



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p163-178

Sala Aberta

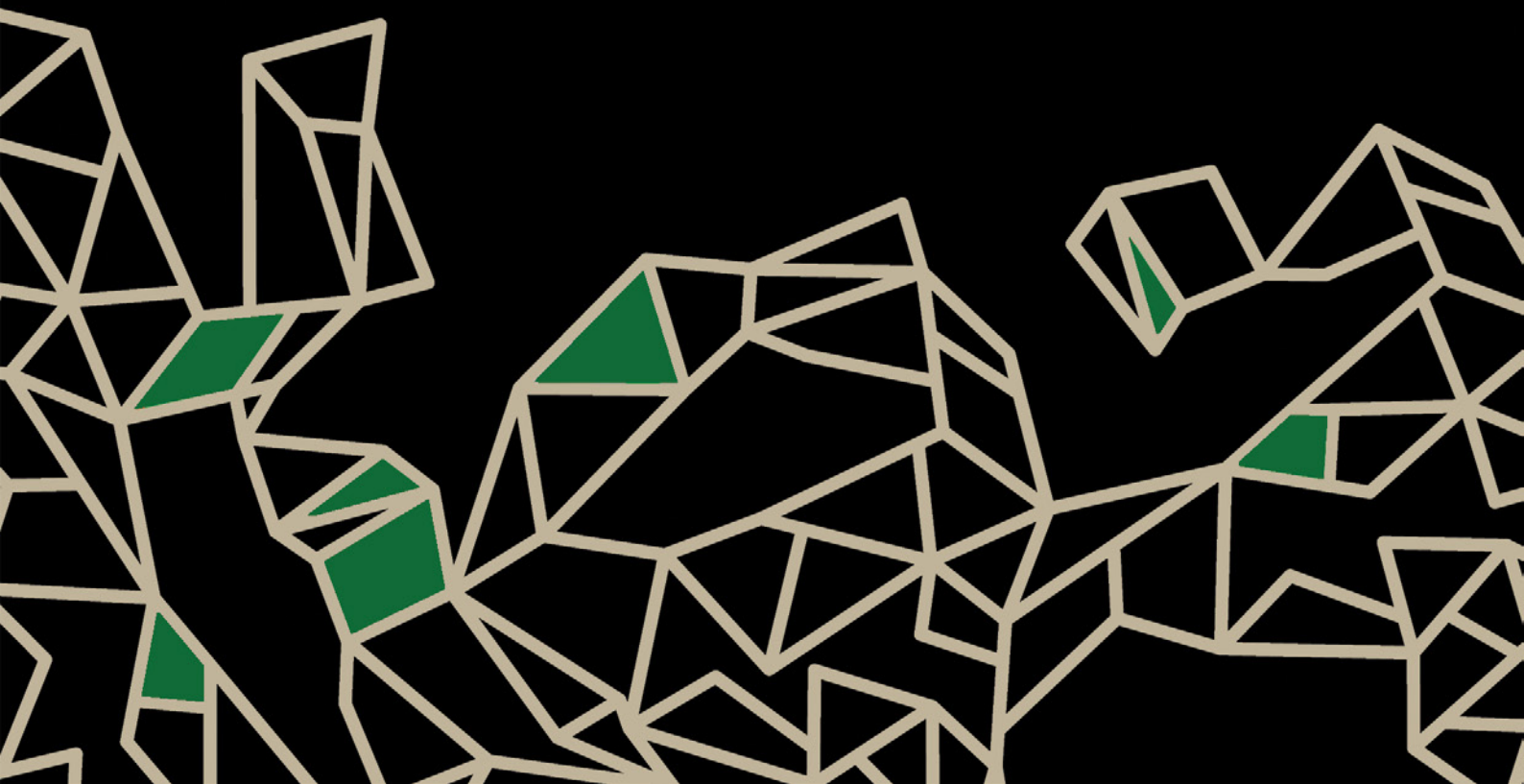
Danger zone: espectrografias sonoro-visuais em duas peças televisivas de Beckett

*Danger zone: sound-visual spectrographies
on two Beckett's television plays*

Diego dos Santos Reis

Diego dos Santos Reis

Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa CNPq



Resumo

Este ensaio busca pensar de que modo parte da dramaturgia beckettiana pode ser lida como uma **espectropoética**, isto é, concebida como modo de trabalhar o elemento espectral em suas composições via procedimentos sonoros e imagéticos específicos. Pautadas pela fragmentação sonora, pela polifonia, pela duplicação vocal e figural, as peças televisivas de Beckett teriam como traço comum a ênfase na dimensão auditiva e no universo acústico das operações características de meios sonoros, o que resultaria na criação de zonas de tensão entre temporalidade e espacialidade, matéria sonora das palavras e imagem. Essas espectropoéticas se configurariam então como exercícios de experimentação vocal e de escuta marcados por traço lacunar, por reduplicações, ressonâncias e espelhamentos que caracterizariam a indeterminação da ausência-presença como procedimento formal privilegiado dessa dramaturgia.

