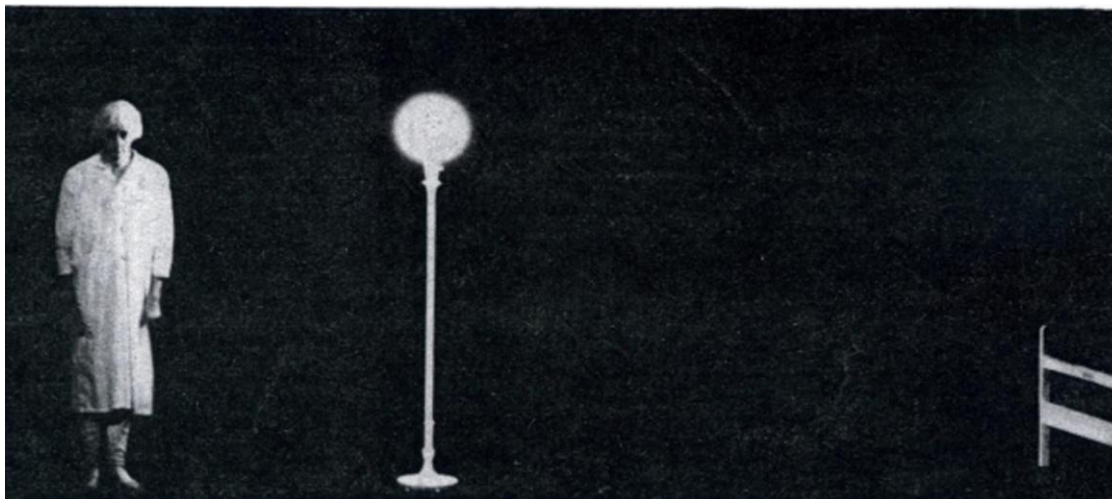
---

followed the movement and fastened on the object in its new position. This at three o'clock in the afternoon if you please! I confess I had not the heart to bid him the time of day, I was overcome. (...) When two hours later I emerged from the Post Office, having cashed my order, he was at the same place and in the same attitude. I sometimes wonder if he is still alive.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.241.

*Fragment de théâtre II* – «(...) **B:** – Je cite: « La dernière fois que je l'ai vu j'allais toucher un rappel aux Chèques postaux. Il était assis sur une des bornes qui, reliées entre elles par des chaînes, interdisent aux véhicules l'accès du passage des P. T. T., le dos tourné aux Usines Thompson. On ne lui aurait pas donné deux sous. Il était plié en deux, les mains sur les genoux, les jambes écartées, la tête basse, si bien que je me suis demandé s'il n'était pas en train de vomir. Mais m'étant approché de plus près, j'ai pu constater qu'il était tout simplement occupé à contempler, entre ses pieds, une crotte de chien. Ayant légèrement déplacé celle-ci de la pointe de mon parapluie, j'ai vu son regard qui suivait le mouvement et se braquait sur l'objet à sa nouvelle place. Ceci à trois heures de l'après-midi, s'il vous plaît ! J'avoue que je n'ai pas eu le courage de lui dire bonjour, j'étais bouleversé. (...) Lorsque deux heures plus tard je suis sorti du bureau, ayant encaissé mon rappel, il était toujours à la même place et dans la même posture. Je me demande quelquefois s'il vit encore.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.45-46.

<sup>309</sup> GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration**: Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004;

Figura 41 – *A Piece of Monologue*



Legenda: David Warrillow em *A Piece of Monologue*, direção de David Warrillow e Rocky Greenberg, 1979.

Fonte: BROUWER, 2017, p.10.

Nesta peça, tal como assombração, o *Falante/Recitante* permanece imóvel na penumbra do quarto com o olhar distante. Sem interrupção, ele narra na terceira pessoa as suas repetitivas ações a cada cair da noite – não mais que acender o candeeiro, contemplar vestígios de fotografias na parede, lembrar as memórias ligadas à morte. Em *Solo*, a espectralidade do corpo do *Falante/Recitante* é tão presente que se faz reverberar narrativamente enquanto «formas fantasmas», isto é, aparições de «mãos fantasmas» de tanto realizar as velhas ações.

**Falante/Recitante:** (...) Imóvel o olhar distante. Nada. Escuro vazio. **Enfim lentamente uma forma fantasma. Vinda do escuro.** Uma janela. Com vistas para o poente. O sol há muito mergulhado por detrás dos lariços. Luz morrendo. Em breve nenhuma luz. Não. Nem tanto. Vai morrendo até o amanhecer e não morre jamais. Ali no escuro aquela janela. Anoitecendo. O olho colado na vidraça devora aquela primeira noite. Volta-se enfim para o quarto na penumbra. **Ali lentamente uma mão fantasma.** A empunhar uma tocha de papel acesa. À sua luz apenas a mão e um globo esbranquiçado. **Depois uma outra.** À luz da chama. Retira o globo e desaparece. Reaparece vazia. Retira o vidro. As duas mãos e o vidro à luz da chama. A chama na mecha. O vidro recolocado. A mão com a tocha desaparece. Depois a outra. Pálido vidro sozinho na penumbra. A outra reaparece com o globo. Recoloca-o. Pálido globo sozinho na penumbra.<sup>310</sup>

<sup>310</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifos nossos.)

*A Piece of Monologue* – «**Speaker:** (...) Stands there staring beyond. Nothing. Empty dark. Till first word always the same. Night after night the same. Birth. **Then slow fade up of a faint form. Out of the dark.** A window.

E, de fato, a imobilidade é desumana! Em *Solo*: «*nada ali também. Nada que se mova ali também. Nada que se mova em parte alguma. Nada que se possa ver em parte alguma. Nada que se possa ouvir em parte alguma.*»<sup>311</sup> Em solidão, a personagem observa a escuridão que se alastra pelo quarto, a ponto de contemplar «*a outra escuridão. A outra escuridão além.*»<sup>312</sup> Com efeito, a obra explora zonas indistintas e suporta ambiguidades que caracterizam a personagem, que não apenas se reconhece em impermanentes «formas fantasmas», mas percebe que todo o seu redor reflete esvaecimento: a noite, o quarto, os funerais, os entes queridos...

Looking west. Sun long sunk behind the larches. Light dying. Soon none left to die. No. No such thing as no light. Starless moonless heaven. Dies on to dawn and never dies. There in the dark that window. Night slowly falling. Eyes to the small pane gaze at that first night. Turn from it in the end to face the darkened room. **There in the end slowly a faint hand.** Holding aloft a lighted spill. In the light of spill faintly the hand and milkwhite globe. **Then second hand.** In light of spill. Takes off globe and disappears. Reappears empty. Takes off chimney. Two hands and chimney in light of spill. Spill to wick. Chimney back on. Hand with spill disappears. Second hand disappears. Chimney alone in gloom. Hand reappears with globe. Globe back on. Turns wick low. Disappears. Pale globe alone in gloom.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.427. (Grifos nossos.)

