

Fernando Mesquita de Faria

**POÉTICA DA PENÚRIA:  
O ATOR BECKETTIANO**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura, área de concentração: Teoria Literária, do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alai Garcia Diniz

Florianópolis  
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Faria, Fernando Mesquita de

Poética da penúria[tese]: o ator beckettiano / Fernando Mesquita de Faria ; orientadora, Alai Garcia Diniz - Florianópolis, SC, 2013.

255 p. ; 21cm

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Beckett. 3. Atuação. 4. Musicalidade. 5. Minimalismo. I. Diniz, Alai Garcia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Fernando Mesquita de Faria

## **POÉTICA DA PENÚRIA: O ATOR BECKETTIANO**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título de “**Doutor em Literatura**” - Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 27 de Março de 2013.

---

Prof.<sup>a</sup> Suzana Scramim, Dr.<sup>a</sup>  
Coordenadora do Curso

### **Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> Alai Garcia Diniz, Dr.<sup>a</sup>  
Orientadora – Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. José Ronaldo Faleiro, Dr. (UDESC)

---

Prof. Sérgio Luiz Medeiros, Dr. (UFSC)

---

Prof.<sup>a</sup> Carmen Luna Sélles, Dr.<sup>a</sup> (UVigo)

---

Prof.<sup>a</sup> Dirce Waltrick do Amarante, Dr.<sup>a</sup> (UFSC)

---

Prof.<sup>a</sup> Aparecida Barbosa, Dr.<sup>a</sup> (UFSC)

---

Prof.<sup>a</sup> Barbara Maisonnave Arisi, Dr.<sup>a</sup> (UNILA)



*À minha mãe,  
que está no céu, e que foi a maior  
incentivadora desse projeto teatro.*

*À Fabiana,  
companheira, que com opiniões  
certeiras e com paciência, me impediu  
de renunciar a esta empreitada.*



## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora e amiga, Prof<sup>ª</sup> Dra. Alai Garcia Diniz, pela generosidade e confiança, fundamentais para a definição e para o desenvolvimento desta pesquisa;

agradeço ao Prof<sup>º</sup> Dr. José Roberto O'Shea pelas leituras, conversas e oportunas indicações de livros;

agradeço ao Prof<sup>º</sup> Dr. Fábio de Souza Andrade pelo incentivo, pelas opiniões certeiras e pelas indicações de livros;

agradeço especialmente aos atores

Carina Scheibe, Carlos Silva, Fabiana Aidar, Gabriel Guedert, Ilze Körting, Rafaela Samartino, Tainá Orsi e Tamara Hass pela relação de confiança e pela oportunidade de partilharmos esta pesquisa;

agradeço também aos atores

Guilherme Freitas, Janine Fritzen, João Gabriel, Paula Dias e Ricardo Goulart que tornaram possível a realização da temporada de *Inomináveis* no espaço Travessa Cultural;

Agradeço à Ive Luna, pela prestativa colaboração técnica, na ocasião da criação do espetáculo *Inomináveis*;

agradeço ao meu pai, Alceu, e minhas irmãs, Marta e Teresa, pelo carinho, incentivo e paciência, durante a elaboração desta pesquisa;

agradeço aos atores no núcleo de São Paulo,

Ana Célia Padovan, Carina Prestupa, Douglas de Araújo, Iva Inês, Izabel Lima, Laura Kradichi, Márcio Santos, Mônica Rodrigues, Nancy Macedo, Priscilla Herrerias e Zuca Zenker pelo companheirismo e pelo compartilhamento de experiências durante a nossa trajetória teatral;

agradeço à Capes-Reuni, pelo auxílio na realização desta pesquisa, sobretudo, em sua fase derradeira;

agradeço aos meus colegas do Curso de Letras, Artes e Mediação Cultural da UNILA pela compreensão e pelo apoio à realização deste trabalho;

agradeço aos amigos, Eli Nakamura e Ricardo Lisias, pelas conversas de incentivo e pelas oportunas correções em traduções necessárias.



## RESUMO

O objeto deste estudo é refletir sobre os principais dispositivos da poética beckettiana, os testemunhos de atores históricos que trabalharam sob a direção de Samuel Beckett para propor alguns caminhos de composição de um ator particular, que, com experiências de uma preparação dramatúrgica, condensaria um corpo em penúria.

Para isso, investigamos algumas das características da obra beckettiana como a influência minimalista sobre suas peças tardias, a musicalidade que permeia o seu texto teatral e a imobilidade imposta à suas personagens. Mergulhamos no íntimo dessas personagens, com a finalidade de, através do levantamento dos principais traços absorvidos pelo ator beckettiano, estabelecer relações com o ator pós-dramático.

A fim de confrontar as referências estudadas, propusemo-nos a encenar o espetáculo ***Inomináveis – coletivo Beckett***, uma reunião das peças *Play, Not I, Rough for theatre I* e *Footfalls*. Consideramos e aferimos nossas hipóteses através de depoimentos cedidos pelos atores envolvidos em nossa encenação.

**Palavras-chave:** Beckett, atuação, musicalidade, minimalismo, imobilidade



## ABSTRACT

This work aims to study the most important tools of Samuel Beckett's art, the testimony of historical actors who worked under his direction to propose possible ways of formation a particular actor that would condensate a body in a state of penury using experiences from dramaturgical preparation.

We observed some characteristics of Beckett's work as an influence of the Minimalism in his last plays, the musicality in his theatrical texts and the immobility of his characters. We studied the characters in depth to clear relations with the post-dramatic actors by mean of recognizing the most important features of actors involved with Samuel Beckett.

In order to confront our references, we put forward a staging: ***Inomináveis – coletivo Beckett***, a sequence of *Play, Not I, Rough for theatre I* and *Footfalls*. We investigated and assessed our hypotheses using testimonies of the actors involved in our staging.

**Key-words:** Beckett, acting, musicality, Minimalism, immobility



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01:** Billie Whitelaw em *Rockaby*, 1981 – direção: Alan Schneider .....76  
Fonte: [www.samuelbeckett.it](http://www.samuelbeckett.it)
- Figura 02:** Billie Whitelaw em *Rockaby*, 1981 – direção: Alan Schneider .....76  
Fonte: [www.samuelbeckett.it](http://www.samuelbeckett.it)
- Figura 03:** David Warrilow e Rand Mitchell em *Ohio Impromptu*.....85  
Foto de M. Swope
- Figura 04:** David Warrilow e Rand Mitchell em *Ohio Impromptu*.....85  
Foto de M. Swope
- Figura 05:** David Warrilow e Rand Mitchell em *Ohio Impromptu*.....89  
Foto de M. Swope
- Figura 06:** *Inomináveis – coletivo Beckett* – Divulgação.....117  
Arte: Adriana Maria dos Santos
- Figura 07:** Corpo-fragmento – Performer João Gabriel.....117  
Foto de Rafael Vilela
- Figura 08:** Corpo-fragmento – Performer João Gabriel.....117  
Foto de Rafael Vilela
- Figura 09:** Corpo-fragmento – Performer João Gabriel.....118  
Foto de Rafael Vilela
- Figura 10:** Corpo-fragmento – Performer João Gabriel.....118  
Foto de Rafael Vilela
- Figura 11:** *Inomináveis – coletivo Beckett - Play* – Rafaela Samartino ....121  
Foto de Rafael Vilela
- Figura 12:** *Inomináveis – coletivo Beckett – Play* – Gabriel Guedert.....121  
Foto de Rafael Vilela

<b>Figura 13:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Play – Tainá Orsi</i> .....	121
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 14:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Play – Gabriel Guedert, Rafaela Samartino e Tainá Orsi</i> .....	126
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 15:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Play - Rafaela Samartino e Gabriel Guedert</i> .....	129
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 16:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Play - Rafaela Samartino, Gabriel Guedert e Tainá Orsi</i> .....	129
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 17:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Play - Rafaela Samartino, Gabriel Guedert e Tainá Orsi</i> .....	130
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 18:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I – A lente</i> .....	131
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 19:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I – O Ouvinte</i> .....	132
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 20:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I – O Ouvinte</i> .....	133
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 21:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I – Tamara Hass</i> .....	134
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 22:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I – Tamara Hass</i> .....	135
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 23:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I – Tamara Hass</i> .....	135
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 24:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I – Tamara Hass</i> .....	135
Foto de Rafael Vilela	

<b>Figura 25:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I</i> – Tamara Hass .....	136
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 26:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I</i> – Tamara Hass .....	136
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 27:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I</i> – Tamara Hass .....	136
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 28:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I</i> – Tamara Hass .....	137
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 29:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I</i> – Tamara Hass .....	137
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 30:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I</i> – Tamara Hass .....	137
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 31:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Not I</i> – Tamara Hass .....	137
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 32:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I</i> – Carlos Silva.....	138
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 33:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I</i> – Carlos Silva.....	138
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 34:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I</i> – Carina Scheibe.....	139
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 35:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I</i> – Carina Scheibe.....	139
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 36:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I</i> – Carina Scheibe.....	140
Foto de Rafael Vilela	

<b>Figura 37:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I –</i> Carina Scheibe e Carlos Silva .....	140
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 38:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I –</i> Carina Scheibe e Carlos Silva .....	142
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 39:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I –</i> Carina Scheibe e Carlos Silva .....	144
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 40:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I –</i> Carlos Silva.....	144
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 41:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett –Rough for Theatre I –</i> Carina Scheibe.....	144
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 42:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett - Os condutores Guilherme</i> <i>Oliveira e Ricardo Goulart.....</i>	147
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 43:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett - Os condutores Guilherme</i> <i>Oliveira e Ricardo Goulart.....</i>	147
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 44:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett - Edifício Travessa Cultural</i> <i>e o condutor Guilherme Oliveira .....</i>	147
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 45:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett - Plateia e o condutor</i> <i>Guilherme Oliveira .....</i>	147
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 46:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – a recepção.....</i>	148
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 47:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – a recepção.....</i>	148
Foto de Rafael Vilela	

<b>Figura 48:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – a recepção</i> .....	148
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 49:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett - Bastidores: Gabriel Guedert, Tainá Orsi, João Gabriel e Rafaela Samartino</i> .....	149
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 50:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett - Rafaela Samartino</i> .....	149
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 51:</b> <i>Inomináveis – coletivo Beckett – Concentração</i> .....	149
Foto de Rafael Vilela	
<b>Figura 52:</b> <i>Exposição Interlocação entre monstros: três modelos para Beckett</i> .....	149
Foto: Rafael Vilela	
<b>Figura 53:</b> <i>Billie Whitelaw na estreia londrina em 1976. Direção: Samuel Beckett</i> .....	152
Foto: John Haynes	
<b>Figura 54:</b> <i>Billie Whitelaw na estreia londrina em 1976. Direção: Samuel Beckett</i> .....	152
Foto: John Haynes	
<b>Figura 55:</b> <i>Samuel Beckett e Billie Whitelaw - ensaio de Footfalls, no Royal Court Theatre, em 1976</i> .....	161
Foto: John Haynes	
<b>Figura 56:</b> <i>Samuel Beckett e Billie Whitelaw - ensaio de Footfalls, no Royal Court Theatre, em 1976</i> .....	161
Foto: John Haynes	
<b>Figura 57:</b> <i>A Virgem da Anunciação (1475) - Antonello da Messina (1430 – 1479) Museu "Palazzo Abatellis", Palermo, Sicília, Itália</i> .....	162
Fonte: <a href="http://www.hesperion.home.sapo.pt">www.hesperion.home.sapo.pt</a>	
<b>Figura 58:</b> <i>A Virgem da Anunciação (1506) - Obra de Gerard David</i> .....	164
Fonte: <a href="http://www.tulacampos.bolgspt.com">www.tulacampos.bolgspt.com</a>	

<b>Figura 59:</b> <i>A Virgem da Anunciação</i> (1811) - Obra de Pierre-Paul Prud'hon .....	164
Fonte: <a href="http://www.artesehumordemulher.ordpress.com">www.artesehumordemulher.ordpress.com</a>	
<b>Figura 60:</b> Ensaio de Footfalls com metrônomo.....	166
Foto: Fernando Faria	
<b>Figura 61:</b> Ensaio de Footfalls com metrônomo.....	166
Foto: Fernando Faria	
<b>Figura 62:</b> Ensaio de Footfalls com metrônomo.....	166
Foto: Fernando Faria	
<b>Figura 63:</b> Fabiana Aidar, em ensaio de <i>Footfalls</i> .....	168
Foto: Fernando Faria	
<b>Figura 64:</b> Fabiana Aidar, em ensaio de <i>Footfalls</i> .....	171
Foto: Fernando Faria	
<b>Figura 65:</b> Fabiana Aidar, em ensaio de <i>Footfalls</i> .....	171
Foto: Fernando Faria	
<b>Figura 66:</b> Fabiana Aidar, em ensaio de <i>Footfalls</i> .....	173
Foto: Fernando Faria	
<b>Figura 67:</b> Fabiana Aidar, em ensaio de <i>Footfalls</i> .....	175
Foto: Fernando Faria	
<b>Figura 68:</b> Fabiana Aidar, em ensaio de <i>Footfalls</i> .....	175
Foto: Fernando Faria	

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO I. O TEATRO DA IMOBILIDADE.....</b>	<b>25</b>
1.1 A NÃO-AÇÃO E A PERSONAGEM IMÓVEL .....	25
1.2 DAS PERSONAGENS BECKETTIANAS.....	31
1.3 NO RASTRO DO ATOR PÓS-DRAMÁTICO .....	35
<b>CAPÍTULO II. BECKETT: O DRAMATURGO DOS SILÊNCIOS E DOS SONS.....</b>	<b>41</b>
2.1 SONS E SILÊNCIOS .....	41
2.2 O ATOR E MÚSICO SAMUEL.....	47
2.3 PALAVRA FALADA, PALAVRA ENCANTADA.....	49
2.4 O SILÊNCIO .....	56
2.5 O MÁXIMO COM O MÍNIMO: A CENA MINIMALISTA DE SAMUEL BECKETT.....	60
2.6 O MOVIMENTO PENDULAR OU O BECKETT MINIMALISTA .....	67
<b>CAPÍTULO III. O TEATRO DE BECKETT: ATUADORES CONSAGRADOS.....</b>	<b>71</b>
3.1 O OLHAR DE JONATHAN KALB SOBRE O ATOR BECKETTIANO .....	71
3.2 AS PEÇAS TARDIAS <i>IN PERFORMANCE</i> .....	84
<b>CAPÍTULO IV. INOMINÁVEIS, UM COLETIVO BECKETTIANO.....</b>	<b>101</b>
4.1 <i>PLAY</i> , O JOGO DO CANTO FALADO.....	101
4.2 DAS PERSONAGENS DE <i>PLAY</i> .....	106
4.3 <i>NOT I</i> , UM ENSAIO MINIMALISTA.....	108
4.4 ATORES E PERSONAGENS DE <i>NOT I</i> .....	112
4.5 <i>ROUGH FOR THEATRE I</i> , UM FRAGMENTO CÊNICO .....	115

4.6 <i>INOMINÁVEIS</i> , A ENCENAÇÃO.....	117
<b>CAPÍTULO V - <i>FOOTFALLS</i>, ANÁLISE E MUSICALIDADE .....</b>	<b>151</b>
5.1 <i>FOOTFALLS</i> , A HISTÓRIA-FANTASMA.....	151
5.2 O IMPACTO VISUAL DO SOM.....	157
5.3 MAY, A MULHER QUE NÃO NASCEU .....	160
5.4 A LITURGIA DA PALAVRA .....	163
5.5 O OLHAR DO ENCENADOR.....	164
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>177</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>185</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>199</b>
1 DIÁRIO DE BORDO <i>FOOTFALLS</i> - 2011.....	201
2 ENTREVISTAS .....	209

## INTRODUÇÃO

Esse trabalho se propõe ser uma continuidade de nossa Dissertação de Mestrado denominada “O Movimento Pendular: a música como eixo de encenação no teatro de Beckett”, realizada na Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos e defendida em 2004. Naquele momento, direcionamos a pesquisa aos aspectos musicais que envolvem a obra de Samuel Beckett, com ênfase em sua dramaturgia final.

Nesta tese de Doutorado retomamos o diálogo com a dramaturgia de Beckett e a abordagem dos elementos sonoro-musicais em sua obra. Desta vez, com o foco voltado à concepção cênica e ao trabalho do ator beckettiano. Dois eixos balizam a pesquisa em sua primeira etapa: a imobilidade impressa nas personagens pertencentes à sua fase tardia restringindo a ação, e os aspectos sonoro-musicais que conduzem o texto dramático e influenciam no desenvolvimento do ator aspirante à obra beckettiana. Traçamos um breve histórico sobre encenadores e dramaturgos ocidentais que trabalharam sob o estigma de um teatro estático, e que direcionaram as suas pesquisas à imobilidade de suas personagens. A expectativa foi inserir a obra de Beckett nesse contexto.

Dando continuidade à etapa, apresentamos um relato histórico sobre os aspectos musicais que influenciaram a vida e obra do autor. Elaboramos um mapeamento relacionando suas obras para teatro, televisão, rádio e literatura com a perspectiva de um discurso sonoro. Os pesquisadores teatrais Enoch Brater e James Knowlson nos serviram como referências centrais nessa fase. A seguir, foi exposta uma análise estrutural sobre o texto dramático beckettiano e os recursos paraverbais existentes nas obras do autor, segundo os conceitos de Célia Berrettini. Além de Berrettini, os estudos de Fábio de Souza Andrade também nos deram respaldo teórico. Fizemos um levantamento de outro importante recurso da linguagem verbal na obra de Beckett: o silêncio, ou a ausência de manifestação sonora. Para o cumprimento desta fase adotamos como referências as pesquisas de Charles Krance, Mary Bryden e o artigo do professor do Departamento de Música da ECA-USP, Marco Antonio da Silva Ramos, “O Uso Musical do Silêncio”.

Efetuamos uma incursão pela arte minimalista e suas características aplicadas à música, à literatura e às artes visuais. Buscamos reconhecer artifícios aplicados ao movimento minimalista no teatro de Beckett. Com isso, esperamos demonstrar como a utilização do “mínimo para se dizer o máximo” - axioma do movimento minimalista - se adapta ao contexto do ator beckettiano. As referências mais

relevantes desta fase são de David Batchelor e Edward Strickland, autores que discorreram sobre o movimento. Finalizando o capítulo, tecemos considerações sobre o movimento pendular na música - a melodia que se afasta do ponto de partida para, em seguida, retornar - e a importância das repetições verbais na obra de Beckett, partindo do suporte conceitual de Sílvio Ferraz. Tais aspectos foram abordados com maior ênfase em nossa dissertação.

O terceiro capítulo se ocupa dos estudos que envolvem a performance de atores que participaram e se consagraram em montagens relevantes das peças de Beckett. Fixamo-nos em três nomes: Billie Whitelaw, atriz predileta de Beckett e que se notabilizou através das peças *Not I*, *Rockaby* e *Footfalls*, dentre outras; David Warrilow, que protagonizou *Ohio Impromptu*, *A Piece of Monologue*, *Catastrophe* e *The Lost Ones*; Alvin Epstein, que atuou em diversas peças da fase inicial de Beckett e dividiu a cena de *Ohio Impromptu* com Warrilow. As bases teóricas que nos apoiaram nesta etapa vêm de Jonathan Kalb, Charles Lyons e Bernard Dort. O capítulo se baseia em relatos dos três atores e no artigo de Lyons, além de entrevista de Walter Asmus, diretor teatral que encenou todas as peças de Beckett e deu assistência às produções do dramaturgo. Kalb reflete sobre a performance dos três atores e auxilia na construção de nossas hipóteses. Em relação aos depoimentos empregados, optamos, como estratégia discursiva, por manter uma dicção própria no modo de fala.

O quarto capítulo, *Inomináveis* - análise de um coletivo beckettiano, implica uma etapa prática e se ocupa, como já informa seu título, das análises estruturais das peças *Play*, *Not I* e *Rough for Theatre I*. Almejamos reconhecer alguns dos recursos minimalistas nas três peças, estabelecendo um estudo comprobatório da teoria aplicada às encenações. Como treinamento de atores, abordamos questões como o exercício de permanecer imóveis perante a situação imposta pela dramaturgia de Beckett e as inflexões vocais, que ganham destaque a partir de um teatro estático. Em sequência, concomitantemente a fase teórica da pesquisa, descrevemos os processos práticos das peças citadas, a partir do nosso olhar como encenador e de depoimentos apresentados pelos atores envolvidos.

A seguir, no capítulo cinco, faremos considerações sobre *Footfalls*, a quarta peça de Beckett que, futuramente, integrará o projeto *Inomináveis* - coletivo Beckett. Além da análise estrutural, tecemos comentários sobre o processo de criação adotado, problematizando as técnicas de atuação, a partir de depoimentos das atrizes que participam da montagem.

A simplicidade do teatro beckettiano pode, a princípio, parecer avessa à formulação de hipóteses, mas, nesta pesquisa, acaba por tornar-se o ponto de partida. Se Beckett, de fato, inseriu em sua dramaturgia os princípios da repetição e da exatidão; aniquilou a ideia do cenário ilusionista, optando pelo palco limpo; exauriu os aspectos semânticos da palavra escrita em prol de sua musicalidade e impôs imobilidade às suas personagens, ele, por outro lado, transformou o ator na figura central de sua obra. Neste caso, a primeira pergunta que poderia ser feita é: existe um ator beckettiano ou, melhor dizendo, existe um estilo de atuação beckettiana que possa exercer alguma influência sobre a composição dramática do autor? Em se admitindo que a resposta seja afirmativa, é sensato prosseguir então, nos perguntando: quais habilidades o ator aspirante à obra de Beckett deve desenvolver em seu treinamento diário? Ou, em outros termos, existem técnicas ideais a serem desenvolvidas como treinamento básico para o desenvolvimento de um teatro estático como o de Beckett?

Sem pretender aqui dar respostas ou explicações que esgotem o assunto, buscamos reunir elementos que fomentem essas reflexões. Como já foi salientado, a pesquisa não se limitará apenas a uma perspectiva conceitual. Para confirmar ou confrontar as referências utilizadas em nosso estudo, nos propusemos a encenar três peças pertencentes à fase tardia do autor irlandês e uma peça de seu início de carreira, promovendo o espetáculo *Inomináveis*.



## CAPÍTULO I. O TEATRO DA IMOBILIDADE

### 1.1 A NÃO-AÇÃO E A PERSONAGEM IMÓVEL

“Em uma festa na Inglaterra - conta Beckett - um dos chamados intelectuais me perguntou por que escrevia sempre sobre a dor e a miséria. Como se isso fosse algo perverso! Queria saber se meu pai me batia ou se minha mãe havia fugido de casa e se por isso, minha infância teria sido infeliz. Eu lhe disse: ‘Não, tive uma infância muito feliz.’ E isto lhe parecia mais perverso ainda. Deixei a festa o mais rápido que pude e tomei um táxi. No vidro que me separava do taxista estavam pregados três pedidos: em um, ajuda para os cegos, em outro para os hospitalizados e no terceiro para os refugiados de guerra. A dor e a miséria, não há necessidade de buscá-las, gritamos na cara, até nos táxis de Londres.” (BIRKENHAUER, 1976, p. 09)

O dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906 – 1989) não ignorava a dor e miséria humana. Pelo contrário, sua obra refletiu sobre isto de forma inovadora, abrindo caminhos para a expansão da literatura e do teatro dos séculos XX e XXI. Autor de vinte peças teatrais, Beckett desconstruiu os elementos tradicionais do teatro: a intriga, a causalidade, o cenário ilusionista e a personagem. Esta última deixou de ter o suporte de um sentido definido por seu passado ou de aspirar um futuro, passando apenas a vagar pelo tempo. Mesmo quando ainda contava com atributos do drama naturalista em sua cena, Beckett, quase sempre, deixava transparecer uma situação patética e o ridículo da condição humana. Suas personagens foram reduzidas à condição mais elementar, mais despojada. São vagabundos, velhos decrepitos, seres mutilados que habitam lugares inóspitos como latas de lixo ou cilindros de borracha. Agem como se estivessem encarcerados por seus próprios corpos, muitas vezes mutilados, como se ele estivesse interessado em mostrar apenas a sobra depauperada de humanidade que nos restou.

Sua produção não se resumiu somente a peças teatrais. Beckett também foi autor de seis peças radiofônicas, cinco peças televisivas, um filme e uma vasta produção literária entre romances, poemas e contos.

*En Attendant Godot* (1948/49)<sup>1</sup> é, sem dúvida, sua peça para palco mais conhecida e, até o momento, foi traduzida para dezesseis idiomas, transformando-se em ópera, filme para TV e recitais de dança. O reconhecimento mundial de Beckett foi consolidado ao escrever as peças *Fin de Partie* (1957) e *Happy Days* (1961), também encenadas nos quatro cantos do mundo. Em seu duplo exílio linguístico – Beckett passou a escrever na língua francesa, justamente por não dominá-la completamente. Mais tarde, porém, voltou a escrever em inglês, sua língua mãe, libertando-se, enfim, do rigor formal da linguagem – esvaziou seu texto ao máximo, minimizando as ações e bombardeando os sentidos com a áspera profusão de palavras repetidas à exaustão, como um cão mordendo a própria cauda.

O ponto central da obra é a certeza de que tudo em seu teatro é linguagem: palavras, objetos, ações, tudo serve para exprimir, para significar. Dessa maneira, a despeito do peso das palavras em seu teatro, seu texto é fundamentalmente cênico, voltado para a performance e fortalecido por detalhadas rubricas que indicam a materialidade da cena. Não utiliza a forma apenas para expressar uma ideia, mas a ideia torna-se também um instrumento da forma, sendo ambas, forma e ideia, instrumento e fim. Somam-se tudo à busca do essencial, do mínimo, que adquire um papel crucial na sua dramaturgia.

A precisão econômica de ações, gestos, sons e palavras, só fez ampliar o poder expressivo e a carga de significados que cada um desses elementos possuía. Dessa maneira, Beckett foi responsável por uma teatralidade que alterou profundamente as artes cênicas do século XX. Um teatro que exigiu novas formas de atuação e um novo ator que trabalhasse no limite da imobilidade e do vazio da condição humana, estando ciente de que não haveria “nada a fazer”. E perguntasse, sabendo que não haveria respostas. E esperasse, sabendo que ninguém viria.

A imobilidade proposta por Beckett é fruto de um momento histórico que já vinha sendo anunciado pelos movimentos de vanguardas modernistas desde o início do século XX, ou ainda antes, em meados do século XIX, com Georg Büchner (1813 – 1837) e seu precoce *Woyzeck* (1836) expressionista. No início do século XX vários pesquisadores já haviam aventado reflexões sobre as questões da técnica do ator. O multiartista inglês Edward Gordon Craig (1872 – 1966), conhecido por

---

<sup>1</sup> O número entre parêntesis corresponderá ao ano que as peças de Beckett foram escritas e o título estará de acordo com o idioma da primeira publicação.

seus cenários espetaculares, por suas ideias visionárias quanto à arte teatral e por sua teoria da “Supermarionete”, acreditava que o teatro e a arte do ator estavam condenados pela imitação grosseira da realidade preconizada pelo naturalismo e pelos exageros dos atores de formação melodramática. Para ele, o ator não deveria limitar-se à imitação da realidade, mas desenvolver um código capaz de sugeri-la. Deveria ser parte integrante do organismo do espetáculo em constante interação com outros elementos, como cenários, iluminação, figurinos, etc. Projetava na figura da marionete a instauração de um momento de transição na arte do ator, um momento de renascimento e salvação (CARLSON, 1997, p. 267). Criação artificial, porém, verdadeiramente artística, a marionete é, para Gordon Craig, “a descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos”, como afirma Lara Moler em seu artigo “Maurice Maeterlinck e a ressurreição do ator” (MOLER, 2001, p. 74).

A supermarionete seria então para Craig, o ator do novo teatro, transcendente ao boneco, pois, teria consciência de seus gestos e de seus movimentos. Rejeitando a imitação demasiado humana da vida, esse novo ator passaria a ser criador da personagem e não apenas sua personificação ou representação. Com o artifício da criação, seria, enfim, parte da obra artística.

As teorias de Craig se aproximam das ideias de outro pesquisador, cujas reflexões muito contribuíram para a transição do novo ator: Jacques Copeau (1879 – 1949). Com extremo olhar visionário, Copeau reflete sobre a condição do ator em seu texto “Aos Atores”, coletado por Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, com tradução de José Ronaldo Faleiro:

“O ator corre o risco de perder sua face e de perder a sua alma. Ele as encontra desfiguradas, ou já não as encontra, no momento em que precisam delas para voltar a si mesmo. Suas feições já não se controlam, seu porte e seu verbo ficam demasiadamente soltos, indiferentes, como que separados da alma. A própria alma, muitas vezes incomodada pela representação, excessivamente arrebatada, excessivamente melindrada por paixões imaginárias, contraída por hábitos artificiais, não se apruma no real. Neste mundo humano, a pessoa inteira do ator conserva os estigmas de um comércio estranho. Quando volta para o nosso meio, ele parece estar saindo de outro mundo”. (COPEAU, 1974, p. 203)

No artigo “É possível uma renovação dramática?”, Copeau busca resgatar o ator vivo em cena, em detrimento dos ornamentos do teatro e do “arquiteto-decorador”. E se aproximando de Grotowski<sup>2</sup>, propõe a evasão dos grandes centros, numa tentativa de priorizar a formação do ator (COPEAU, 1974, p. 272). Mas é em “A Cena” que Copeau antevê o próprio Beckett. Reforçando o seu sentido visionário, ele aposta na renúncia à ideia de cenário:

“Quanto mais a cena for nua, mais a ação poderá fazer com que nasçam prodígios sobre ela. Quanto mais for austera e rígida, tanto mais a imaginação joga livremente. Sobre a cena árida o ator é encarregado de realizar tudo, de tirar tudo de si mesmo”. (COPEAU, 1974, p. 218)

ou ainda:

“... pouco importa, afinal de contas, que essa moldura varie em dimensões, que seja retangular, quadrada, oval, em forma de triângulo ou de coração, que o cenário seja pintado em *trompe-l’oeil* ou sem relevo; que os frisos tenham um aspecto agradável devido a este ou aquele artifício decorativo; pouco importa sequer que os planos e os volumes sejam habilmente diversificados e compostos. Se uma vontade dramática não abalar o próprio edifício do teatro; se, por exemplo, uma nova relação não se estabelecer entre o espectador e o ator, não se poderá dizer que o espírito dramático esteja em vias de transformar o instrumento teatral, e é disso, no entanto, que simplesmente necessitamos: de um edifício novo,

---

<sup>2</sup> O diretor polonês Jerzy Grotowski fundou, em Varsóvia, em 1965, o teatro-laboratório polonês, no qual propõe a criação de um “teatro pobre”, sem acessórios ou cenários, concentrando-se apenas na relação ator/espectador. Um teatro baseado no trabalho psicofísico do ator e nos recursos de voz. Para ele, o fundamental no teatro é o trabalho com a plateia, não os cenários e os figurinos, a iluminação etc. Estas são apenas armadilhas, se elas podem ajudar a experiência teatral são desnecessárias ao significado central que o teatro pode gerar. O pobre em seu teatro significa eliminar tudo que é desnecessário, deixando o ator vulnerável e sem qualquer artifício. Na Polônia seus espetáculos eram representados num espaço pequeno, com as paredes pintadas de preto, com atores apenas com vestimentas simples, muitas das vezes toda em preto. Extraído do livro *Em busca de um teatro pobre*, 1971.

seja porque sua arquitetura compósita exprima as necessidades heterogêneas de nosso ecletismo moderno, da Antiguidade grega até os dias de hoje, seja porque um pensamento mais resoluto e mais original nos reconduza às nossas próprias origens, só nos oferecendo uma plataforma nua para nela produzir um espetáculo sem prestígio e cujo interesse e urgência residirão exclusivamente na palavra pronunciada pelo ator”. (*Ibidem*, p. 219)

A partir de Craig e Copeau, um novo trabalho para o ator começa a se estabelecer na cena teatral e a biomecânica do encenador, pesquisador de teatro e ator russo Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), passa a ser exemplo na busca de uma flexibilização e mecanização do corpo do ator. Junto ao poeta simbolista Valery Briussov (1873 – 1924), Meyerhold buscava movimentos estilizados, rítmicos e marionetizados, apontando para a necessidade de se investir em um treinamento específico para seus atores. A imagem de superioridade e perfeição técnica que nos sugerem o ator biomecânico de Meyerhold e a supermarionete de Gordon Craig abrem caminhos para reflexões sobre os manequins gigantes e desproporcionais de Antonin Artaud (1896 – 1948). Ator e dramaturgo francês, Artaud escreveu sobre o uso dos manequins e os utilizou em vários espetáculos. Entretanto, diferentemente do ideal de plenitude e movimento de Craig, o francês parecia estar mais interessado no elemento fantástico e fabuloso e, conseqüentemente, no estabelecimento de outra dimensão que é atingida quando se percebe em cena os manequins como duplos das personagens. Aqui, então, uma nova esfera intervém e um mundo dissonante ergue-se diante do espectador, obrigado a usar todos os sentidos para apreender essa nova realidade que se apresenta.

O encenador polonês Tadeusz Kantor (1915 – 1990), para quem Craig foi o seu grande mestre, vai igualmente colocar em cena bonecos, prefigurando duplos das personagens. Diferentemente de Artaud, entretanto, passa a usar bonecos humanóides e não figuras gigantes. Para Kantor, os bonecos, associados aos atores, são duplos e sínteses da memória que está morta. Assim, sua arte é um teatro de travessia, uma longa viagem em que o passado marionetizado acompanha o ator. A ideia de morte tão presente nos bonecos de Kantor, assemelha-se à ausência de alma que certo dramaturgo belga deseja ver em suas personagens: Maurice Maeterlinck (1862 – 1949). Os bonecos do encenador polonês são, assim, os que mais se aproximam dos andróides

de Maeterlinck, sobretudo pelo efeito que pretendem causar no espectador. Como salienta Lara Moler em seu artigo, Maeterlinck quer em cena o homem desumanizado, o homem sem alma, o andróide por definição: *andros*, homem; *eidós*, forma. Um ser vazio, mas dotado de uma inquietante semelhança física com o ser humano, não desorienta o curso do poema que deve reinar absoluto. Para ele, o grande defeito do ator é ter uma história, é possuir um passado e um futuro, é, enfim, ter o poema de sua vida interferindo no poema da vida da personagem (MOLER, 2001, p. 75).

De volta a Beckett, a imobilidade latente em suas personagens tardias se diferencia dos seres desalmados de Maeterlinck, apresentando-se como criaturas anímicas incapazes, no entanto, de qualquer reação. O que vemos no palco é um conformismo quase absoluto e uma visível insatisfação em relação à vida, o que aproxima o seu teatro ao conceito de “niilismo passivo”, preconizado por Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*. Tudo cai no vazio e a vida acaba por se privar de qualquer sentido, deixando o niilista sem alternativa, a não ser a de esperar ou provocar a morte (NIETZSCHE, s.d., p. 244). Morte que chega em doses homeopáticas, como desejaria Beckett, transformando suas personagens em seres fisicamente mutilados, agonizantes e sem perspectiva de mudanças, como podemos verificar em *Play* (1963), *Fin de Partie* e tantas outras peças de seu repertório. Apesar disso, a importância dada a esse niilismo mítico e a busca por alguma positividade em sua obra é um dos pontos da discórdia da crítica beckettiana. Críticos como Léo Gilson Ribeiro<sup>3</sup> salientam que Beckett alimenta um fio de esperança em suas obras, como é o caso de *En Attendant Godot*, em que Vladimir e Estragon renunciam a ideia de levar a cabo o duplo suicídio por razões tolas, como a resistência do galho da única árvore que habita a cena. Ou ainda, para ficar nesse exemplo, as poucas folhas que brotam da mítica árvore, a partir de segundo ato da peça. Hipótese, veementemente, contestada por pesquisadores que insistem que o dramaturgo irlandês nunca se manifestou a esse respeito.

Tais características, niilistas ou não, são comuns no teatro do pós-guerra e exigem técnicas de representação peculiares. Ao escrever suas primeiras peças para teatro, Beckett pôs em dúvida os métodos de atuação, propondo uma dramaturgia provocadora, em que não somente a personagem, mas o próprio teatro estava sendo colocado à prova. Tão

---

<sup>3</sup> Ensaísta, dramaturgo e crítico literário. Escreveu *Cronistas do Absurdo* (1965), entre outras obras.

radical foi a inovação que, até os nossos dias, não se disponibilizou uma metodologia que permitisse discernir a estremecida relação ator-personagem.

Partiremos, portanto, para a investigação da cena beckettiana, iniciando com um mergulho no íntimo de suas personagens, visando levantar pistas que auxiliem nos estudos dos interessados a desvendarem a obra do dramaturgo irlandês.

## 1.2 DAS PERSONAGENS BECKETTIANAS

A imobilidade provocada por deficiências físicas é característica marcante nas obras de Beckett. Suas personagens são uma espécie de anti-heróis solitários, encurralados em ambientes hostis e que, frequentemente, ouvem vozes sem saber precisar de onde vêm se do fundo de si próprios ou de alguém ou algo indefinido. Caracterizam-se pela dor, pela solidão, pela angústia e pelo desespero e, no entanto, parece não perderem a fé que os mantêm vivos, ainda que, em constante fase terminal. Paulatinamente, vão sendo desumanizados e mutilados por seu autor. Em *En Attendant Godot* seus protagonistas, Vladimir e Estragon, vagam sem destino como baratas tontas no meio do nada – personagens perambulantes e ausentes de sentido. Lucky, na mesma peça, é tratado como um burro de carga, e seu comandante Pozzo, surge, no segundo ato, sem enxergar.

Na peça *Rough for Theatre I*, escrita em 1950 e publicada somente em 1976, o cego A tenta conduzir o aleijado B em um ambiente de destruição e ruínas. Mas é em *Fin de Partie* que o autor radicaliza a experiência da paralisia e da decadência física de suas personagens, se aproximando e superando, até, o teatro estático proposto por seu antecessor Maeterlinck. O protagonista Hamm, além de cego, tem as pernas paralisadas; Nagg e Nell não possuem pernas e habitam latas de lixo; Clov, o condutor de Hamm, é o único que pode locomover-se, entretanto, seu andar é duro e vacilante. Ele não consegue sentar-se, o que pode indicar uma paralisia que já começa a tomar conta de seu corpo. Um jogo antagônico, sugerido por Beckett, que denota uma complementaridade física.

A estrutura familiar, proposta por Beckett em *Fin de Partie*, une as personagens entre si e acentuam o caráter de imobilidade. Nagg e Nell são pais de Hamm que, por sua vez, é pai adotivo de Clov. A crescente paralisia do mais novo acentua uma inevitável e absoluta imobilidade como destino das personagens. O prognóstico que Hamm faz para Clov assim o prescreve:

Hamm: Espere! (*Clov para*) Como vão seus olhos?

Clov: Mal.

Hamm: Mas você enxerga.

Clov: O suficiente.

Hamm: Como vão suas pernas?

Clov: Mal.

Hamm: Mas você anda.

Clov: Vou e venho.

Hamm: Na minha casa. (*Pausa. Tom profético, com volúpia*) Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu. (*Pausa*) Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. Mas você não levantará e nem conseguirá o que comer. (*Pausa*) Ficará um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar, talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará, e quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. (*Pausa*) Sim, um dia você saberá como é, será como eu, só que não terá ninguém, porque você não terá se apiedado de ninguém e não haverá mais ninguém de quem ter pena. (*Pausa*)

Clov: Não se pode ter certeza. (*Pausa*) Depois você está esquecendo-se de uma coisa.

Hamm: Ah.

Clov: Não posso me sentar.

Hamm: (*Impaciente*) E daí? Você deitará então, que diabo. Ou ficará em pé, estático, como está agora, em pé. Um dia você dirá, estou cansado, vou parar. Que importância tem a postura. (*Fim de Partida*, trad. Fábio de Souza Andrade, 2002, pp. 85- 87.)

A profecia de Hamm remete à situação dramática das personagens de *Fin de Partie*, que se caracterizam, recorrentemente, pela escassez ou impossibilidade absoluta de deslocamento no espaço.

Enquanto Hamm não pode ficar de pé, locomovendo-se apenas por sua cadeira de rodas, Clov não pode sentar-se. Em razão disso, essas personagens nunca abandonam o palco.

Por outro lado, elas se distinguem pela profusão verbal. Há, na dramaturgia de Beckett, uma contraposição entre movimento e fala: a omissão do primeiro, corresponde a presença da segunda e vice-versa. Na peça *Happy Days* a personagem Winnie, enterrada até a cintura no primeiro ato e até o pescoço no ato dois, fala compulsivamente. Seu inverso, o lacônico Willie, pode locomover-se, embora penosamente. Além disso, a fala de Winnie é entrecortada por pequenos gestos e movimentos que ela realiza quando em silêncio, à mesma maneira de May, de *Footfalls* (1975), que fala apenas quando interrompe seu caminhar perpétuo de um lado a outro do proscênio. Winnie verbaliza esta oposição.

**Winnie:** ... Começa o teu dia, Winnie. (Pausa. Volta-se para o saco; vasculha no saco sem mudá-lo de local; tira do saco uma escova de dente, procura de novo, tira um tubo de pasta para os dentes, quase vazio. Volta-se de frente, destapa o tubo, coloca a pequena cápsula no chão, espalha com dificuldade um pouco de pasta na escova; lava os dentes, conservando o tubo na outra mão. Volta-se pudicamente para a direita e para trás para cuspir. Nessa posição pode ver Willie. Cospe, volta-se ainda um pouco mais para trás.) Uh! Uh!... (Pausa. Mais forte.) Uh! Uh!... (Pausa. Sorriso terno, ao voltar-se de novo para frente. Larga a escova de dente.) Pobre Willie, (Examina o tubo. Deixa de sorrir.) já não dura muito tempo, (Procura a cápsula do tubo.) enfim. (Encontra a cápsula.) nada a fazer... (BECKETT, 1961, Dias Felizes, tradução de Jaime Salazar Sampaio, pp. 36-37)

O decrépito Krapp, de *Krapp's Last Tape* (1958), está surdo e com alto grau de miopia, mal distinguindo o ambiente de seu quarto e chegando a escorregar em uma casca de banana. Já em *Footfalls*, os pés da fantasmagórica May são os únicos elementos visíveis em boa parte da peça; a outra personagem, sua mãe, é representada por uma voz em *off*. Na peça *Play*, apenas três cabeças sobrevivem e finalmente em *Not I* (1972), tudo o que resta da protagonista é a sua boca, que fala ininterruptamente.

Tal qual o princípio clownesco, dos picadeiros às telas de cinema, que sustenta que o clown não representa e sim ele “é”, como uma extensão de seu próprio ser, assim são as personagens beckettianas. Fato verificável em diferentes graus e matizes, mediante uma incursão pela obra do autor. Maquiagem, figurinos e anomalias associadas à linguagem verbal, exprimem a visão do homem no universo. Seja em *En Attendant Godot*, *Fin de Partie* ou *Krapp's Last Tape*, o que vemos, ao abrirem as cortinas, são personagens tragicômicas, provenientes de um contexto bélico. Ou “comitrágicas”, como demonstra Ruby Cohn, uma vez que, avançam comicamente em direção à tragédia (COHN, 1962: p. 76). Suas roupas são mal adaptadas ao corpo, exageradas não só quanto ao tamanho, mas também quanto aos acessórios. Seus sapatos são enormes ou pequenos demais; o chapéu coco não condiz com o resto da indumentária e confere às personagens um perfil burlesco. Em *Fin de Partie* a figura grotesca de Clov tem a cútis muito vermelha, ocorrendo o mesmo com Hamm. Quanto à Nagg e Nell, cujas cabeças emergem de latas de lixo, apresentam um rosto muito branco. Rostos vermelhos e brancos são máscaras que, associadas a outros elementos, proporcionam uma visão grotesca. Krapp apresenta um nariz violáceo em um rosto branco, cabelos cinzentos e em desordem, barba mal feita, além de olhos semicerrados, num esforço de visão. É o tipo de máscara imóvel, à maneira do teatro oriental.

### **Cabeças tagarelas**

A imagem das três cabeças de *Play* não é novidade no repertório beckettiano. Há uma série de personagens que aparecem aos espectadores unicamente através da cabeça, origem e veículo das palavras: Nagg e Nell, em *Fin de Partie*, cujo cenário despojado é encimado por duas janelas que já foram interpretadas como olhos de um crânio; a Winnie do segundo ato de *Happy Days*, que mantém visível somente a sua cabeça; a velha face branca com longos cabelos de *That Time* (1974/5) e, até mesmo, a Boca desgarrada de *Not I*, cabeça reduzida, metonimicamente, à parte rebelde, órgão da fala compulsiva. Mahood, a cabeça sem corpo, que agoniza à frente de um restaurante, no romance *L'Innommable* (1953) é também inserida neste contexto. Cabeças autônomas em relação ao corpo acentuam a imobilidade de suas personagens. São imagens caras ao autor que, progressivamente, passaram a ganhar mais espaço em sua obra.