Palavras-chave: Samuel Beckett, Dramaturgia, Encenação, Peças televisivas, Teatro contemporâneo.

Abstract

This essay ponders how part of the Beckettian dramaturgy can be read like a **spectropoetic**, that is, conceived as way of working the spectral element in its compositions via specific sound and imagetic procedures. Guided by sound fragmentation, polyphony, as well as vocal and imagetic duplication, Beckett's television plays would have had as a common feature the emphasis on the sound dimension and on the acoustic universe of the operations characteristic of sound media, which would result in the creation of zones of tension between temporality and spatiality, the sound material used for constructing words and images. This spectropoetics would then be configured as vocal experimentation and listening exercises marked by gapped traces, reduplications, resonance and mirroring that would characterize the indetermination of absence-presence as a privileged formal procedure of this dramaturgy.

Keywords: Samuel Beckett, Dramaturgy, Staging, Television plays, Contemporary theater.

E as vozes, venham de onde vierem, estão bem mortas.

Samuel Beckett, *Textos para nada*

Que as peças de Beckett sejam composições privilegiadas para se pensar as dimensões da escuta, da imagem e da voz não é qualquer novidade. A tensão formal característica de algumas de suas produções parece fundada justamente no jogo entre modos problemáticos de figuração imagética e sonora, pautados pela disjunção entre corpos decrépitos e vozes fragmentadas, falas pronunciadas e zonas acusmáticas de emissão.

As vocalizações, contudo, podem ser lidas também como tentativas de problematizar não apenas o foco da emissão e da recepção dramáticas – e a estabilidade que relaciona o sujeito falante ao objeto sobre o qual se fala –, mas a tensão crescente entre voz e matéria sonora das palavras, narrativização e espacialização (do tempo, inclusive).

Daí as inúmeras citações, excertos, mudanças de registro, entonação e intensidade que criam, frequentemente, uma espécie de *mise en abîme* vocal, complexificando, por meio de processos de interferência, de ruídos e de alteração rítmica, a cena auditiva que se arma, na qual “só existe a voz, murmurando e deixando rastros” (BECKETT, 2015, p. 57).

É significativo, pois, que a “longa sonata de cadáveres” composta por Beckett seja um conjunto que aponte, sob diversas formas, um alto grau de experimentação vocal. Às vezes, para citar apenas alguns exemplos, com recurso às vozes de além-túmulo, em *off*, como em *Eh Joe*; noutras vezes, pelos momentos de coralidade ao lado da situação monológica, como em *A última gravação de Krapp*; ou, ainda, por meio dos personagens mortos de *Play/Comédie*, impulsionados à fala pelo foco luminoso intermitente que os interrompe de modo arbitrário. Isto sem falar nas pausas, nos silêncios e nos tempos distendidos que se proliferam na escrita beckettiana e culminariam no trabalho exclusivamente didascálico de algumas de suas composições, como os *Atos sem palavras I e II* e *Breath*.

Joe e o olho selvagem

É do escuro, como em *Companhia*, que chega a voz feminina ouvida por Joe, o homem cinquentenário de *Eh Joe/Dis Joe* (Id., 1972). Do escuro de uma



longa noite assombrada pelo “serre-kiki mental”; logo de saída se apresenta a luta visceral de Joe contra a voz “de mulher, baixa, limpa, longínqua, pouco colorida,” cuja elocução “um pouco mais lenta que o normal e estritamente sustentada” contrastaria com o rosto praticamente imóvel e impassível do personagem – rosto que não deixa de refletir “a tensão crescente da escuta”¹ (Ibid., p. 82-83), de uma escuta plena, cuja imagem é progressivamente enquadrada no plano do rosto masculino à medida que a voz, em eco contínuo, não cessa de ressoar no “manicômio do crânio” de Joe.

Se o êxito de Joe na batalha para “matar seus mortos em sua cabeça” (Ibid., p. 85) é paulatinamente evidenciado pela redução do volume emitido pela voz feminina até o silêncio final, o enquadramento de seu rosto em plano fechado, todavia, alude à morte simultânea da imagem e da voz, como um suicídio silencioso de tudo.

Não se pode analisar essa lenta morte na câmara escura da televisão, portanto, sem pensar a estrutura rítmica da imagem – apesar de a tematização permanente de sua luta para “matar” a voz feminina enfatizar o aspecto sonoro da peça televisiva. Pois se as peças radiofônicas desse mesmo período, como *Words and music* (1962) e *Cascando* (1963), que encerra sua produção para o rádio (para citar apenas duas), se voltam para o espaço sonoro conflitivo da palavra e da música – e para seu ritmo, a partir de andamentos variados –, as peças para televisão, por sua vez, parecem trabalhar a imagem no limite do figurável. Imagem fragmentada, fugidia, de-talhada, comprimida nos cômodos apertados para os quais a própria caixa televisiva parece apontar. Imagens cortadas pelo plano detalhe e pelo *close-up*, precisamente focalizadas no enquadramento geométrico sugerido pelo dramaturgo irlandês.