*Solo* – «**Récitant:** (...) Immobile il fixe l’au-delà. Rien. Vide noir. **Enfin lentement une forme fantôme. Surgie du noir.** Une fenêtre. Face au couchant. Soleil depuis longtemps couché derrière les mélèzes. Lumière qui se meurt. Bientôt nulle. Non. Ça n’existe pas nulle lumière. Va se mourant jusqu’à l’aube et ne meurt jamais. Là dans le noir cette fenêtre. Nuit qui tombe. L’oïel collé à la vitre dévore cette première nuit. S’en détourne enfin face à la chambre obscure. **Là lentement une main fantôme.** Tenant droit un tortillon de papier enflammé. A sa lumière à peine la main et un globe blanchâtre. **Puis une autre.** A la lumière de la flamme. Elle enlève le globe et s’en va. Revient vide. Enlève la verre. Les deux mains et le verre à la lumière de la flamme. La flamme à la mèche. Le verre remis. La main à la flamme s’en va. Puis l’autre. Pâle verre seul dans la pénombre. L’autre revient avec le globe. Le remet. Pâle globe seul dans la pénombre.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, *Solo*, Berceuse, Impromptu d’Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.33-34. (Grifos nossos.)

<sup>311</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – «**Speaker:** (...) Nothing there either. Nothing stirring there either. Nothing stirring anywhere. Nothing to be seen anywhere. Nothing to be heard anywhere.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.426.

*Solo* – «**Récitant:** (...) Rien là non plus. Rien là qui bouge non plus. Rien qui bouge nulle part. Rien à voir nulle part. Rien à entendre nulle part.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, *Solo*, Berceuse, Impromptu d’Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.32.

<sup>312</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*A Piece of Monologue* – «**Speaker:** (...) Stare beyond through rift in dark to other dark. Further dark.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.428.

*Solo* – «**Récitant:** (...) A travers le noir déchiré il fixe l’autre noir. L’autre noir au-delà.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, *Solo*, Berceuse, Impromptu d’Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.35.

**Falante/Recitante:** (...) Nada que se mova. Nem o menor movimento. **Trinta mil noites de fantasmas além. Além daquele escuro além. Luzes fantasmas. Noites fantasmas. Quartos fantasmas. Funerais fantasmas. Entes queridos – ele quase disse entes queridos fantasmas.** Ali portanto a fixar o escuro vazio. Nos trêmulos lábios palavras sussurradas. Tratando de outros assuntos. Tentando tratar de outros assuntos. Até se dar conta de que não há outros assuntos. Nunca houve outros assuntos. Apenas um só assunto. Sempre. Os mortos. Os que se foram.<sup>313</sup>

Esta estranha presença de estar e não estar também aparece em *Passos*, na narrativa da personagem *May/Amy*, como já observamos. Ao relatar a sua história na terceira pessoa, a personagem narra o episódio na qual a *Sra. Winter* quer saber se a sua filha *Amy* não reparou nada estranho durante as vésperas daquele dia. Mesmo a filha dizendo que não estava presente, a mãe jura ter ouvido claramente ela dizer «amém». Outra característica que ressalta o corpo espectral é o fato de *May* se reconhecer, de acordo com o original em francês, como «um pálido emaranhado de farrapos cinza claro».<sup>314</sup>

O embranquecimento da pele também é presenciado em outras obras de formas mais acentuadas. Em *Aquela vez*, Beckett menciona a respeito de *Ouvinte/Recordador (Listener/Souvenant)*: «velho rosto branco, ligeiramente inclinado para trás, longos cabelos esparramados, como se, vistos do alto, contra um travesseiro.»<sup>315</sup> Já em *Cadeira de Balanço*,

---

<sup>313</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio. Grifo nosso.)

*A Piece of Monologue* – «**Speaker:** (...) Nothing stirring. Faintly stirring. **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. Stands there staring beyond at that black veil lips quivering to half-heard words. Treating of other matters. Trying to treat of other matters. Till half hears there are no other matters. Never were other matters. Never two matters. Never but the one matter. The dead and gone. The dying and the going.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.429. (Grifo nosso.)

*Solo* – «**Récitant:** (...) Rien qui bouge. Bouge à peine. **Trente mille nuits de fantômes au-delà. Au-delà du noir au-delà. Lumières fantômes. Nuits fantômes. Funérailles fantômes. Etres chers – il allait dire êtres chers fantômes.** Là donc à fixer le vide noir. Aux lèvres tremblantes des mots à peine perçus. Traitant d'autres questions. Essayant de traiter d'autres questions. Jusqu'à comme quoi à peine il n'est pas d'autres questions. Ne fut jamais d'autres questions. Jamais qu'une seule question. Les morts et en allés. La vie qu'ils y mirent.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.36-37. (Grifo nosso.)

<sup>314</sup> *Pas* – «**M :** (...) Un blême fouillis de haillons gris blanc». BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.14.

<sup>315</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*That Time* – «(...) Old white face, long flaring white hair as if seen from above outspread.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.388.

o autor diz quanto a *M.*: «precocemente envelhecida. Cabelos grisalhos em desalinho. Olhos grandes. Inexpressivo rosto branco. Mãos brancas segurando com vigor a extremidade dos braços da cadeira.»<sup>316</sup>

Figura 42 – *Rockaby*



Legenda: Billie Whitelaw em *Rockaby*, direção de Alan Schneider, 1981.

Fonte: MURRAY, 2006, p.63.<sup>317</sup>

*Cette fois* – «(...) Vieux visage blême légèrement incliné en arrière, longs cheveux blancs dressés comme vos de haut étalés sur un oreiller.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.9.

<sup>316</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Rockaby* – «Notes: W= Prematurely old. Unkempt grey hair. Huge eyes in white expressionless face. White hands holding ends of armrests.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.433.

*Berceuse* – «Notes: F= Vieille avant l'heure. Cheveux gris en désordre. Grands yeux. Visage blanc sans expression. Mains blanches serrant les bouts des accoudoirs.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.53.

<sup>317</sup> Fotografia de John Minihan.

No entanto, é em *Catástrofe* que este aspecto é mais ressaltado. Repetidamente, a *Assistente* recebe ordens do *Diretor* para embranquecer as partes do corpo do *Protagonista*: o crânio, as mãos, as pernas...

(... A. avança, tira o chapéu, recua com o chapéu na mão. Pausa.)

**A:** O que o senhor acha do sincipúcio dele?

**D:** Convém branqueá-lo.

**A:** Vou anotar. (Ela larga o roupão e o chapéu, tira o caderninho, pega o lápis, anota.) Branquear crânio.

(Ela guarda o caderninho, põe o lápis na orelha).

**D:** As mãos. (Incompreensão de A.. Irritado.) Descerrar. Vai lá. (A. avança, descerra os punhos, recua.) E branquear.

**A:** Vou anotar. (Ela tira o caderninho, pega o lápis, anota.) Branquear mãos.<sup>318</sup>

E, em seguida, continua:

**D:** (...) Falta um pouco de nudez.

**A:** Vou anotar.

(Ela tira o caderninho, vai pegar o lápis.)