*Play*, mesmo sendo considerado um dramátculo<sup>4</sup>, contém praticamente todos os elementos característicos que compõem a obra teatral de Beckett. O elemento inquisidor que vemos na personagem inumana Aguilhão, em *Act Without Words II* (1956) e em tantas outras peças do autor irlandês, age sobre os homens A e B, fazendo-os, por sua vez, agirem. Em *Play* o inquisidor é representado pelo refletor de luz que dá vida, momentaneamente, às cabeças, animando-lhes o espírito e as dores morais, para mergulhá-las novamente na apatia de onde as tirara. Também encontramos semelhanças em *Winnie*, de *Happy Days*, encarcerada em um monte de terra, diante de um cenário árido e inóspito pela forte luz e calor sufocante. Em um espaço cênico reduzido, as desencorpadas personagens de *Play* habitam urnas ou jarros idênticos, o que as condena à imobilidade. Esses homens-urnas são, ao mesmo tempo, cenários e personagens; suas falas, comandadas pelo refletor de luz, são, em alguns momentos, ditas na forma coral, sugerindo uma harmonia anestesiante. A partir de *Play*, Beckett parece iniciar um novo ciclo em sua dramaturgia. Suas rubricas tornam-se mais fechadas e indicativas, chegando mesmo a declarar:

“Os cenários, a movimentação dos atores, os silêncios específicos, os figurinos e a iluminação são, agora, tão importantes quanto as palavras ditas pelos meus personagens”. (OPPENHEIM, 1999, p. 44)

### 1.3 NO RASTRO DO ATOR PÓS-DRAMÁTICO

A declaração de Beckett pressagia o legado batizado por Hans-Thies Lehmann de “teatro pós-dramático”, salientando que um dos aspectos que define esse tipo de teatro é aquele da perda, por parte do texto, de sua função de matriz geradora privilegiada dos diferentes signos teatrais. O texto se reduz a um mesmo nível de importância que os cenários, a iluminação, os figurinos, a performance dos atuantes etc., passando a ser utilizado no processo criativo como um material dentre outros. (LEHMANN, 2007, pp. 19-27). O ensaísta alemão define, por um lado, o início de um novo teatro a partir do suprimento do triângulo drama, ação, imitação, o que acontece em escala considerável apenas

---

<sup>4</sup> Dramátculo – Termo cunhado por Samuel Beckett para definir as peças teatrais de sua fase tardia. Escritas originalmente para durar entre 15 a 20 minutos.

nas décadas finais do século XX. Nem mesmo as vanguardas teatrais, para ele, conseguem fugir do modelo, pois, mantêm-se fiéis ao princípio da mimese da ação. Afirmção amenizada pelo próprio autor, quando ressalta o caráter processual dos atos performáticos surrealistas (LEHMANN, 2007, pp. 99-100).

Por outro lado, no que diz respeito ao dito “teatro do absurdo”, no qual se encaixaria Beckett, Lehmann afirma que o gênero pertence à tradição teatral dramática, ainda que, alguns de seus textos ultrapassem as fronteiras da lógica e da narrativa. Para o ensaísta, há um vácuo significativo em relação ao teatro pós-dramático, cujos recursos teatrais vão além da linguagem, não mais dependendo somente de um texto. Conforme as suas palavras, o teatro do absurdo não chega a ser um trampolim para o pós-dramático por haver ali uma ruptura, uma vez que, o Teatro do Absurdo se atém ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não tem essa necessidade (*Ibidem*, 2007, pp. 88-89).

Tendemos a concordar com as palavras de Lehmann. No entanto, ao investigarmos a dramaturgia do autor irlandês, considerado um dos pilares do chamado teatro do absurdo, podemos notar que o dramaturgo avança as fronteiras miméticas, sobretudo em sua dramaturgia final. Ao colocar diversos elementos espetaculares em um mesmo nível de importância, Beckett se aproxima do teatro pós-dramático nomeado por Lehmann. Ao abdicar da palavra falada em prol de, assim dizendo, ações corporais coreografadas, a peça *What Where* (1986), sua última obra para teatro, depõe contra a ditadura do texto, elegendo a força das imagens como carro-chefe da sua dramaturgia.

Há de se ressaltar, entretanto, que a maior parte de sua obra para teatro, ainda é representada por personagens que dependem das palavras, mesmo que se apresentem como seres desencarnados e amnésicos e que caminhem para a diluição total. Portanto, torna-se legítimo afirmar que o teatro de Beckett não pertence mesmo ao teatro pós-dramático desenhado por Lehmann, porém, sua obra caminha em direção a ele, preconizando, em certos momentos, o que viria a ser conceitualmente o teatro pós-dramático. As técnicas inerentes ao ator beckettiano são as mesmas necessárias à formação do ator pós-dramático, como demonstra Matteo Bonfitto em sua publicação *Do texto ao contexto*, e como pretendemos demonstrar no decorrer desta tese; o ator beckettiano seguindo o rastro do ator pós-dramático (BONFITTO, 2006, pp. 51-52).

Várias teorias já foram elaboradas no campo da interpretação teatral e treinamento para atores, numa trajetória que vem caminhando a

passos largos desde o século XVIII. No entanto, credita-se a primeira sistematização a Constantin Stanislávski, ator, diretor e pesquisador teatral russo, cujos estudos e pesquisas marcaram o trabalho de encenadores como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, V. S. Meyerhold e Eugenio Barba<sup>5</sup> que, de alguma maneira, reconhecem a presença ou inspiração de elementos constituintes do precursor russo. Em análise racional da personagem, Stanislávski conduz sua investigação às ações psicofísicas, às motivações psicológicas e à construção de referências que auxiliam encenadores e atores a encontrarem características físicas, sociais e psicológicas das personagens a serem incorporadas, como aponta Luiz Marfuz. (2012: 106). A última etapa de sua pesquisa foi dedicada aos estudos das ações físicas, numa via de construção exterior da personagem. Trabalho interrompido com a chegada de sua morte, em 1938.

No caso de Beckett nenhuma proposta teórica foi aludida, entretanto, a peculiaridade de sua obra apresenta características que permitem a seus intérpretes atuarem como criadores de suas personagens e não apenas como suas personificações ou representações. A estrutura elíptica das suas peças e o caráter narrativo e desumanizado das personagens leva seus intérpretes a desenvolverem um trabalho centrado na exploração vocal, no domínio do corpo e na percepção musical, aproximando-os de uma perspectiva pós-dramática.

De volta às personagens beckettianas e à dramaturgia do autor, as alterações nas rubricas de seus textos, que nunca foram bem aceitas, depois de *Play* tornaram-se praticamente inviáveis. O dramaturgo passa a assumir as funções de diretor teatral em suas peças, influenciando o trabalho dos atores e abominando quaisquer modificações em montagens de outros diretores, chegando a declarar em 1967: “Eu odeio esta moderna escola de direção”. (BRATER, 1987, p. 85).

As cabeças de *Play* permanecem imóveis quase o tempo todo. Impassíveis, como que obliteradas, confundindo-se com as jarras que habitam, pois têm também a cinzenta cor da massa. Tal indicação ressalta a perda de seu aspecto humano. Mesmo quando suas peças apresentam uma figura mais humana – com troncos e membros – engenha-se Beckett a torná-las estranhas na sua semelhança de máscara

---

<sup>5</sup> Ao lado de Stanislavski, diretores como Gordon Graig, Jacques Copeau, Antonin Artaud e outros, como já vimos, também desenvolveram reflexões teóricas sobre a arte de interpretar. No entanto, a que mais se difundiu no Ocidente, base da formação do ator em muitas escolas de teatro, foi a pesquisa desenvolvida pelo encenador russo.

impassível. É o que se dá em *Come and Go* (1965), com as três mulheres – Vi, Ru e Flo – que se associam no imutável aspecto físico. Ficando seus rostos à sombra das grandes abas dos chapéus que utilizam, são elas tão semelhantes quanto possível, apenas diferenciadas pela cor da roupa. Mas, enquanto seus rostos ficam semivisíveis, na penumbra, suas mãos, em contraste, são tão visíveis quanto possível. O que quis dizer Beckett com a semelhança das silhuetas e os rostos semi-ocultos ao lado da gritante visibilidade das mãos? Uma pergunta como tantas outras que o autor não ousa responder, deixando a questão à mercê de especulações de público e crítica.

*Not I* impressiona pelo forte impacto visual causado com um mínimo de imagem: uma boca estupefata bocejando para o vazio e transgredindo o horizonte. É a celebração da simplificação radical em um espetáculo. O texto falado rapidamente pela Boca chega ao público de forma quase incompreensível. O ritmo acelerado e a repetição de palavras e frases entorpecem o espectador, em uma ação fundamentalmente minimalista, como veremos adiante. As reticências propostas pelo autor reforçam o não dito, onde as palavras parecem fugir umas das outras, nunca conseguindo completar um raciocínio; um verdadeiro duelo entre a necessidade de dizer e a angústia de não poder parar. A narrativa revela intermináveis contos caseiros que incitam o público a ouvi-los e a ansiar por um desfecho que não acontece.

A outra personagem presente na peça, o Ouvinte, situa-se sobre uma plataforma, à frente da protagonista. Suas intervenções são econômicas: apenas quatro movimentos de braços que vão se reduzindo a cada manifestação. Nenhuma palavra, somente a sua audição. Apesar disso, Boca e Ouvinte, assim como outras tantas personagens do universo dramático beckettiano, estão presos um ao outro por antagonismo puro e simples. Remover o Ouvinte do palco seria retirar o conflito dramático do texto. Sua presença reafirma o senso teatral, proporcionando aos outros ouvintes da plateia não somente o testemunho do sofrimento da Boca, mas também, um ponto focal indispensável, no qual se pode ver a ação da peça desenrolar-se. É o olho, portanto, os olhos da plateia, que trazem à tona o texto de *Not I*.

A despeito da imobilidade quase total impressa nas personagens da peça, pode-se perceber a necessidade de enfatizar, dramaticamente, uma forte impressão visual. A superexposição da imagem da Boca em *Not I* propõe um isolado e desconectado orifício tagarelante que se abre e se fecha, inexoravelmente, chocando e, ao mesmo tempo, induzindo a plateia a um estado meditativo. Um recurso minimalista da sinédoque, representando o corpo do ator travestido em forma animada.

O que vemos em cena, então, é a celebração da simplificação radical de um espetáculo com forte impacto visual e sonoro: uma boca regurgitando no vazio e um ouvinte, silencioso, com a função exclusiva de ouvir e impedir que a Boca se cale.

*That Time*, que Beckett chamou de irmã de *Not I*, é similarmente concebida a partir da fragmentação da forma teatral. Uma cabeça desencarnada e as mãos suspensas, em uma estrutura de palco. As vozes A, B e C, pré-gravadas, são transmitidas de três posições diferentes. A cabeça é o seu próprio ouvinte. Beckett dá às palavras uma inédita presença espacial. Cada voz é a mesma voz, com uma história diferente. As vozes A, B e C são moduladas para trás e para frente sem quebra do fluxo, exceto pelas indicações de silêncio. Beckett nos mostra aqui um clima assombrado de devaneio, repouso e lembrança. Contudo, o que predomina, assim como em *Not I*, são as imagens visuais e a musicalidade das palavras.

A capacidade de reação das personagens beckettianas é neutralizada por um conformismo e uma desestrutura interior, uma incapacidade de “pró-texto” que se traduz no aspecto fisicamente mutilado das personagens, afirma Lois Oppenheim. (1999: pp. 169-170) As imagens congeladas, junto ao palco limpo, produzem quadros estáticos, aproximando-se das propostas de Copeau e contrapondo-se ao movimento narrativo das falas, que sugerem ação intensa. O teatro de Beckett foi, progressivamente, perdendo sua característica de apresentação de destinos em movimento corporificados na ação, em nome de maior atenção às imagens acabadas, de caráter pictórico; quadros que pedem contemplação em si, independentemente do encadeamento e da sucessão de episódios dramatizados. Uma narrativa enovelada no moto contínuo da consciência põe-se ao lado de um teatro imobilizado que, cada vez mais, abandona o legado dramático – aproximando-se das considerações de Lehmann - em nome do “stacatto” expressivo de quadros justapostos.

As personagens beckettianas vivem um interminável instante de consciência do suicida na queda livre, entre a ponte e o chão. Abominam no amor a propriedade de perpetuar a espécie, de dar continuidade ao castigo prolongado. Igualmente, as experiências homossexuais são objeto de desconfiança e desprezo. A androginia no encontro de corpos aparece claramente nas narrativas da sua fase final, em que o narrador surge disposto a corrigir o sexo das personagens, sem que isto lhes cause espécie ou modifique o rumo da história dos desencontros entre dois seres, infrutífero em ambos os casos, como vemos em *Play*. Os sinais de decrepitude do corpo transformam o rito

sexual em um sinistro acompanhamento da aproximação do fim, demonstrando a clara desconfiança do outro sobre a possibilidade do erotismo como caminho para o extravasamento dos limites individuais e porta para alguma espécie de harmonia.

Visualmente Beckett apresenta suas personagens procedentes de um empobrecimento, um despojamento gradativo que é também verificável em seus diálogos e monólogos. Denominado por ele próprio como “a escrita da penúria”, rica particularmente por seu alto valor de sugestão, o dramaturgo sustenta que o espectador não apenas “vê” ou “ouve” suas obras, mas as tenta interpretar. *En Attendant Godot* nos sugere, através de suas rubricas e de seus diálogos, as “gags” a serem executadas por suas personagens. Figuras desequilibradas executam números de circo, associados a gestos mecânicos que lhes completam o perfil. Miseráveis palhaços ou pobres mendigos sem identidade que são despojados de tudo, inclusive da integridade de seus corpos e da objetividade de suas palavras. Vladimir e Estragon apenas esperam, e enquanto esperam, executam pequenos jogos e brincadeiras que servem de passatempo. Um agir sem finalidade, um falar evasivo, sem sentido, a não ser, o de preencher o vazio esmagador da vida.

## CAPÍTULO II. BECKETT: O DRAMATURGO DOS SILÊNCIOS E DOS SONS

“Minha obra  
é uma questão de sons fundamentais,  
tornados tão plenos quanto possível e não aceito a responsabilidade  
*por mais nada. Se as pessoas têm dor de cabeça com os harmônicos,  
que tenham  
e providenciem sua própria aspirina.*”

**Samuel Beckett**

### 2.1 SONS E SILÊNCIOS

Como encenador de suas peças, Beckett soube imprimir à cena as características sonoras latentes em sua dramaturgia, fruto de seu amplo conhecimento musical. Foi pianista autodidata e, ao longo de sua vida, frequentou diversos concertos, dado que, por si só, poderia justificar o investimento sonoro que apreendeu sua obra. Conforme salienta James Knowlson, o irlandês ouvia, com frequência, compositores clássicos como Haydn, Mozart e Beethoven. Também era admirador de compositores românticos como Chopin, Schumann, Brahms e, especialmente, Schubert. Não gostava de Wagner e Bach, tampouco apreciava a música de Mahler e Strauss. Seu interesse por compositores modernos era limitado. No entanto, ouvia Paul Hindemith, Anton Webern e alguns trabalhos do húngaro Bela Bartók (KNOWLSON, 1996, pp. 163, 496). Apesar da identificação com a obra de Schönberg - o “canto falado” proposto em *Pierrot Lunaire* (1912) e a “teoria dos doze sons” que se assemelham em alguns aspectos à dramaturgia tardia de Beckett - pouco se sabe sobre algum interesse dele por esse compositor. Sua aversão pelos alemães Wagner e Strauss é facilmente compreensível, se os considerarmos autores de músicas subordinadas a histórias ou emoções, como Beckett pensava ser o caso da maior parte das óperas.

Contudo, o maior interesse musical de Beckett estava voltado para os compositores dos séculos XVIII a XX; pelos franceses tinha particular admiração por Debussy e Satie. É intrigante, entretanto, a restrição a Bach, considerando a ênfase que o compositor alemão atribuía ao apelo discursivo. Apesar de não lhe agradar o gênero ópera, sua primeira grande paixão pelo teatro foram as óperas de Gilbert and Sullivan, que Beckett executava ao piano. Também admirava a ópera

*Wozzeck* (1925), de Alban Berg, talvez pela característica fragmentada do protagonista, semelhante, nesse aspecto, às personagens beckettianas.

Contou com vários músicos e compositores em sua família. A começar por sua esposa, Suzanne, exímia pianista, e seu primo John, que, mais tarde, compôs trilhas para várias de suas peças. Quando criança, Beckett formava duetos de piano com seu irmão e seu tio e, na fase adulta, tocava em busca de consolo para os momentos difíceis. Não é surpresa, portanto, que, em sua obra, haja uma aguçada percepção musical e uma relação harmônica da música com o discurso verbal.

Os dois elementos da narrativa dos quais Beckett se especializou - prosa em ficção e drama - estão intimamente associados à música. As personagens Winnie de *Happy Days*, Krapp de *Krapp's Last Type* e Vladimir de *En Attendant Godot*, cantam. E o canto, letra entoada, como afirma Silvina Milstein pode ser considerado um evento narrativo (1992, p.37). Nas peças televisivas *Ghost Trio* (1975) e *Nacht und Träume* (1982), Beckett utilizou trechos de músicas de Beethoven e Schubert, respectivamente, para compor a ação dramática. Nas peças para rádio, *Words and Music* (1961) e *Cascando* (1962), música e voz atuam como personagens independentes. Os romances em prosa, *Murphy* (1935), *Watt* (1953) e *Mercier et Camier* (1970), além dos textos curtos, *Bing* (1966) e *Lessness* (1969), nos convidam a uma leitura ritmada, garantindo a integração entre palavra e movimento, essenciais no processo criativo de Beckett.

Já em *All That Fall* (1956), peça radiofônica com leve tendência realista, a protagonista Maddy Rooney caminha penosamente pela estrada em busca de seu marido Dan, vindo da estação de trem. Ela deve “soar gorda” e Dan deve “soar cego”, reforça Beckett em suas rubricas. As falas das personagens se encontram com a música de Schubert, *A Morte e a Donzela* (1824). O “Andante para quarteto de cordas em ré menor” é, supostamente, para ser ouvido através de um gramofone ruidoso, que vem de uma velha casa, informa Beckett no texto didascálico. O silêncio pontuado e a presença dos sons incidentais da estrada marcam o tempo no espaço. Os Rooney caminham de volta para casa e seus passos são ouvidos em meio a uma tempestade de vento e chuva, reportando o autor de volta às suas origens. Nas palavras de Beckett,

Os dublinenses são grandes faladores e adoram ouvir e contar histórias. Mais que isso, eles amam ouvir o som das vozes (BRATER, 1987, p 30).

A peça *Krapp's Last Tape*, escrita para o ator irlandês Patrick Magee, é baseada na audição. A personagem Krapp, praticamente cega, age em função do que ouve. Há uma completa sintonia entre seu campo visual e o seu campo acústico. A audição é comunicada pelo olhar e vice-versa. Os ouvidos veem. Os protagonistas da ação são duas vozes: a do próprio Krapp, presente no palco, e a outra, impressa na fita magnética, pré-gravada por Krapp trinta anos antes.

*Happy Days* surge como fechamento do primeiro grande período da dramaturgia beckettiana. Explorando a musicalidade dos roteiros em *Krapp's Last Tape* e *All That Fall*, Beckett redescobriu a voz inglesa em sua obra. “Existe algo em minha escrita inglesa que me incomoda e não me permite livrar-me dela” (BRATER, 1987: p.96), disse ele em 1957. *Happy Days* confirma a escolha de sua língua nativa e a estende para uma série maior, continuando a escrever em inglês até os anos 80. Alan Schneider, que dirigiu a estreia mundial de *Happy Days*, em New York, afirmou que o que mais interessava a Beckett na peça, assim como em *Krapp's Last Tape* e *All That Fall*, era o som da voz humana e seu poder de evocar o mundo (BRATER, 1989, p.96). *Happy Days* é o primeiro solo feminino de Beckett. A personagem Winnie despeja seu monólogo e quer saber se o seu parceiro, Willie, está ouvindo, se ela não está falando para o vazio. Uma atriz com voz aguda e afinada é ideal para representar Winnie, considerava Beckett, o que difere da voz grosseira de Maddy Rooney, de *All That Fall*, ou da voz etérea de May, de *Footfalls*. Assim como em *Krapp's*, onde o solo masculino deve ter um registro metálico, vivo e fundamentalmente grave, *Happy Days* explora o timbre feminino, determinando os pontos culminantes da peça. O trabalho apresentado por Denise Gence, na produção francesa de *Oh les beaux jours*, em 1992, elucida essa ideia. A atriz intercala graves sussurros, com canções cantaroladas em tons agudos; em outros momentos, ela “recita” o texto em uníssono, demonstrando um impressionante domínio vocal sobre o texto beckettiano.

*Embers* (1959), peça radiofônica criada para a BBC de Londres, busca organizar o som dentro do reconhecível papel da ação dramática. Henry, o protagonista, ouve vozes que lembram o seu passado nefasto e se materializam como fantasmagóricos acordes. O barulho do mar ao fundo é constante e contribui para a atmosfera fantasmática da peça.

*Words and Music*, também encomendada pela BBC, é uma experiência artística surpreendente. Croak, a personagem poeta, mas que também, se mostra como neurótica e impaciente, emite sons que sugerem o crocitar de um corvo, travando uma luta “melódica” com as personagens Music e Word. Na tentativa de sobrepor a ordem com suas

caprichosas personagens, o caos parece ser constante e ininterrupto. O compositor americano Morton Feldman foi o autor da música para a produção de 1987, dirigida por Everett Frost para o “American Beckett Festival of Radio Plays”.

*Cascando*, cujo título literal tem o significado de “tons caindo”, é uma peça curta para rádio escrita para voz e melodia. A obra foi originalmente escrita em francês e transmitida pela primeira vez pela ORFT-Paris, em outubro de 1963, dirigida por Roger Blin e com música de Marcel Mihalovici.

Até mesmo no cinema o autor de *En Attendant Godot* demonstraria a importância da sonoridade em sua obra. O roteiro de *Film* (1964), estrelado por Buster Keaton e sob direção de Alan Schneider, introduz um objeto (O) e um olho (E), e demonstra a rotina alternada de uma caçada e escapada, de forma cômica e teatral. A ação é puramente visual, exceto por um lapso momentâneo de um “ssssh”. O resto é silêncio, em uma época em que o status das artes era os efeitos audiovisuais.

*Eh Joe* (1965), outra peça de Beckett criada para televisão, apresenta um homem em uma sala, sozinho e silencioso. Em determinado momento, uma perturbadora voz feminina é introduzida, remetendo a personagem a lembranças do passado. “A voz sussurra dentro de sua cabeça”, afirmou Beckett, em uma entrevista para a revista *Theater Heute*. “Ele quer matá-la, mas ela já está morta”, disse ainda o dramaturgo (BRATER, 1987: p. 118). A peça tem uma forma geométrica criada pelo movimento das câmeras. Com um campo visual aguçado, a linguagem se torna acusatória, o som cauteriza a visão e a visão deforma o som.

*Breath* (1969) expõe de forma impressionante a tendência beckettiana de minimizar o discurso ao máximo. A peça, que não tem duração superior a sessenta segundos, inicia-se com uma luz subindo lentamente em resistência, enquanto que, simultaneamente, ouvimos a gravação de alguém respirando. À vista, em meio a detritos, há um carrinho de bebê abandonado. No trigésimo segundo, luz e som de respiração atingem o clímax. Uma pequena pausa e nos segundos restantes a cena se inverte até chegar à escuridão e ao silêncio total, como no início.

O som do texto acelerado de *Not I* impressiona e anestesia o espectador para, em seguida, reanimá-lo, numa ação ininterrupta, minimalista. A ausência de pontuação convida a atriz encarnada na Boca a ousar variadas inflexões e explorar as modulações que o texto oferece.

Assim como as vozes pré-gravadas de *That Time*, que modulam para trás e para frente sem quebra de fluxo.

*Footfalls* foi escrita para a atriz Billie Whitelaw e estreou em 1976, dirigida pelo próprio autor. O que vemos no palco é uma mulher, May, andando de cá para lá e de lá para cá, praticamente sem interrupção. O que ouvimos, são duas vozes femininas. A primeira, da própria May, vem da boca de cena; a outra, que ecoa no fundo do palco, seria de sua suposta mãe, que May carrega eternamente “em sua pobre mente”, bordão ouvido exaustivamente pela protagonista. O ato de ouvir a peça é, portanto, pessoal e sagrado. Para Beckett o caminhar de May não é o bastante, ele nos faz ouvir o som dos passos “caindo”, de forma ritmada, através do espaço no tempo.

Beckett volta a escrever para TV em 1976, com claras intenções musicais. *Ghost Trio* e *...but the clouds...* tiveram as primeiras transmissões pela BBC em abril de 1977. Juntamente a uma versão para TV de *Not I*, formavam uma trilogia denominada *Shades*. Era uma série acinzentada e, aparentemente, sem fim, em um ambiente de forma retangular. Retângulos de vários tamanhos, cujos ângulos geométricos eram explorados pelas câmeras de maneira fértil. Em tom de desfalecimento, uma voz feminina anunciava uma agradável melodia. Um homem em seus aposentos ouvia em seu gravador a sinfonia de Beethoven, opus 70, nº 5, popularmente conhecida como *Fantasma*, enquanto aguardava a chegada de um convidado. A sonoplastia da peça, totalmente incidental, era criada pelas próprias personagens. Voz, Câmera e Música representavam os fantasmas de *Ghost Trio*.

Em *A Piece of Monologue* (1979) Beckett reduziu a voz da personagem Speaker a um tipo de metrônomo mecânico e regular. *Rockaby* (1980) é um lírico e dramático encontro da vida com um som gravado: a mulher que vemos em uma cadeira de balanço tem suas memórias revisitadas pela voz de um gravador. No decorrer da peça ela se torna a imagem que ouvimos. O balanço de sua cadeira é, ritmicamente, sincronizado para fazer o acompanhamento da unidade do monólogo.

Em 1983, Beckett escreveu *Nacht und Träume*, peça para vídeo, em preto e branco, onde ele utiliza um refrão fúnebre e melódico que incita o espectador a um estado de prostração e uma irrefreável compaixão. O dramaturgo utilizou os sete últimos compassos da *Lied*, op. 43, nº 2, composta em 1825 por Schubert, e emprestou daí o nome da peça.

Os textos em prosa criados por Beckett nessa fase também têm a musicalidade como sua principal característica. *Ping* (em francês *Bing*)

é um texto reduzido a um som (o zunir de balas de um revólver). É a narrativa de uma figura humana que vagueia pela neve brilhante, com olhos fixos e desafiadores. O som interrompe o silêncio e é consumido pela eternidade. “Ping silêncio, ping final”, as últimas palavras parecem reflexões sobre uma ilusão derradeira. Em *The Lost Ones* (*Le Dépeupler*, em francês, 1966) há um poder visual nas palavras, que são essencialmente articuladas como um vocal médio. A linguagem é um ato falado do mesmo jeito que foi escrito, gravado e lido. Impelindo suas palavras, a voz é quase a protagonista na prosa, elemento comum no teatro beckettiano. *Fizzles* (*Foirades*, em francês), de 1975, é a exploração de sons, imagens e vozes contínuas. *Still*, escrito em inglês e publicado pela primeira vez no *The Malahat Review*, em janeiro de 1975, condensa o conflito entre movimento e repouso, luz e escuridão, som e silêncio, dentro de um parágrafo. A palavra “*still*” aparece 24 vezes, ora como adjetivo, ora como advérbio, às vezes como um nome. Alterando-se de forma instável, pode significar algumas vezes “silêncio”, outras vezes, “imóvel” e também “ainda”.

*Company* (1980) é um exemplo que demonstra a utilização da voz de forma imagética: uma voz é a única “companhia” de alguém na escuridão, em um jogo que vai do passado ao futuro, passando pelo presente. Em uma espécie de drama autobiográfico, Beckett narra a sua infância vivida na Irlanda. Porém, nem tudo é verdade. Há duas vozes que são interlocutoras do drama: a voz da memória e a voz da razão. Beckett imprime um ritmo rápido na primeira e um ritmo lento na segunda, gerando um interessante contraponto.

A universalidade da obra de Beckett é fonte de inspiração para artistas no mundo todo. Muitos são os compositores que criaram suas obras baseadas em textos do autor irlandês. O italiano Luciano Bério (1925 – 2003) utilizou fragmentos de *L’Innommable* para compor sua peça *Sinfonia*, de 1968. O alemão Wolfgang Fortner (1907 – 1987), em 1977, compôs *That Time*, inspirado no texto do dramaturgo. Morton Feldman (1926 – 1987), norte-americano, amigo de Beckett, compôs as obras *Neither* (1977), *Words and Music* (1987) e *For Samuel Beckett* (1987). Heinz Hollinger (1939), compositor suíço, utilizou várias peças curtas de Beckett para compor suas óperas de câmara: *Come and Go* (1977), *Not I* (1980) e *What Where* (1986), dentre outras. Marcel Mihalovici (1898 – 1985), franco-romeno e compositor original de *Cascando*, baseou-se em *Krapp’s Last Tape* para compor sua *Fifth Symphony*. O norte-americano Philip Glass (1937), outro compositor com relações consistentes com a obra de Beckett, compôs *Company*, *Music for Play*, *The Lost One*, *Cascando*, *Mercier and Camier* e



tempo explicará e sofre como o divino Miranda com aqueles que por motivos desconhecidos, mas o tempo explicará estão mergulhados no tormento mergulhados no fogo e cujo fogo e cuja flama por pouco que dure um pouco dura e quem pode duvidar incendiará o firmamento o que significa conduzir o inferno ao firmamento tão azul e tranquilo e calmo tão calmo com uma calma que por ser intermitente não é menos bem-vinda mas nem tão rápida e determinado que de outra parte no final das buscas inacabadas não anteciparemos as buscas inacabadas... (BECKETT, 1952, p. 77)<sup>6</sup>

O monólogo beckettiano, seja ele pertencente à sua produção dramática ou inspirado na obra de Corneille, convive com a sua iminente desintegração. Ora pelo desaparecimento da primeira pessoa narrativa, ora pelo conflito da voz com outros elementos sonoros, pelos ecos, repetições, sussurros e diversificações rítmicas que surgem ao longo do texto. Como aponta Flora Sussekind em seu artigo “Beckett e o coro”, o autor irlandês se apropria de técnicas trágicas - sejam elas gregas, racinianas ou shakespearianas - como o modo coral, o monólogo, ou o ritmo das falas, para desenvolver sua forma teatral (2002, pp. 21-105). No modo coral o componente trágico se dá, propositadamente, como elemento decisivo de suas orquestrações vocais e, como estrutura dramática, é acompanhado de movimentos concomitantes de autonegação (por vezes até no título, como vemos em *Not I*) e desintegração do fluxo verbal (pausas, reticências, gargalhadas, respirações ofegantes etc.) De um lado, sublinha-se a aceleração da fala e de uma voz que parece preencher o espaço e de outro, desconstruindo a voz, rejeitando a ideologia da presença concreta, a ideia de “ego ou personagem uno”, coerente. O modo coral e a forma “fantasmática” emprestada ao timbre de voz de algumas de suas personagens desfazem a ilusão de uma voz com sujeito, situada em algum lugar, agindo de forma vinculada aos acontecimentos, como veremos mais adiante nas peças *Footfalls* e *Play*.

Contudo, a utilização do coro não se restringe a emissões vocais para dar instabilidade à estrutura dramática da obra beckettiana. Exercendo a função de “acompanhamento”, o ranger da cadeira de balanço “faz coro” à voz gravada e intercalada, compassadamente, pela voz *in loco* da Mulher na cadeira, a única personagem presente em

---

<sup>6</sup> *Esperando Godot*, tradução de Flávio Rangel em 1976.

*Rockaby*. De igual semelhança é o som dos passos incessantes e ritmados de May contracenando com a voz em *off* de sua suposta mãe, em *Footfalls*. A peça radiofônica *Embers* serve também como exemplo: o barulho do mar ao fundo tem, em parte, a função de aproximar ou distanciar a ação da investigação da personagem Henry sobre o suicídio de seu pai. Henry tenta “calar” o mar com vozes e histórias, criando um conflito sonoro que indiciaria, à sua revelia, o afogamento do pai.

Já a relação entre o monólogo de Don Diègue e o estridente alarme do despertador aproximou o ator Beckett de sua dramaturgia futura. Várias são as semelhanças encontradas em sua obra posterior: a incessante campanha que divide em atos o penoso caminhar de May, em *Footfalls*; as vozes aceleradas de *Play*, contracenando com o refletor; o insistente zumbido quebrando o silêncio sepulcral dentro do texto circular de *Not I*; o eco das batidas na mesa, contrapondo a leitura em voz alta do desconhecido livro de *Ohio Impromptu* (1981), só para ficarmos no âmbito de suas obras para palco.

## 2.3 PALAVRA FALADA, PALAVRA ENCANTADA

Dois aspectos de fundamental importância para compreendermos a obra de Beckett e, não menos primordial, para capacitar o ator beckettiano são: o acesso à estrutura de suas peças e à compreensão de sua escrita. Segundo o pesquisador Fábio de Souza Andrade, as peças de Samuel Beckett possuem uma estrutura circular, começando e terminando com solilóquios que sugerem a assimilação do tema à forma. O caráter narrativo de suas personagens e de seus diálogos demonstra relações humanas fingidas, entusiasmos dissimulados e ódios camuflados que servem às tentativas, desesperadas, de dar sentido a um mundo sem significado. A espera inútil pelo fim e os diálogos vazios lembram um pingue-pongue verbal (ANDRADE, 2001, p. 80). Como tudo em sua obra, os diálogos surgem de forma desintegrada, sem nenhuma troca de pensamento verdadeiramente dialética. As palavras, isoladas, perdem a sua consistência, obrigando suas desmemoriadas personagens a reduzirem as falas a um mero passatempo. O próprio tempo se incumbe de esvaziar o sentido dos diálogos, que variam das simples confusões, às frases feitas e à repetição de palavras. Caracterizam-se, ainda, pelo empobrecimento, isto é, pela presença de falas curtas e simples, onde são conservados poucos traços de um diálogo tradicional. Como ressalta Célia Berrettini, os diálogos das personagens beckettianas partem de um jogo de perguntas e respostas

contínuo, se alternando com longos silêncios que quebram essa continuidade, dando a impressão de que a conversa está desfalecendo e logo se acabará. Explode, então, um novo ímpeto de diálogo contínuo e depois descontínuo, causando-nos a impressão de um interminável jogo minimalista (BERRETTINI, 1977, 34-35). A conversa das personagens beckettianas, em suma, é truncada e sem sentido, dando margem ao surgimento de intermináveis monólogos, inevitáveis, visto a impossibilidade de se estabelecer comunicação.

Tais monólogos evoluem em blocos de palavras construídos a partir do princípio da repetição, com frases simples e muitas vezes, incompletas. O seu estilo elíptico apresenta analogias com a música minimalista, progredindo a partir de uma cantilena monocórdia (ANDRADE, 2001, pp. 35-36). Suas personagens são dominadas por uma espécie de compulsão narrativa desacreditada pela consciência que a alimenta. As palavras não movem a ação, são monólogos dissolvidos em burburinhos, permeados por pausas, reticências, gritos, gemidos ou gargalhadas. As frases, curtas e longas, são intercaladas de forma simétrica e apresentam em cena seres sem propósito. Os solilóquios das personagens beckettianas convidam os atores que as incorporam a experimentarem determinadas inflexões de voz, explorando as ambiguidades propiciadas pela ausência de pontuação. Ao transgredirem o silêncio inicial, as entonações e inflexões que as vozes assumem mostram-se como essenciais para que se percebam as modulações dos textos, mesmo que estes não passem de meros arranjos combinatórios de um número reduzido de palavras, de sons e de estruturas sintáticas.

Essas características, de fácil detecção em seus romances narrativos, são também comuns em sua dramaturgia. A interminável narrativa da Boca em *Not I*, ou a conversa monológica de Winnie em *Happy Days*, podem ser tomadas como exemplos. As orações emitidas pelas personagens beckettianas muitas vezes não possuem verbo, sujeito ou predicado. São frases soltas ao vento.

As repetições, precisas e regulares, criam no ouvinte uma latente expectativa. Em *Ping*, uma curta narrativa escrita por Beckett e publicada em 1966, essa expectativa surge através da utilização de palavras com duas e três sílabas, quebrando, intermitentemente, o pulso espondeico<sup>7</sup> do texto. Na peça *Rockaby*, Beckett apresenta algumas saídas para quebrar a cadência da pulsação em dois tempos com um abrupto “fuck life”, despedaçando a regularidade do tom e da dicção, que também fazem parte de nossas expectativas. Um efeito que permite

---

<sup>7</sup> **Espondeico** (espondeu) Pé de verso grego ou latino de duas sílabas longas.

sustentar a atenção da linguagem como um acontecimento contínuo em tempo presente.

V: ...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 (BECKETT, 1980, p.442)<sup>8</sup>

Assumindo de vez a repetição, Beckett passou a redistribuir as palavras em novas combinações. No trecho “Sepulchral skull”, do ensaio teatral *L’Expulsé* (1946), escrito em francês, porém, nunca publicado nesta língua, duas palavras são produzidas entrelaçadas a um complexo sistema de eco e variação. Este processo estende-se em ordem, numa unidade sintática. A citação será mantida na língua inglesa, por não haver ainda uma tradução em português que abarque o efeito que desejamos demonstrar:

“Sepulchral skull is this then its last state all set  
 for always litter and dwarfs ruins and little body

---

<sup>8</sup> V: ...e balançou-se  
 balançou-se  
 dizendo a si mesma  
 não  
 isso nunca mais  
 a cadeira de balanço  
 aqueles braços enfim  
 dizendo-lhe  
 balance-a daqui  
 descanse seus olhos  
 foda-se a vida  
 balance-a daqui  
 balance-a daqui (Tradução nossa, a partir dos originais em inglês)

grey cloudless sky glutted dust verge upon verge  
 hell air not a breath? And dream of a way in a  
 space with neither here nor there where all the  
 footsteps ever fell can never fare nearer to  
 anywhere nor from anywhere further away?"<sup>9</sup>

No ensaio o dramaturgo criou uma sequência que amarra as palavras para trás e para frente e que, frequentemente, sobrepõe umas às outras. Ele não só diminui a progressão do texto como introduz uma modalidade musical de tempo reversível na narrativa, o que nos leva a crer que o autor sempre ouvia muito tudo o que escrevia.

Beckett abandonou a linguagem rebuscada em prol dos diálogos simples e monólogos de caráter repetitivo, acrescentando resmungos, respirações ofegantes, choramings ou suspiros que saem da boca de suas personagens em favor de uma ideia, de uma filosofia. Célia Berrettini aponta alguns recursos de linguagem em que o autor se apoiou para criar os seus diálogos. Classifica-os como “recursos paraverbais”<sup>10</sup>. No diálogo depauperado de Beckett, nota-se a presença de elementos como a “oposição”, a “esticomítia” e a “repetição”. A oposição, segundo a pesquisadora, surge de forma pura e simples, com elipse, possuindo um caráter lúdico, ritmado:

Vladimir - Obrigado a você  
 Estragon - De nada.  
 Vladimir - Mas sim.  
 Estragon - Mas não.  
 Vladimir - Mas sim.  
 Estragon - Mas não. (BECKETT, 1952, p. 21)<sup>11</sup>

A esticomítia é uma divisão simétrica de uma obra em partes pequenas. Um duelo verbal entre as personagens em oposição e que se apoia na antítese e no paralelismo verbal. Estico - linha, verso. Apresenta um caráter lúdico, ritmado:

---

<sup>9</sup> ABBOTT, Porter H., *L' Expulsé*, in *Samuel Beckett and the Arts of Time: Painting, Music, Narrative*, p. 246.

<sup>10</sup> Para melhor ilustrar a aplicação dos recursos paraverbais na obra de Samuel Beckett, utilizaremos trechos das peças teatrais *En Attendant Godot*, *Not I*, *Play* e *Rockaby*. Será mantida a nomenclatura utilizada por Berrettini, em seu livro *A Linguagem de Beckett*, pp. 22-53.

<sup>11</sup> *Esperando Godot*, tradução de Jaime Salazar Sampaio.

Estragon - É para não pensar.  
 Vladimir - Temos essa desculpa.  
 Estragon - É para não ouvir.  
 Vladimir - Temos esse motivo.  
 Estragon - Todas as vozes mortas  
 Vladimir - Fazem um ruído de asas.  
 Estragon - De folhas.  
 Vladimir - De areia.  
 Estragon - De folhas.  
 Vladimir - Falam todas ao mesmo tempo.  
 Estragon - Cada uma para si.  
 Vladimir - Talvez sussurem  
 Estragon - Murmuram.  
 Vladimir - Cochicham.  
 Estragon – Murmuram. (Ibidem, pp. 113-114)

A repetição, muito explorada na obra beckettiana, causa um efeito de disco arranhado. É a reinvenção, o eterno retorno do fazer musical, a ressonância da própria vida, que espelha e é espelhada no agente musical. Na prática musical de culturas tradicionais é comum que a cada repetição o material sofra variações: acentos, prolongamentos, resultantes timbrísticas diversas etc. São diferenciações inerentes ao próprio som original e que possibilitam a multiplicidade de expectativas do discurso. Muitas vezes as falas repetidas pelas personagens de Beckett trocam de boca sem mudar o significado. A repetição procede de duas maneiras: em uma única fala, quando a personagem repete várias vezes o mesmo termo ou espaçadamente, quando a personagem repete o termo ou uma frase de forma espaçada, tal qual um tema musical ou um leitmotiv:

V – ...até o dia enfim  
 ao fim de uma longa jornada  
 no qual ela se diga  
 que o tempo chegou  
 de se decidir  
 tempo de se decidir  
 a não mais errar  
 de um lado para outro  
 todo olhos  
 em toda parte  
 para cima e para baixo  
 à espera de outro  
 de outra alma vivente  
 de outra solitária alma vivente

iludida como ela  
 de um lado para outro  
 todo olhos como ela  
 em toda parte  
 para cima e para baixo  
 à espera de outro  
 de outro como ela  
 um pouco como ela  
 iludido como ela  
 de um lado para outro (BECKETT, 1980, p. 02)<sup>12</sup>

Ou, ainda, o leimatív "...o quê? ...quem? ...não! ...ela!..." em *Not I* (*Ibidem*, pp. 01-06), repetido por cinco vezes durante a peça. A Repetição traduz o tédio da vida, o interminável recomeçar na obra de Beckett. O termo "talvez", que representa a impossibilidade da certeza, e o termo "nada", são usados vinte e quatro e cinquenta vezes, respectivamente, durante a execução de *En Attendant Godot*. Já as expressões "Que fazer?" "Que devemos fazer?", (a angústia existencial) são repetidas por seis vezes, na mesma peça. Em *Not I*, a frase: - "...o quê?... o zumbido?... algo como um zumbido..." é repetida vinte vezes, no decorrer da peça.

Outras formas de repetições são exploradas por Beckett em suas obras, tais como, a tartamudez (gaguejar), que é a ausência de pontuações ou de pausas:

**M** - Menos confuso. Menos perturbador. Mesmo assim prefiro isto a... aquilo (BECKETT, 1964, p. 10)<sup>13</sup>

Ou:

**H** - Por que você não continua a me olhar fixamente o tempo todo? Eu poderia começar a delirar e- (soluça) - a vomitar para você. Per- (*Ibidem*, p. 17)

Outra característica do diálogo latente no teatro de Beckett seria o jogo de perguntas e respostas:

Vladimir - Pode-se perguntar onde Vossa Alteza passou a noite?

---

<sup>12</sup> *Cadeira de Balanço*, tradução livre de Luis Roberto Benatti e Rubens Ruche.

<sup>13</sup> *Play*, tradução livre de Priscilla Herrerias.

Estragon - Num fosso!

Vladimir - (*admirado*) Num fosso! Onde?

Estragon - (*sem gestos*) Por aí.

Vladimir - E eles não lhe bateram?

Estragon - Se me bateram? Claro que me bateram.

Vladimir - Os mesmos de sempre?

Estragon - Os mesmos? Não sei. (*Pausa*)

Vladimir - Quando eu penso... em todos esses anos... eu me pergunto o que é que você seria sem mim? (*decidido*) Você seria um feixe de ossos, nesta altura dos acontecimentos. Sem dúvida. (*Pausa*)

Estragon - E daí? (BECKETT, 1952, pp. 10-11)

As “vozes inarticuladas” também são chamadas de recursos paraverbais por Célia Berrettini, e são comuns na obra de Beckett. Resmungos, gargalhadas, gritos, respirações, gemidos, sopros etc., fazem parte da linguagem, exprimindo os sentimentos humanos:

Boca - ... ensinada que foi a acreditar... junto com as outras crianças abandonadas ... num Deus... (curta gargalhada)... misericordioso... (longa gargalhada) ... (BECKETT, 1972, pp. 04-05).

Outras sonoridades como os “ruídos” também são observados na cena beckettiana: a estridente campainha que acorda Winnie em *Happy Days*. Som forte e agudo, com cinco segundos de duração e outro toque de três segundos, no início e no final da peça, obrigando a personagem a falar; ou os apitos de *Act Without Words I* (1956), chamando o protagonista para a chegada de um novo objeto, que nunca estará ao seu alcance. Há ainda os “efeitos aliterativos”, que seriam repetições de fonemas de vocábulos próximos ou distantes, simetricamente dispostos:

**Boca** - ...e nenhum ruído... doce silêncio sepulcral... quando de repente... pouco a pouco... ela sen- ...o quê?... o zumbido?... sim... silêncio sepulcral exceto o zumbido... algo como um zumbido... quando de repente ela sentiu... palavras esta-... o quê?... quem?... não! ... ela!... (*Ibidem*, p. 07)

## 2.4 O SILÊNCIO

*“Mas no coração das trevas havia o silêncio, silêncio da poeira e das coisas que nunca sairiam do lugar, se dependesse delas.*

*E o tique-taque do invisível relógio era como a voz do silêncio que, um dia, como a treva, também iria triunfar. E então tudo seria silencioso e escuro e as coisas estariam, finalmente, em seu lugar, para sempre”.*

**Malone meurt**, de Samuel Beckett

Saber ouvir. Outro recurso que o ator beckettiano deve aprender a dominar ao encarnar as personagens beckettianas. O dramaturgo soube manipular a ausência de sons e vozes para carregar sua obra de sentido. O silêncio, que, em suas peças teatrais tem fundamental importância, é empregado em diferentes matizes, mediante os termos “*pausa*”, “*um tempo*”, “*um tempo longo*”, “*um longo silêncio*” ou simplesmente, “*silêncio*”. É a ausência de ruído, o nada, o fundo mudo que isola palavras e frases, como isoladas são as suas personagens. Não pode existir sozinho, estando entre palavras ou sons, ou ainda, ilustrando imagens. Se por um lado Beckett ressalta a palavra ampliando-lhe o valor, por outro, torna o texto quase intransponível, dificultando sua decifração completa, sobretudo se estivermos interessados em uma interpretação analítica das palavras.