Se *Play/Comédie*, de 1963, repensa os procedimentos do teatro por “desmontagem”, e *Film*, do mesmo ano, brinca com a imagem cinematográfica em uma película cujo som é praticamente ausente, em *Eh Joe/Dis Joe*, de 1966, já não se trata mais de tomar como ponto de partida qualquer premissa filosófica. Antes, caberia repensar o potencial da linguagem, dos limites e dos recursos técnicos próprios ao meio televisivo – esse “olho selvagem”, como dizia Beckett. E, somado a isso, recolocar continuamente em tensão

1 As traduções das peças e dos textos em língua francesa são de minha autoria.

procedimentos tomados de empréstimo de meios distintos. Configura-se, desse modo, uma problematização dos recursos expressivos de cada campo e de seus modos de formalização, não raro com o “uso dos meios técnicos de maneira inabitual, e mesmo chocante” (HAMEL, 2012). Porque se os mecanismos de subtração de seus *works in regress* pautam, de um lado, a maior parte de sua produção, a pesquisa de formas e operações não se restringe, de outro lado, a “utilizar” os recursos formais de um meio. Ao contrário, há um inegável olhar crítico lançado sobre os meios e seus modos de legibilidade. O que não significa, cabe ressaltar, um desejo de totalização a partir da justaposição de procedimentos de artes-irmãs ou do mero uso de determinados mecanismos de um campo no outro. Trata-se, sim, da criação de zonas de interferência nos próprios meios, isto é, de uma “desarticulação interna” por meio da qual outro modo de percepção é ativado.

O “*staccato* martelado desta voz de fantasma”

Beckett confessaria, em uma carta datada de 4 de julho de 1965 ao ator irlandês Jack MacGowran, segundo relata Knowlson (1999, p. 858), não ter “a menor ideia do trabalho que te é destinado neste momento e me parece às vezes que estou no fim”. Tratava-se, à ocasião, da escritura da peça televisiva *Eh Joe/Dis Joe* que, naquele mesmo ano, aliaria ao desejo de escrever uma peça para MacGowran à experimentação com os meios expressivos da televisão.

Beckett imagina uma câmera que se “aproximaria progressivamente para o foco em *close-up* de um único personagem masculino em um cômodo, com acompanhamento sonoro da voz que fala em sua cabeça” (Ibid., p. 858) – imagem que há tempos persegue o dramaturgo e que o rosto triste do ator irlandês lhe parecia capaz de encarnar com precisão. De outra parte, há uma voz feminina baixa, quase surda, distante, de elocução clara e lenta, que ressoaria de modo acusativo na consciência do homem. Ela se endereçaria a Joe, o cinquentenário de cabelos acinzentados, vestido de robe e pantufas em seu quarto, assombrado pelo “sopro dentro de sua cabeça” e “aparafusado na cama na sua decadência” (BECKETT, 1972, p. 87). Diferente de Krapp, de 1958, que detém um controle tátil das memórias ativadas pela(s) voz(es),

Joe tenta sufocar a todo custo a voz feminina que o censura longamente – uma espécie de “*madeleine* às avessas”, como sugere Nuno Ramos (2013, p. 227).

É preciso operar pela redução progressiva para se chegar ao “*staccato martelado desta voz de fantasma*”, indicaria ainda Beckett (apud KNOWLSON, Op. cit., p. 867). Coube à jovem atriz Siân Phillips, na gravação para BBC londrina, a interpretação da voz feminina que surge, acusativa, de além-túmulo. O timbre inexpressivo desejado por Beckett, mas sempre musicalmente ritmado e quase hipnótico, foi alcançado ao custo de longos ensaios do dramaturgo com Phillips e finalizado, após a gravação, com a supressão técnica dos graves e dos agudos, o que mostraria ainda a tentativa de equalização da frequência sonora, malgrado a diminuição progressiva do volume ao longo das acusações. Em 4 de julho de 1966, a BBC transmitiria *Eh Joe*, três meses após a difusão da versão alemã pela SÜddeutscher Rundfunk, em abril do mesmo ano, apesar das gravações muitíssimo anteriores da rede inglesa de teledifusão. A versão alemã marcaria a primeira direção televisiva exclusivamente de Beckett, com Deryk Mendel como Joe e Nancy Illig na voz feminina.

Na gravação, o movimento retilíneo da câmera, lento e frio, em direção a Joe a cada vez que a voz silencia é responsável por um desconcertante efeito reverso. O *travelling* frontal, à medida que se aproxima da figura, a reduz ao fragmento isolado de um corpo imóvel. Assim, o espaço visual da peça delimita o campo a ser percorrido pela câmera, o **olho selvagem** que parece penetrar em Joe devagar, ritmado, enquanto as palavras e descrições dos gestos, simultaneamente, parecem sugerir uma violência silenciada e o remorso pelo suicídio de uma jovem.