**D:** Vai lá! Vai lá! (A. guarda o caderninho, vai até P., detém-se indecisa.) Decotar. (A. desabotoa a parte superior da camisa, puxa as duas partes para o lado, recua.)

As pernas. Na tibia. (A. avança, enrola umas das pernas do pijama quase até o joelho, recua.) A outra. (Mesmo jogo com a outra perna, recua.) Mais alto. Até a rótula. (A. avança, enrola até acima dos joelhos as duas pernas do pijama, recua.) E branquear.

**A:** Vou anotar. (Ela tira o caderninho, pega o lápis, anota.) Branquear carne.<sup>319</sup>

---

<sup>318</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Catastrophe* – «(... A advances, takes off hat, steps back, hat in hand. Pause.)

**A:** Like that cranium?

**D:** Needs whitening.

**A:** I make a note. (She takes out pad, takes pencil, notes.) Whiten cranium.

(She puts back pad and pencil.)

**D:** The hands. (A at a loss. Irritably.) The fists. Get going. (A advances, unclenches fists, steps back.) And whiten.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.458-459.

*Catastrophe* – «(... A avance, envèle le chapeau, recule, le chapeau à la main. Un temps.)

**A:** Le sinciput te plaît?

**M:** Faudra blanchir.

**A:** J'inscris. (Elle laisse tomber robe et chapeau, sort le calepin, décroche le crayon, inscrit.) Blanchir crâne.

(Elle rempoche le calepin, raccroche le crayon.)

**M:** Les mains. (Incompréhension de A. Agacé.) Desserrer. Vas-y. (A avance, desserre les poings, recule.) Et blanchir.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autres dramatiques**: Cette fois, Solo, Berceuse, Improptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.75-76.

<sup>319</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Catastrophe* – «**D:** (...) Could do with more nudity.

**A:** I make a note.

(She takes out pad, makes to take her pencil.)

De acordo com Michelle Nicié, «o embranquecimento da carne evoca a imagem de uma estátua, um corpo petrificado, inerte, «não-vivo», cadavérico.»<sup>320</sup> Outra personagem que remete a essas mesmas características é a *Voz de BAM*, de *O Que Onde*, na qual Beckett e o seu *cameraman* Jim Lewis deram forma a esta voz, na adaptação para a pequena tela, em 1985, na Alemanha – como já mencionamos. Vale também lembrar que na versão inglesa desta obra para os palcos, o autor também utilizou a face distorcida de *Voz de BAM*, no lugar do pequeno megafone, na versão inicial. No entanto, o que é importante destacar é que a pista para a composição das personagens de *O Que Onde* – na transposição da obra para a televisão – é a fantasmagoria. Em uma carta datada em 15 de março de 1986 para Edith Kern, Beckett afirmou:

(...) sugeri a Jim substituir o megafone usado na peça por vestígios de um rosto, isto é, de olhos fechados (olhar para dentro) e uma boca que articulasse o texto. **Talvez a pista para toda a questão seja a sua fantasmagoria. Os quatro são indistinguíveis, visualmente e vocalmente, como os fantasmas são indistinguíveis. Vestes fantasmagóricas, fala fantasmagórica.** Isso deve ser fornecido por um alto-falante único e invisível, seja ao vivo em conjunção com a «ação», seja por pós-sincronização. A voz de BAM do além deve ser distinguida das outras por alguma forma de distorção microfônica. Os atores devem falar suas palavras, mas de forma inaudível.<sup>321</sup>

---

**D:** Get going! Get going! (*A puts back the pad, goes to P, stands irresolute.*) Bare the neck. (*A undoes top buttons, parts the flaps, steps back.*) The legs. The shins. (*A advances, rolls up to below knee one trouser-leg, steps back.*) The other. (*Same for other leg, steps back.*) Higher. The knees. (*A advances, rolls up to above knees both trouserlegs, steps back.*) And whiten.

**A:** I make a note. (*She takes out pad, takes pencil, notes.*) Whiten all flesh.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986, p.460.

*Catastrophe* – «**M:** (...) Ça manque de nudité.

**A:** J'inscris.

(*Elle sort le calepin, veut décrocher le crayon.*)

**M:** Mais vas-y, vas-y! (*A rempoche le calepin, va à P, s'arrête irrésolue.*) Décolleter. (*A déboutonne le haut de la veste, écarte les pans, recule.*) Les jambes. Du tibia. (*A avance, remonte en la roulant jusqu'audessus du mollet une jambe du pantalon, recule.*) L'autre. (*Même jeu à l'autre jambe. A recule.*) Plus haut. De la rotule. (*A avance, remonte en les roulant jusqu'au-dessus du genou les deux jambes, recule.*) Et blanchir.

**A:** J'inscrit. (*Elle sort le calepin, décroche le crayon, inscrit.*) Blanchir chairs.» BECKETT, Samuel.

**Catastrophe et autre dramaticules:** Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.78-79.

<sup>320</sup> MACHADO, Michelle Nicié dos Santos. **Samuel Beckett – o olhar e a tela.** Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p.122.

<sup>321</sup> Tradução nossa: «(...) I have suggested to Jim, to replace the megaphone used in the play, a vestigial face, i.e, closed eyes (inward look) and a mouth which would articulate the text. **Perhaps the clue to the whole affair is**

De acordo com Gontarski, uma das imagens de referência no processo de criação de *Was Wo* foi a da estátua de John Donne feita por Nicholas Stone, em 1631, a qual está na St. Paul's Cathedral, em Londres. «O amortalhado Deão de St. Paul's se mostra como um espectro em sua esculpida manifestação.»<sup>322</sup>

Figura 43 – *The monument to John Donne*



(a)

(b)

Legenda: (a) e (b) – Estátua à John Donne, de Nicholas Stone, na St. Paul's Cathedral, 1631.

Fonte: GENT, 2018, p.08.

---

**its ghostliness. The 4 are indistinguishable, visually & vocally, as ghosts are indistinguishable. Ghostly garments, ghostly speech.** This should be supplied by a single & invisible speaker, either live in conjunction with the «action», or for post-synchronisation. Bam's voice from beyond to be distinguished from the others by some form of microphonic distortion. The players would speak their words, but inaudibly.» BECKETT, Samuel. **The letters of Samuel Beckett, IV: 1966-1989.** Edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck. Cambridge University Press, 2016, p.637. (Grifo nosso.)

<sup>322</sup> BECKETT, Samuel. *Apud*: GONTARSKI, S. E.. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. **VIS**, Brasília: Editora PPG – Artes, v.5, n.2, jul/dez, 2006.