Segundo Célia Berrettini, Beckett delega ao silêncio uma forte dose de sugestões (1977, pp. 55-56). Em *Happy Days*, a protagonista Winnie fala ao mesmo tempo em que executa pequenas ações com os objetos encontrados e retirados de sua “bolsa-sacola”, no primeiro ato da peça:

Winnie - ...nenhuma dor (procura a escova de dente) quase nenhuma (apanha a escova de dente) é isso que é maravilhoso (examina a escova) acima de tudo (examina o cabo e lê) pura... quê? (pausa) Quê? (larga a escova) Ah, sim. (volta-se para o saco) Pobre Willie (vasculha no saco) sem gosto (continua a vasculhar) para nada (tira um estojo de óculos)...  
(BECKETT, 1961, p. 37)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> *Dias Felizes*, tradução de Jaime Salazar Sampaio, 1976.

E no segundo ato ela apenas fala, alternando palavras e silêncios e limitando-nos às rubricas, “*pausa*”, “*longa pausa*” ou “*um tempo*”, “*um tempo longo*”, conforme a tradução adotada. No primeiro ato de *Happy Days*, a rubrica “*pausa*”, foi encontrada 287 vezes e a notação “*longa pausa*”, 14 vezes. No segundo ato, temos: 286 vezes a rubrica “*pausa*” e 17 vezes, “*longa pausa*”. Se considerarmos as pausas indicadas por travessões como silêncios, encontramos, partindo do início do monólogo da protagonista, cerca de 120 pausas, em três páginas e meia:

Winnie - ...Podia ser a escuridão eterna (Pausa.)  
 negra noite sem fim (Pausa.) simples acaso, julgo  
 eu, feliz acaso. (Pausa.) Ah, sim, abundantes  
 favores. (Longa pausa.) E agora? (Pausa.) E  
 agora, Willie? (Longa pausa.) Aquele dia  
 (Pausa.)...  
 (Ibidem, p. 82)

Já na peça *En Attendant Godot*, que inicia e termina com silêncio, temos 45 vezes no primeiro ato e 61 vezes no ato segundo a indicação de silêncio, sem o cômputo de pausas.

O silêncio enfatiza a não-ação e contribui para “imobilizar” as personagens beckettianas. É imprescindível para estudarmos a sua obra, assim como é relevante na investigação de aspectos musicais. O artigo “O uso musical do silêncio”, de Marco Antonio da Silva Ramos, aponta possibilidades em que o discurso musical desenvolve-se em pelo menos dois níveis diferentes, porém, simultâneos: um discurso estrutural e um discurso afetivo. Do ponto de vista estrutural, é comum em uma obra polifônica que uma ou mais vozes se calem, enquanto outras permaneçam repercutindo. Esse fenômeno pode ocorrer através de vários procedimentos de instauração do silêncio: “por corte” - quando todo o conjunto empregado se cala simultaneamente; “por filtragem” - quando parte do conjunto se cala e parte continua; “por tendência dinâmica” - quando em um ‘decrescendo’ se estabelece uma tendência dinâmica *al niente*. A retomada sonora também está sujeita a classificações: “por corte” - quando uma grande massa do conjunto empregado no discurso ataca ao mesmo tempo; “por adição” - quando as vozes do conjunto vão atacando uma após outra, paulatinamente; “por tendência dinâmica” - quando em um ‘crescendo’ se estabelece uma tendência dinâmica *al niente* (RAMOS, 1997, pp. 68-129).

Em *Play*, de Beckett, o coro que inicia a peça, vem sucedido pelo ataque de um novo coro, interrompido, bruscamente, para dar lugar a

uma pausa de cinco segundos (de acordo com as informações didascálicas), assemelhando-se, desta forma, à estrutura de um silêncio “por corte”:

**M<sup>1</sup>**- Eu disse a ele, afaste-se dela-  
**(Juntos) H** - Estávamos juntos há pouco tempo-  
**M<sup>2</sup>**- Uma manhã quando costurava-<sup>15</sup>

No passo seguinte, temos a repetição do discurso ou o desaparecimento do silêncio também de forma brusca, seguindo-se nova interrupção, mas com a continuidade da voz de **M<sup>1</sup>** apresentando uma estrutura de silêncio “por filtragem”:

**M<sup>1</sup>**- Eu disse a ele, afaste-se dela. Jurei por tudo que era mais sagrado...

**(Juntos) H** - Estávamos juntos há pouco tempo -

**M<sup>2</sup>** - Uma manhã quando costurava – (*Ibidem*, pp. 02-03)

Ainda neste exemplo, podemos perceber a retomada do discurso “por adição”, uma vez que, em seguida, as cabeças de *Play* atacam suas vozes uma após a outra, paulatinamente:

**M<sup>1</sup>**- Eu disse a ele, afaste-se dela. Jurei por tudo que era mais sagrado-

**M<sup>2</sup>** - Uma manhã quando costurava, ela entrou impetuosamente e veio para cima de mim. Afaste-se dele, ela gritava, ele é meu. Pelas fotografias até que não parecia tão mal. Vendo-a agora pela primeira vez, de pé, em carne e osso, compreendi porque ele me preferia.

**H** - Estávamos juntos há pouco tempo quando ela suspeitou de alguma coisa. Afaste-se daquela puta, ela disse, ou cortarei minha garganta - (soluça) perdão - juro por Deus. Sabia que ela não tinha nenhuma prova. Por isso, disse-lhe que não sabia de quem ela estava falando. (*Ibidem*, p. 03)

---

<sup>15</sup> *Play*, de Samuel Beckett, tradução de Priscilla Herrerias, 2000.

O surgimento e desaparecimento do silêncio na música ainda podem ter várias funções e subfunções, conforme o artigo de Silva Ramos. Entretanto, elas não serão aqui averiguadas, em razão de Beckett propor-nos uma obra aberta e descompromissada em termos musicais, deixando tais classificações à deriva de possíveis encenações. Apesar disso, a obra do autor parece aproximar-se mais de um discurso afetivo: o “uso gestual do silêncio” ou gesto musical, classificações que apontam o momento em que a música aborda e assume discursos externos a ela. As peças de Beckett que, em muitos casos, assumem características simbolistas, como salienta Jean-Jacques Roubine (2003: 120-126), podem sugerir um discurso gestual, embora careçam de composições melódicas e/ou harmônicas pré-estabelecidas: os “gestos musicais dramáticos e/ou narrativos” poderiam adaptar-se a uma partitura beckettiana, pela natureza dramatúrgica. Da mesma forma, a pontuação repleta de reticências na peça *Not I*, dá expressividade e entonação ao texto, caracterizando-o como um “gesto musical inflexional”:

**Boca** - ... o quê? ... quem? ... não! ... ela! ... deu consigo no escuro ... mas não totalmente ... insensível ... não ... pois ela podia ainda ouvir o zumbido ... algo como um zumbido ... nos ouvidos... (*Eu não*, p. 02)

O silêncio, ou ausência de manifestação sonora, tem notação própria e ocupa espaços, perfeitamente, delimitados no tempo. Não há outras variáveis além de sua duração. Suas funções múltiplas e suas possibilidades de articulação tornam o silêncio tão importante quanto os sons. O compositor John Cage (1912 – 1992) relata em seu livro *Silence* que, certa vez, entrou em uma câmara anecóica (sem eco), de onde ouvia somente dois “insuportáveis” sons: um grave, que era de seu sangue circulando pelas veias e outro agudo, do seu sistema nervoso em funcionamento. Diante disso, Cage constatou que o silêncio absoluto não pode existir, afirmando ainda que, enquanto houver humanos haverá sons e ninguém precisará temer o futuro da música (CAGE, 1961, p. 08).

Mary Bryden, ex-diretora da *Beckett International Foundation*<sup>16</sup>, fez um curioso comentário sobre as peças radiofônicas de Beckett: - “O rádio pode ser para Beckett o paraíso e o inferno. O silêncio completo é

---

<sup>16</sup> Fundação estabelecida em 1988, dentro da University of Reading, com o intuito de promover estudos e apreciações do trabalho de Beckett.

para sempre inatingível nesse meio de comunicação, mesmo um silêncio prolongado é um peso para o rádio, porque os ouvintes trocam de estação. Porém, o rádio oferece um espaço no qual som e silêncio, aliviados da interferência visual, podem ser recebidos com uma intensidade particular. Beckett distancia o ouvinte de qualquer impressão de identificação, desde que as personagens já não estejam lá. Não há nada, somente uma respiração cada vez menor e autodestrutiva” (BRYDEN *in* OPPENHEIM, 1997, p. 86).

Nas peças teatrais de Beckett, o silêncio, na maioria dos casos, tem a função de fundo mudo às ações e jogos de cena das suas personagens. Seu estudo é essencial para compreendermos os aspectos sonoro-musicais que envolvem essa obra dramática, sobretudo por virem associados a uma linguagem verbal. Se as falas musicais das personagens beckettianas são imprescindíveis ao seu teatro, de igual modo é essencial nele a presença do silêncio.

## 2.5 O MÁXIMO COM O MÍNIMO: A CENA MINIMALISTA DE SAMUEL BECKETT

Os primeiros traços do conceito minimalista, segundo o compositor e pesquisador americano Edward Strickland, surgiram nas décadas de 40 e 50. O artista visual Barnett Newman, com a tela *Onement*, em 1948, e o músico La Monte Young, com a composição *Trio for Strings*, em 1958, são considerados os precursores do movimento. Porém, haverá sempre um problema quando falamos em arte minimalista: ela nunca teria existido. Pelo menos para os escultores americanos Dan Flavin (1933 – 1996), Donald Judd (1928 – 1994), Sol LeWitt (1928 – 2007), Robert Morris (1931) e Carl Andre (1935) que, ao exporem alguns trabalhos de formas simples e simétricas na década de 60, em Nova York, foram rotulados pela crítica como enganosos, sem sentido, dúbios e jocosos. No entanto, para o público o sucesso era iminente e foi necessário dar um nome ao “novo conceito”. Alguns nomes não agradaram como “*literalism*” ou “*rejectiv art*”. E se o nome dado ao artigo escrito por Richard Wollheim, “Minimal art”, publicado em 1965, firmou-se, foi por pura ironia: Wollheim em nenhum momento cita em seu artigo os artistas que com suas esculturas e instalações de caráter geométrico, monocromático e abstrato, deram início ao movimento (STRICKLAND, 1993: 9-10).

Existindo ou não, o minimalismo ganhou adeptos. O cinema, a dança, a literatura e a música, a partir de então, elegeram os seus

primeiros representantes. Os filmes *Sleep* (1963) e *Empire* (1964), de Andy Warhol (1928 – 1987); as coreografias de Merce Cunningham (1919 – 2009) e Anna Halprin (1920); as composições de John Cage (1912 - 1992), Karlheins Stockhausen (1928 - 2007) e Philip Glass (1937) se destacaram, assim como Sam Shepard (1943), Anne Beattie (1947) e Joan Didion (1934), que ganharam expressão na literatura, no início da década de 70.

Nas palavras de Strickland, a arte minimalista caracteriza-se por uma estrutura simplificada, utilizando um método de composição que consiste em disposições simples de unidades idênticas e intermutáveis. Com frequências modulares de inspiração matemática e geométrica, propõe repetições que podem prolongar-se infinitamente. O minimalismo recebeu influências da arte conceitual, caracterizando-se pela abordagem literal e objetiva dos temas (1993: 04, 12).

Também podemos ressaltar o caráter intermidial do minimalismo e suas diversas modalidades de representação. Segundo Claus Clüver, em seu artigo “Inter textus / inter artes / inter mediA”, intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Visuais, Arquitetura, bem como as formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2001, p. 18).

Definições que poderiam se adequar ao teatro proposto por Samuel Beckett (1906 – 1989). Pelo menos, àquele produzido em sua fase final. Coincidentemente ou não, no período de maior expansão da arte minimalista, o dramaturgo escreveu e publicou sua obra tardia para teatro – peças curtas, de caráter elíptico e performático – fazendo jus ao restante de sua produção que já caminhava em reta oposta ao drama aristotélico. Assim como eventuais seguidores do movimento minimalista, Beckett apropriava-se do “mínimo para dizer o máximo”, servindo-se de alguns recursos para induzir o público a compreender sua obra não somente por uma via racional.

De acordo com Louisa Elena Leuchs, a aproximação de Beckett com o movimento baseia-se em três princípios: o uso do silêncio; a utilização das repetições de palavras, frases e imagens; a exposição do meio artístico (2002, p. 03). Neste último, é notória a utilização de técnicas simplificadas: o artista sintetiza seu método de arte, expondo somente o que considera importante na obra. Um artifício que pode ser melhor observado em escultores do início do movimento, que

colocavam suas peças no centro das salas dos museus, onde o público pudesse observá-las por todos os ângulos. Assim como Beckett que, muitas vezes, brinca com as imagens e com as palavras de seus textos expondo-as ao máximo. Em *Catastrophe* (1982) o dramaturgo não somente expõe o “meio” do teatro, como também expõe, e quase ridiculariza, o “meio” da escultura. A peça apresenta um diretor teatral e sua assistente, no palco, reajustando a postura de um ator sobre um pedestal, imóvel e sem ação própria. O diretor questiona:

**Diretor** - Por que um pedestal? E a assistente replica:

**Assistente** - Para que a turma do gargarejo possa ver os pés<sup>17</sup>

A plateia observa o ator impávido sobre o pedestal e os elementos que compõem o seu figurino. Mas o foco não se concentra apenas na “exposição do meio” da escultura, Beckett expõe também o teatro e o papel do diretor dentro do teatro, ao mesmo tempo em que desconstrói elementos tradicionais como a causalidade, a intriga, o cenário ilusionista, abandonando as categorias de imitação e ação, e “expondo o meio” da arte das palavras.

A partir de 1961, com *Happy Days*, Beckett inaugura o que chamamos de “teatro da imobilidade”, com personagens condenadas a uma condição limitada de movimentos e a cena composta por um mínimo de imagens, repetidas, entretanto, à exaustão, como já foi dito. Em *Not I* é visível apenas uma boca e a sombra de um ser taciturno, quase imóvel, e de costas para a plateia. O que vemos em cena são poucas imagens, reveladas com destaque excessivo ou expostas ao extremo.

O silêncio, outro princípio minimalista, é também chamado por “espaço vazio” no conceito de Strickland e é utilizado por artistas visuais para criar uma atmosfera de meditação passiva que purifique por completo a plateia (in LEUCHS, 2002, p. 04). Há um abuso de espaços vazios, seja na ausência de imagens definidas em uma tela, ou no vazio que circunda uma escultura em uma grande sala. Na música “os espaços vazios” surgem em forma de pausas, cortes ou fermatas.

Na obra de Beckett, a ausência de cenários e os silêncios que interrompem, momentaneamente, as vozes de suas personagens, podem gerar o mesmo efeito: favorecer o clima de meditação. *Not I* é um drama

---

<sup>17</sup> *Catástrofe*, tradução de Rubens Ruche e Luiz Roberto Benatti, 1985.

de ação física quase ausente. As personagens são desencarnadas e suspensas no espaço; as palavras e frases são segmentadas. O “eu” de *Not I* é, talvez, a maior personagem dramática minimalista do repertório beckettiano. A Boca, protagonista da peça, ao não aceitar a sua existência, acentua o silêncio corrosivo. E o silêncio surge entre as palavras, nas entrelinhas e na forma escrita, mais explicitamente. Os pensamentos são quebrados e incompletos, e acabam por “frustrar” o espectador na expectativa de uma compreensão linear do texto dito pela Boca. Tais pensamentos, compostos por elipses de frases curtas, permitem pequenas pausas e reticências no decorrer da peça que, muitas vezes, aparentam ser drásticas, em função da falta de sequência no discurso (BRATER, 1987, p. 35).

Em uma partitura de música tradicional é comum percebermos notações de pausas em forma de cortes e fermatas; entretanto, na música minimalista, os silêncios tendem a ser longos. A tela em branco de alguns artistas visuais como Frank Stella (1936) e Barnett Newman (1905 – 1970) criam um espaço vazio análogo ao espaço escrito e criado por Beckett em suas peças, como sugere Batchelor (1999, p. 32). Assim como na peça *Breath* (1969) - considerada a obra mais curta de Beckett e, quiçá de toda a dramaturgia ocidental - que também se apropria do silêncio para criar um espaço meditativo. Como destacamos anteriormente, seu tempo de duração não é maior que um minuto e é construída a partir de uma imagem de lixo espalhado, precedida por dois gritos e um som constante de respiração. A rubrica indica:

*Um grito breve... silêncio por, aproximadamente, cinco segundos... grito como o anterior.*  
(BECKETT, 1970: 371)

O fatídico silêncio, interrompido somente pelos gritos e por uma respiração compassada, faz dessa peça um drama, definitivamente, minimalista.

Em verdade, toda obra de Beckett possui características minimalistas, mas há outras duas peças de seu repertório que merecem consideração pelo silêncio quase absoluto que as permeia: *Act Without Words I* e *II* (ambas escritas em 1956). Nesses “dramatículos”, à exceção da música de fundo, as palavras estão ausentes e o mínimo de movimentação é empregado. *Breath*, que não tem movimentação alguma, nos remete à composição de John Cage, *4'33''* (1952), em que um pianista sobe ao palco, senta defronte ao piano e, num gesto cuja intenção seria a de executar a peça, aguarda o tempo que dá nome à

música. A seguir, levanta-se e caminha para fora do palco. De acordo com Paul Griffiths, o compositor, curiosamente, criou a sua obra inspirado em um trabalho de James Joyce, que por sua vez, sabemos, foi uma das inspirações para Beckett. A composição *Roaratorio* (1979), de Cage, seria baseada no romance considerado obra-prima de Joyce, *Finnegan's Wake* (1939). A composição entrelaça a tradicional música irlandesa, com textos provenientes do romance e sons mencionados no livro. Joyce dispensa a narrativa formal e a estrutura linguística, justamente como faz Cage ao abandonar os elementos comuns de composição para imprimir sua própria estética musical (GRIFFITHS, 1994, p. 120). Apesar disso, Joyce parece utilizar um excesso de informações em sua criação artística, diferentemente de Cage e de Beckett, que aparentam trabalhar com o mínimo de informação.

O terceiro princípio, comumente, utilizado pelos minimalistas e que também reconhecemos na obra de Beckett, é a repetição.<sup>18</sup> Na música minimalista ela é quase imediata, com variações que surgem após um longo período de repetição da mesma linha melódica. A repetição que, normalmente, vemos nas peças de Beckett acontece de duas formas: “repetição completa” e “repetição imediata”, como salienta Louisa Elena Leuchs (2002, p. 06). Em *Rockaby*, a repetição completa toma a forma de diferentes frases ou ideias. O dramaturgo lança mão de alguns “bordões vocálicos” para aplicar o efeito. Um deles é “tempo de se decidir”, repetido por 16 vezes ao longo do texto. Outro exemplo é a frase “ao fim de longa jornada”, repetida por 13 vezes.

O uso da “repetição completa” é também encontrado em *Stimmung* (1968) - composição minimalista criada por Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), que se apropria de melodia e harmonia não-sequencial. Os seis sons iniciais da obra são produzidos eletronicamente por Stockhausen e imediatamente captados por seis cantores sentados em volta de um círculo de luz, sendo reproduzidos de forma constante e inalterada por 01h15minh (uma hora e quinze minutos), tempo de duração da composição. A plateia fica na expectativa de alguma mudança, que não acontece. Assim como o público de *Rockaby* que aguarda ansioso por uma modificação no desenvolvimento do ritmo da peça, mas que termina por ver e ouvir apenas a passiva ladainha emitida

---

<sup>18</sup> Embora já a tenhamos mencionado anteriormente, a repetição adquire aqui outro matiz, pois se trata de elaborar as semelhanças entre o minimalismo e o texto beckettiano.

pela Voz da mulher no gravador, sem um desfecho que chegue a lugar algum.

Em *Stimmung*, uma voz de barítono introduz a palavra “Hallelujah”, no modelo sete, e o vocábulo é repetido, intermitentemente, nos dois modelos seguintes. No mais, tudo que ouvimos são monótonos acordes repetidos e inalterados, a exceção de alguns harmônicos que soam de maneira quase etérea, sem, no entanto, chegar a um fim. Em *Rockaby*, a palavra “janela” também é repetida incansavelmente por 24 vezes pela voz no gravador, ao passo que a expressão “para cima e para baixo” é repetida por 9 vezes. Esses “acalantos”, emitidos de forma monocórdia, podem, momentaneamente, conduzir o espectador a um estado meditativo:

V - ...junto à janela  
 tranquila à janela  
 janela única  
 à vista de outras janelas  
 de outras janelas únicas  
 todo olhos  
 em toda parte  
 para cima e para baixo  
 à espera de outro  
 de outro como ela  
 um pouco como ela  
 de outra alma vivente  
 de outra solitária alma vivente...<sup>19</sup>

A “repetição imediata”, também comum em vários textos de Beckett, é bem representada na peça *Act Without Words II*, onde duas personagens, em quadros separados, vestem-se e despem-se, repetidamente, ao fundo do palco, sob a mira de um agulhão - espécie de anzol de pesca. O filme *Atomic Bomb* (1965), de Andy Warhol (1928 – 1987), mostra uma série de explosões atômicas, quadro a quadro, como se a imagem estivesse em pequenas caixas e repetidas à exaustão. Frank Stella, que vê em Beckett uma inspiração, pintou uma série de quadros com o fundo negro e repetidas linhas, também em negro, sobre o fundo, revelando a demolição da técnica e contrariando as expectativas sobre o seu trabalho. Assim como o silêncio, a repetição é

---

<sup>19</sup> Samuel Beckett, 1980, p. 05, tradução nossa.

usada pelos minimalistas buscando uma atmosfera meditativa para atingir o espectador.

Há ainda outro princípio característico do movimento minimalista que podemos perceber na obra de Beckett: a “falta de detalhes”. Em *Catastrophe*, a indicação da rubrica ao descrever suas personagens – idade e físico indeterminados – é uma amostra da absoluta insignificância de detalhes palpáveis no trabalho do dramaturgo. A pintura, a escultura e a música minimalista também dão poucos detalhes tangíveis, tais como figuras ou cores nas artes visuais, ou temas, no caso da música. Essa ausência de mimetismo proposta pelo movimento minimalista obriga o espectador a aguçar a visão e a audição. O texto emitido pela Voz em *Rockaby* não revela nenhum detalhe recorrente. Não indica quem é a personagem, de onde vem, ou se a voz que sai do gravador utilizado na peça é de fato a voz da protagonista. Se há algo ou não a compreender em sua obra, Beckett, assim como os artistas minimalistas, não nos oferece maiores informações.

É bem verdade que os conceitos se fundem no movimento minimalista. A “exposição do meio” pode surgir com a “repetição” de palavras e gestos; a “falta de detalhes” se confunde com o “silêncio”. Contudo, o objetivo maior da arte minimalista é permitir que seu público assimile a obra, não somente por vias racionais, mas também, através de um estado meditativo. Na música minimalista a quantidade mínima de material é usada em conjunção a um extenso tempo-escala, com a finalidade de induzir à receptividade meditativa. A plateia não percebe modulações ou movimentos em desenvolvimento, mas, ao atingir um estado passivo e contemplativo, decifra o significado da obra.

Assim como notamos as fusões de conceitos no movimento minimalista e na obra de Beckett, vislumbramos também a possibilidade de percepção do uso de diferentes sistemas semióticos e a transposição entre eles. No teatro beckettiano, o uso de elementos, a princípio, não concebidos como instrumentos musicais é comum e podem ser exemplos de transposições intersemióticas, incluídas no conceito de intermedialidade defendido por Clüver (2001, p. 23). Em *Footfalls*, os sapatos que conduzem os passos da protagonista May, produzem sons que, aliados à campanha que divide a peça em atos, e às falas estabelecidas por May e pela voz em *off*, compõem uma polifonia que rege a peça, como veremos mais adiante.

Beckett, por sua vez, usa, similarmente, a mínima quantidade de material para expor o “meio” de sua obra. O dramaturgo utiliza extensivamente as “repetições” e os “silêncios”, impedindo que seu público perceba qualquer mudança dramática ou movimento radical,

induzindo-o a se sintonizar com o ritmo da respiração ou do monótono discurso emitido por suas personagens e, por alguns instantes, atingir um estado meditativo. Há de se ressaltar, no entanto, que tais recursos minimalistas não diminuem a força do significado das palavras nas peças de Beckett, e que princípios como o efeito da repetição ou do silêncio, são traços estilísticos que fazem parte da escrita do autor, mas que podem produzir um efeito sinestésico, colaborando para a compreensão de sua obra na totalidade.

As características encontradas na dramaturgia beckettiana aproximam o autor da arte minimalista, porém, como os primeiros artistas desse movimento, Beckett não se preocupava com o rótulo. Longe da intenção de provocar espécie alguma de alarde, o dramaturgo, no decorrer de sua obra, produziu “mais com menos”, economizando em materiais e os reproduzindo exaustivamente, controlando, dessa forma, as sensações de seu espectador.

## 2.6 O MOVIMENTO PENDULAR OU O BECKETT MINIMALISTA

Galileu, o filho do músico Vincenzo di Michelangelo Galilei, foi o primeiro pesquisador a formular a “teoria sobre os pêndulos”. Em 1583, ao comparar as oscilações de um lustre pendurado no teto da catedral de Pisa, na Itália, com as batidas de seu coração, Galileu afirmou que o tempo para completar o movimento do lustre é sempre o mesmo e independe da distância percorrida pelo pêndulo. Ao ser afastado de sua posição de equilíbrio, oscila sob a ação da gravidade, graças ao movimento de rotação da terra. É o peso, da ação gravitacional exercida pela Terra, que é a força motriz ou geradora do movimento pendular. O pêndulo determina o ritmo da marcha dos ponteiros de um relógio e a duração dos vaivéns de cada movimento não depende da sua amplitude, e sim, de seu comprimento <sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Galileu Galilei (1564 – 1642) foi assíduo defensor da doutrina copérnica, que consistia em afirmações sobre o movimento da Terra e a estabilidade do sol. Depois de aperfeiçoar a luneta, descobriu manchas solares e afirmou que a Terra era redonda. Por esse motivo, foi fortemente atacado pela igreja e por teólogos, sendo julgado e condenado, em 1633, o que lhe valeu prisão domiciliar até o fim de seus dias. Mesmo recluso, continuou com seus experimentos sobre a gravidade e a queda livre dos corpos. Permaneceu em silêncio por sete anos e faleceu em 1642. Passou sua vida a indagar, a pesquisar, a descobrir e a certificar, através dos recursos da experiência, a verdade e as leis

Na música, conforme afirma Silvio Ferraz, uma sequência de repetições melódicas, regulares ou não, faz o tempo assegurar o passado pela repetição de seus elementos e reservar ao presente a espera de uma nova repetição no futuro. É a constante reinvenção do modelo melódico original que desestabiliza o equilíbrio do discurso, colocando-o em movimento (FERRAZ, 1998, pp. 29-30). O jogo de equilíbrio e desequilíbrio, presente em grande parte das configurações melódicas conhecidas, pode ser também comparado a um movimento pendular. E como no pêndulo, há um ponto de partida - uma nota - da qual a melodia se afasta para depois retornar, também no movimento resultante das forças centrífuga - força que se afasta ou procura desviar-se de um centro - e centrípeta - força que se aproxima ou procura dirigir-se a um centro.

Assim como ocorre no pêndulo, existe um desenho melódico devido às forças de afastamento e retorno à ação, seja no movimento ou no repouso. Afinal, são forças dinâmicas ou estáticas que delinham o movimento ou a forma estacionária da melodia. Quando repetido, o modelo dinâmico pendular pode adquirir novas características ligadas à intensidade. Algumas melodias podem chegar a comportar um grau de repetição exaustivo, onde um mesmo elemento é infinitamente repetido, praticamente sem nenhuma variação; “um choro interminável”, por exemplo, ou um fruir prolongado. No caso do choro, a curva melódica espelha o movimento. A melodia é infinita, pois o possível fim da frase coincide com o seu reinício e o movimento pendular é uniforme. Não vem ao caso se a melodia resulta monótona, pois o que importa é que sua “curva” seja infinita e que não busque uma conclusão. Ela se torna uma máquina de movimento infinito, sem finalização plausível a não ser a sua interrupção.

A mesma sensação é produzida pela maioria dos textos de Beckett. Falar em música dentro da obra de Beckett é também pensar no ritmo de suas frases. A divisão métrica é incerta e não é possível subjugar a complexidade melódica a uma estrutura de compassos. A repetição métrica está antes no pulso constante e sempre marcado. Sobre este pulso, diversas inflexões são possíveis, podendo corresponder, a cada novo acento, um tempo forte de um compasso qualquer. Em muitos casos não existe uma estrutura rítmica repetitiva e sim um pulso que se repete diferenciado por novas intensidades. Como ressalta Silvio Ferraz, a repetição é afirmação. Ela atualiza o modelo original em novo modelo;

---

da física. Foi referência aos descobridores da natureza e um dos responsáveis pela revolução científica do séc. XVII.

é repetição de repetições (FERRAZ, 1998, p.66). E as palavras reduzem a importância de seu significado semântico, para ganhar em significado sonoro, musical.

Na maioria das vezes em que Beckett assumiu a direção teatral de algum de seus textos, foi feito um forte trabalho de convencimento junto aos atores, no sentido de proferirem suas falas de forma monocórdia. Ou seja: o texto dito a uma mesma altura, sem variações melódicas. Foi assim com Billie Whitelaw, em *Footfalls*, ou com Jessica Tandy, em *Not I*. Estando em outra posição, o trabalho de Beckett se resumia a instruir os diretores a descobrirem a monocórdia implícita nas frases ditas pelos atores. É possível notar essa evidência em *Berceuse (Rockaby*, no original), de 1986, com Pierre Chabert, dirigindo Catherine Sellers ou na montagem nova-iorquina de *Play*, em 1977, com Sloane Shelton (M<sup>1</sup>), Suzanne Costallos (M<sup>2</sup>) e Donald Davis (H), sob a direção de Alan Schneider. Depois de testadas, essas informações passavam a fazer parte das rubricas da peça.

Beckett também expressava sua preocupação com o movimento através das palavras. Revelava sua fascinação com a forma e o balanço das frases. Nas estruturas de suas peças, seus princípios de organização baseavam-se na pulsação e no balanço que eram expostos em pequenas unidades. Nas peças teatrais em que suas personagens atuam em duplas (*En Attendant Godot*, *Fin de Partie*, *Happy Days* e *Rough for Theatre I*), o jogo de perguntas e respostas mantém acesa a chama do diálogo, mesmo que intercalado por silêncios. A cada retomada das falas, solidifica-se a ideia de uma estrutura pendular, interminável, reforçando ainda mais suas características minimalistas.

Como já fora observado, as características encontradas na dramaturgia de Beckett aproximam o autor da arte minimalista. Da mesma forma, é importante frisar que o fenômeno pendular na música não significa, necessariamente, uma estrutura minimalista. A abrangência é maior neste caso. Talvez fosse mais correto afirmar que a estrutura de afastamento e aproximação de uma frase melódica coincida com a estrutura da música minimalista e, conseqüentemente, com uma possível partitura musical beckettiana. Esta teoria ganha força ao percebermos a estrutura de composições de Philip Glass, Morton Feldman, Michel Nyman e outros tantos que criaram suas obras baseadas em textos do dramaturgo irlandês.



## CAPÍTULO III. O TEATRO DE BECKETT: ATUADORES CONSAGRADOS

### 3.1 O OLHAR DE JONATHAN KALB SOBRE O ATOR BECKETTIANO

Richard Gilman (1923 – 2006), um dos nomes mais relevantes da crítica teatral no século XX, autor dos livros *The making of Modern drama* (1974) e *The Drama Is Coming Now: The Theater Criticism of Richard Gilman, 1961-1991* (2005), dentre outros, após rever *Happy Days*, em 1961, levantou o seguinte questionamento: “Como o ator beckettiano pode se superar tecnicamente, depois de um abandono evidente das linhas mais tradicionais do teatro dramático?”

A pergunta, que poderia ser feita também aos atores considerados pós-dramáticos, de acordo com o conceito de Lehmann, como vimos, se justifica após análise da performance de alguns atadores que se enveredaram a obra do dramaturgo irlandês.

No caso do ator pós-dramático recorreremos a Matteo Bonfitto<sup>21</sup>, que afirma que os novos rumos do teatro pós-dramático trabalham com recursos que vão além da linguagem, não mais dependendo de um cosmos textual fictício e exigindo do ator novas competências e habilidades. Bonfitto afirma que esse tipo de ator deve transitar entre as diferentes linguagens e qualidades expressivas. Deve ainda ter a capacidade de construir partituras a partir de materiais abstratos e subjetivos e de produzir sentido advindo, sobretudo, da relação que estabelece com os próprios materiais de atuação, sendo um catalisador de fissuras que envolve diferentes processos, muitos dos quais, ainda não elaborados e explicados teoricamente e que, a princípio, não preveem nenhuma possibilidade de solução (BONFITTO, 2006, p. 52).

A reflexão a partir de uma perspectiva beckettiana, nos faz recorrer a obra de Jonathan Kalb, *Beckett in performance* (1989), que, através da documentação crítica de algumas das mais significativas performances da obra beckettiana nos continentes europeu e americano, criou um estudo dramatúrgico a partir de experiências como espectador do teatro de Beckett, buscando articular uma poética a respeito da

---

<sup>21</sup> Matteo Bonfitto é ator, pesquisador teatral e professor do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Formado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo - USP e pela Universidade de Bologna - DAMS, na Itália. É autor de *O ator compositor* (2007), dentre outros livros.

performance atoral e seu lugar na história do teatro. Kalb teve a felicidade de desenvolver sua pesquisa com o autor irlandês ainda vivo e, após entrevistá-lo por diversas vezes, declarou que suas peças ganham sentido após a performance cênica:

“Beckett é um semiologista, um ensaísta na ciência dos significados, exceto àquilo que usa como terminologia esotérica. A semiologia nunca superou o fato de que um vasto segmento da população, lendo ou ouvindo, percebe as palavras “sinal” ou “significante”. Creio que alguns dos mais recentes escritores sobre performances no palco fazem uso da linguagem especializada, mas seus estudos evitam isto como algo vantajoso para praticantes, somadas as críticas e outros interesses em Beckett como a literatura figurativa.”  
(Kalb, 1989: p. 02, tradução nossa)

Para melhor compreender as declarações de Kalb, investigaremos o trabalho de Billie Whitelaw, David Warrilow e Alvin Epstein, com maior profundidade, pois, além desses atores terem vivenciado um número expressivo de peças de Beckett, suas performances são consideradas completas, quintessenciais pela crítica especializada.

Tais declarações nos levam, ainda, a outros questionamentos:

- Qual seria o significado disso?
- Como esses atores produzem efeitos que merecem elogios e quais seriam esses efeitos?
- Como fazer com que suas técnicas de atuação se destaquem de outras escolas teatrais?
- E em relação ao papel da audiência, é também diferente?

Kalb reflete sobre essas e outras questões observando o processo de criação de personagens nos ensaios, fixando-se, sobretudo, na encenação da peça *Rockaby* (1981), por ser um trabalho bem documentado e por ter um importante artigo de Charles Lyons<sup>22</sup> sobre o processo de percepção da peça.

---

<sup>22</sup> Charle R. Lyons, “Perceiving Rockaby – As a Text, As a Text by Samuel Beckett, As a Text for Performance”, *Comparative Drama* 16, winter 1982/83.

Em *Rockaby*, a única personagem presente é uma mulher vestida de preto e, prematuramente, velha, sentada em uma cadeira de balanço num palco escuro. Apesar de seus pés não tocarem o chão, a cadeira tem um movimento ritmado, regulado com as falas emitidas por uma voz vinda de um gravador. Quando a peça se inicia com a palavra “mais” (ou “mais uma vez”, conforme tradução para o português de Luís Roberto Belinatti e Rubens Ruche), a cadeira balança em resposta às suas palavras. Durante os quinze minutos seguintes, duração aproximada da peça, o balanço diminui para quatro vezes até parar. A cada parada a mulher reage, sendo que, na sua última investida ela diz “mais”. Após o seu comando, o balanço se inicia imediatamente, e na última vez, sua cabeça afunda lentamente, assim como a voz gravada que ecoa desfalecida. O texto gravado é repetido como uma ladainha, dividido em quatro sessões e separado pela emissão dos “mais”.

A ação é ambígua. O que ouvimos é um movimento narrativo, quase sentimental, contudo, sem ficarmos seguros das ações sobre o palco. As evidências são insuficientes para determinar se a personagem está ou não morta e, ao final da peça, não se tem nem mesmo a convicção de quem é a personagem. Assim como em *Company*, com o narrador, ou em outras obras do autor irlandês. Esse recurso é sugerido com a prática de Beckett em dar novas informações sobre uma personagem estando próximo do fim do drama. Contudo, o recurso torna-se perturbador ao aventar a possibilidade de que a voz do gravador pode não estar dizendo a verdade.

A menção de “mãe”, na peça (p. 07)<sup>23</sup>, sugere diversos entendimentos: podemos fundir mãe e filha, vendo a mulher como uma composição de caráter que encarna tendências passadas que são transmitidas a todas as gerações. Ou, podemos continuar a vê-la como uma personagem singular, com auto-objetificação que toma a forma de identificação com sua mãe. Ou ainda, podemos especular que a voz pertence a qualquer outra personagem oculta, a filha, talvez, narrando uma história de sua mãe. Ou outro alter ego (a misteriosa força que balança a cadeira, talvez) que encontra uma voz similar da mulher. Como em *En Attendant Godot*, *Play*, *Act Without Words II* e alguns outros trabalhos de Beckett, a ação vista pode ser a sessão de um incessante ciclo repetido. O processo da “filha da filha” também se completará, mas não podemos confirmar que tais repetições ocorram ou

---

<sup>23</sup> *Cadeira de balanço*, tradução de Luís Roberto Belinatti e Rubens Ruche, 1985.

deverão ocorrer e a história ouvida sobre o passado deve ou não ser uma narração de eventos dirigida à ação vista no palco.

Lyons, em seu artigo, crê que o inverificável é a essência original da dramaturgia beckettiana:

Testemunhamos alguns momentos no teatro que abrangem dois tipos de significâncias: eles representam um momento único no tempo e, simultaneamente, funcionam como representações de momentos típicos nas representações auto-suficientes de uma unidade temporal e como metonímias de uma unidade temporal larga (uma unidade ilusória que não pode ser representada). Eu abordo essa questão para sugerir que o teatro de Beckett utiliza uma unidade temporal parcial ou fragmentada, construída sobre uma convenção fundamental de estrutura dramática: o uso de momentos isolados ou discretos como a expressão da qualidade de uma sessão larga da narrativa total. A inovação de Beckett não parte do uso de um episódio resumido como uma metonímia de uma unidade de narrativa estendida; ao contrário, seu drama é raro ou original porque vivencia o relacionamento entre o episódio individual e a narrativa larga implícita inverificável, portanto, equivocada. (LYONS, 1982/83, p. 306)

Ainda que seja equivocada tanto para as personagens beckettianas como para os espectadores, Lyons afirma:

Nós, espectadores, exercemos a tendência de estabelecer uma narrativa total fora dos fragmentos exibidos e, de algum modo, reconhecemos que a história criada é um produto de nossa imaginação – efêmera e inverificável. Nesse sentido, nossa luta é inútil para negociar com a intangibilidade da experiência duplicada da luta das personagens de Beckett que dialogam com suas imagens do passado no meio desconcertante do presente. (Ibidem, p. 306)

A desvantagem dessas observações é a implicação de que tal luta intelectual pode representar experiências primárias para os espectadores.

Lyons acentua qual luta ou lutas são exatamente duplicadas. E segue sustentando que:

Não percebemos nada sobre o processo de consciência da mulher que decide sustentar o texto pelo comando “mais” e o seu consentimento através da expressão “tempo de parar”. Interpretamos a ação física de balançar como um ato rítmico compulsivo. Às vezes, extrapolamos os detalhes da narrativa para ver a ação da mãe como uma autoconsciência re-presentada do padrão final da ação no material existente no texto, através do qual podemos testar a validade de nossa interpretação.

Podemos concluir que a interrupção gradual do balanço e o silêncio final da voz representam a morte da personagem. No entanto, essa conclusão é inverificável. (Ibidem, p. 304)

Na performance de Billie Whitelaw, sob a direção de Alan Schneider, no entanto, nós vemos o processo de consciência da mulher presente. Processo que ativa suas motivações como variáveis na transmissão do texto aos espectadores. O indício de que ela dá motivações à sua personagem pode e faz mudar o termo de ambiguidade da peça. Os cuidados de Whitelaw ao escolher as ações forjam frases de apropriação rápida. Isto se torna importante para compreender como as ações (incluindo direção e concepção cênica) afetam as teorias de percepção da audiência em diferentes atuações, dependendo dos performers e das performances.

Figura 01



Figura 02



*Billie Whitelaw em Rockaby, 1981 - Direção: Alan Schneider - Fotos: www.samuelbeckett.it*

*Rockaby* é um acalanto, um ritmo inalterado de palavras que acalma e tranquiliza o espectador até o surpreender com as palavras “fuck life” (como já foi verificado), no final da peça, deflagrando os momentos derradeiros da mulher, mais cautelosos que a sua prévia catatonia sugere. A narrativa é como um predicado estendido que não se resolve até que a última frase nos liberta com “e balançou” (p. 09), e as palavras a seguir abrangem “fuck life”. Como o suposto sorriso do Ouvinte no final de *Not I*, o “fuck life” ironiza deliberadamente o resto da ação, carregando a implicação de que a personagem que não pisca está consciente o tempo todo. Whitelaw em cena não se mostra insegura; ao vivo ou com a voz gravada, sua fala é dirigida por uma proposta clara e inquestionável, cujo curso nunca é compartilhado com a assistência, que sucede projetando uma ambiguidade sem ambivalência.

Durante os ensaios de *Rockaby*, a atriz se policiava para manter a mão direita para a frente e para trás, como um metrônomo, o que a permitia sustentar um determinado ritmo enquanto se curvava em várias direções. Assim como a Boca em *Not I*, ela coloria algumas frases variando o tom de voz, ao invés de preservar um tom neutro e sem cor como pedia Beckett. Em outros momentos, Whitelaw deixava sua voz arrastar-se, parecendo sem direção e como se estivesse cantando para se entreter e não buscando um entendimento das palavras. Esta variação causava a impressão de uma mulher desligada, distante, levando o público a esperar somente certos tipos de quebras em tons medianos. Assim, no final, quando ela “desliza” a voz na emissão de “fuck life” sem alterar o tom, invalida o sentido de inofensividade verbal construída

ao longo do texto. O impacto surge não somente pelo significado das palavras, mas através da impressão de segurança com que as primeiras frases foram transmitidas, livre de consciência ativa. A ação tem um poder inesperado porque faz parte de um item de série transitório. Se isto fosse separado pelos sons das frases seria intenso como um julgamento melodramático num todo visto e ouvido pela plateia.

A voz da gravação (também realizada pela atriz), no entanto, atraía a audiência somente por uma extensão limitada, pois era evidente que as palavras tinham sido ditas no passado. Ao vivo, as palavras, mesmo que em número reduzido, obtinham potencialmente mais atenção. A atuação de Whitelaw, fechando seus olhos pacientemente em intervalos regulares e depois abrindo-os amplamente e esperando dez segundos antes de cada frase, transforma a progressão dos “mais” (ou “mais uma vez”, conforme tradução para o português de Luis Roberto Benatti e Rubens Rusche) em uma série de eloquentes afirmações sobre o seu estado interior.

Seu primeiro “mais”, que inaugura a ação, modula como um pedido e demonstra um leve pânico com um forte sentido de determinação; ela pergunta, embora a plateia não possa responder. O segundo “mais” é melancólico e instável, sugerindo um questionamento; parecem palavras ouvidas ao longe. O terceiro é alongado, com a pronúncia carregada (“r” em more) e tem um leve tremido como se ela tivesse assustada ou rouca. Por sua vez, o quarto é menos articulado, como uma expressão abstrata – “Ah” ou “Ahr”, na língua inglesa – como se a personagem lembrasse quando falar e não como falar. Dentro dos limites das instruções do diretor, Whitelaw emitia as variações dos “mais”, de maneira consciente, com suavidade e propondo efeitos sonoros antes de apresentar o significado racional da palavra - a musicalidade em detrimento da semântica das palavras, como já fora verificado em outras obras de Beckett. O significado das palavras torna-se um elemento significativo somente depois que a plateia percebe os efeitos de virtuosismo vocal impostos por Whitelaw.