Apesar da porta fechada à clef e das cortinas que o protegem do olhar do mundo em seu quarto, Joe ainda é visto. Resulta um olhar autorreflexivo que, nessa “hora fantasma”, o reenvia a todo momento ao que se passa em sua “cabeça” – a repetição traumática que, por vezes, se mistura à imaginação projetiva, inclusive ativada pela voz que ora relembra fiapos de momentos passados, ora sugere que Joe imagine o que se passou longe de sua vista².

2 A última entrada da voz feminina na peça é emblemática nesse sentido: “Agora imagine... **Imagine**... O rosto nas pedras... Os lábios sobre uma pedra... **Uma pedra**... Joe a bordo... A areia/praias [*grève*] na sombra... **Joe Joe**... Nenhum som... Para as pedras... **As pedras**... [...] Imagine as mãos... **Imagine**... O solitário... Contra uma pedra... **Uma pedra**... Imagine os olhos... **Os olhos**...” (BECKETT, 1972, p. 91, grifo do autor).

A composição da imagem virtual borrada que surge progressivamente aos olhos do leitor e do telespectador é indissociável do registro vocal trabalhado na peça. Não é fortuito, aliás, que se criem em vários trabalhos de Beckett zonas de indeterminação de emissão não somente por meio do trânsito das pessoas verbais, mas pela orquestração acusmática das vozes. De outra perspectiva, a função narrativa da câmera-olho nessas peças televisivas cria uma segunda instância narrativa, cuja tarefa parece ser a de perseguir sem cessar as imagens em meio à bruma e à névoa que por vezes dificultam sua mirada descritiva. Isso seria utilizado como procedimento também nos textos tardios em prosa de Beckett, como as imagens embaçadas pela linguagem de *Mal visto mal dito*³ e de *Pra frente o pior*: “Ver por ser visto. Visto mal. Desde agora ver por ser visto mal” (BECKETT, 2012b, p. 68). Nesse campo de visão em que as aparições e desaparecimentos se multiplicam com as imagens constituídas e rapidamente pulverizadas por uma linguagem que fracassa em sua função designativa, o olho e a voz, como instâncias distintas de produção imagética, reduplicam as imagens apontando ora para a fonte imaginativa, ora para a linguagem mal conduzida que as forja.

Ao final, quando enfim a voz emudece, o *close-up* na face de Joe é tudo o que resta. A câmera-olho selvagem chega a seu ponto mais próximo da figura masculina. Ali o espectador poderia, em tese, ver tudo e, sobretudo, o interior mais íntimo do personagem como “coisa única isolada pela necessidade de vê-la, pela necessidade de ver. A coisa imóvel no vazio, eis enfim a coisa visível, o objeto puro”, como escreveria Beckett (1989, p. 30-31) no ensaio *Le monde et le pantalon*, de 1945. Não é isso, no entanto, o que ocorre. A voz progressivamente some, denotando a vitória de Joe; mas, igualmente, a imagem desvanece, dada a sua proximidade, embaralhando a percepção “total” de quem vê. O sorriso final de Joe, quando sua imagem se dissipa na escuridão, talvez seja endereçado ao espectador, esse *voyeur* absoluto, que já não **pode** ver como antes. A caixa televisiva, como o quarto de Joe, por mais que esteja fechada e protegida, ainda assim está vulnerável ao que lhe sobrevém. É, sem dúvida, uma outra “tela” que vemos nas peças televisivas de Beckett.

3 Alguns comentadores consideram como trilogia beckettiana da década de 1980 o tríptico formado por *Companhia* (1980), *Mal visto mal dito* (1981) e *Worstward Ho* (*Pra frente o pior*, 1983).

Talvez as palavras de Giacometti sobre a libertação da “tela” do passado que recobria sua visão em relação à escultura pudesse valer também para a experiência de Beckett na TV:

a realidade continua exatamente tão virgem e desconhecida como na primeira vez que tentaram representá-la. Isto é, toda representação que se fez dela até o momento foi apenas parcial. O mundo exterior, seja ele uma cabeça ou uma árvore, eu não o vejo exatamente como as representações que se fizeram dele até hoje. Parcialmente, sim, mas existe ainda alguma coisa que eu vejo que não está dada nas pinturas e esculturas do passado. Isto desde o dia em que eu comecei a ver... Porque antes eu via através de uma tela, isto é, através da arte do passado, e depois, pouco a pouco, fui vendo um pouco sem essa tela, e o conhecido tornou-se desconhecido, o desconhecido absoluto. Aí então foi o deslumbramento e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de restituí-lo. (GIACOMETTI, 1990, p. 267)

Aqui a tela dissipa a potência da imagem que se cria e se apaga premida pela voz espectral. Mas, paradoxalmente, “na escuridão da liberdade absoluta”, como em *Murphy* (BECKETT, 1965, p. 83), enfim liberto da voz, “não há mais como”: a câmara escura televisiva é também buraco negro – é o limite da visão de uma imagem precária em vias de desaparecer.