Nesta obra, Donne está de pé sobre uma urna funerária e com as pálpebras dos olhos fechadas. Esta escultura foi instalada dezoito meses após a morte de John Donne e foi um dos poucos monumentos que sobreviveram ao grande incêndio, de 1666. Segundo o *cameraman* Jim Lewis, esta figura representava «a imagem de Bam, no além, no além-sepultura ou o que você quiser chamar isso – a máscara da morte que não havia sido de modo algum planejada. [...] Esse era o problema até que eu tive a ideia de ampliar a máscara da morte.»<sup>323</sup>

Para Beckett, a *Voz de BAM* é uma voz do além-túmulo. Para isso, foi necessário distinguir mecanicamente as vozes das personagens *BAM*, *BEM*, *BIM* e *BOM* da *Voz de BAM*, por meio de distorção e alteração do som. Enquanto as falas das primeiras são mais fortes e vívidas, a de *V.* é fantasmagórica, «que caracteriza a imagem distorcida de uma face no túmulo, portanto proveniente do além.»<sup>324</sup> De acordo com Gontarski, as encenações francesa e inglesa para os palcos seguiram com o diferencial da voz,

(...) para criar, como Walter Asmus chegou a afirmar: o fantasma Bam, o morto Bam, distorcida imagem de um rosto na sepultura, em algum lugar não muito distante deste mundo, deixando que se imagine que ele volta para a vida, sonhando e vendo a si próprio como um pequeno rosto na tela.<sup>325</sup>

No teatro tardio beckettiano não são raras as vozes acusmáticas – aquelas nas quais é impossível identificar a fonte. Em *Passos*, por exemplo, a respeito da *Voz de Mulher (V.)* – que corresponde à mãe da *May* – Beckett determina: «vinda do fundo do palco escuro.»<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> LEWIS, Jim. *Apud*: GONTARSKI, S. E.. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. **VIS**, Brasília: Editora PPG – Artes, v.5, n.2, jul/dez, 2006.

<sup>324</sup> BORGES, Gabriela., *op.cit.*, p.117.

<sup>325</sup> GONTARSKI, S. E.. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. **VIS**, Brasília: Editora PPG – Artes, v.5, n.2, jul/dez, 2006.

<sup>326</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Footfalls* – «WOMAN'S VOICE (V) from dark upstage.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.399.

*Pas* – «VOIX DE FEMME (V) : au fond de la scène, dans le noir.» BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p.7.

Nesta obra, as vozes são baixas, com andamento lento, o que não se diferencia muito daquelas dos outros dramáticos. Se em *Vai e Vem*, o autor precisa «vozes baixas, porém audíveis. Sem colorido»<sup>327</sup>, em *Cadeira de Balanço*, ele afirma que ambas as vozes – da mulher sentada na cadeira e a sua voz gravada – são sem cor, abafadas e monótonas, sendo que elas vão ficando cada vez mais baixas no decorrer da peça. Na entrevista concedida a Linda Ben-Zvi, em Paris, início de dezembro de 1987, a atriz Billie Whitelaw, que interpretou *M.*, relatando sobre o processo de ensaios de *Cadeira de Balanço*, disse que, além da personagem ser terrivelmente solitária, tratava-se de uma «voz desencarnada». Vejamos:

**Linda:** Como você viu a mulher em *Rockaby*?

**Whitelaw:** Terrivelmente solitária. Eu não sei porque – talvez porque eu estava fazendo isso na América – mas eu pensei na solidão dos moradores de apartamento, a desesperada solidão de Nova York, as pessoas sentadas em suas janelas. Eu escrevi na margem da minha cópia da peça as palavras *solitária, monótona, canção de ninar*. **Ela é novamente uma voz desencarnada. Lá eu estava trabalhando para uma certa inflexão, um certo tom para conseguir «sem cor». Diferentes tons de cinza.**<sup>328</sup>

Nesta peça, dois outros indícios da desumanização do corpo devem ser destacados: a mecanicidade da cadeira de balanço, cuja movimentação é realizada de modo que não haja qualquer impulso de *M.*; e a indicação de Beckett sobre os olhos, «ora fechados, ora bem abertos, sem jamais pestanejar. Na seção 1, abrem-se e se fecham igual número de vezes. Nas seções 2 e 3, aparecem cada vez mais cerrados. A partir da metade da seção 4,

<sup>327</sup> *Come and Go* – «Notes: Voices: As low as compatible with audibility. Colourless except for three ‘ohs’ and two lines following.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.357.

*Va-et-vient* – «Notes: Voix: À la limite de l’audibilité. Détimbrées à part l’exclamation à la suite de la confidence chuchotée et les deux répliques suivantes.» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient**, Cascando, Paroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.44.

<sup>328</sup> Tradução nossa. «**LB:** How did you see the woman in *Rockaby*?

**BW:** Terribly lonely. I don’t know why – maybe because I was doing it in America – but I thought of the loneliness of apartment dwellers, the desperate loneliness of New York, people sitting at their windows. I wrote on the margin of my copy of the play the words *solitary, monotonous, lullaby*. **She is again a disembodied voice. There I was working for a certain inflexion, a certain pitch in order to get that «no color». Different shades of grey.**» BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett: performance and critical perspectives**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p.8. (Grifo nosso.)

definitivamente cerrados.»<sup>329</sup> Os dois procedimentos visam à desumanização da *presença* de *M.*, criando um corpo vivo/morto, na qual a ação de não piscar reflete às restrições e privações corporais no trabalho de atuação cênica. A atriz Billie Whitelaw também teve que manter os seus olhos bem abertos, sem pestanejar, na peça televisiva *...como as nuvens...*, e reconhece a terrível missão que foi a de realizar tal ação e que, mais tarde, ainda acarretou ficar com fraqueza nos olhos.

**Whitelaw:** Em *...but the clouds...*, por exemplo, eu tive que manter os meus olhos abertos sem pestanejar. Agora eu tenho os olhos fracos. Aquelas luzes infernais. Era terrível. Eu admiro atores que não precisam piscar; Eu não posso fazer isso.<sup>330</sup>

Em sua biografia *Billie Whitelaw... Who he?*, a atriz confessa um conselho que recebeu de Beckett, durante os ensaios de *Passos*: «não seja tão terrestre.»<sup>331</sup> Para Corey Wakeling, é como se a voz de *May* não fosse exatamente desse mundo, uma vez que, para ele, as personagens *May* e *V.* «carregam em suas vozes o teor do que poderia ser chamado de desencarnação, um desvanecimento vaporoso e uma lentidão fantasmagórica performada por ambas.»<sup>332</sup>

Outras passagens confirmam ainda que o teatro tardio beckettiano reverbera vozes

---

<sup>329</sup> *Rockaby* – «Notes: 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, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.433.

*Berceuse* – «Notes: Yeux: Tantôt fermés, tantôt grands ouverts. Pas de cillement. Moitié-moitié section 1. De plus en plus fermés sections 2 et 3. Fermés définitivement au milieu de section 4.» BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d’Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982, p.54.