Quem é ela e para quem fala? Qual seria a sua intenção? O surgimento dessas questões é inevitável. No palco, a atriz usa uma voz mais áspera e fatigada que a voz imposta à gravação, sugerindo que a mulher está mais velha. Uma inverdade, pois, a gravação representa o seu estado presente. Ela, naturalmente, se divide em duas de forma dissimulada, mas esta possibilidade não é sustentada pelos “mais”, sugerindo duas probabilidades possíveis: ela instrui sua voz a continuar e manifestar o que Lyons chama de “decisão para sustentar o texto”, que implica que a ação progressiva esteja sob seu controle; ou então, ela

suplica para a voz parar, sugerindo que exista uma fonte externa, sem possibilidade de controle. A esse respeito, Kalb vivenciou a experiência de vigiar o balanço da mulher interpretada por Whitelaw, vistoriando os seus “mais” e constatando os movimentos mínimos de sua cabeça, que ganham proporções demasiadas, diante da imobilidade que acomete a cena. Um bom exemplo de que o texto em performance torna-se autônomo em relação ao texto escrito

Para demonstrar que esses pontos não são irrelevantes, Kalb compara a performance de duas gravações da peça encontradas no arquivo da New York Public Library’s Theater Collection at Lincoln Center. A primeira, gravada em New York, em 1981, para o encerramento do documentário para televisão “D. A. Pennebaker and Chris Heggedus”, sobre o *making of Rockaby* é bem diferenciada da performance gravada em 1984, para o “Samuel Beckett Theatre”, também na cidade de New York. Ambas foram protagonizadas por Billie Whitelaw.

De início, o que se nota de diferente nas duas performances, segundo Kalb, são as propostas de maquiagens adotadas. Na performance de 1984 rugas na testa foram acrescentadas; fendas escurecidas, próximas aos ossos da face, deixando a atriz com um aspecto “cadavérico”. Whitelaw, ao ser perguntada sobre esse detalhe, afirmou que a forma televisiva optou por um traje de ensaio, não somente por conta da luz, mas também porque suas mãos não estão apoiadas como é especificado nas rubricas (um aborrecimento para Beckett). Na performance de 1981, o rosto de Whitelaw não é necessariamente velho. Foi aplicado um tom cinza-escuro para acentuar a sua órbita dos olhos e algumas linhas ao lado de seu nariz, moderadamente, para não transparecer a sua idade real. Kalb afirmou que quando viu a segunda gravação percebeu a ambiguidade pretendida por Beckett em sua direção. A expressão *prematurely old* aborda a questão sem responder se a mulher é mãe ou filha. O vestido de baile era muito velho, parecendo pertencer à sua avó, com lantejoulas e uma extravagante touca, cujo adorno refletia a luz do palco, sugerindo jovialidade.

Na performance de 1981, a caracterização revelava um envelhecimento prematuro, enquanto que, na última performance, Whitelaw já apresentava um aspecto velho, como uma mãe indigente, com roupas que poderiam não ser suas. Uma sutil diferença entre velha e, prematuramente, velha. Isto contribuiu para a qualidade geral da definição, um quase-realismo que diminuiu o impacto das ambiguidades do texto.

Nesta performance (1984) a mulher está fraca, menos independente e mais nervosa que a outra. Seus braços seguram firmemente a frente do antebraço da cadeira como se resistisse a um abraço maternal. Através dessa ação, ela se mostrava determinada a não consentir e a neutralizar qualquer pressão invisível que sugerisse uma força externa à sua. Esse aspecto se torna evidente durante os seus “mais”, antes que ela levantasse sua cabeça no balanço de volta, esforçando-se de tal forma que demonstrasse fragilidade e pânico. Seu primeiro “mais” era sussurrado, vigoroso e modulado como um comando, causando a impressão de uma senilidade que faz exigências à sua criancice. O segundo “mais” é menos impaciente e débil. Ela não parece estar segura, e na sua insegurança, pisca várias vezes. O terceiro “mais” é inflexionado de maneira a transparecer dúvida, muito mais etéreo que os outros dois e quase sussurrado. Ela empurra para fora o seu diafragma de forma mais vigorosa que qualquer palavra de ambas as performances. O quarto é leve e articulado distintamente como a emissão de uma palavra normal, porém, em um tom deplorável e lacrimoso, e com um leve balanço da cadeira.

A atmosfera predominante é de estranhamento, transportando o espectador a uma realidade atextual. Nos momentos finais essa qualidade é realçada com sua cabeça afundando antes do apagar das luzes. Na performance anterior (1981), este movimento declina de forma suave, conduzido com extrema lentidão e parecendo, excessivamente, mecânico, como se causasse uma atmosfera de mistério controlado, permitindo uma interpretação simbólica da ação. Na última performance, a cabeça simplesmente cai e, embora de maneira leve, causa um choque final, dando a impressão de estar sem controle e libertando prematuramente o espectador para um mundo onde cadeiras têm balanço próprio e a lei da gravidade é livre.

A despeito da discrepância entre as duas gravações, a opinião de Kalb sobre a habilidade de Whitelaw é esfuziante:

Ela parece transformar o público com sua autonomia física. A sua atuação em *Not I*, *Happy Days*, *Footfalls* e *Rockaby* me convencem de que ela é uma grande intérprete beckettiana.” (KALB, 1989, p. 16)

Kalb, ainda, levanta outra questão: como alguém pode criar tantas sutilezas de intenções em um texto gravado e emitir frases curtas como “Mais”, sem entender claramente o que está em jogo em cada escolha

sua? A esse respeito, Whitelaw nega que compreenda o texto melhor que outros atores de Beckett:

“...as pessoas pensam que eu faço isto porque sou instruída e inteligente e sei o que significa. Eu quase não tenho educação e nenhuma ideia do que isto significa. Eu não tenho interesse em saber sobre o assunto da peça, para ser honesta. Aquele é um trabalho acadêmico. Eu fico um pouco nervosa quando as pessoas fazem referências ao trabalho de Beckett.” (EDELSTEIN, 1984: p. 86)

Whitelaw comenta ainda que frequentou a escola até os 15 anos e tem pouco interesse por livros, lendo somente o que é necessário para o seu trabalho. Ela nunca leu *En Attendant Godot*, embora tenha visto a peça em alemão. Não conhece *Fin de Partie* ou qualquer romance de Beckett. Conforme Kalb, para compreendermos a atuação de Whitelaw é necessário começar tendo respeito por essas declarações, embora, também, elas devam ser tratadas com circunspeção, pois a atriz não é nenhuma provinciana e, tampouco, uma literária autodidata.

Ela inicia a criação de seus papéis ouvindo Beckett ler os seus textos em voz alta. Seu metrônomo interior - representado por suas mãos - é um velho hábito vindo de encontros prévios com o autor a cada início de ensaio, como alguns musicistas. A esse respeito, Whitelaw diz:

“... quando eu trabalho com Sam nós não analisamos a peça como um todo. Minha primeira tarefa é descobrir a musicalidade daquilo. No início, você não sabe se é para ir rápido ou lento, ou onde colocar o metrônomo... o que faz as pessoas pensarem a obra de Beckett como um aparelho mecânico perfeito sem ter o autor a seu lado. Eu jamais faria suas peças sem tê-lo ao lado.”<sup>24</sup>

A atriz é responsável pela interiorização das informações vindas de Beckett, transformando-as em sua própria música. Ademais, a musicalidade da peça, sendo, neste caso, composta por palavras, nunca pode ser totalmente abstrata porque as palavras carregam um significado racional; alguns atores acreditam que Whitelaw faz uma música

---

<sup>24</sup> Whitelaw, em depoimento concedido a Jonathan Kalb, In *Beckett in performance*, 1989, tradução nossa.

primária, no entanto, exclusiva. Quando perguntada sobre sua preparação para os papéis, Whitelaw, normalmente, dá dois tipos de resposta. Inicialmente ela fala sobre música, como neste comentário sobre *Footfalls*:

...existe um pequeno choro, uma espécie de Schoenberg – eu imagino isso sem pretensão – uma espécie de notas schoenberguerianas quando ela pergunta sobre sua própria idade e a mãe diz: “Como estou velha”, ela diz a idade novamente e a mãe diz quarenta, e isto parece para mim uma terrível monotonia infinita, uma situação de caminhar para trás ou estacionar aos quarenta... no entanto, se a mãe tem noventa, há ainda cinquenta anos para viver. É um pesadelo pensar que eu tenho que conviver com esse inferno. E ela diz duas palavras: “tão pouco”. Mas atualmente não parece alguém perguntando por outra personagem. É um choro que vem do coração e que cria certa nota... e certo som que sai de minha boca. Eu não sei dizer “tão pouco”, existe um som, e então eu volto para o mundo moribundo, e sigo com passos monótonos. (Ibidem, 1989)

O outro tipo de resposta dado por ela é em relação às experiências de sua vida:

Cinco anos antes de minha mãe morrer (meses antes eu ensaiava *Rockaby*) após contrair o Mal de Parkinson, ela ficava sentada olhando fixamente para o nada, hora após hora. Eu sentava e a observava. E pensava: Deus, o que se passa dentro de sua cabeça? Quando eu fiz *Rockaby*, eu tinha uma imagem em minha cabeça – eu penso em imagens – de alguém olhando para fora de uma janela, para um monte de prédios. Talvez eu possa ser uma pessoa aqui e outra lá fora. Como deve ser terrível ficar sentada esperando a morte. (GUSSOW, 1984, p. C13)

Kalb cita Whitelaw, insistentemente, porque as declarações a respeito de seus encontros com Beckett não caminham, unicamente, pelo som. Ela parece vivenciar as peças em si, trazendo alguma compreensão, ou ao menos, de alguns momentos. Isso não quer dizer que a música seja menos importante para ela do que se pretende, ao contrário, a maneira como ela saboreia frases como “...parece a lua

passando pela janela”, (em *Footfalls*, p. 05), ou a maneira como ela expande as palavras com mais sílabas que elas possuem como “balanço-ou” (*Rockaby*, p. 04, 06), seguidas vezes, distanciando a nossa atenção do significado e aproximando da emissão sonora. Mas ela também reconhece que o trabalho de Beckett é formado por uma coincidência de naturezas, uma afinidade natural, envolvendo as suas experiências pessoais com a criação do autor, suas dores emocionais – que variam, naturalmente, de ator para ator e de espectador para espectador.

Em outro momento ela faz referências aos seus “mais”:

... Eu estou na cadeira e sinto que, uma vez que posso ouvir meus próprios pensamentos, então, eu estou imóvel aqui. E quando os pensamentos param é terrível. É completamente terrível naquela cadeira quando as palavras param. Mas, no entanto, eu digo “mais”, e os “mais” iniciam fracós porque ela está desvanecendo... quando eu digo “mais” parece “não me deixe ir embora ainda”. (EDELSTEIN, 1984, p. 83)

Kalb procura demonstrar que Whitelaw tem um entendimento da peça mais aprimorado que outros atores. Ela toma decisões no palco que transmitem confiança, sem, contudo, resolver as ambiguidades do texto; sua imaginação não se limita a uma situação particular, mas sente-se preparada à performances mais profundas. Ela ouve a música dos textos, estuda e as utiliza como guia para medir o tempo e o fraseado. Dessa forma, ela repete as palavras por diversas vezes nos ensaios. Esse procedimento a afeta internamente, através da musicalidade, num primeiro momento, e por fim, através da linguagem. A atriz permite que as palavras evoquem imagens, muitas delas, vindo da sua própria vida e atingem o sentido da peça, apesar da sua aversão a análises e a sua insistência sobre a melodia das palavras em seus relatos.

Para Lyons, as personagens beckettianas lutam para apreender seus passados. E essa luta é completada com “o frustrante envolvimento do presente” e a inverificabilidade da informação sobre o passado. (KALB, 1989: p. 21) No entanto, para Kalb, no momento em que os espectadores assistem a essas peças no palco, percebe-se que a conclusão de Lyons despreza a musicalidade impressa no espetáculo, assim como outros aspectos de intensas comoções no presente. A mulher na cadeira não se frustra pelo ambiente a sua volta. Ela também é acalantada para dormir e é afetada pelos estímulos. Assim como os

espectadores que não se espantam com as informações planejadas. Eles são envolvidos por um proeminente som padronizado e uma surpreendente figura viva no palco. Por ventura, o espectador sente a musicalidade do texto e subitamente troca as imagens, realizando, por fim, as implicações poéticas e fazendo interpretações inadvertidas.

Martin Esslin sugere que a maioria dos espectadores das obras de Beckett reage com um “impacto total vindo de uma singular e esmagadora imagem” (Apud Kalb, 1989, p.22), mas Kalb suspeita que, para alguns (espectadores), é meramente uma reação inicial; em sequência, eles lembram partes de um texto obsessivo, mesmo que pensem na falta de compreensão textual e permitem que a peça aflore como um esmagador efeito de desaparecimento. Pouco antes de sua morte, Alan Schneider discorreu sobre a plateia de Beckett:

O que é interessante para mim, é que as “elipses” de *Godot* são agora excessivamente claras para um público de jovens estudantes. O que era antes frustrante para professores quando tentavam refletir sobre a obra, são papéis trocados e a linguagem de nossa percepção é suficiente para seu entendimento. A plateia que assiste as peças de Beckett no Harold Clurman (*Ohio Impromptu*, *Catastrophe* e *What Where*) é classe média, não-intelectuais e não aficionados. Nesse momento, eles são em maior número que os especialistas. A cada semana eu escuto as conversas. A obra de Beckett agradece isso. (MATOUSEK, 1984: p. 97)

Em *Rockaby*, a voz que se ouve é suspeita, dissimulada, e com uma narrativa inverificável. Entretanto, existe uma mulher no palco que aparece para morrer. O fim pode não ser a morte atual e também pode não representar a morte, inequivocadamente, mas é possível elencar referências para a ideia da morte. É ao menos, o fim do acalanto e o tempo que ela parou, seja lá quem for ela. Como em *Breath*, cuja duração da peça representa a duração de uma vida e tem seu final reduzido num momento de grande impacto. Em *Rockaby*, o final atordoia a plateia por não recuperar o balanço da cadeira e o ritmo da voz. Para os espectadores, toda a ambiguidade textual retrocede como fundo para o fato de que o final diminuindo gradativamente é ficção e realidade, e se unem em uma relutante aceitação.

### 3.2 AS PEÇAS TARDIAS *IN PERFORMANCE*

A fórmula estética proposta por Beckett, apesar de repetida, não é uniforme, se levarmos em conta os aspectos da prática teatral. Isso pode significar que um ator que tenha tido sucesso em trabalhos anteriores do autor, não tenha a mesma sorte nas peças tardias. Apesar das limitações físicas impostas por Beckett, as atuações de Billie Whitelaw, normalmente, afetam as produções beckettianas de forma significativa, fato que nem sempre se repete com atores que se atrevem a enfrentar a seara beckettiana, como verificaremos a seguir.

A produção de Alan Schneider de *Ohio Impromptu* no Teatro Harold Clurman em Nova York, em 1984, trouxe a possibilidade de dois atores veteranos de Beckett incorporarem a mesma personagem, no momento em que Alvin Epstein substituiu David Warrilow no papel de Leitor. As duas performances foram muito diferentes, como era de se esperar, com atores de formações e experiências distintas. (Epstein construiu sua reputação em Beckett nos anos 50 por papéis como Lucky e Clov, contrastando com Warrilow que se tornou conhecido a partir de 1970 por personagens sem nomes em trabalhos como *That Time* e *A Piece of Monologue*). A nitidez do contraste entre eles se realçou de forma inesperada. Os dois pareciam manter-se como representantes de escolas que faziam oposição aos pensamentos quanto à atuação de Beckett, como se conduzissem um debate não declarado cuja consequência determinaria como as peças tardias deveriam ser interpretadas. Quando as duas performances são examinadas de perto, as implicações de suas diferenças se estendem, além das questões referentes ao estilo e à personalidade, a problemas básicos da percepção do público e da estética das peças tardias.

Figura 03



Figura 04



*David Warshaw e Rand Vintchen em Ohio Impromptu – Fotos: W. Swope*

*Ohio Impromptu* tem cerca de vinte minutos e foi escrita no estilo de *Rockaby*, *Not I* e *Play*; ou seja, um quadro quase imóvel, criado, meticulosamente, permitindo que espectadores meditem sobre sua importância metafórica, enquanto um fluxo de palavras é emanado do palco, guiando a meditação. Duas personagens vestidas identicamente (casaco longo preto; cabelo branco longo), Leitor e Ouvinte, sentam-se com a mesma postura em uma mesa grande. Enquanto um lê o outro ouve, como atestam seus nomes. Um chapéu preto de abas largas está pousado no centro da mesa. O Leitor narra a história de um homem que se muda de um lugar onde estava “por tanto tempo a sós” com uma companhia – provavelmente uma amante (“o querido nome”), que pode ou não ter morrido – para um “quarto individual” de cuja “única janela podia ser visto o ponto mais distante de um rio das ilhas de Swans”. O homem é visitado de tempos em tempos por um estranho que, pode ou não ter sido mandado pela amante. A cada visita, o estranho passa a noite lendo um ‘conto triste’ para o homem, deixando-o após o amanhecer.

Logo que se tenta uma explicação da situação física, seus vários níveis de significação, ironicamente, se conectam uns aos outros, levando a uma multiplicidade de significados. E assim como em *That Time*, *Rockaby* e a maioria de suas peças tardias, os espectadores são, simultaneamente, acalmados pela música da linguagem e ficam perplexos por uma série de questões lógicas. As personagens no palco são as personagens na história do Leitor? Os dois homens são totalmente distintos ou são diferentes imagens da mesma personagem? Por que há somente um chapéu, e o que significa a presença do chapéu com relação à singularidade ou dualidade da(s) personagem (ns)? O Leitor é o autor do “conto triste” e, sendo assim, o que mais ele controla na peça, e o que é esse relacionamento com o outro que controla o texto? Estes são

questionamentos óbvios em que poderiam incluir, ainda, indagações relacionadas à biografia (Beckett e Joyce são famosos por terem andado juntos na ilha de Swans, em Paris), a alusões literárias (o texto é repleto de formulações shakespearianas) e a questões sobre verdades ou mentiras (similares àquelas levantadas em *Rockaby*) sobre um aparente amante de luto. Obviamente nenhuma dessas questões terá respostas a contento, entretanto, diferentes performances podem ser comparadas no que tange à forma que elas afetam a formulação das questões.

Após o início da peça, passam-se alguns segundos como se os olhos de alguém se ajustassem às reflexões de uma mesa branca e cabelo branco. Warrilow, o ator que iniciou a temporada, faz seu primeiro gesto simples: com a mão cansada, vagorosamente, vira a página de um livro enorme à sua frente. A rubrica aponta apenas uma direção de palco (*L vira a página*), mas o ator transforma o gesto em coreografia. A quietude e a graciosidade das mãos expressam exaustão, como se o grande número de vezes que a página foi virada tivesse feito sua mão perder peso. O ator ainda não disse uma palavra e a cena já é preenchida com mistério sobre o passado.

Ele lê com uma voz ríspida e gutural em um único tom, tão baixo que é possível imaginá-lo chegando de um lugar fora do palco: “pouco é deixado para contar” – e o Ouvinte, interpretado por Rand Mitchell em ambas as performances, bate na mesa, interrompendo-o. Warrilow faz uma pausa, respira, repete a frase anterior e de novo faz uma pausa; depois de alguns segundos, o Ouvinte bate de novo, e a leitura continua. Esta sequência, que ocorre seis vezes na peça, é a única evidência de contato entre as personagens, antes do final. Mas Warrilow lida com essa pausa de forma a desenvolver uma tênue evidência de contato das indicações de profundidade e complexidade no relacionamento das personagens.

As primeiras batidas são sincronizadas de tal maneira que elas caem, ligeiramente, um pouco antes do momento que a próxima palavra do Leitor é esperada, como se o Ouvinte estivesse comentando o que foi dito ou perguntando algo, ou ainda atuando como um tipo de instrutor literário que está treinando o Leitor na prática de contar histórias.

Pode-se perceber a respiração de Warrilow como um contador eloquente em resposta à interrupção do Ouvinte. A respiração parece nunca se alterar, ainda que se tenha a impressão que o seu significado se modifique amplamente através de seis repetições, de acordo com o contexto da frase repetida – da paciência natural no começo da peça às exasperações resignadas perto do fim. As dúvidas de ‘por quê’ as batidas devem vir e ‘por quê’ a frase deve ser repetida e então falada,

são levantadas de uma nova maneira toda vez que Warrilow respira de forma audível. As sequências de batidas nunca parecem ser padrões ensaiados - mesmo podendo ser este um de seus aspectos - mas são sempre oportunidades raras de ‘expressar-se’ dentro de circunstâncias restritas. É como se as personagens roubassem, de forma inteligente, pequenos momentos de contato humano, enquanto são forçadas a uma situação de esforço físico que proíbe tal troca.

Warrilow continua a ler vagarosamente, acalmando o tempo cuja regularidade incessante é, por si mesmo, uma fonte de informação sobre a personagem, carregando o sentido de que um de seus propósitos é, simplesmente, preencher o tempo. A história chega a um ponto onde o homem reconsidera sua decisão de mudar, e decide ficar onde está:

Nesse extremo seu velho terror da noite voltou. Tanto tempo depois, como se nunca fora. (*Pausa. Olha mais de perto*) Sim, tanto tempo depois como se nunca fora. Redobrados agora os terríveis sintomas descritos ao longo da página 40, parágrafo quatro. (*Ele quer buscar o trecho. Com a mão esquerda, o Ouvinte o detém. Ele retoma a página abandonada.*) Noites em claro doravante seu quinhão. Como quando seu coração era jovem. Não dormir mais, não ousar mais, dormir antes do- (*Ele vira a página*) raiar do dia.<sup>25</sup>

A atuação de Warrilow aqui é de uma indeterminação equilibrada e segura; suas ações são específicas, mas indefinidamente enigmáticas. Ele cria pausas para olhar mais de perto; reclama e então desenha seu “s-i-i-m” dentro de um comentário implícito no texto, similar a sua forma de respirar de acordo com as batidas. Mas isso não está limitado a um comentário óbvio, isto é, “sim” como uma palavra não impressa no livro, uma expressão do pensamento da personagem que sua primeira leitura da fala estava correta. É muito vago comentar somente o fato de que o Leitor parou de ler, e de forma não muito clara em outros aspectos; isso evidencia a própria consciência sem eliminar a possibilidade de que “Sim” está, de fato, impresso no livro. Então, ao evitar uma prática excessiva da leitura da fala, Warrilow preserva a possibilidade de outras interpretações da cena. Se ele estava realmente incerto da frase, sua primeira leitura do livro poderia ser boa, e ele não causaria estranhamento ao se passar por alguém que lê seu livro

---

<sup>25</sup> *Improviso de Ohio*, p. 02, tradução de Leyla Perrone-Moisés.

demasiadamente. A pausa e a repetição da fala anterior – sem a permissão da batida – podem ser inseridas de forma a provocar o Ouvinte, num jogo baseado na ideia de que ambas as personagens saibam precisamente quais palavras estão no livro.

Para Kalb, a parte mais surpreendente da performance de Warrilow começa duas frases depois, quando ele tenta voltar as páginas do livro e o Ouvinte checa sua mão. Warrilow, então, começa as atividades calmamente, passando a língua pelos lábios e arrumando seus ombros, como se estivesse ávido por um pequeno intervalo entre duas tarefas tediosas e familiares. Tão logo é interrompido, seu humor muda e é visível através de pequenas alterações em sua leitura, algo como um minuto de diferença no tempo de suas pausas. Durante o restante da peça, Warrilow investe em uma espécie de tensão.

Por que ele parou, e o que isso tem de tão horrível? Questões que deixam de ser passivas e se afirmam tenazmente. Uma urgência no presente sobre tensão entre as personagens combinam, entre outras coisas, com uma tensão entre metáforas, ou até mesmo os lados cômico e triste, enquanto referência literária. Beckett, simultaneamente, zomba de si mesmo e, figurativamente, mostra sua própria morte. Ele afirma como resultado, “Ninguém quer ouvir sobre ‘os sintomas horríveis’ de novo (isto é, o sujeito de toda minha arte), então eu devo continuar até o meu destino final” (p. 02). Ao invés de retornar à “página 40”, como o livro supostamente instrui, dando sequência ao ciclo infinito, como em *Play, Act Without Words II, Not I* e suas diversas outras peças circulares, ele para o padrão e traz o seu (e do Leitor) começo até o final.

Resoluções com esses tipos de tensões vêm somente nos momentos finais das peças, e não no texto todo. O Leitor diz: “Não resta nada a dizer” (p. 02) e fecha o livro, depois que ele e o Ouvinte abaixam as mãos bem devagar, levantam as suas cabeças e olham um para o outro, como se fosse pela primeira vez. Ambos, em uma confrontação direta que sugere reconhecimento mútuo e, por conta dessa simetria de movimento, uma negação da possibilidade de confrontação ou diferença, sugere uma mímica (do tipo de espelho). Isso pode acontecer pela simultaneidade dos dois atores, porque a performance de Warrilow deixa a peça aberta a diversas interpretações. Ele se rende a uma situação básica – um homem lendo para outro – realista o suficiente para justificar uma abordagem ficcional: o significado é tirado da história (por exemplo, certa vez, dois homens tiveram um encontro estranho na torre Gothic). E ele permanece inexpressivo o suficiente para justificar as abordagens simbólicas: o significado surge das metáforas que foram

tiradas da situação. As escolhas de atuação de Warrilow, assim como as de Whitelaw, admitem interpretações extremas, facultando aos espectadores, optarem entre diversas possibilidades de sentido. A performance de Warrilow faz com que a personagem pareça tanto uma metáfora como uma personalidade.

**Figura 05**



*David Warrilow e Rand Mitchell em Ohio Improvptu – Fotos: M. Swape*

Alvin Epstein, por sua vez, se parece muito com Warrilow ao vestir o papel do Leitor; o rosto com maquiagem branca e cinza, a longa peruca e um casaco fino com botões até o pescoço são bem impessoais. Após alguns segundos, entretanto, ele levanta a mão para virar a página e torna-se claro que a sua performance difere da de seu predecessor. A mão realiza sua tarefa de maneira firme, inexpressiva e eficiente. É possível sentir que a peça, de fato, começa quando Epstein inicia a leitura, que o seu silêncio introdutório serve apenas para preencher, ao invés de uma inatividade permeada de mistério como é presente na atuação de Warrilow.

Assim como o seu antecessor, ele fala com voz rude que cai, ocasionalmente, num som gutural. No entanto, ele parece um jovem rapaz imitando um homem velho. O Leitor de Epstein dissimula de forma inquestionável; levanta os olhos do livro enquanto lê, observando o público. Faz escolhas de atuação aparentemente claras, embora, não tão específicas quanto as escolhas de Warrilow. Sua ‘teatralidade’ nos dá a impressão de que o Leitor memorizou o livro, portanto, a possibilidade de uma leitura em cena é imediatamente eliminada. Seu significado está relacionado mais ao aspecto da memorização que às

palavras da história. Naturalmente, tal significado não está prestes a aparecer, porque Beckett, mais uma vez, deixa a questão ambígua.

Com Epstein, o Leitor se apresenta sarcástico, levemente impaciente e sentencioso. A sequência de batidas na mesa não o interrompe, ele as antecipa. Chegando a um ponto no livro em que a batida faz parte dele mesmo; ele freia para esperar por isso. E mantém a pausa depois de cada primeira batida de maneira breve e uniforme. Dificilmente continua a falar depois das segundas batidas. Com Epstein, a duração da peça é, pelo menos, cinco minutos mais curta. Nenhuma das batidas aparece como se fosse surpresa; elas são memorizadas, como se completamente planejadas, criando um sentido mínimo de conexão ou relacionamento entre as personagens. A sequência de batidas chega a ser irritante como algo obrigatório que o deixou entediado tempos atrás.

Ao aproximar sua vista do livro, Epstein para abruptamente e olha para baixo; depois continua em um tom de descontentamento, com um curto “sim”, evidenciando uma atuação firme e de fácil compreensão. Enquanto recita seu longo discurso, ele se vê sem muita certeza se memorizou corretamente uma fala; então para e verifica o roteiro. Tal clareza é a marca de uma atuação confiante e inteligente, mas no contexto de *Ohio Impromptu*, esta ação particularmente clara é reducionista, pois, acaba sendo muito específica. De fato, ela separa aspectos do significado do texto, como por exemplo, a questão se o “sim” é ou não impresso no livro; ou se a repetição de “tanto tempo depois como se nunca fora...” (p. 02)<sup>26</sup> é algum tipo de provocação para o Ouvinte.

Outro exemplo seria a tentativa retornar à “página 40, parágrafo 4”. Ele propõe um final do livro de maneira lenta, com um movimento estilizado que distingue de todos os outros, e então o Ouvinte o interrompe com um movimento similar. É um dos poucos momentos na performance em que transparecem os aspectos simbólicos, embora o seu valor como metáfora seja limitado. O resultado dessa estilização sequencial implica que a mesma coisa aconteça o tempo todo, que nunca foi permitido ao Leitor voltar até a página 40 e o fato de ser inquirido pelo Ouvinte representa um momento da sua rotina familiar.

Como no silêncio que abre a peça, a mão do Leitor parece mover-se sem ressonância, tal como a mão de um artesão em sua função cotidiana. Não há urgência no presente, não há ecos de outros ciclos vitais sem fim, somente mais uma atividade ensaiada na vida dessa

---

<sup>26</sup> *Improviso de Ohio*, tradução de Leyla Perrone-Moisés.

personagem sarcástica. E como o Leitor não mais se incomoda por ser interrompido, o final perde força por não ter mais referência para a sequência de mãos. Ao invés de um terror não dito, os dois homens se olham como que anestesiados. O encontro final passa a ser uma ação ensaiada posterior a todas as outras ações previamente ensaiadas.

Para Kalb, a interpretação textual auxilia, neste caso, a apontar as diferenças entre as performances em um contexto literário. Depois de ver Warrilow, *Ohio Impromptu* parece uma composição complexa. Muito além da incomparável beleza da história de amor, há uma exploração paradoxal relativa à existência literária. A peça inicia com uma visão que ultrapassa ilusão e realidade, através do mecanismo da narrativa de uma história sobre vidas passadas, e progride para um momento de alienação de si mesmo. Beckett, entretanto, apresenta um estudo com um modelo de paranóia dirigido a ele mesmo e mostrando sua essência (KALB, p. 55).

Epstein, por sua vez, merece uma medida de aprovação, mesmo depois de recusar, de maneira enfática, as coordenadas beckettianas. Uma atitude comum entre atores que veem as direções prescritas de Beckett (especialmente nas peças tardias) de forma inferior. Alan Schneider descreveu o problema em 1975:

Depois de todos esses anos, há um número de atores (e diretores) que ainda não compreendem Beckett, ou evitam participar de suas obras. Eles sentem-se severamente limitados como artistas, tendo sua criatividade e individualidade removidas, restringindo os seus recursos físicos e vocais. Creem que Beckett odeie os atores porque nega usar seus próprios impulsos ou seus aspectos físicos. Se não podem movimentar-se livremente sobre o palco, não podem usar suas vozes e corpos, tornando-se marionetes de suas vontades?<sup>27</sup>

Epstein criou algumas de suas caracterizações memoráveis construindo personagens da fase inicial do autor irlandês. É inegável o seu talento e a sua experiência com obras de Beckett. Em entrevista

---

<sup>27</sup> Entrevista concedida a John Lahr, em 1971. In KALB, *Beckett in performance*, tradução nossa.

dada a Kalb, o ator falou sobre as técnicas de atuação que se mostraram úteis na compreensão das diferenças entre os dois Leitores:

“Eu nunca atuei em papéis de Beckett diferentemente da forma como encaro qualquer outro papel. Eu nunca os considereis especiais. Nunca considereis que houvesse uma maneira de fazer Beckett diferente da forma que se faz qualquer coisa... todo papel é diferente de outro, e você encontra a maneira de fazer qualquer papel”.<sup>28</sup>

Sobre Lucky, Epstein comenta:

Mas (isso) é. Você senta e tenta descobrir: quem é a personagem? Por que ela está se comportando daquela maneira? Por que está dizendo aquilo? Eu fiz isso. Agora eu não posso descrever isso como um método, mas tem a ver com isso.

Eu tive que descobrir o que significava o seu relacionamento em relação à Pozzo. Por que ele estava tão cansado? O que Pozzo quis dizer em sua descrição sobre Lucky com as palavras: “então eu peguei um Knook (um tipo de duende), o que é um Knook?” Por que Lucky carregava a bagagem e a cadeira? Por que obedecia as ordens? Questões fáceis de responder. O que era realmente difícil de descobrir era o significado dessa escravidão? A minha descoberta passa pelo brilho e pela simplicidade da óbvia explicação de que ele era um servo. Ele obedecia a tudo e era cruelmente tratado, sem protestar, no entanto. Faltava ainda responder: que tipo de escravo Lucky era, e por quanto tempo isso tem acontecido? (Ibidem)

Epstein parece ter conseguido as respostas para essas questões, se empenhando em transformar o discurso em frases compreensíveis e memorizáveis. Desenvolveu um mecanismo que ajustasse as decisões

---

<sup>28</sup> Entrevista concedida a Jonathab Kalb, em 04/03/1986, tradução nossa.

sobre o relacionamento das personagens feitas por ele e por outros atores.

Em outras palavras, a sua construção de Lucky em *En Attendant Godot* recebeu um tratamento convencional, envolvendo ações presentes e lógicas obtidas através da pesquisa textual e provando, naquele momento, ser um caminho efetivo para a construção de personagens como Hamm, Clov, Vladimir ou Estragon. Como já vimos, essas personagens não são naturalistas, mas estão enraizadas em um tipo de naturalismo porque existem em certas paisagens reconhecidas e se ocupam com um tipo de atuação reconhecível da vida cotidiana.

Em relação às personagens tardias, Ben Barnes comenta sobre as dificuldades em dar vida a seres diluídos, sem nomes, sem passado e condenados a uma imagem única.

...como Beckett continuou a escrever para o teatro, o problema de produção se tornou uma das formas de convencimento para o ator “perder a noção de personagem”. As imagens encenadas poeticamente davam aos espetáculos um caráter simples, límpido, austero, onde as armadilhas do teatro eram diluídas e a ênfase dada na linguagem era acompanhada por uma única imagem de palco. (BARNES, 1984, p. 86)

Os comentários de Epstein deixam claro que ele compreende essa evolução na obra teatral de Beckett. Quando perguntado sobre que tipo de realidade um ator, interpretando o Leitor, deve criar para si mesmo, Epstein respondeu:

Eu diria que isso é muito mais ambíguo que Hamm, Clov ou Lucky. Estas personagens existem em uma realidade identificável - a realidade da peça. Em *Fin de Partie* existem dois homens que vivem trancados em um quarto com outras duas pessoas velhas presas a containers. Um é o mestre e o outro é o servo; um é mais velho e cego, o outro é um jovem com deficiência física. Então, você sabe quem eles são e sabe onde estão.

Em *Ohio Impromptu* não há questões fáceis de responder. Mas, de novo você consegue as respostas nos textos, porque o texto é um perfeito receptáculo para a visão de Beckett, para o que ele está escrevendo a respeito. A identidade dos dois

homens fica clara: um parece ser uma figura da imaginação do outro, e então, em direção ao final da peça, você não tem certeza do que é real e do que é uma figura da imaginação. Mas como você sabe que a possibilidade existe, já há alguma coisa que você pode contar.<sup>29</sup>

Em outras palavras, a técnica utilizada por Epstein parece ser a de encontrar um núcleo dentro da peça que reconheça identidades, como nas peças iniciais de Beckett, eliminando a ideia da dualidade de personagens, sem, no entanto, abandonar o sentido de ambiguidade. Ele explica mais adiante:

“A possibilidade que mais brotou em minha imaginação é que, fora da extrema solidão, o homem que está sozinho e de luto inventa uma companhia que é ele mesmo, um tipo de alter ego que vem e lê o conto triste para ter companhia, e para ter alguém com quem compartilhar a dor”. (Ibidem, p. 58)

Mas, então, quem ou o que carrega o fardo de comunicar as ambiguidades do texto? O palco se mostra sozinho, sem qualquer auxílio da compreensão do ator? A resposta de Epstein:

Há diferentes escolas de pensamento sobre isso. Algumas pessoas nem iriam considerar tais questões como legítimas. Eles dizem que Beckett é apenas poesia e música, e que você não se pergunta sobre essas questões, mas eu acho que isso é um fardo. Em algum lugar eles têm que fazer essas perguntas e, conseqüentemente, respondê-las. O fato de não quererem falar sobre isso é perfeitamente legítimo... mas não importa o quanto é abstrato e desconectado você quer guardar para si o significado do texto, ainda que o significado não seja notas na música, onde você pode manter distância... Eu acho que não é muito sincero chamar de “música”. Por outro lado, eu acho que não há uma regra fixa e definitiva para isso. Você encontra certas questões que sente que, por razões pessoais, precisam ser respondidas ou

---

<sup>29</sup> Jonathan Kalb. *Beckett in performance*, 1989, tradução nossa.

decididas, e outras que você não quer responder. Eu priorizo o lado da ambiguidade. Eu, certamente, como disse antes, não acho que deveríamos responder questões que Beckett não responde.

Se você decidir que algo é ambíguo e que não deva ser resolvido, então, você passa a ignorá-lo. A questão de qual história se torna discutível não importa se você se identifica com a personagem. Eu estou lendo a história e se, independentemente é minha ou não, eu a identifico... então, você sabe que não está simplesmente lendo a história sobre alguém que não tem nenhum significado para você; a dor é real, independente se é sua ou do outro. Você identifica um homem através do que aconteceu a ele. (Ibidem, pp. 58-59)

Estas afirmações chegam ao centro do problema. Epstein insiste que a mente fica ocupada com as incertezas da peça, apesar de outros afirmarem o contrário. Mas ele continua a dizer que o ator, de alguma maneira, necessita satisfazer as respostas para as questões reconhecidas pelo intelecto. Podemos afirmar que ele aplica trechos fundamentais do sistema de atuação desenvolvido por Stanislávsky, como vimos, tratando um subtexto como privilegiado, o que implica a existência de “uma verdade” nos termos da localização do texto. Essa atitude estimula a plateia a interpretar a peça advertidamente ao tentar decodificá-la de forma lógica, como se procurasse as respostas para um enigma. No final de sua entrevista, no entanto, o ator admite que se deva abandonar a indeterminação e proibir as performances com motivações naturalistas.

Assim como Epstein, Warrilow sustenta em sua entrevista, que o processo de criação com o material beckettiano não se diferencia daquele utilizado em qualquer outro texto, no sentido da forma como se estabelece o trabalho (ver anexo). Warrilow admite ainda a relevância dos enigmas de *Ohio Impromptu* e a importância de não explicá-los. Diferentemente de Epstein, no entanto, ele não os vê pelas motivações das personagens e não precisa de um estofamento psicológico. Especula-se que Warrilow realmente pensa sobre o texto, mas não utiliza esses pensamentos conscientemente para motivar sua performance. Ele os internaliza e faz com que sejam parte de uma atitude geral, no decorrer da peça; pode-se dizer que ele os tenha traduzido em termos musicais, transformando-os em um tipo de instrumento informado.

Nesse caso, a tarefa mais difícil para atores como Warrilow e Epstein, é “perder a noção de personagem”. Como se os atores fossem requisitados a vivenciarem uma experiência num processo de duas etapas, na qual o segundo passo cancela o primeiro: análise do texto como uma peça convencional, para depois empurrar o conhecimento para trás de sua mente, de forma com que se concentrem na musicalidade verbal. Mas essa descrição é mais rígida e premeditada que as técnicas utilizadas por Whitelaw, cujos atos de análise são tão automáticos que ela não os admite como parte do ensaio. Ela não precisa trabalhar com a perda da personagem porque não adota personalidades reconhecíveis a se encaixarem nas ideias já decididas sobre o texto.

Epstein, por sua vez, pertence a uma categoria de atores que trabalha com base em análise de textos. Por esse motivo, tem dificuldades em se libertar de sua consequência natural: a motivação psicológica. Suas habilidades foram o centro de seu sucesso com Lucky e Clov; papéis que demandam que um ator mostre sua destreza em uma pesquisa convencional, de forma a preencher as disposições humanas que o ambiente não convencional de Beckett deixa rascunhado. Em *En Attendant Godot*, *Fin de Partie* e outros trabalhos anteriores, o ator pode adotar uma personalidade excêntrica e específica, justificando suas atividades com motivações realistas e estando seguro de que os aspectos metafóricos de suas personagens e os da peça sobreviverão. Contudo, nas peças tardias como *Ohio Impromptu*, a mesma técnica de atuação parece ter o efeito contrário de limitar o acesso do espectador à metáfora, como se esses trabalhos perdessem o significado na mesma proporção que os atores se envolvem em análises, e ganham importância na medida em que renunciam a elas.

Durante boa parte de sua vida, Beckett conviveu com diversas críticas sobre a relação que adotava com seus atores, tratando-os como marionetes e negando a eles qualquer influência criativa significativa em suas produções. Para alguns críticos, atrizes como Billie Whitelaw, serviam a Beckett como performers que jamais questionariam as suas restrições cênicas. No entanto, o que pode ter passado despercebido a determinados analistas, é que a atriz predileta de Beckett, através de suas performances, exercia um tipo de transcendência aos textos do autor, desafiando àqueles que o acusavam de desejar somente “bonecos sem corpos” em cena, ainda que anímicos, como vimos anteriormente.

Em *Rockaby*, por exemplo, Whitelaw faz com que a peça se distancie do melodrama ao reconhecer a primazia da constante musicalidade verbal impressa. Suas escolhas de atuação partem da exploração das possibilidades sonoras, fugindo das ideias articuladas

sobre ambiguidade ou qualquer outro tipo de análise. Contudo, sua fuga é consciente. Ela tem conhecimento sobre tais ideias, mas opta pela exploração da musicalidade. Portanto, a peça não a limita, mas se transforma em um tipo de vitrine na qual ela pode exibir e aprimorar a sua técnica vocal, e revelar a sua compreensão apurada da estética de Beckett e da experiência humana tratada na peça.

Nesse sentido, o teatro de Beckett funciona como uma espécie de teste, não somente para as habilidades dos atores, mas também para a sua profundidade humana. Seus atores ganham em maturidade e são preparados para enfrentar grandes papéis, após suplantarem os obstáculos exigidos na construção beckettiana. O que torna tais papéis complexos, entretanto, não é apenas o problema descrito da aparente opacidade das personagens – as personas ficcionais não são tão difíceis de incorporar – mas sim o problema da transparência, a qualidade nelas que desnuda o ator e revela o grau de sofisticação em sua experiência. A dignidade nas grandes performances é sempre, de alguma maneira, não representativa e, nesse sentido, todas as peças de Beckett são possíveis veículos dos atores. Seu teatro sempre envolve medo e a oportunidade para sua exposição, mesmo que esse sentimento seja mais evidente nos trabalhos tardios.

O dilema geral do ator de Beckett é absorvido pelo problema de suspensão: ele não precisa comprovar qualquer uma das verdades particulares (que sua personagem ou situação sejam reais, por exemplo, ou que o espectador deva aceitar esta ou aquela ideologia), ele só precisa atuar. Atuar com a convicção e o carisma de um clown, se não quiser perder seu público e sua *raison d'être* (a razão mais importante ou o propósito).

Outro fator relevante é a conjectura de que o teatro de Beckett se aproxima das experiências de Artaud, através da intensidade religiosa na performance. As ideias de Artaud sobre um “atletismo afetivo” - no qual os atores poderiam ser treinados para obter os impulsos primitivos que, quando ativados, evocariam então compreensivas respostas nos espectadores -, as conotações em êxtase, a ética da dor e a purificação forçada, são estrangeiras à visão de Beckett, mas nesse âmbito, é a ideia assinalada de um teatro religioso que procura nostalgicamente por um modo de existência mais autêntico do que é usualmente testemunhado no palco convencional. Os relatos de Irene Worth e Billie Whitelaw atestam essa aproximação:

Eu torci a minha coluna ao fazer Footfalls, porque, de fato, alguma coisa acontece em minha coluna que começa a curvar-se como se eu

estivesse desaparecendo. E é fisicamente muito doloroso. Cada peça que eu faço, sou premiada com uma cicatriz. Agora, talvez, eu esteja sendo idiota, talvez eu não devesse fazer isso, mas eu 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>30</sup>

Eu tive que ir um médico especializado, porque tive um tipo de espasmo muscular terrível por causa da tensão (durante Happy Days). E então, eu tive que aprender a conseguir a sensação de relaxamento em meu corpo e meus ombros e meu pescoço e, ainda assim, dar o sentido de estar preso.<sup>31</sup>

Beckett exige um ator “sagrado” não menos do que Artaud e Grotowski. Kalb afirma que a “existência no palco”, para Beckett, envolve necessariamente a consciência da artificialidade do teatro, tanto para o espectador como para o ator. Consciência que apresenta ambiguidade entre vida e teatro, entre vida e arte. (1989: p. 147)

Artaud se fixou em imagens de decomposição como a “praga” ou a “crueldade” para estabelecer, nos termos de Derrida<sup>32</sup>, a diferença no teatro. Porém, esta fixação foi mais que um crescimento idiossincrático de sua própria doença, foco temático arquetípico para um teatro do

---

<sup>30</sup> Whitelaw, em entrevista concedida a Jonathan Kalb, em 01/08/86, tradução nossa)

<sup>31</sup> Worth, em entrevista para o *Village Voice*, 27 de agosto de 1979, in KALB, 1989, tradução de Eli Nakamura.