“Espectrografias” de *Ghost trio/Trio fantôme*

Quando o editor da série *Second house* da BBC sugeriu a Beckett que escolhesse para filmagem uma de suas peças que não havia sido escrita para televisão, o dramaturgo irlandês, conforme relata Knowlson (Op. cit.), não simpatizou com a ideia. *Not //Pas moi*, escrita para o teatro em 1972, seria transmitida pela BBC, em 1975, à ocasião do aniversário do autor. Junto a ela seria veiculada outra peça que, a pedido do editor, não deveria ser uma performance-solo. Daí a testa franzida de Beckett diante da proposta de “adaptação” de outra de suas peças para o teatro, e a lentidão com que responderia aos editores, adiando a gravação somente para outubro de 1976. A resistência de Beckett é sintomática, e a demora para responder ao editor não precisa ser interpretada como lassidão. Isso porque Beckett se preocuparia em escrever algo especificamente voltado para o meio televisivo, como desejava já há algum tempo após a gravação de *Eh Joe/Dis Joe*.

Ghost trio/Trio fantôme foi escrito, então, em 1975 para a televisão britânica. Nela, uma silhueta masculina, “S”, parece aguardar a chegada de alguém, sentada em um quarto escuro e vazio, acompanhada por uma voz acusmática que nomeia e anuncia as ações. Se, de um lado, a espera angustiada aproxima o homem do *Trio* a *Godot*, pela distensão temporal que sugere, o ambiente espectral, de outro, lembra *Footfalls/Pas*, peça escrita no mesmo ano de 1975.

Pautada pela dimensão de uma escuta atenta e atravessada pelo largo do 5^o *Trio* de Beethoven – o *Piano/Ghost trio*⁴ –, a peça de Beckett imerge no clima soturno e fantasmal que a luz difusa e “onipresente” ajuda a recriar na televisão⁵. A voz feminina que acompanha a silhueta, impessoal e indefinida, conduz todo o tempo o compasso da câmera e o olhar do espectador, quase como uma locutora, cuja função descritiva apresenta não apenas o quarto e os objetos, mas antecipa os movimentos da silhueta indicando-lhe as coordenadas espaciais.

É interessante notar, de início, a dupla referência tanto em Beethoven quanto em Beckett ao *Macbeth*, de Shakespeare, cuja anotação à margem do texto do dramaturgo irlandês lembra o projeto beethoveniano de compor a ópera *Macbeth*. E, sem dúvida, a força de sua cena de abertura, tomada pelo estranho trio de bruxas que, desde a primeira cena da peça de Shakespeare, profetizam o que virá adiante.

A voz que preencherá a cena do *Trio*, porém, não desempenha a mesma função daquela que atemoriza Joe, dez anos antes, sequer a do oráculo das bruxas shakespearianas. Se em Joe o desejo de “asfixiar” a voz persecutória atravessa toda a dramaturgia em uma luta imóvel entre quem escuta e quem enuncia, aqui a voz etérea marca, antes, uma indecidível e volátil alternância

4 Composto em 1807/1808 e publicado em 1809, o trio para piano, violino e violoncelo de Beethoven é também conhecido como *The ghost (O fantasma)*. Dividido em três movimentos – “I. *Allegro vivace e con brio*”; “II. *Largo assai ed espressivo*”; “III. *Presto*” –, tal como a estrutura triádica da peça de Beckett, a música fantasmagórica, segundo estudiosos, seria fruto de esboços para a ópera baseada em *Macbeth*, projeto que o compositor alemão pretendia realizar. É o segundo movimento, mais lento e inquietante, o responsável pelo título de *Ghost trio* da composição. Interessante notar, por fim, que Beckett também assinala “Macbeth” em seu manuscrito do *Trio*, conforme relata Knowlson (1999, p. 995).

5 Beckett indica no corpo do texto do *Trio*: “Luz: pouca/fraca [*faible*], onipresente. Sem fonte visível. Luminosidade global, dever-se-ia dizer. Sem sombra. Sem sombra. Cor: nenhuma. Tudo cinza. Nuances de cinza. (Pausa)” (BECKETT, 1992, p. 21).

entre registros que ora se apresentam neutros, como descrição da imagem visual, ora acentuam seu traço incorpóreo a um limite que os avizinha ao mundo dos fantasmas.