<sup>330</sup> Tradução nossa: «**BW**: In ...but the clouds..., for instance, I had to keep my eyes open without blinking. Now I have weak eyes. Those hellish lights. It was terrible. I admire actors who don’t need to blink; I can’t do that.» BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett**: performance and critical perspectives. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p.9.

<sup>331</sup> Tradução nossa: «don’t be too earthbound.» WHITELAW, Billie. *Apud*: WAKELING, Corey. «Only Her Mouth Could Move»: Sensory Deprivation and the Billie Whitelaw Plays. **TDR: the drama review**, Volume 59, Number 3, Fall 2015 (T227), p.97.

<sup>332</sup> Tradução nossa: «carry in their voices the tenor of what could be called disembodiment, a vaporous fading-out and ghostly slowness performed by both.» WAKELING, Corey. «Only Her Mouth Could Move»: Sensory Deprivation and the Billie Whitelaw Plays. **TDR: the drama review**, Volume 59, Number 3, Fall 2015 (T227), p.101.

desencarnadas, vindas do além: são as vozes das personagens de *Comédia*, de *Vai e Vem*, de *Eu não*, de *Passos*, de *Solo*, de *Cadeira de Balanço*, de *Improviso de Ohio*, de *O que Onde...* Se em algumas dessas peças Beckett enfatiza o andamento lento, em outras o autor estabelece o ritmo bastante acelerado, que chega a comprometer a inteligibilidade.

Em 1986, na primeira versão francesa de *O Que Onde*, em Paris – que contou com a direção de Pierre Chabert e atuação de David Warrilow como *BAM* – Beckett, que muito contribuiu com a encenação, queria que os atores falassem muito rapidamente, com uma voz plana e sem emoção. «Consequentemente, a peça ficou bastante desumanizada, mas era provavelmente o que Beckett queria.»<sup>333</sup>

O mesmo acontece nas peças *Comédia*, *Eu não* e *Aquela vez*. Na primeira, o autor frisa: «vazes sem colorido, salvo quando alguma expressão for indicada. Ritmo sempre rápido. (...) Vozes fracas, quase ininteligíveis. (...) Vozes cada vez mais ofegantes desde o início da repetição 1 até o final da peça.»<sup>334</sup> Tal qual a urgência da *Boca*, de *Eu não*, na qual ela é compelida a falar desatinadamente, num ritmo acelerado – conforme já vimos. Em *Aquela vez*, as vozes A B C, do *Ouvinte/Recordador*, também se sucedem sem nenhuma interrupção em um ritmo acelerado e encadeado.

No entanto, é importante frisar que, nem na elocução de andamento lento, nem na que destaca o ritmo intenso dos fluxos de palavras, está pressuposta «uma interpretação mecânica, ou absolutamente neutra».<sup>335</sup> Construídas minuciosamente a partir da estruturação

---

<sup>333</sup> Tradução nossa: «accordingly, the play became quite desumanized but that is probably what Beckett wanted.» BISHOP, Tom. *Staging Beckett in France at the end of the twentieth century*. In: MOORJANI, Angela; VEIT, Carola (Eds.). **Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000**. Amsterdam: Rodopi, 2001, p.45.

<sup>334</sup> Tradução de Rubens Rusche. (Cedida pelo próprio.)

*Play* – «(...) Voices toneless except where an expression is indicated. Rapid tempo throughout. (...) Voices faint, largely unintelligible. (...) Breathless quality in voices from beginning of Repeat 1 and increasing to end of play.» BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.307-320.

*Comédie* – «(...) Voix atones sauf aux endroits où une expression est indiquée. Débit rapide. (...) Voix faibles. (...) Voix essoufflées depuis le début de la reprise jusqu'à la fin de la pièce.» BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Paroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.10-34.

<sup>335</sup> SANTOS, T. A. O. **A coisa e o olho: uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett**. São Paulo: 2013. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, p.66.

rítmica, ambas as dinâmicas criam a musicalidade de cada obra.

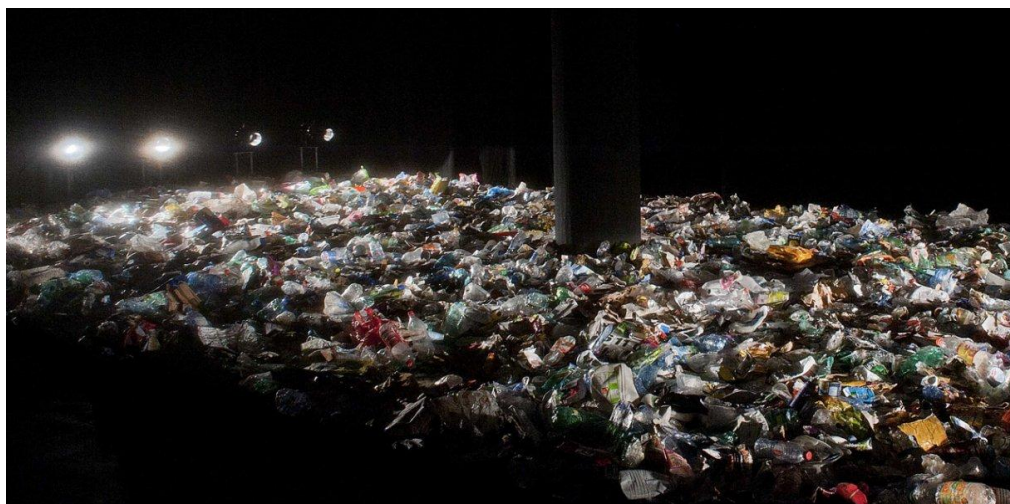
Como vimos, Beckett investiga um espaço que dissemina por meio do corpo um caminho em direção ao mínimo, capaz de atingir – pela diminuição e fragmentação – uma fantástica energia potencial. No teatro tardio beckettiano, as personagens estão reduzidas a:

- Funções: *Ouvinte*, de *Improviso de Ohio*; *Ouvinte/Recordador*, de *Aquela vez*; *Auditor*, de *Eu não*; *Falante/Recitante*, de *Solo*; *Leitor*, de *Improviso de Ohio*; *Diretor, Assistente e Protagonista*, de *Catástrofe*,...
- Órgãos: *Boca*, de *Eu não*,...
- Sonoridades: *Voz*, de *Cadeira de Balanço*; *Voz de Mulher*, em *Passos*; *Voz de BAM e BAM, BEM, BIM, BOM*, de *O Que Onde*; *FLO, VI e RU*, de *Vai e Vem*,...
- Letras e números – *A e B*, de *Fragmento de Teatro I* e de *Ato sem palavras II*; *A, B e C*, de *Fragmento de Teatro II* e de *Aquela vez*; *M*, de *Cadeira de Balanço*; *H, M1 e M2*, de *Comédia*,...