<sup>32</sup> Diferença - termo cunhado por Jacques Derrida a partir da palavra francesa *différence* (diferença), mantendo a semelhança fônica apesar da diferença gráfica; *différance* é traduzida aqui por *diferança*, seguindo a forma proposta pelo tradutor de *Margens da Filosofia*; outras traduções já propostas foram *diferência* e *diferensa*. O verbo *diferir* tem dois sentidos que parecem bem distintos: no latim (*differre*) e no grego (*diapherein*). A distribuição do sentido do *diapherein* grego não comporta um dos dois motivos do *differre* latino. Diferir nesse sentido é temporizar, é recorrer, consciente ou inconscientemente, à mediação temporal e temporalizada de um desvio que suspende a consumação e a satisfação do desejo ou da vontade, realizando-o de fato de um modo que lhe anula ou modera o efeito. O outro sentido de diferir é o mais facilmente identificável: não ser idêntico, ser outro, discernível. In *Margens da filosofia*, 1972, p.39.

corpo, antecipando o que Joseph Chaikin (1935 – 2003)<sup>33</sup> iria formular explicitamente algumas décadas depois: que a diferença do teatro consiste não no ator vivo, mas no ator morrendo, moribundo; que isso encontra sua identidade mais estável, a plataforma mais poderosa para expressão, no fato de que o performer poderia morrer a qualquer momento, e está, de fato, morrendo como os espectadores na mesma sala.

Por sua vez, Beckett, muitas vezes chamado de mórbido, parece ser a culminação natural dessa diferença. Seu discurso é a “existência no palco”, embora tenha focado nisso mais de perto somente no final, conforme sua carreira progredia, negando a nomeação de personagens e abandonando a pretensão de que eram personagens ficcionais no sentido comum. O ator de uma personagem de suas peças tardias não habita um dado espaço nem adota uma atitude física específica como uma atividade auto-suficiente, porque, para Beckett, a dificuldade física é a condição ontológica da imagem. Qualquer condição psicológica se desenvolve a partir da condição física – por exemplo, ajoelhar, mas não sentar atrás de uma urna e esperar por um foco de luz para incitar a fala, ou sentar em um banquinho alto com sua cabeça presa a um encosto de cadeira e completamente mascarada exceto por uma boca – e o discurso que emana dessas condições corporais, é o aspecto vocalizado deles.

Se o ator, então, refina o seu comportamento físico, a pureza resultante e a especificidade da forma vão gerar estados mentais correspondentes não apenas nele, mas também nos espectadores, como na biomecânica de Meyerhold. É um processo de atuação “de fora para dentro”, por assim dizer, e a consequência é o espetáculo do ator no seu extremo, inteiramente original.

A dificuldade do ator nas peças finais de Beckett é muito maior do que Barnes implica em sua expressão “perda da noção de personagem”. De fato, o teatro tem a tradição de exigir profissionais que atuem além da representação de uma figura ficcional. Como a

---

<sup>33</sup> Joseph Chaikin foi ator, diretor e professor de teatro. Fundou, em 1963, o Open Theatre - espaço experimental onde desenvolvia técnicas não convencionais de atuação -, encorajando os atores a desenvolverem uma expressividade corporal. Ficou conhecido por frases impactantes sobre a crítica teatral, dentre elas, esta frase: “Eu não conheço nenhum crítico teatral, diretor de teatro ou dramaturgo que elogie os atores ou incentive o seu talento. Eu só vejo a crítica esmagar ou desencorajar a inspiração criativa deles.” Foi colaborador de Beckett, encenando peças como *Fin de Partie* e *Happy Days*.

comparação de Epstein e Warrilow demonstra, o problema nessas peças é, ao invés disso, que ao ator é pedido para renunciar a todo o seu poder intelectual. Não há fontes reais que demonstrem que o ator seja responsável por deixar algo disponível aos espectadores, exceto o que esteja contido em seu estado corporal. Atuar, efetivamente, envolve um tipo de busca para o indescritível Graal dentro das direções de palco do autor e a música de suas palavras. Um processo, longo e tortuoso para alguns, de aprender a confiar no texto, conclui Kalb.

## CAPÍTULO IV. INOMINÁVEIS, UM COLETIVO BECKETTIANO

Em decorrência das investigações feitas a partir da obra de Beckett, buscaremos apurar aspectos que possam nos dar parâmetros para a definição de uma atuação beckettiana. A experiência de encenar *Play*, *Not I* e *Rough for Theatre I*, que gerou o espetáculo ***Inomináveis – coletivo Beckett***, nos permitirá confrontar os aspectos estudados. Segue análise das três peças envolvidas e relatos a partir da experiência da temporada realizada em 2010:<sup>34</sup>

### 4.1 *PLAY*, O JOGO DO CANTO FALADO.

*“E hoje, se posso  
sempre abrir e fechar os olhos, como no passado,  
não posso mais, por culpa de meu caráter inquieto, enfiar e levantar a cabeça,  
como nos bons tempos de outrora. Pois uma coleira, presa às beiradas da  
jarra, me prende agora o pescoço, bem sob o queixo. E minha boca, escondida  
outrora, e que com frequência eu pressionava contra a frescura da pedra,  
agora todos a podem ver. Mas é preciso dizer também que essa modificação  
não deixa de ser amenizada por algumas vantagens, das quais  
não gozava antes, entre outras, a de poder apanhar moscas.  
Apanho-as com a boca,  
vrrac.*

*L’Innommable*, de Samuel Beckett

Embora tenha escrito *Play* em 1963, Samuel Beckett só finalizou a obra em 1964, depois de tê-la entregue a alguns diretores de sua confiança para possíveis encenações e críticas. Alan Schneider, em Nova York, George Devine, em Londres e Deryk Mendel, em Ulm, encenaram a peça, enquanto Beckett, após observação atenta dos experimentos, escrevia a versão definitiva. O enredo é simples, trata-se do clássico triângulo amoroso, marido-esposa-amante. Suas

---

<sup>34</sup> O espetáculo ***Inomináveis*** realizou temporada no espaço **Travessa Cultural**, Rua Ratclif, nº 56, Centro, Florianópolis, aos sábados e domingos de novembro de 2010. O elenco foi composto pelos então estudantes Carlos Silva, Gabriel Guedert, Rafaela Samartino, Tainá Orsi e Tamara Hass, do Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (7ª e 8ª fases) e pela estudante Carina Scheibe do Curso de Pós-graduação em Teoria Literária da mesma Universidade.

personagens, sem nomes definidos, são chamadas por M<sup>1</sup> (a esposa), H (o marido), M<sup>2</sup> (a amante) e habitam velhas urnas ou vasos, onde somente suas cabeças, praticamente imóveis, estão visíveis ao público. São seres encurralados e sem horizontes, que existem apenas pelas palavras que pronunciam. Palavras que, na maior parte do tempo, narram isoladamente fatos sobre o possível relacionamento amoroso que outrora tiveram. Palavras que são extorquidas pela luz, o agente inquisidor que gradativamente aniquila essas personagens, mantendo-as em constante fase terminal. Apesar disso, as histórias narradas por H, M<sup>1</sup> e M<sup>2</sup> chegam a ser divertidas, transformando-se em sua única forma de passatempo (enquanto a morte não chega). O brincar, o jogar com as palavras, é tudo o que resta a esses seres e conforme o jogo vai se desenvolvendo, as palavras por eles ditas vão se repetindo e a luz perturbando-os cada vez mais. Uma situação inerte e sem perspectivas de mudanças. Um sufocante “nada a fazer” e um jogo que se repete ao infinito. Seus sentimentos e pensamentos são provocados pela ação da luz, e relacionam-se entre si limitados pela situação em que se encontram. Isto os torna seres sem passado ou futuro, vivendo apenas em um presente infinito, esmagador. Uma condição minimalista, em que a força das imagens fala por si própria e a musicalidade das palavras ganha destaque.

Segundo Andrew K. Kennedy, *Play* ou *Comedie*, na tradução francesa, inicia uma nova fase dentro da dramaturgia de Beckett. Com uma deliberada economia do espaço cênico, a peça apresenta personagens que falam automaticamente, retendo as emoções humanas. Efeitos verbais e visuais que expressam aspectos de uma não romântica vida em morte. Kennedy afirma que o autor dividiu *Play* em três momentos: “coro”, “narração” e “meditação” (KENNEDY, 1989, p. 92). O coro, talvez, o maior atrativo da peça para o público, é um recurso musical que foi utilizado pela primeira vez em sua dramaturgia para palco, mas que já fora encontrado em alguns de seus dramas radiofônicos, tais como *Embers* e *Words and Music*. Em *Play*, o coro surge no início da peça, no meio e nas repetições sugeridas pelas rubricas. Chega de forma tênue, repetida, sem expressão ou intenção, como um lamento ou uma notícia pesadosa. O início com a palavra “sim” remete a um unísono de aceitação; um sombrio contexto vindo de fragmentos de memórias e linguagens. Três rostos impassíveis dentro de três urnas cinzentas emitem vozes fracas, quase ininteligíveis e, invariavelmente, ativadas por um refletor de luz. As vozes, ora em conjunto, ora isoladas, desdobram uma história sujeita a modificações

recorrentes. Em comparação ao coro grego, o coro beckettiano parece falido:

<b>M<sup>1</sup></b> - Sim, estranho melhor a escuridão mas quanto mais escuro pior até a escuridão total então tudo bem por alguns instantes mas virá a hora virá não demora você verá você me deixará para sempre ficará tudo escuro silencioso acabado extinto.	<b>H</b> - Sim, a paz pretensa paz tudo acabado toda a dor tudo como se jamais existira virá ( <i>soluça</i> ) perdão uma insensatez sim eu sei apesar disso a pretensa paz a paz quero dizer está tudo acabado e é como se jamais existira.	<b>M<sup>2</sup></b> - Sim, talvez um pouco perturbada eu acho diriam alguns coitada um pouco perturbada só um pouco da cabeça ( <i>risada</i> ) só um pouco mas duvido eu duvido verdade estou bem ainda estou bem faço o melhor faço o que posso. <sup>35</sup>
--	--	---

O segundo momento, a ‘narração’, surge exatamente após a aparição do coro e mergulha no corriqueiro contexto adúltero dos relacionamentos humanos. Comandados pelo refletor as personagens narram individualmente suas versões do suposto caso amoroso ocorrido. Os estágios de seu drama doméstico são estabelecidos, fragmento por fragmento. A acusação de infidelidade de H, deflagrada por M<sup>1</sup>, domina a maior parte deste módulo:

**M<sup>1</sup>** - Contratei um homem de confiança para segui-lo durante meses, mas mesmo assim não consegui a menor prova... (Ibidem, p. 03)

A infidelidade sugerida é, a princípio, negada pelo marido. Porém, sua esposa suspeita e confronta a outra mulher. O marido termina por confessar e a esposa o perdoo. Ele se arrepende e, após o “mea-culpa”, volta a se encontrar com a amante. A esposa torna a suspeitar e o marido, misteriosamente, desaparece. Uma história narrada de forma densa, com ironias e deliberados clichês melodramáticos:

---

<sup>35</sup> *Play*, p. 02, tradução de Priscilla Herrerias.

**M<sup>1</sup>** - Cara de bunda, balofa, borbulhenta, boca saliente, bochechas flácidas, sem pescoço, as tetas- (*Ibidem*, p. 05)

**M<sup>2</sup>** - Uma manhã, quando costurava diante da janela aberta, ela entrou, impetuosamente, e veio para cima de mim. Afaste-se dele, ela gritava, ele é meu. Pelas fotografias até que não parecia tão mal. (*Ibidem*, p. 03)

A narrativa continua com o fatídico confronto entre as duas mulheres e a confissão de H:

**H** - Então fiquei alarmado e confessei tudo. Ela me fitava com um olhar cada vez mais desesperado. Estava com uma tesoura em suas mãos. - Adultério, ouça bem, jamais admiti. (*Ibidem*, p. 04)

M<sup>1</sup> perdoa H e sua amante, mas, logo em seguida volta a desconfiar. E o romance continua de forma banal e infundável, como frequentemente acontece nas tramas de Beckett. A rapidez da narrativa minimiza o tom melodramático e o transforma num acontecimento quase sem sentido. As personagens dão sequência à história, como se o foco de interesse passasse a ser a sua sobrevivência. No módulo narrativo, a mudança de interlocutor, determinada pela luz, gera uma espécie de ‘cânone’, misturando o timbre das vozes, associado ao ritmo das réplicas, ora acelerado, ora ralentado:

**H** - Agora eu sei, tudo aquilo não passava de uma...comédia. E tudo isto? Quando é que- (*Foco de H para M<sup>1</sup>*)

**M<sup>1</sup>** - Será isto? (*Foco de M<sup>1</sup> para M<sup>2</sup>*)

**M<sup>2</sup>** - Não poderia? (*Foco de M<sup>2</sup> para H*)

**H** - Tudo isto, quando é que tudo isto não será também uma simples ... comédia? (*Ibidem*, pp. 07-08)

Vozes inarticuladas, conforme o conceito de Célia Berrettini, visto anteriormente, são percebidas no transcorrer da peça, exprimindo, comunicando e, muitas vezes, substituindo as palavras:

**H** - Por que você não continua a me olhar fixamente o tempo todo? Eu poderia começar a delirar e - (*soluça*) - a vomitar para você. Per-  
**M<sup>2</sup>** - Não!

**H** - Dão. (*Ibidem*, p. 15)

**M<sup>2</sup>** - Duvido. (*Pausa. Gargalhada baixa e selvagem de M<sup>2</sup>, interrompida bruscamente quando o foco se dirige a M<sup>1</sup>*) (*Ibidem*, p. 17)

A peculiar repetição de determinadas palavras e frases, assemelhando-se à arte minimalista, leva-nos a lembrar uma espécie de refrão, comum em determinados gêneros musicais:

**M<sup>2</sup>** - Será que já não estou um pouco perturbada?

**M<sup>2</sup>** - Eu disse, será que já não estou um pouco perturbada? (*esperançosa*) Só um pouco? (*Pausa*)  
 Duvido. (*Ibidem*, p. 16)

**M<sup>2</sup>** - Um pouquinho perturbada. Da cabeça. Só um pouquinho. Duvido.

**M<sup>2</sup>** - Duvido. (*Ibidem*, p. 17)

A ‘meditação’, o terceiro momento deflagrado por Kennedy, é também um recurso comum na perspectiva minimalista, como também já fora abordado anteriormente. Surge da vazia articulação da narrativa, da fragmentação das palavras, das frases em *staccato*, da fraca memória do passado, da fusão dos tempos passado e presente e da pouca imaginação sobre o futuro. Ocorre, também, com a monotonia tonal da inflexão das vozes, contrapondo-se ao ritmo acelerado. As personagens questionam sobre si mesmas ou sobre a existência de um inquisidor:

**M<sup>2</sup>** - Será que você está me ouvindo? Será que alguém está me ouvindo? Será que alguém está olhando para mim? Será que alguém se preocupa comigo? (*Ibidem*, p. 12)

Elas refletem sobre a ignorância de seu destino e anunciam o desejo de que tudo aquilo termine.

M<sup>1</sup> - Desejo ardente de escuridão. E quanto mais escuro pior. Estranho! (*Ibidem*, p. 17)

Suas lamentações têm sempre os mesmos motivos, embora com diferentes tipos de ênfases e tons, que são distinguidos pelo rápido canto polifônico impresso nas falas. A repetição do texto na íntegra, sugerida nas rubricas, reforça o elemento inquisidor e nos dá a ideia de uma rotatividade cíclica, minimalista, na vida cotidiana dos homens.

### **Linguagem verbal X Linguagem musical**

Praticamente toda obra dramática de Beckett nos convida a uma analogia musical em sua estrutura, ritmo e estilo. A peça *Play* confirma essa teoria, ao requerer um coro simetricamente marcado em suas aparições, reafirmando a sua importância musical. As palavras são mecanismos de defesa para as cabeças que falam, não apenas em resposta à luz do refletor, mas também, na tentativa de obter o seu desligamento. Portanto, a sua função é abstrair e não significar. Ainda que as palavras sejam efetivamente vazias de significado para as cabeças, existe para o público uma natural necessidade de compreender a história. Uma expectativa de conhecer o desenlace do romance, que não acontece. A sensação imediata é de frustração. Porém, a repetição do texto, sugerida nas rubricas, reforça o efeito meditativo sobre a plateia, levando-a a compreensão da real situação e, juntamente às cabeças desencorpadas, conduz o enredo passional a um segundo plano, recurso que, mais uma vez, se assemelha a efeitos minimalistas.

A velocidade do texto, acrescido da monotonia da inflexão das vozes, pode causar, num primeiro momento, um efeito atípico ou até mesmo cômico. O estado meditativo do público, provocado pelo advento do coro, é o diferencial da peça, tornando-a intensamente musical. A estrutura circular de *Play*, a polifonia das vozes e suas inflexões monocórdias, a fragmentação das personagens e a situação em que se encontram nos conduzem a questionamentos inerentes ao homem contemporâneo, fazendo-nos refletir sobre suas inquietações.

#### **4.2 DAS PERSONAGENS DE *PLAY***

As personagens de *Play* seguem o rastro de Hamms, Naggs, Winnies, Krapps e outros tantos. Estão condenadas à imobilidade. Vegetam dentro de urnas e suas cabeças, em exposição, são banhadas pelo perturbador fecho de luz. Contam histórias situadas em um tempo

passado, mas se deslocam para o presente quando dialogam diretamente com o refletor. Pela situação em que se encontram, poderíamos dizer que estariam confinadas em um passado pós-morte. São, enfim, solitárias como as demais personagens beckettianas.

M<sup>1</sup>, a esposa, se mostra ciumenta e apaixonada. Apareta ser também a mais espiritual das três. Questiona sua condição com uma urgência desesperada e conserva a expectativa de que algo, um dia, entrará em harmonia com suas palavras. Tem plena consciência de sua condição, embora nunca perca a esperança:

M<sup>1</sup> - E tudo está ruindo, desmoronando, desde o início, no vazio... (*Ibidem*, p. 13)

M<sup>1</sup> - Penitência, sim, é necessário, expiação, resignei-me a isso, mas não, parece que isso também não adianta. (*Ibidem*, p. 16)

M<sup>2</sup>, a amante, é irônica e questiona a sua condição, duvidando, até de sua própria sanidade:

M<sup>2</sup> - Será que já não estou um pouco perturbada? (*Ibidem*, p. 16)

M<sup>2</sup> - Um pouquinho perturbada. Da cabeça. Só um pouquinho. Duvido. (*Ibidem*, p. 17)

H é marido e amante. É nostálgico, sonhador e o que mais teme a morte, ou que aquilo tudo termine. Também é irônico e bem humorado, apesar da situação a que é submetido. Parece ter a consciência de que se a luz se extinguir, ele não mais existirá:

H - Um pequeno barco no rio. Descanso os remos e as observo deitadas no chão da proa. Ao sabor do vento. Ah, quantos devaneios. (*Ibidem*, p. 17)

H - Por que você não continua a me olhar fixamente o tempo todo? Eu poderia começar a delirar e - (*soluça*) - a vomitar para você... - perdão - a vomitar para você. Per - (*Ibidem*, p. 15)

Em suma, H, M<sup>1</sup> e M<sup>2</sup> são frutos da relação do tipo opressor-oprimido. A luz que os molesta é, ao mesmo tempo, a sua única companhia, uma vez que a proximidade das urnas não os torna cientes

de que não estão sozinhos. São personagens inanimadas, “homens-coisas”, sem existência ou função social. Não têm liberdade de expressão ou mesmo, dignidade. Não possuem nada que possa fazê-las seres humanos, de fato.

#### 4.3 *NOT I*, UM ENSAIO MINIMALISTA

*“Não querer dizer, não saber o que se quer dizer,  
não ser capaz de dizer o que se pensa que se quer dizer e nunca parar de dizer,  
ou quase nunca, é disso que nos devemos lembrar,  
mesmo no auge da criação”.*

*Molloy*, de Samuel Beckett

*Not I*, de Samuel Beckett, é teatro ou literatura? O questionamento levantado por Enoch Brater em seu livro *Beyond Minimalism* (1987: 18) é logo desfeito, se pensarmos que toda obra dramática pode ser as duas coisas. A dúvida, porém, é inevitável, se ficarmos apenas na leitura da obra. Um interminável monólogo, escrito aos moldes de sua trilogia literária mais famosa: *Molloy* (1951), *Malone Meurt* (1951) e *L’Innommable* (1953), sem pontuação e, em momento algum, narrado na primeira pessoa, “não eu”, nos leva a crer que falamos de mais um de seus romances, este, de curto calibre. Contudo, diante da oportunidade de assistir ou, ainda melhor, encenar *Not I*, a força da imagem não nos põe em dúvida: uma boca “olhando fixamente” para a plateia ou para o espaço vazio do palco. Desencorpada, suspensa no ar e com uma necessidade compulsiva de fala: uma frenética pulsação de lábios, dentes, língua e saliva. A Boca dá forma às palavras e frases de maneira tão segmentada quanto ela própria. O que surpreende é a simplicidade da peça.

Escrita no ano de 1972, *Not I* teve sua primeira publicação em 1973, em inglês<sup>36</sup>. Sua narrativa mergulha no trivial contexto dos relacionamentos humanos. Os casos contados pela Boca, protagonista da peça, não passam de pequenos dramas domésticos, como se ela mesma os tivesse vivenciado. São casos, encontros e conflitos fragmentados, que convidam o espectador a ouvir e aguardar, ansiosamente, os seus desdobramentos. O que se nota em cena então é o retrato de uma

---

<sup>36</sup> A estreia mundial aconteceu no Theater of the Lincoln Center, em New York, em setembro de 1972, estrelada por Jessica Tandy (Boca) e Henderson Forsythe (Ouvinte), com direção de Alan Schneider.

clássica situação absurda: um ser sem corpo, rosto ou membros, narrando corriqueiros fatos peculiares à vida humana, e sua plateia na frustrada expectativa por um fim que nunca chega.

Estruturalmente, a peça se inicia com uma incompreensível narrativa que vai se alongando até ouvirmos um grito agonizante. Segue-se uma monótona e entediante fala que se arrasta até surgir, pela primeira vez, o bordão principal da peça:

**Boca** - ... o quê? ... quem? ... não! ... ela! ... <sup>37</sup>

A frase é pretexto para a aparição da segunda personagem presente em cena: o Ouvinte. Encapuzado, envolto em um manto negro e pouco iluminado, o Ouvinte permanece em sua plataforma praticamente imóvel durante toda a cena, com exceção de quatro movimentos estratégicos que consistem na ascensão lateral dos braços e posterior retorno à posição de origem. A cada intervenção seus movimentos repetidos ficam mais modestos até tornarem-se quase imperceptíveis a partir da terceira investida. Beckett comentou, certa vez, aos atores Jessica Tandy e Hume Cronyn, à época de sua montagem em Nova York: “O Ouvinte foi a real inspiração para a peça” (BRATER, 1987, p. 110). Sentado em um café na África do Norte, o dramaturgo observava uma figura solitária, completamente encapuzada e inclinada contra um muro. Pareceu a ele que a figura estava em uma intensa posição de escuta. Era uma mulher árabe à espera de seu filho na saída de uma escola próxima. Quanto à figura da Boca, o dramaturgo, posteriormente, comentou à atriz Billie Whitelaw e ao diretor e amigo Alan Schneider:

“Eu conheci aquela mulher na Irlanda..., eu sabia quem ela era - não ela, especificamente, uma única mulher. Mas há tantas velhas descendo as ladeiras, os becos. A Irlanda é cheia delas. Eu a ouvi dizendo o que eu escrevi em *Not I*. Eu realmente ouvi”. (BRATER, 1987, p. 24)

As obras de Beckett fundem-se, umas às outras. Seja na literatura, no teatro, na televisão ou no rádio, o autor está sempre discorrendo sobre o mesmo assunto e mantendo-se fiel a um estilo de escrita. As modificações que surgem através de sua trajetória, caminham sempre no

---

<sup>37</sup> *Eu não*, tradução de Luís Roberto Benatti e Rubens Rusche, p. 03)

sentido de “radicalizar” tema e estilo. E com *Not I* não é diferente. Não é difícil notar a proximidade existente entre a peça e *Film* (1964) - o filme que Beckett concebeu e dirigiu, com o ator Buster Keaton e que, a princípio, deveria se chamar “*O Olho*” - reforçando a premissa “ser é ser percebido”, uma evocação do pensamento idealista do filósofo George Berkeley (1685 – 1753)<sup>38</sup>, admirado por Beckett, que argumentava que as “coisas só existem porque são percebidas”. A Boca chora, solitariamente, em uma profunda escuridão, assim como o enorme olho de Keaton, enchendo a tela, piscando e olhando alternadamente para a plateia. O olho tem uma dupla função: a percepção da câmera-espectador em busca do protagonista e a percepção do protagonista em busca dele próprio. O protagonista, através de seu olho, busca “ver” os objetos ou encontrar sua face inteira. Simbolicamente, busca o seu próprio eu.

Em *Not I*, tal agonia de percepção é experimentada diretamente pela plateia. A fala incessante da protagonista demonstra a indefectível busca de seu eu. Como temos dificuldade em enxergar “os acontecimentos cênicos” na peça, somos obrigados a ouvir as palavras do monólogo. E então, é necessário unir sons e imagens para que

---

<sup>38</sup> Filósofo irlandês que se tornou notório pela frase “Ser é perceber ou ser percebido.” Sua filosofia pode ser dividida em três partes. A primeira está contida em *Um ensaio para uma nova teoria da visão* (1709), cuja tese central diz que a apreensão perceptiva dos objetos se faz pelo sentido do tato, e não pela visão. A segunda se caracteriza pela elaboração da teoria imaterialista, descrita em *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano* (1710) e em *Três diálogos entre Hylas e Philonous* (1713). Em *Siris* (1744) está contida a terceira parte, onde ele expõe suas concepções neoplatônicas. Sumariamente, a doutrina imaterialista, de onde é cunhada a frase “Ser é perceber ou ser percebido”, consiste na negação da matéria, negação que constitui o que Berkeley denominou “novo princípio”. O filósofo nunca negou a existência dos objetos. De fato eles existem, mas somente na condição de objetos percebidos. O que se nega é a substância material, já atingida por um processo de crítica que prolonga a negação das qualidades como qualidades de existência independente do preceptor que as apreende. Também as qualidades primárias dos objetos não têm existência independente. Assim, a existência das coisas, conceituadas como objetivação de ideias, supõe a dos espíritos. No entanto, Berkeley não entende os espíritos que dão garantia a esse processo como espíritos finitos, daí sua concepção platônica do espírito absoluto.

possamos tirar alguma conclusão. Tudo isso porque Beckett nos apresenta um mínimo das duas coisas.

Também podemos notar o contraste de *Not I* com a sua trilogia de romances. O parágrafo de abertura de cada um desses romances parece ser uma epidemia da primeira pessoa do singular. *Molloy* (1951) diz quarenta e uma vezes a palavra “eu”, em quarenta e três linhas. *Malone Meurt* (1951) diz quarenta e oito em quarenta e cinco linhas. Em *L’Innommable* encontramos o “eu” vinte e uma vezes, nas trinta primeiras linhas, conforme observa Enoch Brater (1987: p. 21). Para *Malone Meurt* deserdar a primeira pessoa do singular é necessário dissolver o “ser”. O alívio que ele espera é uma cerimônia de morte seguida pelo enterro. Mas, neste caso, o funeral é gramático. As personagens da trilogia de Beckett estão excluídas de um senso de identidade pessoal. São compelidas a falar através de vozes não familiares, em corpos não reconhecidos como seus. Em *Not I*, contudo, a Boca não está mais buscando uma coexistência com sua autêntica primeira pessoa do singular, mas, ao contrário, foge freneticamente, de tal encontro.

Independente das possíveis fontes originais de *Not I* está a necessidade de enfatizar, dramaticamente, uma forte impressão visual. O efeito cênico e o cuidado do autor em sua preparação nos oferecem uma plataforma de onde a voz comunica sua inquietação. O cenário vazio e escuro não engana o olhar do espectador. As analogias mais próximas são encontradas na pintura e no cinema. O espaço cênico proposto por Beckett em *Not I* mais parece uma pintura surrealista viva. No filme *Um Cão Andaluz* (1928), do diretor espanhol Luis Buñuel (1900 - 1983), vemos um chocante close-up de um globo ocular cortado por uma lâmina, seguido por uma das imagens favoritas de Beckett, reconhecida, não somente em *Not I*, mas também em *Molloy* e *Footfalls*: “Parece a lua passando pela janela” (BECKETT, *Footfalls*, 1976, tradução minha, p. 05).

Fala-se “pelos cotovelos” em *Not I*. Uma oralidade que mal disfarça o silêncio trágico da solidão das personagens. A palavra, enlouquecida, surge para corromper o silêncio. E o texto chega ao público de forma quase incompreensível. Isso, apesar da presença do Ouvinte incentivar a Boca a ser mais apurada na escolha das palavras. O ritmo acelerado, permeado por pausas e reticências, é somado à repetição de palavras e frases que entorpece o espectador, em uma já apontada ação minimalista explorada por Beckett:

**Boca** - ...ela não sabia... em que posição estava ...  
 imagine!... 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 deitada ... mas o cérebro ainda ... ainda ... num certo sentido ... (*Eu não*, p. 03)

Os recursos minimalistas de *Not I* são eloquentes: a repetição excessiva de algumas palavras e frases, como a expressão “... de repente um lampejo...”, que aparece oito vezes durante a peça; o bordão citado anteriormente, “... o quê?... quem?... não!... ela!...”, que surge em cinco momentos da narrativa, ou a palavra “zumbido” que aparece na peça, nada menos que vinte vezes, nos colocando em dúvida se há realmente um som incomodativo, ou é fruto da narrativa que nos faz imaginá-lo. A superexposição da imagem da Boca é outro recurso minimalista. O orifício tagarelante que abre e fecha inexoravelmente, convida a plateia a embrenhar-se em um estado meditativo e revela um forte impacto visual.

Beckett sempre nos tornou conscientes dos limites agonizantes de ver, ouvir e falar. Contudo, antes de *Not I*, tais constrições não pareciam tão teatralmente atraentes. A peça é um dramático exercício de percepção centrado no trinômio de que a Boca fala, o Ouvinte ouve e a plateia vê. A luz que ilumina a Boca torna-se um forte brilho para nossos olhos e a sinistra figura do Ouvinte aponta uma das várias possibilidades para explicar-se o título da peça: “não eu”, mas ele. O “eu” em *Not I* é a personagem dramática mais minimalista no repertório do autor. Enquanto esperamos por essa primeira pessoa do singular chegar, Beckett coloca em movimento uma extravagância multidimensional, na qual, cada estímulo sensorial tem o potencial de incitar os três órgãos sensoriais ativados na peça. O drama da inação de Beckett implica, ironicamente, em uma grande quantidade de tensão visual, verbal e aural irradiando do palco, simultaneamente. Ao colocar lado a lado o espetacular e o literário, *Not I*, abre o teatro beckettiano para a evocação de um novo tipo de imagem dramática que o autor irá explorar com precisão em algumas de suas peças seguintes.

#### 4.4 ATORES E PERSONAGENS DE *NOT I*

Se pudéssemos traçar uma escala evolutiva das personagens mutiladas de Beckett, a Boca de *Not I*, certamente, atingiria o grau mais elevado. Nada é mais reduzido do que ela. Não tem cabeça, rosto,

membros, ou mesmo coração. A atriz que se submete a interpretar esta personagem deve saber que o trabalho é centrado, acima de tudo, na economia. Deve abdicar da expressão do olhar, da ação gestual das mãos, do movimento dos passos ou do desenvolvimento de uma consciência corporal em favor de se fazer compreendida. Há que se rever métodos e conceitos de interpretação e abandonar quase todos os seus recursos interpretativos. Enfim, a detentora do papel da Boca deve desaprender, para re-aprender. Seus instrumentos de trabalho passam a ser língua, lábios e dentes. A sua capacidade de transmissão está concentrada somente na sua voz.

A atriz Jessica Tandy recorda de seu enorme desafio ao interpretar a Boca, na estreia de *Not I*:

- “Por que é tão difícil? Eu não gosto, eu não gosto de ter tanta coisa subtraída” (In BRATER, 1989, p. 110).

O contato direto com a solidão pode se tornar insuportável. A esse respeito, Jessica, quando seguiu viajando em temporada, no ano de 1973, mantinha seus olhos cobertos por uma venda para que nada tirasse a atenção de sua boca: - “Não há outro ator para quem eu possa responder, não há plateia que ver” (*Ibidem*: 110), replicou a atriz naquela ocasião. Suas ações se resumiam a dizer palavras e ouvi-las. E isso era tudo. Não podia nem mesmo mover a cabeça ou o corpo, pois, se o fizesse, a luz sairia de foco. Seus dentes eram cobertos por uma substância que realçavam o brilho e seus lábios eram polidos para atrair mais luz. Em temporada, a atriz tinha o auxílio de uma espécie de ponto - cartazes com determinados trechos da peça para ela, se necessário, consultar. Billie Whitelaw, que protagonizou a Boca na montagem londrina de 1975, também sentiu dificuldades para decorar o texto. O dramaturgo aconselhava a atriz a dizer o texto de forma reta, sem cor ou emoção. Certa vez, Billie Whitelaw afirmou:

- Eu nunca mais farei a peça novamente, se a fizer, acho que perderei a minha sanidade” (In BRATER, p. 112).

No caso do Ouvinte, o ator que se sujeitar a esse papel também necessitará de uma dose extra de economia física e autocontrole. Silencioso e de sexo indeterminado, o Ouvinte tem como função exclusiva, ouvir e impedir que a Boca se cale. Age como o elemento inquisidor da peça, fazendo com que a Boca execute o que seria, ao

mesmo tempo, destino e razão de sua sobrevivência. Suas intervenções surgem quando a Boca ameaça fraquejar. Ele está situado de costas para a plateia, totalmente envolto por um manto negro. Sua atuação se resume a quatro breves movimentos que, paulatinamente, vão diminuindo, até se tornarem imperceptíveis para o público. A imagem final da figura do Ouvinte é a de um farrapo humano, um gigante mudo, em contraste com a imagem minimalista do orifício palpitante. Sua atuação, se é que podemos chamá-la dessa maneira, exige um elevado grau de contenção das emoções e de consciência corporal. O conflito dramático entre o Ouvinte e a Boca cria um extraordinário e rudimentar movimento de olho para a plateia, a tal ponto, que poderia se perguntar como o diálogo acontece, uma vez que o Ouvinte é mudo e a Boca é, somente, lábios, dentes e língua e não olho ou ouvido.

A Boca, por sua vez, age como uma atriz que tenta lembrar as falas de seu texto. Dialoga desesperadamente com o Ouvinte, em busca das deixas necessárias. Obviamente, o Ouvinte não replica, e se mantém impávido. Em outros momentos, a Boca lê em voz alta as suas rubricas, como se isso pudesse ajudá-la:

**Boca** - ... um grito de socorro por exemplo... às vezes sentia vontade de... gritar... (*grita*)... depois escutar... (*silêncio*)... gritar outra vez... (*grita*)... depois escutar outra vez... (*silêncio*) ... (*Eu não*, p. 06)

A repetição do padrão “quê?”, recorrente em todo o monólogo da Boca, demonstra que ela aparenta ser surda. Entretanto, o Ouvinte parece nada fazer para conseguir da Boca esse “quê?” reativo:

**Boca** - ... expulsa ... para dentro deste mundo ... este mundo ... coisinha de nada ... antes da hora ... num miserá- ... o quê? ... menina? ... sim ... menininha ... dentro deste ... expulsa para dentro deste ... (*Eu não*, p. 02)

Ou:

**Boca** - ... até aquela manhã ... ela já então sexagenária ... um dia em que ela- ... o quê? ...setuagenária? ... santo Deus! ... ela já então setuagenária ... (*Ibidem*, p. 02)

“Ela” é outra palavra repetida que se torna um padrão e nos põe em dúvida. “Ela” seria a Boca de sua própria história ou “ela” é uma projeção do Ouvinte?

**Boca** - ... o corpo tão entorpecido ... ela não sabia ... em que posição estava ... imagine! (*Ibidem*, p. 03)

Ou:

**Boca** - ... de fato não podia se lembrar ... assim de imediato ... ter alguma vez sofrido tão pouco ... a não ser é claro que ... que se imagine que ela estivesse sofrendo ... ah! ... se suponha que ela estivesse sofrendo ... como algumas vezes ... em sua vida ... quando se presumiu que ela estivesse ... sem a menor dúvida ... sentindo prazer ... na verdade ela não estava ... sentindo nada ... (*Ibidem*, p. 04)

Boca e Ouvinte, assim como Pozzo e Lucky, Hamm e Clov, Winnie e Willie, Krapp e sua fita, estão presos um ao outro por antagonismo puro e simples. Remover o Ouvinte do palco seria retirar o conflito dramático do texto. Sua presença reafirma o senso teatral, proporcionando aos outros ouvintes da plateia não somente uma testemunha do sofrimento da Boca, mas também, um ponto focal indispensável, no qual se pode ver a ação da peça desenrolar-se. É o olho, portanto, os olhos da plateia, que trazem à tona o texto de *Not I*.

#### 4.5 *ROUGH FOR THEATRE I*, UM FRAGMENTO CÊNICO

*“A tentativa de comunicação quando não é possível nenhuma comunicação é simplesmente um vulgar arremedo ou uma horrível comédia”*

**Marcel Proust**

*Rough for Theatre I* foi escrita em 1950, em francês, e publicada somente em 1976, na língua inglesa. Um fragmento de cena, em que pouco se sabe sobre ela. A publicação tardia deve-se ao fato das incertezas do próprio Beckett sobre a obra. Já no título pode-se perceber o caráter de “rascunho”, de uma obra não acabada. “*Rough*”, como já foi dito, dentre os vários significados que possui na língua inglesa, pode ser

traduzido como “áspero”, “estado bruto”, “rústico” ou “rascunho”, o que acentua o seu caráter de pesquisa.

A peça aborda a relação de dois homens miseráveis chamados de A e B por seu autor. Os dois se encontram na esquina de uma rua cercada por ruínas. A é cego e B não pode andar. A partir das limitações e dificuldades de cada um, surge uma relação de mútua dependência. Em meio a um cenário de destruição e vazio, tudo que se tem a fazer é esperar. Como no restante das peças de Beckett, a espera constitui-se de jogos para passar o tempo. Uma absoluta necessidade de preencher o vazio de suas existências.

Enquanto A se apresenta mais pessimista ao dizer que não é infeliz o suficiente para cometer suicídio, B, mais esperançoso, gaba-se do luxo de ter feijão no cardápio. Oscilando entre o sério e o cômico, Beckett constrói a relação entre as personagens através de um diálogo truncado e de ações “inúteis”:

**B:** Por que você não se deixa morrer?

**A:** No fim das contas, eu tenho tido sorte. Outro dia tropecei num saco de castanhas.

**B:** Não!

**A:** Um saquinho, cheio de castanhas, no meio da rua.

**B:** Sim, tudo bem, mas por que você não se deixa morrer?

**A:** Tenho pensado nisso.

**B:** [*Irritado*] Mas você não se deixa!

**A:** Não sou infeliz o bastante. [*Pausa*] Esta sempre foi minha maior infelicidade. Infeliz, mas não infeliz o bastante.

**B:** Mas a cada dia você deve estar um pouco mais.

**A:** [*Violentemente*] Não sou infeliz o suficiente! [*Pausa*]<sup>39</sup>

A está envolto com seu pequeno *acordéon* – no original um violino - quando recebe a inusitada visita de B, que penosamente se aproxima em sua cadeira de rodas. A partir daí, surge um alento às solidões de ambos, mas seus diálogos patinam, dando lugar a um silêncio constrangedor. Novas tentativas de diálogos são efetuadas alternadamente, porém, com longos silêncios, causando a impressão que a conversa se desfalece e logo terminará. Os diálogos, contínuos e

---

<sup>39</sup> Samuel Beckett, *Rough for theatre I*, p. 03, tradução nossa.

descontínuos, criam a ideia de um perturbador jogo minimalista. Apesar disso, o cego A tenta conduzir o aleijado B em sua cadeira de rodas, mas a impossibilidade de se estabelecer comunicação os remete à imobilidade, tornando-os presas fáceis da implacável ação do tempo.

A peça pertence ao primeiro teatro de Beckett, sendo escrita entre seus dois maiores sucessos: *En Attendant Godot* e *Fin de Partie*. Trata-se de um esboço cênico que começa e termina no meio da ação. Por esse motivo torna-se difícil levá-la ao palco sem cair em estereótipos. *Rough*, contudo, se apresenta rica em subtextos, insuflando questões sobre o sentido da vida e a incomunicabilidade como principais focos de reflexões. Segundo o seu autor, a peça não passa de uma farsa cruel de tortura emocional ou um ardiloso jogo de sobrevivência.

#### 4.6 INOMINÁVEIS, A ENCENAÇÃO

**Figura 06**



*Inomináveis – coletivo Beckett* apresenta uma reunião das peças *Play*, *Not I* e *Rough for Theatre I*, de Samuel Beckett, além da performance *Corpo-fragmento*, uma intervenção cênica que faz clara alusão aos corpos mutilados de Beckett, expondo frações do corpo do performer João Gabriel<sup>40</sup>.

**Figura 07**



**Figura 08**



*Corpo-fragmento – Performer João Gabriel – Fotos de Rafael Vilela*

<sup>40</sup> João Gabriel, em 2010, era estudante da quarta fase do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

João se apresenta no interior de uma estrutura circular - confeccionada com madeira e papel Kraft - contendo diversos orifícios que permitem a exposição de seu corpo fragmentado. A performance permeia o espetáculo, exercendo, também, a função de entreato.

**Figura 09**



Rafael Vilela

**Figura 10**



*Corpo-fragmento – Performer João Gabriel – foto: Rafael Vilela*

Quanto às peças, são protagonizadas pelo cego A (Carina Scheibe), o aleijado B (Carlos Silva), de *Rough for Theatre I*; pelas três cabeças M<sup>1</sup> (Tainá Orsi), H (Gabriel Guedert) e M<sup>2</sup> (Rafaela Samartino), de *Play*; pela Boca (Tamara Hass) e seu Ouvinte, uma orelha suspensa, em *Not I*. Guilherme Freitas, Ilze Körting e Ricardo Goulart são responsáveis pela condução dos espectadores de uma sala a outra, no interior do Espaço Travessa Cultural.

Ensaaiamos as peças separadamente, deixando o último mês antes da estreia (outubro de 2010) para ensaios gerais. Um processo que durou, aproximadamente dezoito meses. Foi solicitado aos atores que redigissem relatórios trimestrais e desenvolvessem um diário de bordo (relatos diários sobre os ensaios), essenciais para a fundamentação desta pesquisa.

Três aspectos nortearam a nossa encenação: a exploração da musicalidade gerada pela palavra desconstruída, a agonizante e eterna espera a que são submetidos os protagonistas, a mutilação de seus corpos. A respeito do terceiro aspecto – a mutilação de corpos – Beckett, em suas obras iniciais, já apresentava personagens extirpadas

ou em fase de degeneração. Tal processo, uma das formas de contestação do autor, foi paulatinamente avançando até chegar à imobilidade quase total de certas personagens; como vemos em *Not I*. Na peça *En Attendant Godot*, os protagonistas Vladimir e Estragon vagam no meio do nada, sem almejar qualquer destino; Pozzo, parceiro e comandante de Lucky, é combalido por uma deficiência visual, na mesma peça. Em *Fin de Partie*, os pais de Hamm habitam latas de lixo e têm somente suas cabeças expostas ao público. Hamm, aleijado e cego, agoniza em sua cadeira de rodas, só se locomovendo quando Clov, seu quase fiel servidor, o conduz. A situação se repete na peça anterior, *Rough for Theatre I*, em que A é cego e B é paralítico. Os dois tentam, em vão, se ajudarem. Winnie é enterrada até a cintura, no primeiro ato de *Happy Days* e no segundo ato é coberta por terra até o pescoço. Seu parceiro Willie raramente se movimenta e quando o faz, avança de joelhos. Com alto grau de miopia, o decrépito Krapp mal distingue o ambiente de seu quarto, em *Krapp's Last Tape*, chegando mesmo a escorregar em uma casca de banana. Uma pálida cabeça branca, imóvel, é tudo que vemos na cena de *That Time*, e em *Footfalls*, somente os pés da fantasmagórica May são visíveis ao público em boa parte da peça. A segunda personagem, sua mãe, é representada por uma voz em *off*.

Lehmann, ao discorrer sobre imagens corporais pós-dramáticas, fala da emancipação do corpo mudo em relação ao discurso verbal. Traz à baila conceitos como “homem-escultura” e “corpo inumano”, e destaca a impressão sensorial, por parte da recepção, destituída de qualquer interpretação (2007, p. 343). Durante a temporada de *Inomináveis*, pudemos observar que as cabeças enlameadas de *Play*, independentemente do texto expresso, eram objetos de questionamento e de confrontação com o público, que se esforçava para compreender o significado daquelas figuras grotescas. Em uma via de duas mãos, os atores de *Play*, sem o amparo de um texto dramático que lhes permitisse “esconderem-se” por trás de um papel, aos moldes de Ricardo III, de Shakespeare, expunham-se e se apresentavam como “vítimas sacrificiais” (LEHMANN, 2007, p. 346). Cabeças desencorpadas ou objetos esculturais entregues em sua fragilidade ao julgamento de olhares que os avaliavam.