Tal como o fantasma de Banquo sentado para o banquete do rei Macbeth, e somente visto por ele, o espectador se interroga igualmente sobre o que vê. A silhueta sem espessura apresentada na tela, sequer refletida no espelho, brinca com esse duplo jogo entre o que parece se aproximar como sombra e se afastar como aparição, “numa dimensão fantasmática onde as dissonâncias viriam apenas pontuar o silêncio” (DELEUZE, 2010, p. 91). Um silêncio compreendido como irreduzível ao fenômeno acústico-sonoro, mas um modo de ação com sua densidade específica, capaz de criar novos horizontes de oralidade e de escuta.

No decurso dos três atos do *Trio* – pré-ação, ação e re-ação – são apresentados três personagens: “V”, a voz feminina; “S”, a silhueta masculina; e um garoto. Eles são acompanhados por três movimentos sequenciais de câmera – vista geral, plano médio e plano aproximado –, que caracterizam a estrutura de composição triádica da peça. Os trios, vale ressaltar, aparecem ao longo de toda produção beckettiana, seja em suas trilogias narrativas, como *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, seja nos personagens de peças como *Va-et-vient/ Come and go* e *Comédie/Play*, ou no tríptico vocal de *Cette fois/That time*, para citar apenas alguns.

A voz em *off* de V começa, ironicamente, direcionada ao auditor/espectador. Além de descrever o cenário, forja certa intimidade com o telespectador ao convidá-lo para olhar “mais de perto” (BECKETT, 1992, p. 22). Desde o começo, o aceno ao olhar é acompanhado por um pedido: “não, não aumente o volume do som” (Ibid., p. 21). Como se a contrapartida da visão dessa imagem exigisse também experienciar o murmúrio “quase inaudível” da espectrofonia do *Trio*.

A câmera filma em *close* o que a voz neutra apresenta. Os retângulos cinzas se sucedem nos enquadramentos, acentuando a contiguidade entre os fragmentos de espaço e os objetos – a porta, a janela, o palete –, que se configuram como imagens autônomas, instáveis e não figurativas – não é à toa, nesse sentido, que os objetos, mesmo delimitados e reconhecidos em sua forma, são desfuncionalizados. Entre a imagem sonora e a imagem visual, o espaço quase

vazio é preenchido pelo sopro de além-túmulo, ambas – imagem e som – em vias de se extinguir.

Mas os três atos não excluem as operações da visão e da escuta, embora a ênfase na “pré-ação” aponte para o olhar, com o enquadramento no plano geral e as descrições visuais, enquanto a “ação” privilegia a dimensão da escuta – “ele agora vai acreditar que ouve a mulher aproximar-se” (Ibid., p. 27). O que se vê e o que se ouve, todavia, é bastante distinto da habitual representação realista prometida pela linguagem televisiva, mesmo que, eventualmente, o personagem realize os movimentos ordenados pela voz – movimentos que Beckett teria buscado, segundo Knowlson (Op. cit., p. 1.012), na *marionette*⁶ de Kleist, dotada de “uma agilidade, uma simetria, uma harmonia e uma graça”, por não ter consciência de si mesma.

O terceiro ato, **re-ação**, retorna à visão e à escuta dos atos precedentes, seguindo o pedido da voz feminina. Nessa montagem de elementos visuais e sonoros, a espera da figura masculina parece se encerrar, enfim. O “terceiro fantasma”, um garoto, aparece em frente à porta e, movimentando a cabeça para os lados, indica o gesto negativo. Música e movimento se repetem amplificados, já sem qualquer vestígio da voz, acompanhados do *travelling* frontal até o grande plano da cabeça de S, inclinada sobre o gravador, e depois levantada enquanto finda o largo beethoveniano e a total escuridão se expande por toda a tela.

Danger zone

*Que belo trio, e dizer que é só um, e esse um não faz nada, e que nada,
não vale nada*

Samuel Beckett, *Textos para nada*

A versão inglesa do *Trio*, dirigida por Donald McWhinnie e supervisionada por Beckett, teve Ronald Pickup no papel da silhueta masculina e Billie Whitelaw na voz feminina. Em 17 abril de 1977, a BBC2 exibiria finalmente a peça televisiva. Em novembro do mesmo ano seria a vez de a rede televisiva alemã Süddeutscher Rundfunk emitir, com Klaus Herm e Irmgard Först, sua versão do *Geistertrio* – desta vez dirigida pelo próprio autor.

⁶ Ver Von Kleist (1993).

A controversa recepção da peça, ora elogiada pela beleza das imagens, ora rechaçada violentamente como irrelevante futilidade para o drama televisivo britânico, suscitaria, logo após sua emissão, um debate jornalístico acerca do naturalismo e do não naturalismo na televisão. Se, por um lado, Beckett seria associado aos modernistas por tensionar os planos temporais e espaciais e pela construção de uma narrativa fragmentada, explorando a objetividade da câmera e um uso do *close-up* dissociado da ênfase subjetiva, de outro lado, ressoaria a acusação de “peça de escritor” filmada, abstrata e pretensiosa. Veja-se, por exemplo, a publicação de Dennis Potter no *Sunday Times*, em 24 de abril de 1977, para se dar conta do tom ferino da recepção mais recalcitrante: “é esta arte que é a resposta ao desespero e ao remorso da nossa era” – se perguntaria o dramaturgo inglês – “ou ela é feita do tipo de futilidade que ajudou tais profanações do espírito, tais ideologias corruptas aparecerem?” (POTTER apud KNOWLSON, Op. cit., p. 1.017).