É interessante notar que, embora as personagens *A* e *B*, de *Fragmento de Teatro II*, se chamem por seus nomes próprios – *Bertrand* e *Morvan* – durante a peça, a nomeação já não mais importa devido ao crescente apagamento da cena. O paroxismo máximo acontece no dramático *Respiração*, que, com duração de apenas 35 segundos, resta apenas uma voz gravada no palco.<sup>336</sup>

---

<sup>336</sup> No original em francês, Beckett a considerou como um interlúdio («intermède») BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers**: Va-et-Vient, Cascando, Paroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.135.

Figura 44 – *Breath*

Legenda: *Breath*, direção de Daniela Thomas, 2009.

Fonte: GULBENKIAN, 2012, p.1.

*Na obra Respiração, em meio à penumbra, pouco se vê o palco, integralmente coberto de lixos – todos espalhados horizontalmente. Após 5 segundos de silêncio, escuta-se um fraco e breve grito e de imediato o som de uma inspiração, que junto ao vagaroso aumento de luz, ambos atingem o ponto máximo, em precisamente 10 segundos. Novamente, 5 segundos de silêncio, interrompidos com o som da expiração junto à lenta diminuição da luz, que no decorrer de 10 segundos, ambos atingem o ponto mínimo. Em seguida, outra vez o grito, como anteriormente, e o silêncio por 5 segundos, que finaliza o espetáculo.*

*Nas indicações, Beckett diz que o grito trata-se de um vagido de um recém-nascido e que ambos os sons precisam ser idênticos e estar em perfeita sincronia com a gradação da luz. E, se 0 corresponde à total escuridão e 10 à completa luminosidade, a iluminação deve-se manter de 3 a 6 e vice-versa.<sup>337</sup>*

---

<sup>337</sup> *Breath* – «Curtain.

1. Faint light on stage littered with miscellaneous rubbish. Hold about five seconds.

2. Faint brief cry and immediately inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold about five seconds.

3. Expiration and slow decrease of light together reaching minimum together (light as in 1) in about ten seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

Curtain.

*Rubbish:* No verticals, all scattered and lying.

*Cry:* Instant of recorded vagitus. Important that two cries be identical, switching on and off strictly synchronized light and breath.

*Breath:* Amplified recording.

*Maximum light:* Not bright. If 0 = dark and 10 = bright, light should move from about 3 to 6 and back.»

BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986, p.371.

Assim, no teatro tardio de Samuel Beckett, a desumanização está relacionada com o rompimento das constantes normatizações sobre a linguagem e, conseqüentemente, sobre o sujeito, e faz com que os corpos experimentem continuamente processos híbridos de subjetivação, na medida em que variadas fronteiras vão se desmanchando. Para isso, a prática desumanizante evidencia a cena enquanto lugar de desfazimento, revelando a todo o tempo figuras da negação.

---

*Souffle* – «1. Noir.

2. Faible éclairage sur un espace jonché de vagues détritius. Tenir 5 secondes.

3. Cri faible et bred et aussitôt bruit d'inspiration avec lente montée de l'éclairage atteignant ensemble leur maximum au bout de 10 secondes. Silence. Tenir 5 secondes.

4. Bruit d'expiration avec lente chute de l'éclairage atteignant ensemble leur minimum au bout de 10 secondes et aussitôt cri comme avant. Silence. Tenir 5 secondes.

5. Noir.

*Détritius* – Éparpillement confus. Rien debout.

*Cri* – Bref extrait d'un vagissement enregistré. Essentiel que les deux cris soient identiques, celui qui au commencement lance le tandem souffle-lumière et celui que l'arrête à la fin.

*Souffle* – Enregistrement amplifié. Essentiel que les deux phases inspiration-expiration soient bien différenciées.

*Éclairage maximum* – Pas très fort. Si 0 = obscurité et 10 = clarté la navette est de 3 à 6 environ et retour.»

BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers**: Va-et-Vient, Cascando, Parroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p.137.

## CONCLUSÃO

Rio de Janeiro, 08 de novembro de 2019.

Querida Lílian,

Escrevo a você para admitir que sou incapaz de concluir essa tese. Assim, começo essa conclusão por meio de uma conclusão que impede essa conclusão de estabelecer algum fim. Faço dela uma ameaça de concluir qualquer coisa, pois que ela própria está longe demais de sugerir um arremate. E, para mim, essa pesquisa sempre foi, de fato, mais ponto de interrogação do que ponto final. Escrever sobre o corpo beckettiano é realmente um embaraço. Como dar forma à contínua oscilação e ao apagamento do traço? Como dar corpo àquilo que escapa frequentemente, que está sempre em vias de desaparecer? Eis as nossas primeiras perguntas. Indagações difíceis e sem respostas. Escrever sobre aquilo que não se pode pôr em palavras: aqui está o nosso caminho declinante.

Acabo de me lembrar de uma coisa que o Rubens Rusche me escreveu no momento em que me enviou as suas traduções – que, de verdade, foram tão importantes para o desenvolvimento deste estudo. Ele mencionou uma confissão que Beckett fez para um jornalista: «só no dia em que me dei conta de minha própria ignorância é que comecei a escrever as coisas que sentia.» E, em seguida, com extrema humildade, ele me disse que não é qualquer um que leva em consideração de que tudo que sabe é que nada sabe e que sem esse despimento é impossível entrar em sintonia com Beckett. Fiquei bem tocado com suas palavras. Realmente, a falta desse despimento dificulta qualquer relação possível. É preciso conviver com o desamparo, com a precariedade e a falta de certeza sobre as coisas, não só para entrar em contato com Beckett, mas com a vida de uma maneira geral.

Para mim, Beckett apropria-se da vida em muitos sentidos e essa força incrível e dissonante que presenciamos em seu teatro nada mais é, senão a própria existência que corre in-con-tro-la-vel-men-te nas veias. Ao humano, tudo escapa, o tempo todo. Começamos a tese com uma passagem de *Eleutheria*, na qual Beckett dizia (na voz da personagem *Victor*) que, longe das palavras, ele sabia o que era ser livre e que sempre tinha desejado isso, e que foi



preciso abandonar, inclusive a si mesmo, para atingir tamanha façanha. É! Estamos assujeitados de tantas formas (em nossos pensamentos, nossas ações, nas musculaturas do corpo, em nossas visões, audições...) que o abandono parece ser a única alternativa possível nesse momento. Ousada e importante atitude essa de abrir mão das coisas, de abandonar certos modos de fazer para tentar entrar em contato com outro tipo de relação com o corpo (com o nosso e com o do outro) – e, assim, com a subjetividade. E só agora escrevendo sobre isso que me questiono por que resistimos à nossa incapacidade de compreensão sobre os mistérios do mundo e à nossa insignificância...

Entre cambaleios, continuo a minha missão e tentativa de não concluir nada até aqui, deixando tudo em suspensão. De fato, a minha aproximação com o Beckett foi o que me fez escrever e, por isso mesmo, tenho me empenhado em escrever sempre por aproximação: uma espécie de escrita tátil. De certo, tenho me tornado um acumulador, você bem sabe. Mas, para mim, foi preciso estar em contato diário com as obras, bem como investigar em cena a transitoriedade, a precariedade e o fluxo das vozes, sempre escutando aquilo que se passa no/com o corpo.