As atrizes Tainá Lima Orsi e Rafaela Samartino Herran, de *Play*, traduzem o desconforto provocado pela dramaturgia de Beckett e pela encenação proposta em *Inomináveis*:

...uma das dificuldades de *Play* é trabalhar o texto paralelamente à imobilidade do corpo. Em peças

com muitos gestos e movimentos, memorizamos o texto através de uma forma de caminhar ou gesticular. Trabalhamos o corpo como memória, mas no caso de *Play*, a memória corporal é limitada ao rosto. O corpo está imóvel, todavia, a face está mais ativa do que nunca, com um olhar penetrante e, ao mesmo tempo, vazio. As inflexões vocais e a velocidade do ritmo da fala colaboram para compor a totalidade dos gestos expressos naquele rosto. O desconforto provocado pelos latões ajuda a formar, em parte, as características da personagem. Um ser em degradação humana, se lamentando dentro de latões não poderia expressar um rosto confortável e amável.<sup>41</sup>

Durante os ensaios de *Play*, as dificuldades em relação à imobilidade geravam, principalmente, a falta de concentração. Manter a coluna ereta, o corpo atento, a cabeça o mais imóvel possível e saber controlar a ansiedade para estar relaxado e atento ao mesmo tempo. O banquinho em que ficávamos sentados dentro dos barris era muito baixo, nos deixando em uma posição desconfortável. Os atores devem estar atentos o tempo todo, ainda que não iluminados, ou seja, ainda que a plateia não nos possa ver, estávamos ali, presentes e concentrados a todo o momento.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Tainá Lima Orsi, atriz de *Play*, em depoimento proferido através de relatórios sobre os ensaios, em agosto de 2009.

<sup>42</sup> Rafaela Samartino Herran, atriz de *Play*, em depoimento proferido em seu Trabalho de Conclusão de Curso – dez/2011.

**Figura 11***Rafaela Samartino***Figura 12***Gabriel Guedert***Figura 13***Tainá Orsi*

Por sua vez, o discurso verbal que chega de forma monótona e repetitiva, abre espaço para a exploração dos elementos sonoro-musicais. O volume das falas de *Not I* e seu ritmo, ora ralentado, ora acelerado, as repetições de palavras e os diálogos truncados de *Rough for Theatre I*, bem como a exploração vocal do coro de *Play* e a harmonia gerada por seus acordes, serviram-nos como guias para a investigação musical. No entanto, durante os ensaios, percebemos que a musicalidade que Beckett nos oferece em sua obra vai muito além: há música na dança das luzes sobre as cabeças de *Play*; no movimento escancarado dos lábios e dentes por trás da lente de *Not I*; na retomada dos silêncios que evidenciam a incomunicabilidade de *Rough*. Sua musicalidade compreende, não apenas a música em si, mas uma polifonia de sentidos exposta através dos elementos que compõem a sua linguagem teatral. Alguns desses aspectos são comentados pelos atores de *Inomináveis*.

...a diversão que pude encontrar em *Not I* foi o jogo das palavras expresso com velocidade e que era responsável pela musicalidade. Ralento, acelerar, pausar, interromper o fluxo, seguir o fluxo. Todas essas ações causam um estado hipnótico no público, e o som conduz o espectador a concentrar a atenção na imagem. Cria uma relação de cumplicidade. Quando sorrio e diminuo a velocidade ao falar em “Deus” pela primeira vez no espetáculo, o público relaxa daquele estado de tensão criado até então; e quando, pela segunda vez, começo a esboçar um sorriso e falo em “Deus”, novamente eles riem. Com relação a isso, no processo de montagem do espetáculo, trabalhamos com as intenções, tentando adequar ao texto essas variações sonoras.<sup>43</sup>

Há certa dificuldade no entendimento do texto pela falta de diálogo entre os personagens, ou algo que pudesse impulsionar as falas. O texto deve ser dito exatamente como propõe a tradução, devido à musicalidade que resulta no conjunto das falas dos três personagens. Ele é como uma partitura musical, acelerando e retardando. As pausas ajudam a compor os movimentos que o rosto expressa, colaboram com a memória corporal e dão ritmo à cena.<sup>44</sup>

Alguns segmentos faziam-se constantes em nossos ensaios e transformavam-se em rotina de trabalho, como por exemplo, as improvisações cênicas a partir da espera. Apoiávamo-nos na premissa de que “espera-se por tudo em Beckett” - a espera pela morte como solução para escapular do torturante estado terminal de suas personagens, em uma visão niilista; ou, de outra maneira, a esperança de que alguém ou algo, um dia, fosse capaz de sacá-las da situação em que se encontram e as pudesse conduzir a uma sobrevivência menos sofrida. Fato é que as personagens de Beckett esperam. A representação

---

<sup>43</sup> Tamara Hass Ribeiro, atriz de *Not I*, em depoimento concedido através de relatórios sobre os ensaios, em novembro de 2009.

<sup>44</sup> Tainá Lima Orsi, atriz de *Play*, em depoimento concedido através de relatórios sobre os ensaios, em agosto de 2009.

simbólica da espera de Vladimir e Estragon por *Godot* está contida em toda obra beckettiana, seja nos romances, nas peças radiofônicas ou no teatro. Portanto, essa assertiva foi um dos elementos que inspirou a criação de *Inomináveis*, sendo comentário constante nos relatórios dos atores:

O Fernando pediu para que cada um de nós experimentasse estar nesta situação de espera, buscando ações físicas. Ficamos um bocado travados. Então ele propôs um exercício: os dois, sem se comunicarem, num ponto de ônibus esperando, esperando...

Em seguida, cada um anotou as ações que realizou nessa espera. E selecionamos cinco delas. Voltamos para o “ponto de ônibus” e ficamos realizando estas ações repetidamente, numa sequência. Foi bacana perceber, no concreto, a aplicação do jogo teatral. A utilização do jogo para a elaboração da personagem e a possibilidade de explorar tais ações na cena.<sup>45</sup>

O diretor passou um exercício para casa: perceber o que fazemos quando estamos esperando por algo ou alguém. Fiz o exercício e percebi que toda a minha ação durante a espera estava relacionada às pernas: bater o pé, apoiar-me ora numa perna, ora em outra, e por aí vai. Num primeiro momento, achei que isso poderia ser problemático, afinal o meu personagem é um Aleijado. Contudo, após uma conversa com o diretor, fui esclarecido para algo: o personagem não tem uma perna, mas tem a outra, e a sente. Então, eu poderia continuar a minha exploração. Mas, com o passar dos ensaios, sentado na cadeira de rodas, comecei a me relacionar instintivamente com o cobertor que me cobria a perna, alisá-lo, ajotá-lo, desfiá-lo, etc. Fui descobrindo outras formas de lidar com a espera.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Carina Scheibe, atriz de *Rough for Theatre I*, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em setembro de 2009.

<sup>46</sup> Carlos Silva, ator de *Rough for Theatre I*, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em setembro de 2009.

Como já fora abordado, Beckett determina os rumos que um encenador de suas peças deve seguir. O “diretor-dramaturgo” experimentou caminhos variados por conta própria, ou mesmo através de seus fiéis encenadores, antes de produzir a versão definitiva de sua dramaturgia tardia. Suas rubricas cirúrgicas conduzem os caminhos da performance cênica, causando-nos a impressão, num primeiro momento, que poderia existir somente uma encenação possível, já previamente estabelecida pelo texto didascálico. Mas, em se tratando de Beckett, sempre haverá brechas. A esse respeito, Walter Asmus, assistente de direção do autor, responsável pelo núcleo de atores de Bonn, Alemanha, conhecido por “experimentar” na cena os esboços textuais de Beckett antes de possíveis publicações, comenta:

...você sabe, quando eu dirijo, preciso trabalhar com atores que eu conheço. Nós falamos sobre nossas vidas, fantasias, coisas que realmente não pertencem à peça, simplesmente para ter a atmosfera de compreensão entre a gente. Beckett nunca fez isso. Ele tenta ir de forma direta para pegar a linha direta. Eu acho que ele espera dos atores – e lá ele não era um diretor, deve-se dizer, ele sabia que – espera que os atores leiam suas peças como ele as lê. Como diretor, eu ficava nervoso, de vez em quando, porque eu não tenho nem uma explicação acessível ou porque eu sou muito devagar ao pensar. Eu fico furioso com atores porque aparentemente eles não leem a peça como eu leio. Se eles lessem como eu faço, eles não perguntariam. Durante o ensaio, eu acho, “bom, eles não devem ser capazes de interpretar isto. O que eles estão perguntando, afinal? O que eles querem? E isto é uma falácia, claro, que o trabalho do diretor é ajudá-los a ver da sua forma. Mas Beckett realmente tem, eu diria, uma forma ingênua de abordagem da personagem. Ele escreveu dessa forma e sua mente vai precisamente por este caminho, e ele quer que façam isso. Esta é a razão pela qual ele dá muitas leituras de falas. Este é seu jeito.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> ASMUS, em entrevista concedida a Jonathan Kalb em Hannover, Alemanha, em 07/01/1987, tradução nossa.

No caso de *Inomináveis*, a brecha encontrada foi investir na “espera”. Isto explica as ‘brincadeiras’ com os dentes e lábios apresentados pela atriz Tamara Hass, em *Not I*; ou o ovo ejetado de sua boca, na mesma peça. Em *Play*, a atriz Rafaela Samartino, atuando como M<sup>2</sup>, devora uma cenoura, em uma alusão à fome constante de Estragon em *En Attendant Godot*. Tudo com a finalidade de aguardar a passagem do tempo. Tais fragmentos de cena têm como exclusivo interesse sublinhar a teatralidade contida, cuidando para que não fique arranhada a fidelidade à obra beckettiana.

Beckett, aos moldes de Grotowski<sup>48</sup>, propõe um teatro pobre por excelência e a encenação de *Inomináveis* investe na simplicidade. A tônica do espetáculo é o tateio, a pesquisa, e o motor é a atuação do ator: sua presença cênica, suas inflexões vocais, suas respirações etc. O poder rítmico da emissão de seus textos, a economia de gestos, as ações limitadas, porém, plenas de significado e a precisão física. O ator Carlos Silva reflete sobre a questão:

Fizemos um exercício físico, para explorar nossos mínimos movimentos naturais, e após descobri-los, incorporar ao personagem. Não dá para descrever a simplicidade e a genialidade da atividade. Foi aí que eu percebi o quanto tentamos “inventar” o desnecessário, sujando, atolando um personagem de gestos desnecessários e sem significado. Ampliar uma mão coçando a outra, ou um bater de pé é tão mais simples...<sup>49</sup>

### O processo de criação de *Play*, em *Inomináveis*

Movidos pela ideia de simplicidade, buscamos economia visual na escolha da indumentária de *Play*. Os atores são caracterizados somente com toucas de natação, de onde escapam tufo de cabelos. Como maquiagem é utilizado um preparo com argila medicinal, esparramado sobre as toucas, sobre os cabelos e por todo o rosto. É a

---

<sup>48</sup> O encenador polonês é autor do livro *Em busca de um teatro pobre* (1971), no qual, reflete sobre a simplicidade da cena e a economia de cenários, figurinos e objetos cênicos, em prol da essência do ator.

<sup>49</sup> Carlos Silva, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em maio de 2010.

garantia de semelhança visual dos três seres e, ao mesmo tempo, a imobilidade de suas expressões faciais:

Quando colocamos a argila, tive uma grata surpresa: toda vez que movimento os músculos do rosto, a argila racha. Por isso, preciso usar mais “força” para realizá-los. Isso acontece para falar, abrir os olhos, movimentar a cabeça e mexer as sobrancelhas. Portanto, ficou mais fácil para controlar os movimentos, que antes saiam quase por reflexo.<sup>50</sup>

O interessante desta maquiagem é que, ao longo da peça, a argila seca, começa a formar rachaduras e, por vezes, pedaços de “pele” descolam e caem. Esse recurso da argila torna-se um signo perfeito no universo beckettiano: a degradação da humanidade, o homem, pouco a pouco, se despedaçando.<sup>51</sup>

**Figura 14**



*Rafaela Samartino, Gabriel Guedert e Tainá Orsi - Fotos: Rafael Vitela*

Contando com a tradução da atriz e pesquisadora teatral Priscilla Herrerias, partimos em busca das intenções das falas, aos moldes de um teatro realista, contrariando as pesquisas levantadas por Jonathan Kalb e as instruções do próprio Beckett. A opção de construir, para depois destruir, nasceu da necessidade de melhor compreensão do enredo

<sup>50</sup> Gabriel Guedert, ator de *Play*, em depoimento concedido através de relatórios sobre os ensaios, em maio de 2010.

<sup>51</sup> Rafaela Samartino Herran, atriz de *Play*, em depoimento concedido através de relatórios sobre os ensaios, em maio de 2010.

(mesmo que não linear) e da exploração da musicalidade específica. Etapa vencida, os esforços concentraram-se na exploração das vozes das três cabeças, aproveitando a imobilidade de ações físicas sugeridas pelo autor.

Conforme as indicações das rubricas, o texto de *Play* deve ser repetido na íntegra, ao menos, por uma vez. Optamos por trabalhar mais tempo em modo coral na repetição, ou seja: em alguns momentos da “narração” as vozes se sobrepõem, umas as outras, em uníssono, como já apontava Beckett.

Elementos como a fala acelerada, o ritmo frenético, o coro e os silêncios fazem parte da tão falada sonoridade de Beckett. Porém, em minha opinião, é neste momento que a sonoridade pretendida para o espetáculo fica mais evidente. Quando se repete o texto e as falas são sobrepostas, a sonoridade é, de fato, a única preocupação da encenação, não há preocupação extra com o entendimento das falas, pois elas já foram ditas no primeiro momento. Somente o que importa é o efeito sonoro provocado por duas ou três vozes ecoando em uníssono.<sup>52</sup>

Em seguida, voltamo-nos para a iluminação, fator determinante em *Play*. Três refletores (modelo PAR 36, conhecidos como Pim-Bins) apontados diretamente para as cabeças dos atores e operados por eles. Para viabilizar a ideia da luz, foram pesquisados alguns dispositivos que, acionados, acendiam e apagavam os refletores nos momentos desejados. Foi a solução encontrada para possibilitar a precisão e rapidez exigidas no texto. A concentração era necessidade total e, talvez, resida aí, o grande trunfo da peça. Após um longo período de treinamento, chegamos a um resultado satisfatório: as falas eram comandadas pela luz, que iluminava os rostos enlameados. Estes, por sua vez, habitavam latões de cor cinza, substituídos, posteriormente, por armações de madeira e tecido, que facilitavam o transporte. Os atores Gabriel Guedert e Tainá Lima Orsi abordam o assunto:

Manipular a luz não me trouxe muitos problemas.  
Rememorava as informações trabalhadas em todo

---

<sup>52</sup> Rafaela Samartino Herran, atriz de *Play*, em depoimento colhido em seu Trabalho de Conclusão de Curso – dez/2011.

o processo de ensaio e apertava o botão. É como se o botão pertencesse a mim, ao meu próprio corpo. E quando eu o apertava, ligava a personagem; quando eu o soltava, voltava a meu estado normal. O que, às vezes, acontecia era eu me esquecer de soltar o botão e a luz permanecia acesa por um tempo. Fato que se dava pela falta de experiência com um novo objeto a ser explorado. Problema resolvido com o decorrer dos ensaios.<sup>53</sup>

Não consigo ficar absolutamente parado, enquanto falo o texto, sinto a necessidade de gesticular as mãos freneticamente. Isso foi minimizado quando introduzimos a operação das luzes, tendo em vista que era preciso ficar segurando o controle e manuseando o botão toda vez que íamos falar. Antes de experimentar a manipulação da luz em cena, parecia-me que apenas prejudicaria o desempenho da atuação. Tive outra grata surpresa ao perceber que o contrário disso ocorreu, colaborando com o ritmo da peça e com as interrupções dos textos, ajudando também na concentração dos atores.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Tainá Lima Orsi, em depoimento concedido através de relatórios sobre os ensaios, em maio de 2010.

<sup>54</sup> Gabriel Guedert, em depoimento concedido através de relatórios sobre os ensaios, em maio de 2010.

**Figura 15**

*Rafaela Samartino e Gabriel Guedert  
Fotos: Rafael Vilda*

**Figura 16**

*Rafaela Samartino, Gabriel Guedert e Tainá Orsi*

A atuação é fator determinante em nossa montagem. O ritmo impresso ao texto é frenético, sem pausas para reflexões. Cada fala deve iniciar, imediatamente, após o término da outra, no entanto, cada palavra deve ser compreendida pelo público, independente do seu significado, o que exigiu muito dos atores. Para melhorar a sua articulação e inflexão de vozes, tivemos o apoio técnico da musicista e preparadora vocal Ive Luna. Ive trabalhou com exercícios de respiração, de articulação e de projeção de voz, melhorando sensivelmente a performance dos atores.

Por fim, outro aspecto relevante em nossa encenação é o trabalho com o olhar. Podemos dizer que os atores de *Play* se comunicam com o público através da fala e do olhar. O resto é imobilidade. A atriz Rafaela

Samartino, em seu T.C.C. oferece bons exemplos sobre o emprego do olhar:

Tudo o que tínhamos para nos comunicar com o público era o olhar, além das palavras. Os olhos estavam o tempo todo em movimento, diferentemente do resto do corpo que era obrigado a ficar imóvel. Com os olhos, sugeríamos para quem e de quem estávamos falando. Por exemplo, na fala: A frase “Alguma coisa entre nós... o que você acha que eu sou, uma máquina?” (*Play*, p. 03), é a reprodução do que H diz para M<sup>2</sup>, portanto, meu olhar, nesse momento, se direciona à direita, e eu faço uma voz grave. É o mesmo caso da personagem H, que também reproduz as falas de M<sup>1</sup> e M<sup>2</sup>, mudando a direção do olhar, e deixando a sua voz aguda, para imitar a voz feminina.<sup>55</sup>

A parte final da peça é realizada com o olhar dos atores direcionado para a luz, reforçando a imagem do agente inquisidor que, gradativamente, aniquila as personagens, como deseja Beckett. É para a luz que são contadas as últimas lamentações das personagens, condenadas eternamente a sobreviverem.

**Figura 17**



© Rafael Vilela  
*Rafaela Samartino. Gabriel Guedert e Tainá Orsi*

<sup>55</sup> Rafaela Samartino, em depoimento colhido em seu Trabalho de Conclusão de Curso, em dez/2011.

O elenco de *Play* caracterizou-se pela habilidade em driblar as dificuldades, permitindo, através da sua diversidade, que nos aprimorássemos como “executores” do teatro de Beckett.

A encenação de *Not I* nasceu da necessidade do grupo em continuar com a investigação sobre os temas recorrentes em *Play* e pelas semelhanças que as duas peças compartilham. A imagem cênica de uma é reconhecida na forma reduzida da outra, porém, a personagem central agora é meramente uma boca desencorpada e suspensa no ar. A decisão de utilizarmos uma lente (de antigo refletor de teatro, modelo PC - 1000 watts, conhecido por *sapão*) à frente da boca da atriz Tamara Hass foi positiva, embora tenha desencadeado um processo trabalhoso, como revela a atriz:

**Figura 18**



*A lente de Not I – Foto: Rafael Vilela*

Algo que me causou dores de cabeça e pré-desmaios foi a lente de aumento. Quando comecei a ensaiar com ela pude perceber que conseguia ver o meu próprio reflexo nela, o reflexo da boca. Resolvi, então, experimentar ficar olhando para ela, enquanto falava o texto, fiquei tonta e quase desmaiei algumas vezes. Depois disso, passei a concentrar o olhar para algo fora da lente. Quando inserimos a luz, as tonturas retornaram devido ao calor emanado. Tive que me concentrar bastante e cuidar com a respiração para não perder o fôlego, ficar cansada e desmaiar. Aos poucos fui me adaptando.<sup>56</sup>

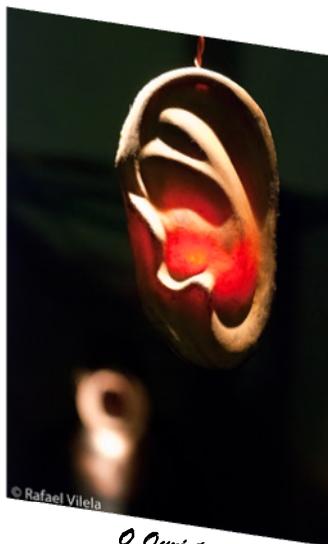
---

<sup>56</sup> Tamara Hass Ribeiro, atriz de *Not I*, em depoimento colhido em relatórios sobre os ensaios, em junho de 2010.

A Boca é a principal imagem exposta ao espectador e a sua ampliação fortalece a teatralidade proposta. A outra imagem revelada, a do Ouvinte, também sofreu modificações radicais em nossa encenação: o gigante mudo de Beckett é aqui representado por uma grande orelha suspensa acima da plateia. Seus quatro movimentos previstos são indicados por uma luz interna, de tom avermelhado, que varia de intensidade conforme as suas intervenções. A orelha chega para sintetizar a ideia do Ouvinte:

...em *Not I* apenas a boca fala, mas há mais um elemento com quem ela contracenava: a orelha. O contato com ela foi curto, apenas na temporada. Senti-me presa à orelha porque dependia dela para continuar falando ou ficar em silêncio, esse jogo foi mais um estímulo, mais uma relação que me proporcionou um estado de alerta contínuo. Seria ótimo tê-la nos ensaios.<sup>57</sup>

**Figura 19**



<sup>57</sup> Tamara Hass Ribeiro, atriz de *Not I*, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em junho de 2010.

Figura 20



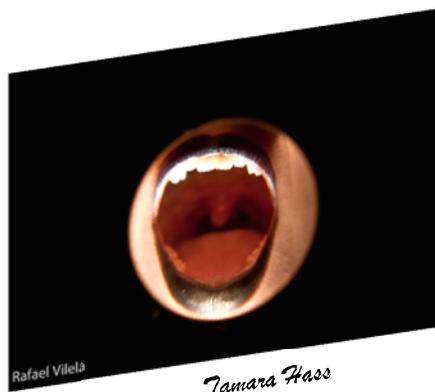
Além da imagem visual, as explorações vocais conduziram a montagem: gritos, gargalhadas, respirações ofegantes, tartamudeios, ranger de dentes, enfim, vozes inarticuladas que reforçam a ideia existente na obra de extrair o máximo de teatralidade com o mínimo de recursos. O conjunto lábios, dentes, língua, orelha, zumbido, efeitos vocais e falas compõe *Not I*, e seu estudo amplia nosso repertório que é levado à cena após criteriosa seleção.

A imobilidade física também foi obstáculo de difícil transposição no processo de construção da peça. O tônus concentrado em apenas uma parte do corpo, gerava ansiedade na atriz, habituada a interpretações naturalistas:

Além do texto, a boca, apenas a boca, o que ainda é uma dificuldade para mim. Até então, eu poderia me expressar com todo o rosto, utilizando, também, as mãos, os braços, os pés. Recorri aos movimentos desses membros e da face para ajudar no processo de estudo do texto. Agora, devo retirá-los. Apenas a boca. A boca que diz, gesticula, interpreta, representa, dialoga. Ainda estou nessa parte do processo de retirar os gestos que atribuí ao texto falado. E está sendo uma etapa muito difícil. Esses gestos tornaram-se vícios. Quando tento não realizá-los o texto falha, esqueço, troco a ordem, engasgo, gaguejo.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Tamara Hass Ribeiro, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em fevereiro de 2010.

Figura 21



O ritmo acelerado do texto de *Not I*, permeado por pausas repentinas e repetições constantes de palavras e frases, concedeu-nos o aprendizado de lidar com a obra de Beckett. O monólogo interminável dito pela Boca obrigou-nos a criar as pausas necessárias para o desenvolvimento de uma sonoridade plausível. Uma etapa que foi transposta por exclusão, num processo de tentativa e erro, desenvolvido frase a frase. Um trabalho árduo e que nos tomou muito tempo, como declara Tamara:

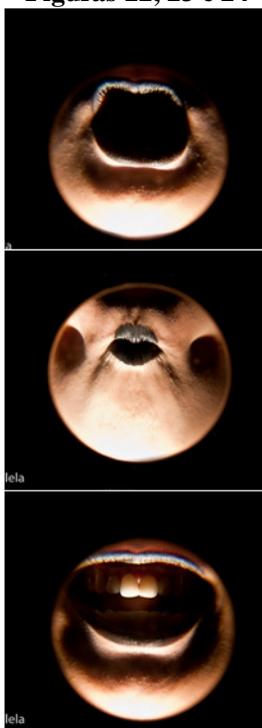
Retomando a maneira de lidar com o texto, posso dizer que a maior dificuldade foi aprender a compreendê-lo na sua forma não linear, sem pontuações e intenções pré-determinadas. Foi preciso ler muitas vezes para entendê-lo, cada vez que fazia uma leitura me eram revelados novos e diferentes significados. O jogo de palavras, as pausas, os cortes repentinos, propostos por Beckett, causaram-me confusão, uma grande confusão cerebral e, até certo ponto, divertida. Acredito que ler várias vezes foi a melhor opção para lidar com essa situação, pois fui aprendendo onde as pausas e cortes aconteciam e de que maneira seriam mais bem resolvidos.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Tamara Hass Ribeiro, em depoimento concedido através de relatórios sobre os ensaios, em maio de 2010.

Outro aspecto que demandou tempo nos ensaios foi a exploração de vozes inarticuladas (de acordo com o conceito de Célia Berrettini, como vimos no capítulo 02). Os gritos, os gemidos, as gargalhadas e as respirações ofegantes, presentes no texto de *Not I*, foram exaustivamente trabalhados nos ensaios, sempre privilegiando uma sonoridade que compusesse com o restante da obra. Tudo isso sem deixar de lado as “esculturas labiais” desenvolvidas pela atriz e ampliadas pela lente. Com isso, foi possível atestar que a musicalidade contida em *Not I* é proveniente não somente dos sons que saem da boca da atriz, mas também, dos elementos imagéticos que compõem a cena.

**Figuras 22, 23 e 24**



*Tamara Hass*

*Fotos: Rafael Vitela*

A reprodução eletrônica de “zumbidos vocais”, proposta pela direção, tem a finalidade de confundir a plateia, incitando a dúvida entre o real e o irreal. O palco limpo de excessos cenográficos e a luz, sob

influência expressionista, também corroboram com a concepção de “mais com menos”. Um ovo cozido sai da boca da protagonista, após a terceira intervenção do Ouvinte, revelando, de maneira lúdica, a espera angustiante.

Figura 25

Figura 26

Figura 27



*Tamara Hass – Fotos: Rafael Vilela*

*Not I* é, antes de tudo, uma produção solitária. Tanto para a atriz, quanto para o diretor. Não tínhamos com quem dividir os nossos anseios, as nossas dúvidas, além de nós mesmos. A solidão das personagens invadia os ensaios, tornando, por vezes, a nossa relação estremeçada. As “cobranças” da direção pareciam reverberar de maneira ampliada. A angústia vivenciada pelas atrizes Jessica Tandy e Billie Whitelaw era agora protagonizada pela atriz Tamara, que assim expressa a sua insatisfação:

Um grande desafio pra mim, também, é o ensaio solitário. Sendo este, apenas comigo e o Fernando dirigindo, o que torna dificultoso o estudo do texto, pois tenho que me apoiar, interagir, conversar, apenas comigo ou, no máximo, com o diretor. É muito diferente de quando se tem, pelo menos, mais uma pessoa atuando. Onde os textos podem ser ensaiados além dos horários marcados com o diretor. Os meus ensaios extras não são possíveis de se realizar quando estou sozinha. Preciso de alguém para segurar o texto e para “soprá-lo” quando necessário. Sou apenas uma boca, não tenho marcação de movimentação, o que pra mim gera mais uma dificuldade, pois, alio a fala ao movimento no processo de estudo do texto.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Tamara Hass Ribeiro, em depoimento concedido através de relatórios sobre os ensaios, em setembro de 2010.

Felizmente, com um pouco de maturidade e com a chegada da estreia de *Inomináveis*, foi possível contornar a situação e pudemos dar continuidade ao trabalho.

**Figura 28**



A objetividade exacerbada de *Not I* impressiona a plateia. Ao final do espetáculo luzes e vozes são reduzidas, de forma lenta e simultânea. A diminuição da luz aumenta, ironicamente, a ilusão do movimento (o ranger dos dentes), fenômeno criado em função da concentração sobre um objeto brilhante em uma sala escura. A última ação percebida na cena é sonora: o som do ranger dos dentes e a respiração ofegante permanecem por alguns segundos, após a escuridão total.

**Figura 29**

**Figura 30**

**Figura 31**



*Tamara Hass – Fotos: Rafael Vilela*

*Rough for Theatre I* é fruto de um trabalho árduo com os atores Carina Scheibe e Carlos Silva. Nossos encontros duraram cerca de dezoito meses até a sua finalização. Das três peças que compõem *Inomináveis*, *Rough* é a única que apresenta em cena atores de corpo inteiro; ou quase isso. Como informa o texto, a personagem B tem uma

das pernas amputadas, o que se tornou um desafio para o ator Carlos Silva. A perna dobrada, escondida entre o assento da cadeira e o restante de seu corpo causava dores intensas no ator, durante os primeiros ensaios. Somente com excessivos aquecimentos as dores foram diminuindo e a situação tornando-se mais confortável.

**Figura 32****Figura 33***Carlos Silva – Fotos: Rafael Vitela*

Com Carina as dificuldades foram outras: para compor o cego A, ou Billy, como é assim chamado por seu companheiro de cena, optamos por utilizar fragmentos de radiografias veladas sobre as lentes de seus óculos, deixando-a, de fato, quase sem enxergar. O procedimento contribuiu para a construção da personagem, imprimindo maior veracidade em sua atuação. Contudo, no início do trabalho, ensaiávamos em salas diferentes, o que se tornou um empecilho incomodativo para a atriz, que não conseguia estabelecer uma rotina espacial.

**Figura 34***Carina Scheibe***Figura 35***Carina Scheibe - Fotos: Rafael Vilela*

Outro desafio para Carina foi conseguir dominar a *sanfona*, instrumento que escolhemos para substituir o violino, originalmente concebido por Beckett. Embora a cena não exigisse um grande desempenho musical, a atriz se esmerou para extrair um som de qualidade daquele instrumento que, diferentemente do seu instrumento habitual, exigia uma técnica apurada para manejá-lo:

...o instrumento, pequena sanfona, gaita de ponto, também pode ser aqui incluído como dificuldade. Dificuldade com a lida do instrumento, que cenicamente compõe, mas que é para mim, bem mais complicado que uma sanfona de oitenta baixos.<sup>61</sup>

**Figura 36**



**Figura 37**



---

<sup>61</sup> Carina Scheibe, atriz de *Rough for Theatre I*, em depoimento colhido em relatórios sobre os ensaios, em setembro de 2009.

Porém, a maior dificuldade para a dupla de atores foi estabelecer controle sobre os diálogos. Por vezes, deveriam acontecer entusiasticamente, o que significava serem ditos de maneira acelerada e veemente. Outras vezes, impassíveis e repletos de constrangimentos, intercalados por longos silêncios, que acentuavam a frustrada tentativa de comunicação. Sobre esse aspecto, Carina dá o seu depoimento, ressaltando as dificuldades que teve que transpor:

Quando, em um primeiro momento, me deparo com o texto de Beckett, ele parece muito distante daquilo que possa ser considerado um diálogo entre duas pessoas, seja no plano ficcional ou real, na vida. Em princípio me deparo com dois monólogos, um anti-diálogo, ou coisa assim. Aos poucos me apercebo do quanto esta incomunicabilidade se aproxima de nós, muito mais do que um drama, do que um texto realista. Mas a dificuldade é grande, primeiro, porque tendemos a “representar”, entendido aqui como “dramatizar” a cena. Segundo, porque o texto é quase todo tempo desconexo, não existe uma lógica “cartesiana” que, em geral, acaba dando uma ajudazinha boa neste processo de memorizar; ou um sistema de pergunta e respostas, um fala outro complementa, não existe nada disso em Beckett.<sup>62</sup>

Ainda em relação ao texto, Carina faz a seguinte afirmação:

Há nesse processo uma exigência de não se alterar as palavras. Não usar sinônimos, pois, as palavras estão ali escolhidas não apenas pelo seu significado, mas, também, por sua sonoridade. Então, muitas vezes, esta relação se dá mais com o som da palavra do que com o sentido propriamente dito. Outra questão que me aparece é o ritmo que precisa ser impresso nas falas, nas palavras. Encontrar a cadência certa, necessita de muita repetição, muita firmeza no texto que, como já disse, não é fácil de memorizar. À medida que

---

<sup>62</sup> Carina Scheibe, atriz de *Rough for Theatre I*, em depoimento colhido em relatórios sobre os ensaios, em setembro de 2009.

trabalhamos ações e reações físicas, o corpo, a memória do corpo, ajuda um bocadinho.<sup>63</sup>

**Figura 38**



*Carlos Silva e Carina Scheibe*

Por ter sido escrita entre *En Attendant Godot* e *Fin de Partie*, duas peças pertencentes à fase inicial do dramaturgo irlandês, *Rough* deveria apresentar algumas características naturalistas ou, ao menos, alguns elementos reconhecíveis da vida cotidiana, como atesta o ator Alvin Epstein em entrevista cedida a Jonathan Kalb, como já vimos. No entanto, o seu caráter de rascunho, de peça não acabada, imprimem condições pós-dramáticas à obra: personagens sem nomes (chamados por A e B) e sem motivações psicológicas, diálogos descontínuos, musicalidade latente no texto e nas ações etc. O ator Carlos Silva, no depoimento abaixo, expressa a sua opinião a esse respeito:

Eu tinha uma visão ainda psicologizante do Aleijado e, por isso, havia esquecido o corpo, estava declamando. Então, após uma conversa com o diretor, minha compreensão da peça amadureceu. Comecei a vê-la mais dentro dos moldes cômicos britânicos, com uma “pitada de ironia” em tudo. A graça em cima da desgraça. Em vez de um personagem cuja perspectiva psicológica me engolia, outro raso, quase

<sup>63</sup> *Ibidem*, em setembro de 2009.

bufonesco, meio burro. E no conjunto, em vez de dois velhos sofridos e calejados que se encontraram casualmente, passei a associá-los a dois cães vira-latas, que haviam se encontrado numa lixeira.<sup>64</sup>

Como que para reforçar as características pós-dramáticas da peça, propusemos a encenação partindo das ações físicas e buscando enfatizar a ideia de uma partitura corporal e sonora, ao invés de responder questões pertinentes ao histórico das personagens, o que nos aproximaria de uma composição stanislavskiana. Carina apresenta o seu diário de bordo, que facilita a compreensão da metodologia adotada:

### **Início da cena**

**Cego:** Agachar, sacudir moedas, levantar, tatear o espaço.

**Aleijado:** Chegar empurrando sua cadeira; mexer com a cadeira para lá e para cá, em linha reta. Trabalhar com uma perna escondida.

Cego agachado: toca um pouco, para;  
coça o queixo;  
balança as pernas;  
toca de novo;  
mexe a tigela com as moedas;  
volta a tocar.

**Diretor:** É preciso trabalhar também a sensação de frio. Provavelmente haverá uma fogueirinha aqui, que ele acenderá no início da peça. Depois de um tempo ele começa a falar: - “Uma esmola para um pobre velho.”

Chega **B** – o Aleijado.

**A** que é **cego**, deve trabalhar o ouvido, aproximar o ouvido em direção a **B** Oposição com a postura de agachado.

Força para baixo.

Força para cima, com a orelha direcionada ao outro.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Carlos Silva, em depoimento concedido através de relatórios sobre os ensaios, em setembro de 2009.

<sup>65</sup> Diário de bordo construído por Carina Scheibe, em 07 de junho de 2009.

**Figura 39**

*Carlos Silva e Carina Scheibe*

Aqui também a simplicidade em detrimento dos exageros cênicos conduziu a encenação. Procuramos eliminar os excessos, seja buscando economia e objetividade nas atuações, seja na utilização de cenários e objetos cênicos. Nenhum cenário é proposto em *Rough*, somente objetos pessoais, como a caneca para as esmolas de A, sua pequena panela para fazer fogo e seu acordeon. B, o aleijado, possui apenas sua cadeira de rodas, caprichosamente ornamentada com objetos que o remetiam a um passado distante ou fazendo referências a outras obras de Beckett, como o cachorro de pelúcia com três patas, preso no braço da cadeira, que faz clara alusão ao animal de Hamm, em *Fin de Partie*.

**Figura 40**

*Carlos Silva*

**Figura 41**

*Carina Scheibe*

Não houve uma preparação técnica de atores generalizada, mesmo se tratando de atores-estudantes que necessitavam de noções globais de teatro. O nosso treinamento foi específico, de acordo com o decorrer das necessidades, conforme atesta o ator Carlos Silva:

Tenho aprendido muito com o diretor do projeto, no sentido de simplificar ideias e torná-las teatrais... como? O que seria “teatral”? Ainda estou refletindo a respeito, mas, em comparação aos meus próprios pensamentos anteriores, vejo o quanto a simplicidade causa impacto. Simplicidade que é visível no ritmo, nas transições de cenas, na utilização de figurinos, nas movimentações dos atores e na apropriação do texto. Além disso, não há uma preparação do ator “genérica”. O trabalho direcionado à cena parece, ao contrário do que pensei no início, muito mais interessante. No começo, pensei que a falta de um momento exploratório seria prejudicial, ou deixaria a desejar, no que tange ao desenvolvimento de um repertório próprio para poder propor mais em cena. De fato, isso deve ocorrer, de uma forma ou outra, que eu não saiba mensurar, porém, focar na peça e trabalhar direcionadamente a ela, me parece tão mais objetivo! Um exemplo disso foram os exercícios de respiração propostos pela direção a partir da observação da minha não administração do ar, respeitando-se a partitura textual, com suas pausas e longas falas, em determinados momentos. Esses exercícios foram aplicados uma vez por semana nos ensaios e cotidianamente por mim, me rendendo muito mais ar para encarar falas “quilométricas”, gerando, até mesmo, uma melhor compreensão delas – das falas – e do todo, isto é, das minhas falas e das falas da minha parceira de cena.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Carlos Silva, ator de *Rough for Theatre I*, em depoimento colhido a partir de relatórios sobre os ensaios, em setembro de 2009.

*Inomináveis – Coletivo Beckett* é um experimento alternativo com produção independente. Um espetáculo de câmara, projetado para ser encenado em espaços não convencionais. Foi apresentado no Espaço Travessa Cultural, um antigo prédio no centro da cidade de Florianópolis, onde funcionava uma Organização Não-Governamental voltada à Assistência Social e hoje transformada em um dos Pontos de Cultura da cidade. O espaço era composto por uma grande sala, onde foi apresentada a peça *Rough for Theatre I*, abrindo o espetáculo *Inomináveis*. Em seguida, conduzidos por Guilherme Freitas, Ilze Körting e Ricardo Goulart, os espectadores eram convidados a se aproximar de um corredor que levava à cozinha do prédio, para assistir a peça *Not I*. No trajeto, porém, o público passava pela Performance *Corpo-fragmento*, protagonizada pelo performer João Gabriel, que se mantinha em atividade enquanto ali houvesse espectadores. Após a apresentação de *Not I*, o público, novamente seguindo os condutores, adentrava outra sala, desta vez de menor porte, e assistia a *Play*, a última peça do espetáculo. Após o término de *Play*, os espectadores eram convidados a acompanhar a exposição *Interlocução entre monstros – Três modelos para Beckett*, de Adriana Maria dos Santos, inspirada nas personagens de *Moloy*, romance de Beckett. O prédio era mantido no escuro e somente as cenas eram iluminadas, além dos condutores que portavam pequenas lanternas. Essa era a nossa rotina durante a temporada de 2010.

O espetáculo busca refletir o homem contemporâneo e suas inquietações. Debruça-se sobre as suas vicissitudes e sua eterna crise existencial. A linguagem é melódica, as imagens surgem minimalisticamente. A sonoridade que ecoa nas três peças permanece na mente dos espectadores, mesmo após o seu término, como foi possível verificar com o decorrer da temporada. A precisão física e vocal de *Inomináveis* fomenta a necessidade de manutenção constante, pois a pesquisa, fundamentada na teatralidade, é inesgotável.

Figura 42



© Rafael Vilela

Figura 43



© Rafael Vilela

*Os condutores Guilherme Oliveira e Ricardo Goulart – Fotos: Rafael Vilela*

Figura 44



© Rafael Vilela

Figura 45



© Rafael Vilela

*Edifício Travessa Cultural*

*Plateia e o condutor Guilherme Oliveira*

**Figuras 46, 47 e 48**



© Rafael Vilela



© Rafael Vilela



© Rafael Vilela

*Inomináveis – coletivo Baxlett, a recepção  
fotos: Rafael Vilela*

**Figura 49**

© Rafael Vilela

*Bastidores: G. Guedert, T. Orsi, J. Gabriel e R. Samartino***Figura 50**

© Rafael Vilela

*Rafaela Samartino – Fotos Rafael Vilela***Figura 51**

© Rafael Vilela

*Concentração - Elenco de Inomináveis***Figura 52***Exposição Interlocução entre monstros:  
três modelos para Beckett**Fotos: Rafael Vilela*



## CAPÍTULO V - *FOOTFALLS*, ANÁLISE E MUSICALIDADE

### 5.1 *FOOTFALLS*, A HISTÓRIA-FANTASMA

*“Impossível parar, impossível continuar, mas devo continuar,  
vou portanto continuar, sem ninguém, sem nada, a não ser eu, a minha voz,  
isto é, vou parar, vou acabar, já é o fim, o fim que começa,  
que não será um fim, o que é, um buraquinho, descemos por ele, é o silêncio,  
pior que o ruído, escutamos, é pior do que falar, não,  
pior não, igual, esperamos ansiosos”*

*L’Innommable*, p. 117

Samuel Beckett escreveu *Footfalls* a partir de uma imagem que se repete: uma mulher caminhando, implacavelmente, sobre um corredor de luz. A peça, uma homenagem à atriz Billie Whitelaw, estreou em 1976, em Londres, dirigida pelo próprio autor. Foi escrita em 1975, em meio a uma temporada de *Warten auf Godot*, no Schiller Theater, de Berlim. O que vemos no palco é uma mulher andando de um lado para outro; o que ouvimos é uma orquestração de sons, permeados por duas vozes femininas: a voz de May, a mulher que anda, e a voz de sua suposta mãe, em *off*, que nos chega do fundo do palco, da escuridão. Vozes “fantasmagóricas” acompanhadas pelos sons de um relógio ao fundo e de uma campainha, cujas intervenções dividem a peça em três atos desconexos. Mas são os passos de May que ditam o ritmo da peça: nove invariáveis passos com uma regularidade que inclui também a sua direção, primeiro para a esquerda, depois para a direita.

Figura 53



© John Haynes

Figura 54



*Billie Whitelaw na estreia londrina em 1976. Direção: Samuel Beckett. Fotos: John Haynes*

O enredo deriva de uma palestra dada por C. G. Jung, e assistida por Beckett, nos anos trinta. A personagem May é, provavelmente, inspirada em Lúcia, a problemática filha de James Joyce que foi paciente de Jung por longos anos. May, então, seria a recriação do dramaturgo de “uma jovem que nunca nasceu”: isolada, ausente e totalmente enclausurada em si mesma. Seus passos devem expressar o seu tormento interno, assim como a Boca, de *Not I*, cujas palavras se transformam em uma tentativa de resgatar o seu passado, a sua memória. As palavras que May pronuncia no terceiro ato da peça, evocam uma dupla representação de sua pseudo-existência, a estranha vida de uma infeliz mulher que nunca existiu. Revela-se como uma ficção fantasmagórica, cuja aparência nós percebemos na recorrência rítmica de seus passos.

A estranha história-fantasma de Beckett ganha pitadas de um realismo psicológico ao fundir Lúcia, “a musa inspiradora da obra”, à própria mãe do autor, May Beckett, cujo nome é similar ao da protagonista. Por essa razão, a peça assume a forma de um complexo segmento de variações sobre aparências de uma dramática realidade. A voz em *off* ecoa como se viesse do interior de um fantasma, ou seja, como uma ilusão. Beckett criou uma estranha amálgama de ausência e sofrimento que é percebida como sensivelmente real.

O primeiro ato da peça é um diálogo que expõe a protagonista contracenando com a voz angustiada de sua mãe. May apela por comunicação, mas a mãe responde para o vazio. As duas dialogam, simultaneamente, no presente e no passado. A voz em *off* parece um eco vindo do passado, enquanto May fala em um presente infinito, dramatizado diante de nossos olhos. Literariamente, o passado é o presente em *Footfalls*, e também o futuro. O tempo não progride, continua no ritmo dos passos, deixando-nos em dúvida se o diálogo que ouvimos faz parte da história ou é somente fruto de nossa imaginação, alimentada pelo som que penetra nossos ouvidos:

**M** - Mãe. (*Pausa. Mesmo volume*) Mãe. (*Pausa*)

**V** - Sim, May.

**M** - Estava dormindo?

**V** - Dormindo profundamente. (*Pausa*) Eu ouvi você em meu sono profundo. (*Pausa*) Não há sono tão profundo que eu não possa ouvir você.<sup>67</sup>

A questão do tempo é frequentemente abordada neste primeiro ato. Mãe e filha questionam-se a respeito de suas idades. A mãe busca a redenção pós-morte, diante da surpresa da filha que descobre que tem somente quarenta anos e muito tempo, ainda, pela frente a caminhar:

**M** - Quantos anos eu tenho, agora?

**V** - E eu? (*Pausa. Mesmo volume*) E eu?

**M** - Noventa.

**V** - Tanto?

**M** - Oitenta e nove, noventa.

**V** - Eu tive você tarde. (*Pausa*) Em vida. (*Pausa*) Perdoe-me novamente. (*Pausa. Mesmo volume.*) Perdoe-me novamente.