O tom ríspido de Potter não pode ser descartado, porém, como mero desvario de defesa do movimento pelo não naturalismo, que, curiosamente, excluiria Beckett. A tentativa de evitar a ligação do nome de Beckett ao seletivo grupo tampouco se deve à reconhecida animosidade entre os dois dramaturgos. A discussão estética que parece se travar nesse campo de batalha público, sem a resposta direta de Beckett, estava centrada na relação entre personagem e espectador, e nos recursos técnicos utilizados no drama televisivo para marcar o deslocamento de percepção – notadamente se opondo à construção da imagem fílmica de Hollywood. Se tanto Potter quanto Beckett fazem isso em seus trabalhos, a seu modo, o que os distancia talvez seja a autoidentificação de Potter com um movimento ao qual Beckett não estava engajado e o rótulo de “modernista fútil” conferido a Beckett por Potter, que sem dúvida se ajustava mal ao escritor irlandês.

A redefinição das relações entre espaço e tempo por meio dos recursos da linguagem audiovisual e dos procedimentos de montagem, sem dúvida, teve papel determinante no assombro com que *Ghost trio* foi recebido. Excêntrico ou original, o fato é que o incômodo expõe o quanto a televisão estava ligada ainda à concepção autoral, isto é, a uma escritura que privilegiava a enunciação dos atores e à fábula que fixa a atenção do receptor no tema da narrativa. Daí o estranhamento quando som, iluminação, edição e montagem

são operados, nesses teledramas, como componentes experimentais, oferecendo outras possibilidades de percepção à audiência, para além da ênfase na camada semântica das narrativas.

Desde 1966, com *Eh Joe/Dis Joe*, escrita para a BBC, Beckett se aventurava na composição de peças para televisão. Elas são posteriores ao roteiro cinematográfico de *Film*, de 1964, que seria dirigido por Alan Schneider, com Buster Keaton como protagonista em fuga permanente da câmera-olho que o persegue. Essa única experiência cinematográfica de Beckett resultaria na percepção por parte dele de que o cinema não seria o seu meio – o que não significaria, contudo, sua derradeira experiência audiovisual. Lá onde se encerra *Film*, como pontua o historiador de cinema Ross Lipman (2015) em documentário recente intitulado *Notfilm*, começariam então as investigações televisivas de Beckett, operando longos movimentos de câmera cada vez mais próximos à face dos atores e explorando geometricamente espaços diminutos e vozes fantasmiais que assombram os personagens isolados, mudos, fragmentados. Salvo, é bem verdade, em *Quad*, peça-partitura na qual não há vozes audíveis, mas coordenadas espaço-temporais a serem perseguidas de modo exaustivo, “tornando todo encontro impossível” (DELEUZE, Op. cit., p. 90).

A experiência de escrita e de supervisão das peças para televisão acentua a investigação beckettiana em relação à imagem, à temporalidade e ao movimento, auxiliada pelo desenvolvimento das tecnologias audiovisuais e de edição. Beckett escreve a partir de 1965 cinco peças televisivas⁷, que se encerrariam com a composição de *Nacht und träume*, de 1982. Nesses trabalhos já não se notarão mais, como em *Film*, pontos de apoio exteriores que funcionam como orientadores da construção dramaturgica, como a célebre tese tomada de empréstimo a George Berkeley: “*esse est percipi*” (“ser é ser percebido”) (BERMAN, 1984). Ao contrário, os procedimentos empregados estarão ancorados na ampla exploração, em diferentes graus, dos elementos técnicos do meio.

Não é estranho que Beckett leve, frequentemente, esses meios aos seus próprios limites, intensificando a percepção crítica no que concerne tanto à instrumentalidade técnica quanto ao que se produzia até então. E isso no pós-guerra,

⁷ São elas: *Eh Joe/Dis Joe* (1965), *Trio du fantôme/Ghost trio* (1975), *...que nuages.../...but the clouds...* (1976), *Quad* (1981) e *Nacht und träume* (1982).

momento no qual, cabe lembrar, a televisão ainda se popularizava e a tentativa de pensar uma estética televisiva, como já foi mencionado anteriormente, estaria na base da contenda entre naturalistas e não naturalistas – dentre os quais Potter seria a voz mais incisiva.