É, parece que tudo é uma questão de escuta; de perceber em vez de nomear; deixar-se ser atravessado em vez de se apossar. E, assim, conhecendo, fracassando e desconhecendo as coisas, é que percebi que no corpo só resta movimento, trânsito de sensações; não mais que inacabamentos. É que no corpo, pelo corpo, com o corpo, nada se conclui. Tudo está suspenso, vivendo. E nestes desacertos, prefiro continuar sem rumo, estranhando à roda, dentro e fora, no equilíbrio precário, no incômodo contínuo, nas contradições em vigor...

E faço minhas, as palavras de Beckett: «Sempre quis ser livre. Não sei por quê...»

## REFERÊNCIAS

ACT without words II. Direção de Enda Hughes. Escrito por Samuel Beckett. Irlanda: Beckett on film, 2001. 1 DVD (10 min).

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ANDRADE, M. F. A.. **Sonoridades beckettianas: a criação vocal do intérprete**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

BARKER, Jeremy M.. **Jos Houben Talks About Lecoq, Complicité, Beckett & Working With Peter Brook**. 25 de outubro de 2012. Il. Color. Disponível em: <https://www.culturebot.org/2012/10/11643/jos-houben-talks-about-lecoq-complicite-beckett-working-with-peter-brook/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

BATES, Julie. **Samuel Beckett's miscellaneous rubbish**. 30 de agosto de 2017. Il. P&B. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/books/samuel-beckett-s-miscellaneous-rubbish-1.3202335>. Acesso em: 09 out. 2018.

BBC Radio3. **Samuel Beckett described Billie Whitelaw as&I...** 22 de dezembro de 2014. Il. P&B. Disponível em: <https://bbc.blogcrib.com/2014/12/22/samuel-beckett-described-billie-whitelaw-as-l/>. Acesso em: 16 ago. 2019.

BECKETT, Samuel. **Aquela vez**. Tradução de Rubens Rusche (a partir do original em francês, *Cette fois*).

BECKETT, Samuel. **Cadeira de balanço**. Tradução de Rubens Rusche e Luís Roberto Benati (a partir dos originais em inglês, *Rockaby*, e do francês, *Berceuse*), 1986.

BECKETT, Samuel. **Catástrofe**. Tradução de Rubens Rusche (a partir dos originais em inglês e francês: *Catastrophe*), 1986.

BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

BECKETT, Samuel. **Catastrophe et autre dramaticules**: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.

BECKETT, Samuel. **Comédia**. Tradução de Rubens Rusche e Luís Roberto Benati (a partir dos originais em inglês, *Play*, e francês, *Comédie*), 1986.

BECKETT, Samuel. **Comédie et acts divers**: Va-et-Vient, Cascando, Parroles et Musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II. Film, Souffle. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

BECKETT, Samuel. **Dias felizes**. Tradução e apresentação de Fábio Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BECKETT, Samuel. **Disjecta**. Ed. Ruby Cohn. Nova Iorque: Grove Press, 1984.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução e apresentação Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BECKETT, Samuel. **Eu não**. Tradução de Rubens Rusche e Luís Roberto Benati (a partir dos originais em inglês: *Not I e Pas Moi*), 1986.

BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Tradução e apresentação Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BECKETT, Samuel. **Improviso de Ohio**. Tradução de Rubens Rusche e Luís Roberto Benati (a partir dos originais em inglês, *Ohio Impromptu*, e francês, *Impromptu d'Ohio*), 2007.

BECKETT, Samuel. **Oh les beaux jours, suivi de Pas moi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963-1974.

BECKETT, Samuel. **Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1978.

BECKETT, Samuel. **Passos.** Tradução de Rubens Rusche (a partir do original em francês, *Pas*), 2007.

BECKETT, Samuel. **Pioravante marche.** Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva, 1988.

BECKETT, Samuel. **Que onde.** Tradução de Rubens Rusche (a partir do original em francês, *Quoi Où*).

BECKETT, Samuel. **Solo.** Tradução de Rubens Rusche (a partir do original em francês, *Solo*), 2007.

BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works.** London: Faber and Faber, 1986.

BECKETT, Samuel. **The letters of Samuel Beckett, IV: 1966-1989.** Edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck. Cambridge University Press, 2016.

BECKETT, Samuel. **Todos os que caem.** Tradução de Fátima Saadi, revisão técnica de Angela França, Cadernos de Teatro, no. 121. Abril, maio e junho de 1989.

BECKETT, Samuel. **Vaivém.** Tradução de Rubens Rusche e Luís Roberto Benati (a partir dos originais em inglês, *Come and Go*, e francês, *Va-et-vient*).

BECKETT, Samuel. **Watt.** Tradução de Manuel Resende. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

BENETTI, Liliane. **Ângulos de uma caminhada lenta:** exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BEN-ZVI, Linda (ed.). **Women in Beckett:** performance and critical perspectives. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992.

BERRETINI, Célia. **Samuel Beckett escritor plural**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett**. São Paulo: Annablume, 2009.

BRATER, Enoch. **Beyond Minimalism: Beckett's Last Style**. New York: Oxford University Press Inc, 1987.

BROUWER, E. L. **Translating Performability: Samuel Beckett's A Piece of Monologue**. Faculty of Humanities Theses (Master Thesis) – University Utrecht, Netherlands, 2017.

...BUT the clouds... Direção de Donald McWhinnie e Samuel Beckett. Escrito por Samuel Beckett. Produção de Tristram Powell. Elenco: Billie Whitelaw e Ronald Pickup. Reino Unido: BBC2, 1977. (16min).

CALVO, Paula Glenadel Leal. **Samuel Beckett: o nomadismo da linguagem**. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

CAMPBELL, Julie. The entrapment of the female body in Beckett's plays in relation to Jung's third Tavistock lecture. *In: Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, v. 15, 2005.

CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou – o teatro de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006.

CHABERT, Pierre. The body in Beckett's theatre. **Journal of Beckett studies**. University of Reading, n. 8, outono 1982.

COUSINEAU, Thomas. **Waiting for Godot: form in movement**. Boston: Twayne's masterwork studies, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FARIA, Fernando Mesquita de. **Poética da penúria: o ator beckettiano.** Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

FILM. Direção de Alan Schneider. Roteiro de Samuel Beckett. Elenco: Buster Keaton, Nell Harrison, James Karen e Susan Reed. EUA: Evergreen Theatre Inc, 1964. 1 DVD (22 min).

GALLICA. **Hommage pour le 80e anniversaire de Samuel Beckett.** 30 de setembro de 2010. II. Color. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002255k> Acesso em: 16 ago. 2019.