(*M retoma a caminhada. Depois do primeiro tempo, olha para a esquerda. Pausa*)

**M** - Quantos anos eu tenho, agora?

**V** - Uns quarenta.

**M** - Só?

**V** - Eu creio que sim. (*Ibidem*, pp. 02-03)

O segundo ato é um solilóquio da mãe. May continua a caminhar sobre a faixa, agora menos iluminada. A voz em *off*, que em alguns momentos parece vir da mente de May, prende a nossa atenção com

---

<sup>67</sup> Samuel Beckett, 1976. *Footfalls*, p. 02, tradução nossa.

uma detalhada narrativa sobre a trajetória da protagonista. Um diálogo entre mãe e filha é exposto dentro de seu monólogo:

**V** - ... Até que uma noite, quando era ainda criança, ela chamou sua mãe e disse: - Mãe, isto não é o bastante. **A mãe:** Não é o bastante? **May** - o nome de batismo da criança - **May:** Não é o bastante. **A mãe:** O que você quer dizer, May, não é o bastante, o que você pensa, May, não é o bastante? **May:** Eu penso, mãe, que eu deva ouvir os passos, mesmo que enfraquecidos eles saiam. (*Ibidem*, p. 04)

E nada é percebido pela filha. As falas e expressões da mãe serão repetidas por May, em momento seguinte. Uma exploração de vozes adicionais dentro de seu próprio limite de registro:

**V** - Ela ainda dorme, pode ser que perguntem. Sim, algumas noites ela dorme e inclina a sua pobre cabeça contra a parede e rapidamente tira um cochilo. (*Pausa*) Ainda fala? Sim, algumas noites, fala, quando imagina que ninguém possa ouvi-la... (*Ibidem*, p. 04)

Em outro momento, o monólogo parece ser dirigido à plateia, demonstrando o excêntrico senso de humor beckettiano e invadindo a suposta quarta parede do teatro:

**V** - Mas vamos assistir o seu movimento em silêncio. (*M anda em direção ao fim do segundo tempo*) Esperar a sua notável virada. (*Ibidem*, p. 04)

A peça dentro da peça criada pela voz em *off* é um drama em sua realização, pois seu texto contém direções cênicas e informações caracterizadas pela tentativa de revisão. A voz antecipa algumas questões e, ao fazê-lo, dirige nossa atenção para o movimento sem palavras de May no palco. Ela corporifica a ação e nos faz querer olhar mais de perto:

**V** - Eu caminho aqui, agora. (*Pausa*) Precisamente eu chego e paro. (*Pausa*) Ao anoitecer. (*Pausa*) Ela imagina que está só. (*Pausa*) Vejo como ela suporta em silêncio, como termina com seu rosto voltado para a parede.

(*Pausa*) Aparentemente, está imóvel. (*Pausa*)  
 Desde a infância ela não sai, desde a infância.  
 (*Pausa*) Onde ela está?, pode ser que perguntem.  
 (*Pausa*) Porque na velha casa, no mesmo lugar  
 ela- (*Pausa*) no mesmo lugar ela começou.  
 (*Pausa*) Onde começou? (*Pausa*) Tudo começou?  
 (*Pausa*) Mas isto... isto..., quando isto começou?  
 (*Pausa*) ... (*Ibidem*, p. 03)

Outro monólogo é apresentado no terceiro ato de *Footfalls*. Este de May, intercalado com os seus passos, um pouco mais lentos, agora. O metateatro narrativo entre mãe e filha se repete desta vez com os nomes de “Amy” e “Sra. Winter”:

**M** - ...ela murmurou, fixando Amy nos olhos, ela murmurou: Amy, você reparou algo estranho na missa? **Amy**: Não, mãe, eu não. **Sra. Winter**: Talvez tenha sido a minha imaginação. **Amy**: Mãe, o que, exatamente, você imaginou? (*Pausa*) O que exatamente mãe, você, tenha imaginado, talvez essa... coisa estranha que você reparou (*Pausa*) **Sra. Winter**: Você mesma não reparou nada... estranho? (*Ibidem*, p. 05)

Agora é a vez da voz em *off* manter-se em silêncio, ainda que sua ausência presente não passe despercebida. Os dois monólogos se relacionam, mesmo que de maneira pouco substancial. May narra uma história cujo fim ela não sabe. Fala sobre Amy (anagrama de May) e sua mãe, a velha Sra. Winter, “de quem o leitor se lembrará”. As similaridades das duas narrativas não acontecem textualmente, mas através do estilo, “a maneira como o texto é dito”, salientou Beckett. Ao contar sua história de forma imagética, May aplica um vocabulário misterioso. A utilização de elipses indica que ela trata as palavras cuidadosamente e acrescenta pausas, para conseguir maior efeito dramático:

**M** - ...desaparece rapidamente, logo depois de ter surgido, apesar de nunca ter estado lá, começa a caminhar, para cima e para baixo, para cima e para baixo, aquele pobre braço. (*Pausa*) Ao anoitecer. (*Pausa*) Isto é, em certa época do ano, durante as missas. (*Pausa*) Necessariamente. (*Pausa*. *Retoma a caminhada*. *Depois de um*

*tempo vira para a esquerda. Pausa.)* A velha senhora Winter, de quem o leitor se lembrará, a velha senhora Winter, em uma noite de um domingo de outono, sentou para jantar com sua filha, após a missa. Depois de poucas garfadas, abaixou os talheres e curvou a cabeça. O que é isso, mãe, disse a filha, uma garota estranha, apesar de quase não ser uma garota mais... (*Ibidem*, p. 05)

A analogia existente entre mãe e filha, no drama e na história ligada ao drama, leva o espectador a nunca estar completamente certo do que está vendo ou ouvindo. É somente após o término da peça que ele se dá conta que pode ter assistido à narração da história de um fantasma. É inevitável, entretanto, que algumas questões venham à tona ao assistirmos *Footfalls*: Quem é Amy? Amy é May? Quem é a velha Sra. Winter? Seria ela, a voz em *off*? No fim da peça May some. Estaria ela morta? Ou simplesmente não estaria lá? Por que May e sua mãe criam um diálogo dentro de seus monólogos? As imagens no palco vão e vêm ante nossos olhos, antes que tenhamos qualquer resposta. As perguntas assumem a função de intensificar o mistério e jamais serão respondidas.

*Footfalls* não é somente o sujeito do drama, mas também uma pesarosa ladainha. Seu texto é construído em volta da figura errante. Se a peça está repleta de repetições, é porque o caminhar de May é longo. Os passos pontuam e acompanham as palavras em cada ato. Momentos de imobilidade se alternam com os sons e ações variadas da protagonista, obscuramente iluminada. A imagem teatral é criada por sons e silêncio, com maior predominância do primeiro. A peça é um delicado drama de oposições que apresenta características antagônicas: movimentos repetitivos e imobilidade total; sóbrios crescentes da luz em contraste com a escuridão completa; orquestração de sons em oposição a um silêncio pesaroso. Sua atmosfera espectral afasta a ideia de um possível drama realista. Além do mais, *Footfalls* revela um conjunto de elementos contemporâneos: a luz fortemente apontada para o chão contrasta com a penumbra do rosto da fragmentada May, a imagem repetida que nos proporciona a figura errante, o som minimalista dos passos, desvendando uma sublime e aterrorizante satisfação e determinando o tempo infinito etc. Cada nova aparição é um desfalecimento em *Footfalls*, até nada existir, apenas um espaço vazio apreendido pela duração de uma fatal luz em resistência. As palavras

ecoam em nossa mente, após o fim do espetáculo, tornando místico o ato de ouvir a peça.

## 5.2 O IMPACTO VISUAL DO SOM

*Footfalls* é uma coreografia de sons, luzes e movimento. Uma composição estruturada em forma harmônica. Segundo o autor, uma “pacing play”. O som da campainha divide a peça em três atos ou estágios, com intervalos regulares de 7” (sete segundos). Nesse curto período, a luz desce e sobe em resistência, preparando o ato seguinte. A peça se parece com uma contagem musical, onde frases, ritmos e notas, são captados e reformulados, com variações simples ou complexas. As vozes, os passos e a campainha surgem como melodias individuais que, atuando em conjunto, formam uma estrutura de música vertical, caracterizando um desenho harmônico como as vozes de um coro. O som dos pés de May, em ritmo regular, chega a invadir as falas da mãe, que se transformam, literalmente, em uma contagem de passos:

V - Um dois três quatro cinco seis sete oito nove  
vira. Um dois três quatro cinco seis sete oito nove  
vira. (*Livre*) Você não vai tirar um cochilo?  
(*Ibidem*, p. 02)

O relógio, juntamente com os passos, que se exigem audíveis nitidamente, compõe uma espécie de célula rítmica, contrapondo e, ao mesmo tempo, acompanhando as vozes baixas e lentas de May e de sua mãe. O tempo não progride, nem para. Continua meramente, em seu passo rítmico, “como um metrônomo”, palavra-objeto usada por Beckett para descrever o caminhar na peça. Dos movimentos circulares da figura central ecoam as repetições verbais. A peça demonstra evoluções elípticas em série, movimentos pendulares vindos de uma fase de ausência para outra, desaparecendo gradualmente até chegar ao silêncio e à escuridão completa de cada estágio. O último ato é, obviamente o mais repetitivo, reafirmando a opção estética e emprestando uma larga ressonância à peça. Portanto, além de ver, ouvir passa a ser fundamental para o espectador de *Footfalls*. Ouvir, no teatro de Beckett, sempre implicou em assumir uma perspectiva musical. A maneira como as falas devem ser ditas no palco e ouvidas na plateia, é crucial em seu teatro. Em *That Time*, um ouvinte silencioso escuta três movimentos da sua própria consciência que foram, previamente, gravados pela sua voz. Em *Not I* é o ouvinte que mantém a Boca em ação. O ouvinte de *Footfalls*

tem a dificuldade adicional de falar. No primeiro ato da peça não há apenas um ouvinte, mas dois. E há o proposital contraste de duas vozes diferentes que se relacionam. Beckett, ao apontar a relação que as une, comentou:

”Pode-se reconhecer a similaridade entre as duas mulheres nas frases de suas narrativas” (In ASMUS, 1977: 86).

A estranha voz da filha vem da mãe. O “Não é o bastante”, na história da mãe deve soar exatamente como o “Não estava lá”, da Sra. Winter, na história de May, por exemplo. Esses paralelismos são extremamente importantes para a compreensão da peça. May ouve e reage verbalmente à voz da mãe no primeiro ato e, fisicamente, no segundo. No ato III, a resposta de May é tão completa que percebemos, literalmente, ela assumir as falas da mãe:

**M** - ...Você nunca vai parar? (*Pausa*) Você nunca vai parar... de remoer isso tudo? (*Pausa*) Isso? (*Pausa*) Isso tudo? Em sua pobre mente. (*Pausa*) Isso tudo. (*Pausa*) Isso tudo. (Beckett, *Footfalls*, p. 06)

Na performance de *Footfalls*, o público ouve a transformação acontecer pelo som. A compreensão da peça em consequência existe no ato de o público ouvir May falar e ouvir. Beckett utiliza o efeito sonoro de uma peça radiofônica para atingir o impacto visual que só um som pode deflagrar. De acordo com Enoch Brater, o som estrutura a visão e a visão estrutura o som (BRATER, 1987, pp. 66-68). Os sons mais importantes ouvidos na peça são aqueles que contêm a composição concentrada da linguagem de Beckett. Na obra, a história é menos uma progressão de eventos e mais uma criação de padrões. O padrão do som inventa a linguagem. O público nunca saberá ao certo se May e sua mãe são as mesmas mulheres encontradas nos monólogos dos atos II e III. Apesar disso, um padrão começa a se formar. O monólogo da voz em *off* sempre volta a si mesma. Como o “não é o bastante”, repetido muitas vezes na progressão do monólogo, cada frase é integrada à última:

**A mãe:** “... o que você quer dizer, May, não é o bastante, o que você, pensa, May, não é o bastante”. (Beckett, *Footfalls*, p. 04)

O solilóquio de May funcionará da mesma maneira:

**Sra. Winter:** “Você não reparou nada... estranho?  
**Amy:** Não, mãe, eu mesma não, para não dizer coisa pior. **Sra. Winter:** O que você quer dizer, Amy, para não dizer coisa pior, o que é que você quer dizer, Amy, para não dizer coisa pior. **Amy:** Eu quero dizer, mãe, que eu não reparei nada... estranho, é sem dúvida não dizer o pior”. (*Ibidem*, p. 04)

A história não avança, mas o padrão, sim.

Os trocadilhos, que muito agradam a Beckett, formam um jogo de unidades vocais da fala. A linguagem serve como uma estrutura mais avançada dos padrões sonoros que ouvimos. Amy não é somente uma reorganização das letras do nome May, mas também, uma oportunidade para a atriz enfatizar a similaridade sonora dos nomes (Amy - May). São relações sonoras como estas que provocarão a ocorrência de uma palavra ou frase na mente do público. A repetição evapora o significado, mas enfatiza o ritmo:

**M** - Você quer que eu lhe aplique a injeção, novamente?

**V** - Sim, mas ainda é muito cedo.

**M** - Você quer que eu mude sua posição, novamente?

**V** - Sim, mas ainda é muito cedo. (*Ibidem*, p. 02)

A linguagem lírica de Beckett, contudo, vai além da repetição das palavras. *Footfalls* pode ser considerada um padrão rítmico de sons:

**M** - Arrume seu travesseiro? (*Pausa*) troque seu lençol? (*Pausa*) Pegue a sua comadre? (*Pausa*) O aquecedor da cama? (*Pausa*) Cuide de suas feridas? (*Pausa*) Lave seus cabelos? (*Pausa*) Molhe os seus pobres lábios? (*Pausa*) Reze com você? (*Pausa*) Por você? (*Pausa*) Novamente. (*Pausa*)  
 (*Ibidem*, p. 02)

Como que recitado, o ritmo das falas pode ser sentido pela plateia. As frases ouvidas mais reafirmam do que clarificam e o significado vai sendo minimizado, em uma cadência rítmica em versos.

Portanto, deve-se procurar a melhor maneira de dizer; um desafio para atores e encenadores. As últimas palavras proferidas na peça ganham poder e intensidade sonora, em função da repetição do padrão que ouvimos nas conclusões dos atos I e II. As pausas, frequentes, nos preparam para a pausa final: as luzes sobem pela última vez e o corredor está vazio. A fala final é silêncio, reafirmando o padrão geral minimalista, no qual o episódio dramático começou.

O título da peça contém a ideia integral; parte coreografia, parte música. As imagens visuais e sonoras não podem ser percebidas de forma integrada até que a peça acabe. O tempo engloba o ciclo. *Footfalls* apresenta um sistema rítmico em sua estrutura, essencialmente poético. Beckett diz:

“O andar deve ser como um metrônomo. Uma unidade deve ser medida em exatos nove segundos. A mãe diz o seu texto, no fim do ato I, em certos passos definidos de May. Ela inicia com -‘Você nunca vai parar...’, no sexto passo da filha; a frase termina imediatamente antes da volta”. (In ASMUS, 1977: 88)

*Footfalls* não é um drama em forma de poesia, mas uma poesia em forma de drama. A imagem que vemos de May caminhando se assemelha ao movimento pendular. Há um ponto de partida, do qual May se afasta, para depois retornar. Isto também acontece com a melodia de seus passos, bem como a melodia das vozes que ouvimos. As forças de afastamento e retorno à ação projetam o movimento ou a forma estacionária da melodia.

### 5.3 MAY, A MULHER QUE NÃO NASCEU

Apesar de já ter seu nome consolidado dentro do cenário universal das artes cênicas, Beckett sempre colocou em cheque a sua profissão. Não sabia, ao certo, se o teatro era realmente o seu lugar. Em meio a essas reflexões, escreveu *Footfalls* e convidou a atriz inglesa Billie Whitelaw, para interpretar o papel da protagonista, sob sua direção. Os primeiros ensaios foram dolorosos para a atriz, que se sentia como se estivesse andando de lá para cá, “recitando” um quadro de Edvard Munch. Em outros momentos, via-se como um tubo de tinta ou um instrumento musical, que estivesse sendo burilado pelo diretor Beckett:

“Às vezes, me sinto como se ele fosse um escultor e eu uma peça de barro. Em outras vezes, eu devo ser uma peça de mármore que ele deve lapidar à distância. Ele move meus braços e cabeça, incansavelmente, horas e horas, até chegar à figura desejada. Às vezes, eu me sentia como um modelo para um pintor, ou trabalhando com um músico. Os movimentos iniciais pareciam de dança. Meus movimentos cada vez mais pareciam uma coreografia”. (WHITELAW, 1995, p. 235)

**Figura 55**



**Figura 56**



*Samuel Beckett e Billie Whitelaw - ensaio de Footfalls, no Royal Court Theatre, em 1976.  
Fotos: John Haynes*

Se em *Play* e *Not I* são apresentados dramas de forte ação verbal e mínima ação física, em *Footfalls* acontece o oposto. O autor parece inaugurar a última fase de sua dramaturgia investindo naquilo que poderíamos classificar como “peças coreografadas”. Aqui a imagem não é mais fixa. A protagonista volta a ter mobilidade. May se movimenta com precisão cirúrgica, em tempo e espaço definidos. A faixa de luz delimita o seu trajeto. *Footfalls*, juntamente a *What Where* e as peças televisivas *Ghost Trio*, *...but the clouds...* e *Quad*, forma um conjunto de peças, em que são priorizadas as evoluções corporais, ainda que suas coordenadas sejam geometricamente demarcadas. O movimento coreografado integralmente pode ser considerado novidade dentro da obra de Beckett, embora ações desse tipo sejam encontradas em sua dramaturgia desde *Fin de Partie*. Em *Quad*, peça televisiva criada para a TV alemã em 1982, os atores iniciam suas progressões, dos cantos para o centro do palco. A ação da peça consiste em um grande número de trocas de posições e combinações coreografadas dentro de um grande quadrado construído sobre o palco. A direção dos movimentos depende do ponto de vista de quem está assistindo. Em *Footfalls* a trajetória de

May é singularmente linear, vista pelo prisma da plateia. Porém, se olharmos de cima, May faz uma alongada e metafórica Lemniscata, o símbolo do infinito (o oito deitado). Apesar disso, os seus passos para direita e para esquerda, não conseguem parar o fluxo do drama, cuidadosamente colocado em movimento. O que vemos na peça contrasta com o que ouvimos. Mesmo quando Beckett mostra uma forte imagem visual, nossa atenção é puxada para outro foco, como, por exemplo, o suspense provocado pela voz em *off* narrando sua história. Para Beckett, o que interessa dramaticamente não é a voz das personagens, mas sim, a voz do autor. Seus papéis são trocados, as palavras de May são repetidas pela voz de sua mãe e vice-versa. Algumas vezes contam histórias, outras vezes, recitam sons. O ator é sempre um veículo para Beckett. Contudo, May e a voz em *off* tentam conectar suas falas à movimentação no palco. Os passos regulares de May e suas viradas buscam, sem êxito, determinar a cadência das falas.

Beckett descreve a figura de May como uma alma atormentada. Envolta em trapos e com o rosto na penumbra, agarra a si própria com as mãos, inspirada pelo quadro *Virgin of the Anunciation*, de Antonello de Messina<sup>68</sup>.

**Figura 57**



*A Virgem da Anunciação (1475)*

**Antonello da Messina** (1430 – 1479)  
 Museu "Palazzo Abatellis", Palermo, Sicília, Itália  
*Fonte: hesperian.home.sapo.pt*

<sup>68</sup> **Antonello de Messina** (1430 - 1476) - Pintor renascentista italiano, especializado em arte sacra.

Há em May, assim como na santa, um sublime sentimento de desgosto. A voz em *off* em seu monólogo se interrompe na frase “a velha casa, a mesma onde ela- (*pausa*) a mesma onde ela começou” (*Footfalls*, p. 04), podendo significar que May nunca nasceu apenas começou. Só estava lá. E May talvez nem seja mesmo humana. Tenta sim, o tempo todo, convencer o público de que ela existe. Até em seu nome há esta simbologia. Na língua inglesa, ao implicar-se a potencialidade de ser, evoca-se seu nome. A peça não expõe o conflito entre a limitação humana e a transcendência metafísica. Em contrapartida, como afirma James Knowlson, a ausência de May no fim da peça serve, ao mesmo tempo, como um contraste com algo que ela nos lembra. Ela é humana e, portanto, finita, na sua unidade de não espaço (KNOWLSON, 1997, p. 359). O vazio que impera através do silêncio e da escuridão, emoldura a única eternidade real do plano de Beckett. May, solitariamente, mantém seus nove passos - lembrando os meses de gestação - que representam a externalização de sua angústia interior.

#### 5.4 A LITURGIA DA PALAVRA

*Footfalls* tem qualidades ritualísticas. Estranhas fusões do passado e do presente, repetições rítmicas e melódicas que reforçam a forma de liturgia do sofrimento, em que não somente o passado e o mal são evocados, mas também uma paixão vivida através de um desejo de ausência. Para May, a ausência de sua vida é demonstrada em seus passos regulares, mesmo que, dialeticamente, o seu caminhar possa representar o único elo que a une à vida. Um aparente paradoxo que é alcançado pela repetição de frases como: seus pobres lábios, sua pobre mente, seu pobre braço etc., aguçando e afinando dor e sofrimento.

Na estreia londrina, em 1976, alguns críticos mostraram-se frustrados com a pequena peça. A inexplicável busca da mulher, vestida com uma túnica gasta, em seus precisos passos que evocam sentimentos de angústia, estranheza, ausência e mistério, foi chocante para os analistas. No solilóquio de May, através do diálogo travado entre a Sra. Winter e sua filha, são comentadas “coisas estranhas” que, supostamente, aconteceram na missa de domingo. Além disso, “o nome de batismo da filha”, proferido pela voz em *off* e depois por May, indica que a filha fora algum dia batizada, provavelmente, em uma entidade cristã. A esse respeito, mais crucial, no entanto, é a evocação através da prece de Evensong, segundo livro de Coríntios II, capítulo 13, 13:

“O amor de Deus e a solidariedade do fantasma sagrado, estejam conosco para sempre, amém”.  
(*Footfalls*, p. 06)

Outra referência é o quadro de Antonello de Messina, *The Virgin of the Annunciation*, cuja aparência serviu para formatar a figura de May. A peça se desenvolve no limiar da vida e do pós-vida, embora Beckett não afirme, em momento algum, que May e sua mãe estejam mortas.

**Figura 58**



*A Virgem da Anunciação (1506)*  
Obra de Gerard David  
Imagem: [tulacampas.blogspot.com](http://tulacampas.blogspot.com)

**Figura 59**



*A Virgem da Anunciação (1811)*  
Obra de Pierre-Paul Prud'hon  
Imagem: [artesehumordemulher.ordpress.com](http://artesehumordemulher.ordpress.com)

## 5.5 O OLHAR DO ENCENADOR

*Footfalls* é a quarta peça de Beckett que integrará o projeto **Inomináveis – coletivo Beckett**, juntamente a adaptações das peças *Play*, *Not I* e *Rough for Theatre I*, produzido pela **Comparsaria Teatro**, sob nossa direção. A peça, pouco encenada em palcos brasileiros, teve sua pré-estreia em 25 de novembro de 2011.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Integrando a IV Semana Ousada de Artes da UFSC. Participam do elenco de *Footfalls* Fabiana Aidar, atriz e professora do Curso de Medicina da Universidade Federal de Santa Catarina e a estudante da 8ª fase do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da mesma Universidade, Ilze Körting.

A tentativa de empreender um olhar sobre os conflitos do homem moderno e as possibilidades que o texto de Beckett oferece na criação de uma estética contemporânea, estimularam a nossa encenação. A concretude das imagens encenadas, a multiplicidade e simultaneidade das atuações, os passos misteriosos de May e a sonoridade explícita de seu caminhar, permitem infinitas opções cênicas à *Footfalls*, o que torna difícil duas encenações da peça acontecer da mesma forma.

A efetivação de nossa montagem tem como etapa primeira a tradução da peça, ainda inédita na língua portuguesa. A princípio, buscamos trabalhar na forma literal, porém, conforme a lida com o texto e a encenação que ganhava corpo com o avanço dos ensaios, propusemos pequenas modificações para melhor compreensão do público brasileiro. *Footfalls*, assim como as outras peças que compõem **Inomináveis**, centra o trabalho no desempenho dos seus atores. O dramaturgo propõe economia nos recursos teatrais, realçando as imagens que vemos e ouvimos. E o que vemos é uma atriz que caminha à espreita de uma voz etérea; o que ouvimos é uma orquestração sonora, disposta harmonicamente, de acordo com as imagens.

Optamos pela utilização de um metrônomo (mecânico) na cena, simbolizando a ideia de um movimento pendular. O aparelho controla a cadência dos passos de May, ao mesmo tempo em que garante um clima de mistério à peça. Sob o andamento fixo do metrônomo, May caminha em três velocidades diferentes, que variam de acordo com as situações. A primeira e mais comum, envolve um passo a cada duas batidas do metrônomo. A segunda implica um passo para cada batida e a terceira, quatro batidas a cada passo. As pausas do texto têm também duração regular (quatro ou duas batidas de acordo com o metrônomo). A atriz Fabiana Aidar associa o som do metrônomo com ruídos pertinentes à sua profissão e ao seu local de trabalho:

O metrônomo, combinado com o ruído produzido pelos passos, confere uma atmosfera monótona e repetitiva à peça. Identifiquei o seu som com os sons dos monitores cardíacos das UTI's. Muitas vezes, me vinha a imagem de uma cuidadora louca, ou uma mulher louca que teve que tornar-se cuidadora de uma mãe também louca, que adoeceu no fim da vida. E que por ser louca, nunca pode cuidar da filha. 70

---

<sup>70</sup> Fabiana Aidar, atriz de *Footfalls*, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em janeiro de 2013.

**Figura 60**



**Figura 61**



**Figura 62**



*Exato de Footfall's. com o metrônomo - Fotos: Fernando Faria*

O pulsar do metrônomo e o caminhar de May sugerem uma equação matemática que traz ainda como elemento complicador a desconfortável composição da personagem. Chegar à figura ideal de May vem sendo um grande desafio para Fabiana. O olhar vazio e abandonado no canto do olho, espelhando a “Virgem da Anunciação”, que também nos inspirou na construção da posição das mãos, imóveis e fortemente agarradas aos braços em oposição. O corpo é inclinado para frente e a cabeça ligeiramente tombada para um dos lados, sempre em oposição à plateia. Sobre isso, a atriz expõe o seu relato:

May anda com a coluna e com a cabeça curvada para frente e para a esquerda e os braços cruzados na frente do tórax, tocando os ombros. Uma coisa que eu percebi com o tempo é que o melhor jeito de manter essa postura é fazer com que o cotovelo esquerdo esteja apoiado na asa do ilíaco anterior, do lado esquerdo. Isso garante a curvatura para frente e para esquerda. Manter o cotovelo apoiado torna a postura menos desconfortável e é uma referência que ajuda a não desmontar o corpo durante as viradas e as caminhadas mais rápidas.<sup>71</sup>

Em nossa concepção, May veste uma túnica ou camisola de dormir em tons claros, sobrepostos, e traz uma maquiagem que empalidece o rosto e revela sua mórbida aparência. Os sapatos, escolhidos a dedo, têm a finalidade de extrair um som compacto e fortemente audível, do contato dos saltos com o solo:

Meu primeiro desafio foi extrair, de forma regular e constante, a melhor sonoridade dos saltos do sapato. O som do metrônomo se sobrepõe, mas ambos devem ser audíveis. Nos nove passos – ida e vinda – obter esse efeito não foi tão complexo, mas a principal dificuldade acontece no momento das viradas, especialmente em relação ao primeiro passo após a meia-volta, uma vez que é necessário maior equilíbrio nesse momento. A consequência é que o primeiro dos nove passos, quase sempre era menos audível que os demais. Como estratégia, ajusto o pé ao sapato da melhor

---

<sup>71</sup> Fabiana Aidar, atriz de *Footfalls*, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em janeiro de 2013.

maneira possível. Algumas vezes é necessário calçar duas meias.

Outro fator que interfere é o atrito do sapato com o chão, isso varia no espaço, e faz variar a sonoridade e a dificuldade de se manter o equilíbrio. Treinei em tipos diferentes de solo. Alguns muito diferentes do chão dos ensaios, como areia e asfalto. Isso foi útil, já que treinar no solo que exige mais equilíbrio facilitou a caminhada nos momentos críticos.<sup>72</sup>

**Figura 63**



*Fabiana Aïdar, em ensaio de Footfalls.  
Foto: Fernando Faria*

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, em agosto de 2011

Em *Footfalls*, buscamos soluções de acordo com o surgimento das dificuldades. Próximo à pré-estreia da peça, o salto do sapato quebrou. Tínhamos dois pares, mas somente um foi usado nos ensaios. Seria melhor se tivéssemos ensaiado alternadamente com os dois pares, porque a sonoridade era fundamental, naquele momento. Isso nos causou algum transtorno, como observa Fabiana:

Extraír a melhor sonoridade dos passos... para isso treinei muito com os sapatos. Achei que estava razoável, não fosse a ironia do salto do sapato ter quebrado (sem possibilidade de conserto) uma semana antes da pré-estreia. Aí resolvemos usar outro sapato que não era exatamente um reserva, mas um que inicialmente se cogitou ser usado como figurino na personagem-mãe. Esse sapato ficou um pouco apertado, machucou meu pé e não tinha um som tão bom como o que tínhamos conseguido com o outro. Mesmo desgastando a sola. Uma pena.<sup>73</sup>

Outra dificuldade que teve que ser solucionada, foi em relação ao vestido de May. Fabiana expõe seus comentários a esse respeito:

Outra coisa que ficou perceptível nos últimos ensaios é que, como alguns deles foram feitos sem o figurino completo, não percebi que, ao me curvar na postura designada a May, eu pisava na barra da frente do vestido e, conforme ia caminhando, chegava a perder o equilíbrio. Isso aconteceu várias vezes até eu fazer uma dobra no tecido e prender com o cotovelo esquerdo no apoio do osso, como descrevi anteriormente.<sup>74</sup>

Alguns dados biográficos de quem atua podem ser de grande valia para tornarem naturais movimentos e partituras, conforme o que relata Fabiana Aidar<sup>75</sup> sobre as suas associações, enquanto atriz que

---

<sup>73</sup> Fabiana Aidar, em depoimento espontâneo, em maio de 2012.

<sup>74</sup> Fabiana Aidar, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em agosto de 2011.

<sup>75</sup> Fabiana Aidar exerce a profissão de Médica no Serviço de Hematologia do Hospital Universitário da UFSC, lidando, muitas vezes, com pacientes

estabelece com o texto de Beckett um sentido e uma memória que antecede as ações dialogando com a metodologia stanislavskiana em sua primeira fase, como podemos conferir abaixo:

...no início, entendi que a voz em *off* - a mãe de May - era uma mulher doente e acamada. E o diálogo entre as duas tratava, dentre outras coisas, de aplicar injeções, de pegar a comadre, de molhar os pobres lábios, de cuidar de feridas etc., tive uma sensação muito familiar com os hospitais, dos pacientes mais graves que precisam de alguém para lhes dar banho, comida e remédios. Em *Footfalls*, May, por suas palavras, cuida da mãe doente, assim como eu, médica, cuido dos pacientes, muitos deles em fase terminal. Não que eu tenha me identificado com May, mas me identifiquei completamente com o contexto da peça e o ambiente. Na minha cabeça vi uma cama grande de hospital com o equipamento de soro pendurado. Alguém doente e alguém cuidando, nada que me causasse desconforto ou estranhamento, ao contrário, tudo me é muito familiar.<sup>76</sup>

Outras associações que Fabiana estabeleceu com o texto de Beckett, se relacionavam à sua idade:

...agora, quando eu virei a página e li as falas sobre a idade: “quantos anos eu tenho, agora?” e a mãe responde “uns 40”, aí foi meio estranho, por que eu tinha 38 anos e pra mim 38 era quase “40”. Eu achei muito interessante a coincidência da idade e de todo restante. A partir daí, meio sem querer, fui associando a outras histórias de minha vida, como uma coisa que a minha mãe contava que quando era adolescente ela caminhava muito, sem parar. Sempre acompanhada de uma tia que cuidava dela.<sup>77</sup>

---

terminais. Também ministra aulas na Escola de Medicina da mesma Universidade.

<sup>76</sup> Fabiana Aidar, atriz de *Footfalls*, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em agosto de 2011.

<sup>77</sup> *Ibidem*, em agosto de 2011.

Figura 64



Figura 65



*Fabiana Aidar, ensaio de *Footfalls* - Fotos: Fernando Faria*

Fabiana também é atriz, formada pela Escola Macunaíma de Teatro – SP. Uma escola que adota essencialmente a metodologia stanislavskiana como ensino para atores. Isso explicaria as facilidades que a atriz encontra para estabelecer associações com o texto de Beckett e sua vida pessoal. No método psicofísico de Stanislávski, a ação exterior alcança o seu significado e intensidade através do sentimento interior, e esse último encontra sua expressão em termos físicos.<sup>78</sup> Para o pesquisador russo, as emoções estão intrinsecamente ligadas à utilização da memória e devem ser resgatadas de um repertório de experiências pessoais, iguais ou análogas às da personagem que deve ser construída.<sup>79</sup> Ainda para Stanislávski, o ator deve desenvolver seu “ouvido interior” e sua “visão interior” e fazer da memória de suas experiências uma matéria a ser trabalhada. Quer os sentidos, quer a

<sup>78</sup> C. Stanislávski, *Manual do Ator*, p. 01.

<sup>79</sup> Matteo Bonfitto, *O Ator Compositor*, pp. 26-27.

memória, deve estar a serviço da criação de uma vida que não é a do ator, uma vida imaginária, a vida da personagem.<sup>80</sup>

Ainda que essas afirmações pertençam à “Linha das Forças Motivadas”, ou seja, à primeira fase do “Método das Ações Físicas” elaborado pelo diretor russo, pudemos constatar que é possível aplicar a metodologia stanislavskiana em auxílio à construção de personagens da fase tardia de Beckett, mesmo que, momentaneamente, ou em situações específicas. Assim como Alvin Epstein (e também David Warrilow), como já fora observado, que buscava encontrar um núcleo dentro da peça que reconhecesse identidades, eliminando a ideia da dualidade de personagens. Epstein, apesar disso, admitiu, no final de sua entrevista, que se deve abandonar as performances com motivações naturalistas. Fabiana, por sua vez, conjectura que a partir da metade de *Footfalls*, mais especificamente, a partir do monólogo da mãe (voz em *off*), torna-se impraticável estabelecer associações com texto, sejam elas de âmbito pessoal ou não. Sua motivações nesse momento passam a ser outras. Mais técnicas, talvez:

...essas associações, de uma forma ou de outra, ajudaram na construção da personagem e na memorização do texto – parecia que havia alguma lógica, ainda que estranha, naqueles diálogos de May e sua mãe. Em determinado momento da peça, as associações simplesmente deixaram de acontecer. As falas passaram a ser mais longas, o diálogo se extinguiu e o conteúdo ficou mais ilógico – não sei se posso dizer assim, mas me parecia outra estética. A partir daí, eu me concentrei muito mais em outros aspectos que na própria ideia de uma filha de uns quarenta anos cuidando de uma mãe doente e à beira da morte. Acho que posso dizer que trabalhei mais com aspectos objetivos, ou corporais, sei lá: manter a postura, ter mais atenção na caminhada e os tempos marcados pelo metrônomo, trabalhar o agudo e o grave de algumas falas e seu andamento: mais rápido, mais lento, quatro tempos nas transições entre determinada fala e outra. Eu foquei mais nessas coisas que no conteúdo do texto em si. Era como se o que antes acontecia de dentro para fora (da cabeça ou

---

<sup>80</sup> C. Stanislávski, IN *O Ator Compositor*, p. 28.

pensamento para o corpo), agora vinha de fora para dentro (do corpo para a cabeça). 81

**Figura 66**



*Fabiana Aidar em ensaio de Footfalls*

*Foto: Fernando Faria*

Com Ilze Körting, detentora da Voz em *off*, as motivações foram outras. A atriz parece ter recorrido a uma técnica vocal e ao seu aprimoramento, para construir a voz que contracena com May. Ilze reflete sobre o seu processo de criação:

...voltei a minha atenção, ao iniciar a jornada de ensaios, na busca da voz adequada ao personagem. Deixei minhas impressões darem forma e modulação para ela, e depois de duas semanas testando vozes, achei uma que parecia boa. Decidi testá-la falando uma frase do texto para alguns colegas e tive deles a mesma resposta. Todos me disseram que era a voz da morte e que sentiam medo. Achei a voz para a mãe de May.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Fabiana Aidar, em depoimento espontâneo, em maio de 2012.

<sup>82</sup> Ilze Körting, atriz de *Footfalls*, em depoimento colhido de relatórios sobre os ensaios, em abril de 2012.

Ilze rapidamente encontrou a tonalidade de voz adequada à mãe de May. Sem exageros que a fizessem cair em uma caricatura fantasmagórica, a voz entoada pela atriz é frívola, monocórdia e pontualmente pausada, parecendo brotar de um ser sem corpo, etéreo e impalpável.

As vozes de *Footfalls*, grandes responsáveis pela melodia que ecoa na peça, requerem constante aprimoramento. Baixas ou lentas, graves e enigmáticas, procuram fugir da armadilha realista das inflexões. A voz em *off* deverá ser distorcida e ampliada eletronicamente por um microfone, podendo gerar ecos que venham favorecer a atmosfera espectral.

A pré-estreia de *Footfalls*, encerrando a 4ª SEMANA OUSADA DE ARTES, no Centro de Convivência da Universidade Federal de Santa Catarina, foi realizada juntamente à peça *Play* e duas performances também inspiradas na obra de Beckett e sob nossa direção. Na ocasião, optamos por colocar a atriz Ilze Körting em cena, deitada em uma maca, sugerindo um estado terminal. No entanto, a proposta não foi satisfatória. Ao optarmos pela figura presencial da suposta mãe, mesmo que moribunda, quebrou-se um pacto com a proposta de Beckett ao não se permitir que a protagonista contracenasse com a voz etérea. A nova proposta, ainda não testada, é fazer com que a mãe de May surja e desapareça às vistas do público, em curtos “flashes”, despertando dúvidas no espectador quanto à veracidade da imagem. Ela deverá surgir igualmente trajada à filha e fortemente iluminada nos pés, conservando o seu rosto na penumbra, tal qual May. Sua voz, no entanto, despontará de equipamentos sonoros eletrônicos.

Muito foi exigido das atrizes Fabiana Aidar (May) e Ilze Körting (voz em *off*). O domínio rítmico do corpo, os minuciosos detalhes da postura corporal, o ritmo necessário para caminhar sobre a faixa de luz, em comunhão com o metrônomo e a emissão de vozes, graves e, em boa parte do tempo em uníssono, demandam um empenho de atrizes-musicistas. Entretanto, a obra se mantém aberta. A sonoridade dos passos de May é questão primordial na encenação, devendo conduzir o público a um estado meditativo.

**Figura 67**

*Fabiana Aidar em ensaio de Footfalls  
Foto: Fernando Faria*

**Figura 68**

*Fabiana Aidar em ensaio de Footfalls  
Foto: Fernando Faria*

O aprimoramento musical torna a obra “viva” e faz de *Footfalls*, um sucessivo trabalho de pesquisa que deve durar o mesmo tempo que a carreira da peça; ou ainda mais (parodiando o próprio autor).

Beckett estabeleceu a cena de *Footfalls* de forma minimalista e apresentou a sua figura central, economicamente, de maneira que possamos ouvir, mais completamente, o som de sua voz ecoando através do espaço cênico. O dramaturgo enfatizou a função do som em movimento. A relação dinâmica entre a linguagem cênica e a linguagem textual transforma o corpo da atriz em um instrumento expressivo que estimula a imaginação do público. A luz organiza o espaço cênico com um mínimo de detalhes e o máximo de simetria geométrica. Os figurinos realçam a figura e servem como uma posterior revelação da personagem. Mas são os sons que se destacam nesse réquiem: o som da campainha, o som do metrônomo, o som dos passos, o som das vozes, humanas ou não, e a somatória de todos eles, acentuando a sequência rítmica do lirismo dramático da obra beckettiana. O diretor-dramaturgo tem o domínio total dos aparatos cênicos utilizados e chama para si o controle dos aspectos envolvidos em possíveis montagens, dificultando e, ao mesmo tempo, facilitando o trabalho do encenador que se atreva a realizar a empreitada. O questionamento atemporal sobre a vida dos homens, a fusão de realidade e de ficção, e a contemporaneidade de sua estética exposta através da musicalidade, fazem da peça um marcante enigma sonoro da condição humana. Apesar das imagens contundentes que proporciona a peça e inspira a nossa encenação, resgatamos novamente o princípio de Bekerley: em *Footfalls*, ser é ser percebido através do som; ser é ser ouvido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro de Samuel Beckett é inovador na cena contemporânea. Atravessou o século XX, mantendo-se fiel à proposta (não intencional, é verdade) de quebrar as estruturas do teatro convencional. O autor desenvolveu uma dramaturgia fundamentalmente cênica e voltada para a performance. Seus diálogos, extremamente simples, repudiam a linguagem requintada, avançando para a criação de uma escrita musical. Suas personagens desconstruídas evoluíram das figuras burlescas, aos corpos mutilados e semi-sepultos, e assumiram a dupla função de personagens e cenários “falando visualmente”, ainda que a imagem possa se apresentar imóvel. O teatro de Beckett é construído pela somatória das linguagens visual e sonora, representando a sua teatralidade. E com isso engloba todos os elementos do teatro: a atuação, a luz, o texto, o cenário, a sonoplastia, enfim, a intermedialidade. Um teatro que se une à busca do mínimo essencial, que adquire significado imensurável. Uma precisão econômica de ações, gestos, sons e palavras, que fazem com que cada um dos elementos esteja pleno de significado, de expressão. Tudo é uma só linguagem para Beckett. A linguagem do “não-teatro”, que alterou a cena do século XX e adentrou o século XXI mantendo o mesmo espírito inovador. Beckett transformou a palavra em som, os diálogos em melodia e as repetições, verbais ou imagéticas, em ações minimalistas. É latente a sua preocupação com a sonoridade na trajetória de suas obras.

Partindo da premissa de que tudo que vemos e ouvimos no teatro beckettiano é uma só linguagem, podemos dizer que “tudo em seu teatro é música”: a dança das luzes sobre as cabeças de *Play*; o movimento escancarado dos lábios e dentes da Boca de *Not I*; o implacável caminhar da figura espectral de May, em *Footfalls*; os diálogos truncados e a longa espera até o seu retorno, em *Rough for Theatre I*. Tudo na obra de Beckett é movimento, mesmo que sejam intercalados pelo silêncio e pela imobilidade física. A Boca de *Not I* se cala apenas momentaneamente para permitir que o Ouvinte se manifeste. A retomada de sua ladainha compara-se ao movimento pendular, cuja melodia afasta-se de seu ponto de partida, para depois retornar, como um “choro interminável”. As personagens de Beckett agonizam em estado terminal, mas não falecem. Um instante de penúria que agoniza, que estaciona, mas não se detém.

*Inomináveis* e *Footfalls* são resultados da experimentação dos recursos visuais e musicais apontados nesta pesquisa. Sua musicalidade compreende, não apenas a música em si, mas uma polifonia de

informações, enviada através dos elementos que compõem a linguagem teatral de Beckett: os latões que abrigam as cabeças de *Play* e a maquiagem que imobiliza suas expressões faciais; a lente que amplia a Boca de *Not I* e a orelha que ouve, na mesma peça; a voz em *off* da suposta mãe de May, em *Footfalls*, e a presente ausência da protagonista; a fogueira que ilumina a cena de *Rough* e, ao mesmo tempo, aquece suas personagens; a dança das luzes; o silêncio sepulcral; o ovo que salta da Boca; o grito mudo de horror de May; as gargalhadas, os suspiros, as respirações ofegantes, enfim, a música de *Inomináveis* e *Footfalls* é uma reunião minimalista de elementos teatrais afinados entre si, a fim de atingir os espectadores e lançá-los a um estado meditativo.

A estrutura circular das quatro peças gera uma curva melódica infinita. Seus supostos fins coincidem com seus começos. Movimentos pendulares uniformes, que geram melodias sem conclusões. Os silêncios que permeiam as peças são interrupções que funcionam para conscientizar a plateia e despertá-la, propositadamente, de seu estado meditativo. Silêncios “por corte” ou “por filtragem”, com já fora observado, e suas retomadas, “por adição” ou “por corte”, dão continuidade à melodia minimalista, transportando a plateia novamente à sua condição contemplativa. As palavras que ecoam em *Not I* são rearranjadas, dispostas em novas combinações e repetidas à exaustão. O propósito é que o espectador reflita, mais tarde, sobre o que foi visto e/ou ouvido. A opção pela utilização da lente ampliando a Boca reforça a ideia minimalista da imagem, aumentando a solidão da personagem. Os atores de *Play* exercendo a função de operadores de luz não diminuem o impacto do elemento inquisidor. As vozes aceleradas ou ralentadas da peça contracenam com as luzes e são adicionadas ao modo coral e a imobilidade cênica que compõem a forma teatral. A ausência de cenários e de aparatos cênicos nas quatro peças, adicionada aos silêncios, caracteriza a presença de “espaços vazios”. As personagens, sem passado, sem futuro e até mesmo sem corpos, demonstram a absoluta insignificância de detalhes palpáveis, “a falta de detalhes” do movimento minimalista. Um recurso que obriga a plateia a aguçar sua visão e audição, caindo na “armadilha” do estado meditativo. A montagem das peças, pelo prisma sonoro e imagético, vem comprovar a hipótese da influência do movimento minimalista na obra de Beckett. Seus recursos sonoros e visuais, repetidos indefinidamente, reafirmam o conceito do movimento pendular.

A encenação de *Footfalls* sustenta a afirmação de que a música, no teatro de Beckett, se faz presente através da reunião dos elementos teatrais. Não é possível discernir a imagem do caminhar de May, do som

de seus passos. As fusões de passado, presente e futuro se assemelham ao jogo de equilíbrio e desequilíbrio do movimento pendular. Os espectadores de *Footfalls* não percebem as modulações ou movimentos progressivos, mas são induzidos a sintonizar o ritmo dos passos da protagonista, que os conduzem a um estado passivo e contemplativo. A sequência de repetições visuais e sonoras da peça faz o tempo assegurar o passado pela repetição de seus elementos e reservar ao presente, a espera de uma nova repetição no futuro.