Se outros diretores e artistas experimentais ousaram imergir também na linguagem das ondas televisivas, como Bill Viola ou Peter Greenaway, mormente após os anos 1980, a trajetória de Beckett é exemplar pelo radicalismo com que, do interior dos meios, amplia potencialmente suas dimensões expressivas. A sintaxe habitual da representação televisiva é ressignificada pela imagem que tensiona o silêncio, pela matéria sonora das palavras, pelas imagens visuais, pela opacidade da matéria escura, e resiste à identificação emotiva e à retórica persuasiva próprias do meio televisual. Não surpreende, portanto, que as sombras espessas com que Beckett gostava tanto de trabalhar no teatro sejam preenchidas pela matéria cinzenta das imagens esfaceladas e frágeis da televisão. Não por acaso, a emissão de *Ghost trio* na BBC2 aconteceria curiosamente em quadro do programa *Shadow*.

A **zona de risco** na qual Beckett trabalha leva o dramaturgo à experiência-limite das imagens. Experiência que turva a visão ao deslocar o olhar do espectador e ao colocar em xeque as convenções do meio. O que culminaria, no plano figural, na intensificação de um processo de trabalho ancorado na produção de uma imagem não reduzida à camada semântica, resultando, não raro, em sua dissolução.

Daí a radicalidade de *Quad*, de 1981, e de *Nacht und träume*, de 1982, as últimas peças televisivas de Beckett. Esta última é particularmente interessante por sugerir que a criação de imagens, mesmo oníricas, só pode resultar no/do seu esvaecimento, desagregadas, dissolvidas na bruma da insônia e do delírio noturno. Frágeis, precárias e etéreas, nem há mais sombra dos gravadores, espelhos, camas e pedras na tela. Talvez aqui tenha se realizado, curiosamente – e enfim –, o que Beckett escreve, em 1945, sobre a pintura abstrata de Bram e Geer van Velde:

É a coisa única isolada pela necessidade de vê-la, pela necessidade de ver. A coisa imóvel no vazio, eis enfim a coisa visível, o objeto puro. Não vejo outro. A caixa craniana tem o monopólio sobre este artigo. É lá que por vezes o tempo cochila, como a roda do contador quando

a última lâmpada se apaga. É aí que começamos finalmente a ver no escuro. (BECKETT, 1989, p. 30-31)

Como imagens residuais, não se trata de **ver** neste escuro, mas da tentativa de neutralizar a dimensão da visualidade pela ênfase na vocalidade descorporificada, como se as imagens se revertissem por fim em pura voz e escuta numa câmara de ecos. **No escuro**, pelo contrário, acentua-se a presença das duas dimensões em zona de mútua interferência na cena. E não só entre voz e imagem, mas também entre imagem visual, imagem verbal e imaginação sonora, estranhas umas às outras e autonomizadas da função de complementaridade.

Lá onde a palavra, a voz e a imagem tornam-se instáveis, opacas, inconciliáveis, produz-se uma torção, para além dos limites da representação. Por isso os corpos imóveis em contraste com as vozes simultâneas ou reiterativas; a enunciação dessubjetivada em oposição ao isolamento figural; e a proeminência dos processos de subtração, em via dupla, que tensionam a visão e a escuta dos espectadores. E sublinham, deste modo, a cisão insuturável entre o visível, o audível e o legível, na “abertura opaca” de uma imagem que só pode aparecer como expressão de sua ausência.

Referências bibliográficas

- BECKETT, S. **Murphy**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.
- BECKETT, S. Dis Joe. *In*: BECKETT, S. **Comédie et actes divers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- BECKETT, S. **Le monde et le pantalon**: suivi de peintres de l'empêchement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- BECKETT, S. Trio du Fantôme. *In*: BECKETT, S. **Quad et autres pièces pour la télévision**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- BECKETT, S. **Companhia e outros textos**. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012a.
- BECKETT, S. Pra frente o pior. *In*: BECKETT, S. **Companhia e outros textos**. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012b. p. 65-87.
- BECKETT, S. **Textos para nada**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BERMAN, D. Beckett and Berkeley. **Irish University Review**, Edinburgh, v. 14, n. 1, p. 42-45, 1984.

- DELEUZE, G. **Sobre teatro**: um manifesto de menos: o esgotado. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- GIACOMETTI, A. *Écrits*. Paris: Hermann, 1990.
- HAMEL, G. Quand les fantômes télévisuels témoignent de la mise à mort du sujet. **Mediaesthetica**, [s. l.], 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2GDaTDN>. Acesso em: 3 jan. 2018.
- KNOWLSON, J. **Beckett**. Tradução: Francesa Oristelle Bonis. Paris: Babel, 1999.
- NOTFILM. Direção: Ross Lipman. Harrington Park: Milestone Film & Video, 2015. (129 min).
- RAMOS, N. Posfácio. In: BECKETT, S. **Murphy**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 223-233.
- VON KLEIST, H. Sobre o teatro de marionetes. **Revista USP**, São Paulo, n. 17, p. 196-201, 1993. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i17p196-201.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 31/10/2019

Publicado em 09/03/2020