GENT, The city. **Some interesting faces** – from a handsome poet to the ‘ugliest man in England’. 15 de fevereiro de 2018. II. P&B. Disponível em: <https://symbolsandsecrets.london/page/24/> Acesso em: 05 abr. 2019.

GHOST trio. Direção de Donald McWhinnie e Samuel Beckett. Escrito por Samuel Beckett. Produção de Tristram Powell. Elenco: Billie Whitelaw, Ronald Pickup e Rupert Horder. Reino Unido: BBC2, 1977. (20min).

GONTARSKI, S. E.. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. **VIS**, Brasília, v. 5, n. 2, jul./dez. 2006.

GONTARSKI, S. E.. Nos desdobramentos do Teatro Pós-Dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze. Tradução de Juliana Pamplona. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 64, maio de 2015.

GONTARSKI, S. E.. A Materialização da Ausência: O teatro Neural de Beckett. **Revista do Laboratório de Dramaturgia**, Brasília, DF, v. 2 e 3, ano 1, 2016.

GONTARSKI, S. E.. Birth Astride a grave: Samuel Beckett’s Act Without Words I. In: **The Beckett Studies Reader**. Gainesville: UP of Florida, 1992.

GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration: Artaud, Beckett, Michaux.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

GULBENKIAN, C. F. **Breath**. 22 de junho de 2012. Il. Color. Disponível em: <https://proximofuturo.gulbenkian.pt/espetaculos/breath>. Acesso em: 17 maio 2019.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença** – o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, agosto de 2010.

HARMON, Maurice. **No author better served: the correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider**. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1998.

HERREN, Graley. **Samuel Beckett's plays on film and television**. Nova York: Palgrave Macmillian, 2007.

HULLE, Dirk Van; NIXON, Mark (ed.). **All sturm and no drang – Beckett and Romanticism/ Beckett at reading**. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi, 2007.

JAMES, Falling. **Theater Pick: Samuel Beckett's Quad**. 21 de janeiro de 2020. Il. P&B. Disponível em: <https://www.laweekly.com/theater-pick-samuel-becketts-quad/>. Acesso em: 11 fev. 2020.

JANVIER, Ludovic. **Beckett**. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

KALB, Jonathan. **Beckett in performance**. New York: Cambridge University Press, 1989.

KNOWLSON, James. **Damned to fame: the life of Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004.

KNOWLSON, James; HAYNES, John. **Images of Beckett**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KNOWLSON, James; KNOWLSON, Elizabeth (ed.). **Beckett remembering, remembering Beckett**. London: Bloomsbury, 2007.

KNOWLSON, James; PILLING, J. **Frescoes of the skull**. London: John Calder, 1979.

LAGES, Leonardo Samarino. **Outra vez um corpo. Onde nenhum:** o teatro de Samuel Beckett. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

LAGES, Leonardo Samarino. Permanências provisórias: corpo e imagem entre presença e ausência no teatro de Samuel Beckett. *In:* CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 9., 2016, Uberlândia, MG. Memória ABRACE, 16. **Anais...** Uberlândia: Even3, 2017. v.1.

LAGOS, Larissa Ceres Rodrigues. **Não eu:** perspectivas de uma tradução para Beckett. Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2016.

MACHADO, Michelle Nicié dos Santos. **Samuel Beckett – o olhar e a tela.** Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MALUFE, A. C.; FERRAZ, Silvio. Música e voz para além do som. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 19, 2015.

MARCO, Zacarias. **Beckett polifônico.** Sobre Quad. 09 de maio de 2019. II. P&B. Disponível em: <https://zacariasmarcopsicoanalista.com/personal/articulos/beckett-polifonico-sobre-quad/>. Acesso em: 11 set. 2019.

MARFUZ, Luiz. **Beckett e a implosão da cena:** poética teatral e estratégias de encenação. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MATTOS, Carlos Alberto. **A paixão de Sérgio Britto.** 16 de dezembro de 2019. II. Color. Disponível em: <https://carmattos.com/2019/12/16/a-paixao-de-sergio-britto/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

MCMULLAN, Anna. **Theatre on trial:** Samuel Beckett's later drama. New York – London: Routledge, 1993.

MOORJANI, Angela; VEIT, Carola (ed.). **Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Samuel Beckett:** Endlessness in the Year 2000. Amsterdam: Rodopi, 2001.

MURRAY, Christopher. Demasiado séria para gracejos: a tragédia e as peças tardias de Beckett. **Revista Sinais de Cena**, nº 6, dezembro de 2006.



NACTH und Träume. Escrito e dirigido por Samuel Beckett. Elenco: Helfrid Foron, Stephan Pritz e Dirk Morgner. Alemanha: SDR, 1983. (11min).

NANCY, Jean-Luc. **À Escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Chão da Feira, 2014.

NOT I. Direção de Anthony Page e Samuel Beckett. Produção de Tristram Powell. Elenco: Billie Whitelaw. Reino Unido: BBC2, 1977. (12min).

OKAMURO, Minako; MORI, Naoya; CLÉMENT, Bruno; HOUPPERMANS, Sjeff; MOORJANI, Angela; UHLMANN, Anthony (ed.). **Borderless Beckett, Beckett sans frontières, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui**. Amsterdam and New York: Rodopi Press, 2008.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo** – Cartografias do esgotamento. 1. ed. São Paulo: n-1edições, 2013.

POUNTNEY, Rosemary. **Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976**. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988.

QUADRAT 1 + 2. Escrito e dirigido por Samuel Beckett. Produção: Reinhart Müller-Freienfels. Elenco: Helfrid Foron, Jürg Hummel, Claudia Knupfer e Susanne Rehe. Alemanha: SDR, 1981. (15min)

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec /Fapesp, 1999.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANTOS, T. A. O. **A coisa e o olho: uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett**. São Paulo: 2013. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original** – *Como é* de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

TIBURI, Marcia. **Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita**. Porto Alegre:

Escritos Editora, 2004.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. **Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

WAITING for Beckett. Direção de John Reilly. EUA: Global Village, 1993. (106min)

WAS Wo. Escrito e dirigido por Samuel Beckett. Elenco: Friedhelm Becker, Alfred Querbach, Edwin Dorner, Walter Lagnitz. Alemanha: SDR, 1986. (16min).

WALKER, Dave. **Royal Court posters**. 19 de março de 2015. Il. P&B. Disponível em: <https://rbklocalstudies.wordpress.com/2015/03/19/royal-court-posters/>. Acesso em: 11 maio 2019.

WAKELING, Corey. Only her mouth could move: sensory deprivation and the Billie Whitelaw Plays. **TDR: the drama review**, v. 59, n. 3, p.91-107, Fall 2015 (T227).

WERNECK, M. H; BRILHANTE, M. J. (org.). **Texto e imagem: estudos de teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WEST, Sarah. **Say it: the performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett**. Tese (Doutorado) - Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitas, Barcelona, 2008.

WHITELAW, Billie. **Billie Whitelaw... Who he?** New York: St. Martin's Press, 1995.