Quanto ao trabalho dos atores na obra de Beckett, evocamos um exemplo, quase uma parábola, levantada por Walter Asmus, a respeito da atriz alemã, Hildergard Schmahl, cuja abordagem comum à personagem é similar a do ator Alvin Epstein, mas que foi capaz de superar seus hábitos e realizar uma brilhante performance da protagonista em *Footfalls*, na estreia alemã de *Tritte*, dirigida pelo próprio Beckett. O então diretor foi confrontado com a atriz, cujo trabalho no teatro era baseado na procura por motivações realistas e que não se dispunha, ou não era capaz de trabalhar automaticamente e de forma intuitiva.

As dificuldades de Schmahl começaram no primeiro dia de ensaio, quando ela anunciou que não “compreendia a peça”, recebendo como resposta que deveria enfatizar seus passos, seu caminhar: “A peça surge na sua cabeça com a atividade de caminhar, e o texto somente se constrói ao redor dessa imagem”, disse Beckett. - “Mas, então, como essa imagem de May pode ser entendida?”, retrucou imediatamente a atriz.

Nas semanas seguintes, Schmahl lutou para realizar os desejos do diretor, imitando com frieza a qualidade conspiratória da leitura das falas em um único tom, enquanto seguia através dos movimentos da caminhada e com a postura sugerida por ele. “Eu não posso fazer isso mecanicamente”, dizia ela, “Eu devo primeiro entender e depois pensar”. Sua entrega vocal permanecia dispersa, sem convencer e carregada com “cores” supérfluas. Apesar dos esforços, Schmahl conduzia um tipo de procura heróica por intenções realistas que poderiam produzir as qualidades externas descritas a ela, chegando a visitar uma clínica psiquiátrica de pacientes femininas com obsessões. Beckett não a encorajou nessa direção e continuava a enfatizar a importância do trabalho corporal. “A posição do corpo vai ajudá-la a encontrar a voz certa” – mas a atriz não confiava nesse conselho e Beckett afirmava que a postura de May não deveria expressar medo, mas que deveria sim, viver exclusivamente para ela mesma. “Como a atriz pode entender e fazer uso das descrições de suas metas “encapsulando a figura dela mesma de forma absoluta?”, divagava a atriz.

Respostas a essas questões chegaram a Schmahl através do mesmo caminho que ela trilhou no início dos ensaios, porém, somente depois que esgotou todas as possibilidades de encontrá-las através de meios ativos e conscientes. Após algumas semanas, Beckett disse a ela explicitamente:

“O processo de compreensão não pode ser forçado. Quando você se sente muito distante do tom certo, você já falhou. Você está olhando para sua atuação fora do tom certo, o que é fatal. “Você está atuando de uma forma muito saudável... tente gradualmente, se ver por dentro, enquanto pronuncia as palavras.”

Schmahl então decidiu priorizar a performance física, em detrimento da psíquica, deixando de produzir as “imagens vindas de dentro” e suas intenções psicológicas desapareceram. Ela era capaz de segurar seu corpo de forma rígida, evitando movimentos incalculáveis e permanecendo independente do ambiente, como se fosse um objeto num corredor de luz. Nenhum movimento frívolo a distraía. A tensão comunicava por si mesmo com o espectador, que era jogado para dentro do turbilhão da história da personagem. A concentração da atriz era latente e desafiava o observador a uma concentração absoluta.

Schmahl finalmente obteve sucesso com a ajuda de uma autonegação radical, ao agir por meio de comportamentos físicos calculados, após abandonar o uso ativo da pesquisa psicológica, que lhe deu muito trabalho. Para Beckett, a personagem identificada na peça é auto-suficiente, sua postura é uma indicação de emoções momentâneas isoladas, menores do que a metáfora de uma condição ontológica crônica; ou seja, uma concentração quase exclusiva na corporalidade seria a forma natural de retratá-la.<sup>83</sup>

Obviamente este é um ponto de vista do autor e não do diretor. O que é relevante aqui, entretanto, é que o processo de criação não se tornou inatingível para uma atriz, cuja experiência e talento reside no drama convencional. Apesar da propensão a questionar, Schmahl transformou um trabalho que se pretendia ser extremamente técnico, aos moldes de Billie Whitelaw, em um longo e tumultuado processo de

---

<sup>83</sup> Walter Asmus, In *Beckett in performance*, pp. 62-64.

aprender a confiar no texto. Resta-nos perguntar se era de fato necessário que aquele processo fosse tão torturante.

Na entrevista concedida Jonathan Kalb, Asmus fez a seguinte declaração:

Quando eu dirigi *Footfalls* me pareceu que há um relacionamento real de ódio entre mãe e filha, que é muito realista, e que você pode realmente discutir com a atriz, que tem suas próprias experiências com sua mãe e assim por diante... há uma história social, real, por trás, que podemos encontrar se falarmos sobre as nossas vidas e os nossos relacionamentos com os pais... mas Beckett nunca teria tido essa discussão particular. (Anexo, p. 215)

Esse tipo de troca íntima com os atores ou essas associações familiares podem, a princípio, não ter utilidade para a construção de uma personagem beckettiana, mas são, invariavelmente, úteis para tornar o processo de criação menos incômodo, ao invés somente de realizar, de maneira árdua, as tarefas físicas e vocais exigidas pela dramaturgia do autor.

Pela nossa experiência com as encenações de *Play*, *Not I*, *Rough for Theatre I*, *Footfalls* e outras peças de Beckett que não fazem parte dessa pesquisa, notamos que, normalmente, os atores envolvidos se apercebem da necessidade do desenvolvimento e aprimoramento técnico, e isso se torna precípua após algum tempo, deixando o restante, sobretudo as associações psicológicas, para um segundo plano. A negação de Beckett em discutir situações psicológicas com seus atores é uma afirmação de que os seus dilemas físicos são efetivamente mais significantes.

No entanto, o processo interno vivido por Schmahl e também pelas atrizes Tainá Orsi e Carina Scheibe, na montagem de *Inomináveis* e, mais profundamente pela atriz Fabiana Aidar, em *Footfalls*, como pudemos verificar, foi salutar para a compreensão da obra de Beckett e funcionou como elemento motivador para a construção de suas personagens. Mesmo tendo elas que abandonar as motivações psicológicas, como Epstein e Warrilow, cuja tarefa de “perder a noção de personagem” se deu em duas etapas. A saber: análise do texto como uma peça convencional e, em seguida, armazenar o conhecimento adquirido, de forma com que se concentrassem na musicalidade verbal e na exploração física, como vimos no capítulo IV desta tese.

O exercício exclusivamente técnico durante o processo de construção da personagem beckettiana, pode tornar sua representação demasiado “fria”, como gostariam Craig e Maeterlinck. Mas com Beckett, podemos dizer, é diferente. Ele exige o ator “vivo”. A vida no ator que anima as imagens do palco beckettiano e amplifica o impacto de suas deficiências, mesmo que a animação ganhe expressão somente através de sons e movimentos precisamente calculados. O ator vivo representando a personagem em estado terminal. Esta é sua ironia. E cada aspecto de caracterização psicológica é a dica de uma vida complexa e não ficcional, que se estende além da simples figura, enfraquecendo o efeito do sentido da pura existência.

Mesmo assim, são legítimos os conflitos enfrentados por Carina, Rafaela, Gabriel, Tainá, Tamara, Carlos, Ilze e Fabiana, que através de dificuldades técnicas ou das relações estabelecidas do texto com as suas vidas pessoais ou profissionais - representados aqui por seus depoimentos - tornam-se atores “vivos”, anímicos, dentro da seara beckettiana. Representar uma personagem cega é experienciar uma tragédia; é experimentar a sensação de sentir frio em uma perna inexistente; é vivenciar a solidão da fala incansável, porque se é apenas uma boca. É impossível que um ator, ao incorporar uma personagem beckettiana, não vivencie a sua tragédia. A luta travada com as questões psicológicas serve como alento para que, ao abandoná-la, encontremos mais fortalecidos.

Portanto, podemos afirmar que os atores que se submetem a representar as personagens beckettianas, devem saber que o trabalho é centrado na economia corporal e na percepção sonora. E que necessitam também de uma dose extra de autocontrole e de contenção das emoções, além do desenvolvimento de uma consciência corporal. Devem abdicar da expressão do olhar, da ação gestual, do movimento dos passos, em favor de causarem um efeito de estranhamento no espectador. Não que rever métodos e conceitos de atuação e abandonar quase todos os recursos interpretativos cristalizados. Os detentores dos papéis beckettianos devem desaprender, para re-aprender. Seus instrumentos de trabalho passam a ser olhos, lábios, dentes, língua, e sua capacidade de transmissão concentra-se, quase que somente em sua voz, fazendo da imobilidade arma certa em sua condução. Suas ações resumem-se apenas em dizer palavras, sem réplicas, sendo eles, como já afirmara Bonfitto, um catalisador de fissuras que envolvem diferentes processos, muitos dos quais ainda não elaborados e que, a princípio, não prevêem possibilidades de solução (BONFITTO, 2006, p.17). Mas, acima de

tudo, devem estar “vivos”. Mesmo que para encarnar seres agonizantes, incapazes de qualquer reação. O ator beckettiano caminha em direção oposta ao texto que o conduz, desconstruindo os elementos tradicionais do teatro, fragmentando e desumanizando suas personagens, fato que o aproxima das competências e condições exigidas ao ator pós-dramático.

O texto beckettiano, por sua vez, é uma fonte preciosa para os exercícios da arte de representar. Ele autoriza rupturas precisas, progride através de inversões e legitima as trocas de pontos de vista. Para Bernard Dort, a linearidade cênica da escrita beckettiana é polivalente, supondo a combinação de vários modos de representação. Uma escrita dramática que se organiza como um cruzamento de escritas cênicas virtuais, transformando-a em uma fonte para jogos dramáticos (DORT, 1990, p. 91). A linha de demarcação que separa a obra dramática de Beckett de sua obra narrativa se apagou, e seus textos narrativos são cada vez mais representados. Portanto, para Dort, a interpretação se esvai. O que conta são menos os significados, cujo texto está cheio, que o jogo de suas significações. Dessa forma, podemos falar verdadeiramente em “prazer”, no prazer de atuar. A obscuridade de Beckett não se esvai, mas ganha a companhia do prazer. O dramaturgo nos martela com o desejo e a impossibilidade de morrer, mas faz isso sobre tantos tons e com tantas variações, que seu teatro é de uma vitalidade pródiga. Na sua fragmentação e na sua lacuna, ele oferece um campo quase infinito às nossas possibilidades de jogo (*Ibidem*: p. 91).

Portanto, podemos concluir que não é possível existir somente um ator beckettiano, mas sim, atores que performatizam Beckett com estilos variados. Limitar-se a apenas uma maneira de atuar é restringir as possibilidades de leitura da obra. Cercá-la de labirintos seria uma das chaves para a sua compreensão. Dort ignora a estagnação e chega para desconstruir qualquer tentativa de cristalização de um método, como que confirmando a enigmática frase de Beckett: “a resposta chave em minhas peças é talvez.”<sup>84</sup>

As considerações desta tese aproximam as afinidades de Beckett com o teatro pós-dramático. O seu conhecimento musical autodidata, a influência minimalista na trajetória de sua obra, o desfacelamento das suas personagens. Não pretendemos aqui esgotar o assunto, mas sim, demonstrar que existem possibilidades reais de atuar nas peças do dramaturgo, dialogando diretamente com as vias musical e imagética.

---

<sup>84</sup> Afirmação atribuída a Beckett por McMillan e Fehsenfeld. Ver McMILLAN; FEHSENFELD, 1988, v. 1 p. 13.

Finalizamos, emprestando as palavras do professor de filosofia da Faculty of Science of the Catholic University of Nijmegen, Guy Debrock, a respeito de seu artigo escrito *The Word Man and the Note Man: Morton Feldman and Beckett's Virtual Music*<sup>85</sup>: “Apesar da linguagem ter dado lugar à ausência de sons, ao silêncio, Beckett não poderia continuar calado. Ele necessitava de uma linguagem que não estivesse, automaticamente, ligada aos significados. Uma linguagem na qual as palavras não fossem veículos do significado, uma linguagem do gesto, do ator. O que faltava era a música. A música que Beckett escreveu, sem quase escrevê-la”.

---

<sup>85</sup> DEBROCK, Guy, *The Word Man and the Note Man: Morton Feldman and Beckett's Virtual Music* in *Samuel Beckett and the Arts - Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, pp. 79-78.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodore W. *Filosofia da Nova Música*. Trad: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett - Fim de partida*. São Paulo: Cosac & Naify, Edições, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett - O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ARAÚJO, Rosana Bezerra de. *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa*. Tese apresentada em Literatura Comparada, pela Universidade Federal da Paraíba, 2009.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad: Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ASLAN, Odete. *O Ator no Século XX*. Trad: Rachel A. B. Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ASMUS, D. Walter. *Practical aspects of theatre, radio and television*. Rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That Time and Footfalls*. At the Schiller Theater Werkstatt, Berlin, Journal of Beckett Studies, London: John Calder Publishers, 1977.
- BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche Editeur. 1962.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. Trad: Luís Otávio Burnier, Campinas/SP: HUCITEC/UNICAMP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Trad: Patrícia Alves, São Paulo: Hucitec, 1994.

BARNES, Ben. "Aspects of Directing Beckett", *Irish University Review*, vol. 14, nº 1, 1984, pp. 69-87.

BATCHELOR, David. *Minimalismo - movimentos da arte moderna*. Trad. Célia Euvaldo, São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BECKETT, Samuel. *Act Without Words I*, The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Act Without Words II*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Breath*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *...but the clouds...*, The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Cascando*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Catastrophe*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Come and Go*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Embers*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *En Attendant Godot*. Paris: Le Éditions de Minuit, 1952.

\_\_\_\_ *En Attendant Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_ *En Attendant Godot*. Trad. Flávio Rangel, São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_ *Fin de Partie*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

- \_\_\_\_ *Fin de Partie*. Lisboa: Editora Estampa Seara Nova, 1958.
- \_\_\_\_ *Footfalls*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.
- \_\_\_\_ *Footfalls*. Trad: Fernando M. de Faria, a partir do original em inglês. Versão ainda não publicada. São Paulo: 2010.
- \_\_\_\_ *Ghost Trio*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.
- \_\_\_\_ *Happy Days*. New York: Grove Press Inc., 1961.
- \_\_\_\_ *He, Joe!* The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.
- \_\_\_\_ *Improviso de Ohio*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. Folha de São Paulo – Caderno Mais, em 08/09/1996.
- \_\_\_\_ *Krapp's Last Tape*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.
- \_\_\_\_ *Malone morre*. Trad: Paulo Leminski, São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_. *Molloy*. Trad: Leo Schlafman, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- \_\_\_\_ *Nacht und Träume*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.
- \_\_\_\_ *Not I*. The Complete Dramatic Works. London, London: Faber and Faber, 2006.
- \_\_\_\_ *Not I*. Trad: Luís R. Benatti e Rubens Ruche. Versão não publicada. São Paulo: Biblioteca ECA-USP, 1998.
- \_\_\_\_ *O Inominável*. Trad: Waltensir Dutra, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_ *Ohio Impromptu*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Play*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Play*. Trad: Luís R. Benatti e Rubens Ruche. Versão não publicada. São Paulo: Biblioteca ECA-USP, 1998.

\_\_\_\_ *Play*. Trad: Priscilla Herrerias, a partir do original em inglês. Versão não publicada. São Paulo: 2000.

\_\_\_\_ *Rockaby*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Rough for Theatre I*. The Complete Dramatic Works, London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Rough for Theatre I*. Trad: Fernando M. de Faria, a partir do original em inglês. São Paulo: 2000.

\_\_\_\_ *Rough for Theatre I*. Trad: Millör Fernandes. São Paulo: Biblioteca ECA-USP, 1991.

\_\_\_\_ *Rough for Theatre II*. The Complete Dramatic Works, London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Quad*. The Complete Dramatic Works, London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Ohio Impromptu*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *That Time*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *What Where*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_ *Words and Music*. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber, 2006.

- BERKELEY, George. *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano (1710)*. In: Obras Filosóficas. Trad: Jaimir Conte. São Paulo: Editora da UNESP: 2010.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad: Maria Regina Louro. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 1984
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Do texto ao contexto”, **Revista Humanidades**, nº 52, 2006, pp. 45-52.
- BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism*. New York: Oxford University Press Inc, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Why Beckett*, New York: Thames and Hudson Inc, 1989.
- BRYDEN, Mary. *Reflections on Beckett and Music, with a Case Study: Paul Rhy's Not I*. In *Samuel Beckett and the Arts - Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, New York: Garland Publishing, 1999.
- BURNIER, L. Otávio. *A Arte de Ator – da técnica à representação*, São Paulo: Editora Hucitec/Unicamp, 2001.
- CAGE, John. *Silence*. Connecticut: Wesleylan University Press, 1961.
- CARDOSO, Miguel E. *Os últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Lisboa: O Independente Assírio Alvim, 1996.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Trad: Gilson César C. de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

\_\_\_\_ *Performance: uma introdução crítica*. Trad: Thaís Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CHAVES, Moacir. “As várias faces de Godot”. **Revista Veredas**, nº 67, São Paulo: 2001, pp. 26-27.

CLÜVER, Claus. “Inter textus / inter artes / inter mediA”. In SCHMITZ-EMANS, Monika; LINDEMANN, Uwe (Org.). *Komparatistik 2000-2001: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron Publishers, 2001. pp. 14-50. In *Revista AletriA* nº 14, jul-dez, Versão alterada. Trad: Elcio Loureiro Cornelsen, 2006, pp. 11-41.

COELHO, Laura M. “A revolução dodecafônica de Arnold Schoenberg”. São Paulo: **O Estado de São Paulo**, 08/07/2001, p. 08.

COHN, Ruby. *Back to Beckett*. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

\_\_\_\_ *Samuel Beckett: the Comic Gramut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.

COPEAU, Jacques. “Aux acteurs”. In *Registres. Appels*. Textes recueillis et établis par Marie-Helène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro, p. 203-215. Paris: Gallimard, 1974.

\_\_\_\_ “Conclusions”. In *Registres. Appels*. Textes recueillis et établis par Marie-Helène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro, p. 251-273, Paris: Gallimard, 1974.

CRAIG, E. Gordon. *Da arte do teatro*. Trad: Redondo Jr. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Trad: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

\_\_\_ *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad: Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_ *Margens da filosofia*. Trad: Joaquim Torres Costa e Antonio Magalhães. Campinas - SP: Papirus, 1972.

DORT, Bernard. “L’Acteur de Beckett: davantage de jeu”. **Revue d’Esthétique**, número sur Beckett. Ed. Jean-Michel Place, 1990, pp. 90-91.

\_\_\_ *O ator de Beckett: mais jogo*. Trad: de Jonathan Jaumont. Versão não publicada. In *Théâtre Aujourd’hui n° 3 L’Universe Scénique de Samuel Beckett*. Paris: Laballery à Clamecy, 1994.

EDELSTEIN, David. “Rockaby Billie”. **VillageVoice**, March 20, 1984, pp. 81 –86 hereafter designed VV.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliadora, Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FARIA, Fernando M. de. “Maeterlinck e Beckett: duas faces da dramaturgia do século 20”. **Cadernos da ELT**, nº 0, pp. 13-18. Escola Livre de Teatro de Santo André, SP: 2003.

\_\_\_ “No rastro do ator pós-dramático”. In VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo: 2010.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. In: **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas, nº 8. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008: p. 191-210.

FERRAZ, Silvio. *Cinco Invenções sobre Diferença e Repetição: Composições e Análises*. Depto. de Música, Universidade Estadual de São Paulo: ECA/USPSP, 1990.

\_\_\_\_\_. *Música e repetição a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

FUCHS, Elinor. *The death of character*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

FLASZEN, L. e POLLASTRELLI, C. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 - 1969*. Trad: Berenice Raulino, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

GILMAN, Richard. *The making of Modern drama*. Yale University Press, 1974.

\_\_\_\_\_. *The Drama Is Coming Now: The Theater Criticism of Richard Gilman, 1961-1991*, Yale University Press, 2005.

GONTARSKI, S. E. *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press Inc, 1986.

\_\_\_\_\_. (org.). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. The Shorter Plays*. New York – London: Faber & Faber e Grove Press, 1999.

GRANT, Stefan Brook. *Samuel Beckett's Radio Plays - Music of the Absurd*. Department of British and American Studies, University of Oslo: 1996.

GRIFFITHS, Paul E. *Modern Music: A Concise History*. London: Thames & Hudson, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad: Aldomar Conrado Prefácio de Peter Brook. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 - 1969*. Trad: Berenice Raulino, São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. (orgs.). *O Pós-dramático. Um conceito operativo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUSSOW, Mel. “How Billie Whitelaw Interprets Beckett”. **New York Times**: February 14, 1984, p. C13.

HARMON, Maurice. *No author better served - The correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*. London: Harward University Press, 1998.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Trad: Léo Schlafman, Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

JULIET, Charles. “Morre Beckett, o dramaturgo que chegou ao silêncio através da Escrita”. **Folha de São Paulo**, 27/12/1989, pp. E01, E02, E10.

KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. New York: Cambridge University Press, 1989.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Trad: J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lúcia Pupo e Silvia Fernandez. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KENNEDY, A. K. *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

KNOWLSON, James. *Damned to fame*. London: Bloomsbury, 1996.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett - The complete dramatic works*. London - Boston: Faber & Faber Press, 2006.

KOUDELA, Ingrid. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad: Pedro Sússekkind, São Paulo: CosacNaify, 2007.

LEUCHS, Louisa Elena. “Minimal B: Samuel Beckett and Minimal Art”. Washington: The George Washington University Press, 2002.

LOPES, Rodrigo G. “Samuel Beckett: palavras vazias”. **Revista TE ATO**, nº 0, Londrina – PR, 1989, pp. 28-30.

LYONS, C. R. “Perceiving Rockaby – As a Text, as a Text by Samuel Beckett, as a Text for Performance”, *Comparative Drama* 1982/83 winter 16 (4): pp. 297-311.

MAETERLINCK, Maurice. “Menu Propos: Un Théâtre d’Androïdes”. In: *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896) - textes réunis et commentés par Stefan Gross*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985.

MARFUZ, Luiz. “Máquina e sensibilidade: plataformas instáveis de atuação no teatro de Beckett”. In *Revista Sala Preta – PPGAC*, vol. 12 nº 02, pp. 105-113, 2012.

MARINIS, Marco de. *El Nuevo Teatro, 1947–1970*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988.

MATOUSEK. “Schneider on Beckett, Understanding, Differently” - **Village Voice**, July 3, 1984, p. 97.

MCMILLAN, D & Fehsenfeld, M. *Beckett in the theatre*. London: John Calder, 1988.

MCMULLAN, Anna. *Theatre on trial. Samuel Beckett’s later drama*. New York – London: Routledge, 1993.

MERCIER, Vivian. *Beckett/Beckett*. New York: Oxford University Press, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O invisível e o invisível*. Trad: José Arthur Gianotti e Armando Moura. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MILSTEIN, Silvina. *Arnold Schoenberg: notes, sets, forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

MOLER, Lara Biasoli. “Uma Leitura de Pelléas et Mélisande de Maurice Maeterlinck”. Depto. de Letras, São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, 2001.

NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Trad. José Mendes de Souza. Versão para eBook/eBooksBrasil.com – Fonte digital, 2002.

NYMAN, Michael. *Experimental music. Cage and beyond*. New York: Schirmer Books. A Division of Macmillan Publishing Co., 1974.

OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. New York – London: Garland Publishing, 1999.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett and the arts: music, visual arts, and non-print media*. New York – London: The University of Michigan Press, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Trad: Sérgio Savia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. Org. Fátima Saadi, trad: Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PILLING, John. *The Cambridge companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias. A rubrica como poética da cena*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. “O uso musical do silêncio”. **Revista música** v. 08, nº 1/2, São Paulo: ECA/USP, 1997, pp. 68-129.

RIBEIRO, Léo Gilson. *Cronistas do Absurdo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editora, 1965.

RIDING, Alan. “A triunfal dramaturgia de Beckett nas telas”. São Paulo: **O Estado de São Paulo**, 06/08/2000, pp. D08, D09.

ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. Trad: São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

\_\_\_ *A linguagem da encenação teatral*. Trad: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAAD, Fátima. “Beckett: A prospecção do mínimo”. **Cadernos de Teatro N° 121**. Rio de Janeiro:1995, pp. 08-19.

SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo*. São Paulo: Ed. Paulus, 2004.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction*. New York/London: Routledge, 2002.

SCHNEIDER, Alan. *Entrances. An American director's Journey*. New York: Viking Penguin Inc, 1986.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*. Trad: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

\_\_\_ *A Construção da Personagem*. Trad: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_ *A Criação de um Papel*. Trad: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_ *Manual do Ator*. Trad: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_ *Minha Vida na Arte*. Trad: Paulo Bezerra (do original russo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

- STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- SUSSEKIND, Flora. “Beckett e o coro”. **Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto**. Rio de Janeiro: 2002. pp. 21-105.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VON KLEIST, Heinrich. “About the marionette theatre”. *Life and letters today*, 1937, v. 16, nº 08, p. 101-105.
- WHITELOW, Billie. *Billie Whitelaw... who He?* New York: St. Martins Press, 1995.
- WORTH, Katharine. *Maurice Maeterlinck in the light of the absurd*, In: *Around the Absurd*. Ed by R. Cohn and E. Brater. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The Irish drama of Europe from Yeats to Beckett*. London: The Athlone Press, 1986.
- ZEITEL, Amália. *Análise Freudiana de uma Peça de Beckett: Dias Felizes*. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo: ECA/USP, 1979.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Ed. Educ, 2000.

**INTERNET** - <http://www.beckett.english/broopsk@geocities.com>  
BROOK, Stephan. "*Music of the Absurd*".

**INTERNET** - <http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/beckett.html>  
PERLOFF, Marjorie. "*The Silence That Is Not Silence*":  
*Acoustic Art in Samuel Beckett's Embers*.

**INTERNET** -  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0404200601>.  
RUSHE, Rubens. Especialista explica os dilemas de  
Beckett. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 04 abr.2006.

**INTERNET** - <http://www.themodernword.com/beckett>  
RUCH, A. "*Morton Feldman*".

## ANEXOS

1. Um DVD (na contra-capas da Tese), contendo as peças do espetáculo ***Inomináveis – coletivo Beckett*** (*Play, Not I e Rough for Theatre I*), apresentado em dezembro de 2010, no espaço Travessa Cultural.
1. Diário de bordo de *Footfalls*.
2. Entrevistas de Billie Whitelaw, David Warrilow, Alvin Epstein e Walter Asmus.
3. Programa do espetáculo ***Inomináveis – coletivo Beckett***.



## 1 DIÁRIO DE BORDO *FOOTFALLS* - 2011

### 1º Ensaio – 01/07/11

- Caminhar – nove passos e virar {trabalhar virada e passo seguinte.
- **Dificuldade 1.** Manter a regularidade. Manter-se em linha reta.
- **Dificuldade 2.** Acertar o tamanho do passo: em nove ou dezoito o tamanho do palco é o mesmo. Em nove, passos largos, em dezoito, passos curtos.
- **Dificuldade 3.** Olhar fixo no vazio, olhar acompanhando a virada.
- **Dificuldade 4.** Manter a mão direita no pescoço, a esquerda segurando o braço direito (*Virgem d'Anunciação*).

### 2º Ensaio – 04/07/11

- Introdução do metrônomo.
- **Dificuldade 1.** Aprender a ouvir o metrônomo, usá-lo como referência.
- **Dificuldade 2.** Passos na cabeça (9) e no contratempo (18).
- **Dificuldade 3.** Olhar fixo no vazio. Pensamento vazio (meditação).
- **Dificuldade 4.** O tamanho do passo, em 9 e 18. Respeitar o tamanho do palco.

### 3º Ensaio – 06/07/11

O olhar fixo melhor, mais estalado. Trabalho de exploração sonora dos pés. Preparação para o passo. Posição das mãos mais abertas, mais próximo da Virgem.

- **Dificuldade 1.** Manter o olhar fixo fulltime.

- **Dificuldade 2.** Acertar a preparação do passo no tempo do metrônomo.

#### **4º Ensaio – 14/07/11**

As duas formas de passos. O pré-passo dos dois lados. Trabalho de texto junto aos passos rápidos e lentos. Falas intercaladas a passos.

- **Dificuldade 1.** A atriz Fabiana apresenta dificuldades nas viradas (desequilíbrio).

- **Dificuldade 2.** Na alternância do caminhar rápido para o lento e vice-versa.

- **Dificuldade 3.** Caminhar no modo rápido e emitir o texto ao mesmo tempo.

- **Dificuldade 4.** O olhar estalado e fixo.

#### **5º Ensaio – 26/07/11**

Aquecimento - Caminhada nos tempos **1, 2 e 4** + preparação dos passos.

*May:* Corpo curvado para frente. Cabeça tombada para a esquerda.

Olhar vítreo. Estado catatônico.

Nove passos sonoros + som da virada.

- **Dificuldade 1.** Contar tempo em branco antes da preparação.

Começa a surgir a sonoridade dos passos de maneira regular. Tipo de sapato é importante.

- **Dificuldade 2.** Manter a expressão facial.

Hoje conseguimos separar o aquecimento do restante do ensaio.

## 6º Ensaio – 28/07/11

Hoje conseguimos definir uma partitura para aquecimento:

- Iniciando pelo lado direito, caminhar no tempo 2, nove passos, preparar em 2.
- Iniciando pelo lado direito, caminhar no tempo 1, nove passos, preparar em 2.
- Iniciando pelo lado direito, caminhar no tempo 4, nove passos, preparar em 4.
- Repetir a série iniciando pelo lado esquerdo do palco.
- Repetir as duas séries, dando enfoque no olhar vitreo + curvatura do corpo para frente + cabeça tombada para esquerda.

- **Dificuldade 1.** Contagem do tempo nas preparações.

- **Dificuldade 2.** Fabiana perdeu a máscara facial.

Audição de trechos de peças de Beckett (*Berceuse, Solo, Cendres*).

## 7º Ensaio – 28/07/11

- Aquecimento partiturado (repetimos várias vezes).

- Trabalho com máscara facial. Repetição + repetição.

- **Dificuldade 1.** Fabiana não mantém a regularidade e precisão de um ensaio para outro.

- Trabalho com a perspectiva da presença de um segundo personagem. Ela não está sozinha.

## 8º Ensaio – 28/07/11

- Aquecimento - Caminhada nos tempos **1, 2 e 4** + preparação dos passos.

- Trabalho de consciência do segundo personagem. Repetição.

- Necessidade da criação de nova partitura.

### **9º Ensaio – 06/09/11**

Aquecimento - Caminhada nos tempos **1, 2 e 4** + preparação dos passos.

- trabalho com olhar. Caminhar, parar.

#### **Partitura**

**Ida:** olho – pescoço – corpo.

**Volta:** corpo – pescoço – olho.

### **10º Ensaio – 10/09/11**

Aquecimento - Caminhada nos tempos **1, 2 e 4** + preparação dos passos.

- Fabiana ainda não se sente à vontade com a postura proposta, perdendo a posição das costas e seu olhar. Ao fazer as curvas perde o foco. Falta atitude na caminhada. Seu peito deve “puxar” a caminhada para o solo.

- Primeiro ensaio com Ilze, a atriz que emprestará a sua voz à mãe de May.

- Ilze chega tranquila e apresenta uma proposta de voz que parece interessante, embora com pouco volume (algo que poderá ser trabalhado no decorrer dos ensaios). Suas falas são lentas, o que interessa à personagem.

- **Dificuldade 1.** O primeiro passo depois da virada de Fabiana deve soar exatamente como os passos restantes.

### **11º Ensaio – 13/09/11**

Aquecimento - Caminhada nos tempos **1, 2 e 4** + preparação dos passos.

Obs.: a preparação deve estar de acordo com o metrônomo, sem nenhum tempo em branco.

- **Dificuldade 1.** Caminhar com o peito “puxando para o chão”, pesando o andar.

- **Dificuldade 2.** Texto: inflexão de vozes – buscar musicalidade, alterar ritmo naturalista. Trabalho com o ritmo da fala da mãe e de May.

### 12º Ensaio – 15/09/11

Nova sala de ensaio. Pela primeira vez, utilizaremos um chão de madeira. Iniciamos com um aquecimento para reconhecer o espaço.

O som dos passos fica mais evidente. Melhor performance da atriz.

- **Dificuldade 1.** Fabiana ainda se desequilibra nas viradas.

### 13º Ensaio – 20/09/11

Ensaio na sala 401 do Depto. de Artes Cênicas da UFSC.

Chão ruim, madeiramento range e afunda. Aquecimento prejudicado.

- **Dificuldade 1.** Fabiana apresenta desequilíbrio nas viradas no caminhar lento (1-4).

- **Dificuldade 2.** Texto: deve ser dito de acordo com o metrônomo. As falas “arrume o seu travesseiro”, “troque o seu lençol”, etc, devem ser ditas no contratempo do metrônomo.

Fabi e Ilze devem ouvir o metrônomo constantemente.

- **Dificuldade 3.** Trabalho com graves e agudos nas falas das duas personagens. A frase “Isso tudo” da voz em *off* é dita em tom grave, contrapondo ao tom agudo da frase “Isso tudo” de May.

### 14º Ensaio – 22/09/11

Aquecimento - Caminhada nos tempos **1, 2 e 4** + preparação dos passos, sem tempos em branco.

- **Dificuldade 1.** Fabi deve respeitar os 4 tempos de preparação no caminhar lento. Treinar isso.

- **Dificuldade 2.** A palavra “novamente”, dita por May, deve ser repetida sempre à mesma altura.

- **Dificuldade 3.** A cada 4 tempos uma frase (não é regra, mas o código pode ser utilizado em quase todo o texto. Serão estabelecidos os momentos que a regra não se aplicará).

### **15º Ensaio – 03/10/11**

Aquecimento - Caminhada nos tempos **1, 2 e 4** + preparação dos passos, sem tempos em branco.

- **Dificuldade 1.** Ainda há “muita vida” no olhar de May. O olhar deve se apresentar vítreo. Treinar.

- **Dificuldade 2.** Texto: deve ser dito de acordo com o metrônomo.

Ilze começa a dominar o metrônomo. Suas falas se apresentam mais métricas. Fabi ainda sente dificuldades.

### **16º Ensaio – 06/10/11**

Sem Ilze. Aquecimento - Caminhada nos tempos **1, 2 e 4** + preparação dos passos, sem tempos em branco.

Fabi está mais equilibrada. Também descobriu o olhar e está dominando melhor a postura inspirada na “Virgem da Anunciação”. Fotos.

- **Dificuldade 1.** Fabi ainda não domina o desenho geral da peça. Não sabe se deve parar à direita ou à esquerda do público.

- **Dificuldade 2.** Quando surge algum erro, deve-se retomar com o mesmo tônus, a mesma concentração, a mesma respiração. Trabalhar isso.

### **17º Ensaio – 12/10/11**

Aquecimento - Caminhada nos tempos **1, 2 e 4** + preparação dos passos, sem tempos em branco.

Experimentos com Ilze deitada em uma maca.

Fabi – trabalho com respiração antes de voltar a caminhar (como se estivesse cansada da luta).

- **Dificuldade 1.** Ilze – é necessário ouvir o metrônomo para dar as falas.

- **Dificuldade 2.** Texto das atrizes ainda não está seguro.

- **Dificuldade 1.** Fabi – no andar rápido perde o olhar vítreo. Deve ter atenção às sílabas finais, pois estão sumindo.



## 2 ENTREVISTAS

### **Billie Whitelaw**

Entrevista concedida a Jonathan Kalb, em Purchase, Nova York, no dia 01 de agosto de 1986, tradução nossa.

A primeira experiência de Billie Whitelaw com o teatro de Beckett foi com a encenação de *Play* (1964), na Old Vic. Em seguida, quando incorporou Winnie, na produção de *Happy Days* (1979), em Londres. Whitelaw encabeçou o elenco em três estreias de textos do autor: a estreia de *Not I* (1973), também em Londres; a estreia mundial de *Rockaby* (1981); a estreia de *Footfalls* (1976), peça escrita em sua homenagem – tornando-a conhecida como “a eleita” do autor. Seus outros trabalhos com peças do dramaturgo incluem uma produção para o rádio de *All That Fall* (1986) e turnês de *Rockaby*, *Enough* e *Footfalls* (1984 e 1986).

**Jonathan Kalb** – Você falou, muitas vezes, sobre o fato de Beckett ler seus trabalhos à você. Poderia comentar sobre esse processo de mudar da leitura para a própria performance? Como isso se torna seu?

**Billie Whitelaw** – Isso leva tempo. A coisa principal que eu tenho, a principal coisa que eu preciso – eu me sinto um pouco uma fraude, mas deixa pra lá – é ele. Eu nunca trabalhei sem ele. Apesar disso, uma vez eu o ouvi dizendo duas ou três falas de uma peça, então fiquei com a ideia de que ele estava trabalhando, o tempo (tempo da música) disso. Então, eu pego e examino, examino e, gradualmente, isso vai aumentando muito rápido. Todo mundo tem que encontrar seu próprio gancho para segurar a peça. Eu reconheci um grito interno em *Not I*, alguma coisa que eu tivesse falhado por um longo tempo, e o que quer que estivesse relacionado comigo de forma fundamental, profunda. Mas 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.

**K** - Você está fazendo alguma coisa mesmo quando está, como você mesma diz, sem fazer nada. Esta coisa é o gancho ou a conexão com você.

**W** - Sim, em *Rockaby* eu não fico apenas sentada na cadeira ouvindo uma gravação da minha própria voz. Eu, para ser honesta, acho *Rockaby* muito depressiva, mesmo sentada em uma cadeira e ouvindo meus pensamentos na fita. Fazer essas três peças curtas – *Enough*, que eu li, *Footfalls* e *Rockaby* – é difícil, exaustivo e deixa a pessoa sem forças, emocionalmente. É mais difícil do que fazer dozes horas por dia dos *Greeks* no Royal Shakespeare Company. Estas três peças são como se todas estivessem condensadas em uma hora.

**K** - Como caracterizaria a diferença entre você e outros atores? Por que ninguém pode ouvir Beckett, ler seu trabalho e produzir o mesmo resultado que você?

**W** - Eu aceito totalmente o que ele escreveu, e tento apenas dar o que ele quer. Isso é uma forma contínua e tediosa de responder a sua questão, mas eu não acho que ele apenas escreve a peça. Eu acho que ele é um escritor, um pintor, um músico, e suas palavras me parecem todas essas coisas combinadas em uma coisa só. Eu lembro que, certa vez, ele disse em minha casa: - “Eu não sei se o teatro é ainda o lugar certo pra mim”. Ele estava ficando cada vez mais distante da escrita de peças convencionais. E eu sei o que ele quis dizer. Eu pensei: - “Talvez ele devesse estar em uma galeria de arte ou alguma coisa assim. Talvez eu devesse estar andando, para cima e para baixo, na Tate Gallery”. Eu não sei por que a forma que a coisa se parece e a forma que ele pinta com a luz é tão importante quanto o que sai da minha boca. Portanto, eu não vou argumentar com ele e dizer, “O que isso significa, e o que aquilo significa, e por que você quer desse jeito, e não seria uma boa ideia se eu fizesse desta sentença uma questão, ao invés de fazer uma pausa longa?”. Se ele quisesse uma questão, ele não colocaria uma pausa longa aqui. Então eu concordarei com qualquer coisa que seja. E eu vou me virar do avesso e ficar doente, tentando completar a imagem que ele tem em mente.

**K** – Então, de certa forma, você é a pessoa do teatro que ele não pode ser.

**W** - Sim, eu me coloco totalmente à sua disposição; eu posso ser um tubo de tinta, um instrumento musical ou qualquer coisa. Eu não vou argumentar, porque eu confio nele totalmente, e tenho absoluto respeito por esta integridade e pela sua visão artística. Então, realmente, eu faço como me dizem. Muitos atores dizem: “O que isso significa?”. Eu nunca perguntei a ele o significado de nada, além da questão em *Footfalls* “Eu estou morta? Eu acho que você sabe a resposta, não sabe? Deixe dizer, você não está exatamente lá”. Eu entendi exatamente o que ele quis dizer. Eu sabia que estava em uma área desconhecida, de cor cinza, nem aqui e nem lá. Que poderia ser considerado desde a vida até morte... a área desconhecida das drogas, a área desconhecida da inconsciência e da não estética, qualquer gancho em que o ator queira se segurar. Eu me seguro na área desconhecida da vida e da morte, nesta área cinzenta. Mas isso é tudo que eu usei.

**K** - Em *Not I*, Beckett vivia dizendo: “- Sem cor, sem cor”, para você, e no documentário de *Rockaby*, você disse que, apesar de querer dar a ele o que ele pediu, a peça exigiu tal emoção à você, que era impossível fazer em um tom totalmente cinza. Não é como isso apareceu.

**W** - Não. Isso foi feito para começar. Mas, cresceu de forma diferente. Agora, quando ele fez, também não apareceu sem cor. Eu diria: - “Tudo certo, diga isso para mim”, e ele diria e então, eu falaria: - “Você pode não saber, mas é uma pessoa de grande energia de emoção.” 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. O próprio medo assume o seu controle, mas isso também vai de encontro com a vida. 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.

**K** – É como se sua principal experiência em atuações fosse com Beckett. O que, então, Alan Schneider fez por você? Como ele te ajudou?

**W** – Bem, enquanto atriz, eu realmente preciso de alguém que diga: “Agora olhe, você está apaixonada pelo som da sua própria voz.” É muito fácil com *Rockaby* e *Footfalls*, em particular, fingir que é um tipo de Ella Fitzgerald moderna, e começar a emitir notas aqui e ali, e aproveitar o processo para fazer isso. Esta é a indulgência do ator e todos nós somos culpados, e Sam odeia, odeia. Eu me sinto muito grata nas noites em que Alan vem, senta em minha frente, e apenas assiste, algo indomável.

**K** - Você pode dizer como a prosa *Enough* foi adicionada à performance? Você trabalhou com Beckett nisso também?

**W** – Ele odeia isso. Alan me apresentou a isso como um pacote: “Você faria *Enough* e *Rockaby* em Nova York?” Essas coisas não acontecem com muita frequência, sem nenhum sentimento de mérito artístico. Eu acho que eles precisam apenas de alguma outra coisa para preencher a noite.

**K** – Então, ele não leu para você e continuou com o processo normal?

**W** – Não, e não o quero perto desse processo, porque eu sou muito ruim nisso. Eu estou um pouco melhor agora; pelo menos, eu mantenho minhas mãos sem mexer, e não faço caras engraçadas. Eu aprendi isso e permaneço imóvel ao dizer as falas. Antes eu estava muito envergonhada de mim mesma. Mas eu fico nervosa, como a maioria dos atores, e quando eu fico nervosa, eu me mexo. Está melhor agora do que antes. Beckett não gosta de sua prosa sendo lida em voz alta.

**K** - Eu gostaria de retornar ao ponto que eu perguntei para você antes. Você disse que tem que passar pelas etapas corretas, mas, é verdade que todo mundo poderia passar por essas etapas?

**W** – Eu acho que você tem que confiar nele, e penso que talvez ele esteja certo. Talvez ele saiba melhor que você. Eu digo, “Confie nas palavras”. Porque, para mim, parece que Beckett não escreve sobre

alguma coisa – sobre uma emoção, sobre alguma mulher idosa se movendo em uma possível morte na cadeira – ele, de fato, escreve isso. E você não tem que adicionar isso. Ele fez 90% do trabalho para você, ao escrever a atual emoção na página, como um compositor que escreve uma passagem emotiva em uma peça de música. E pelo tempo você passou pelo processo de aprender isso, o que não significa uma conquista de tornar as palavras conhecidas para que elas articulem, para que todas as notas e “ts” e sons vocálicos estejam lá, de fato. Você não tem que fazer nada, porque ele já fez. Alguma coisa estranha e extraordinária acontece, para que o ator não fique no caminho. Mas, para não ficar no caminho, você tem que ser incrivelmente disciplinado. Porque um ator quer atuar, e um servo quer servir. Quando nós estávamos fazendo *Not I*, com estudantes em Oxford, uma garota pensou que seria uma ótima ideia se houvesse algumas risadas ou gritos, ou se alguma coisa muito barulhenta acontecesse com a boca bem aberta. Ela pensou que seria uma boa ideia se isso acontecesse e houvesse gritos por todos os lados, então, seria umas trinta bocas. E eu disse: - “Eu daria um rodopio, como foi escrito no começo, porque eu acho que a simplicidade é que fará isso funcionar e não tudo isso de Cecil B. De Mille”.

**K** - Certa vez, você citou, no *Village Voice*, que não conhecia *En Attendant Godot* ou *Fin de Partie*.

**W** - Não sou uma boa leitora.

**K** – Então, é verdade que não conhece essas peças?

**W** – Bom, eu já vi *En Attendant Godot*. Vi sua produção em alemão, no Royal Court. E eu estava muito cansada e não entendi uma palavra dessa língua.

**K** - Esta foi sua primeira experiência com *En Attendant Godot*?

**W** – Sim.

**K** – Esta é, obviamente, a peça de Beckett mais conhecida. Você nunca teve curiosidade em vê-la em inglês?

**W** – Eu não tenho muito orgulho de nada disso, eu tenho certeza que um psiquiatra teria boas explicações sobre por que eu vivo esta reclusão

como um tipo de existência. Eu nunca fui ao teatro. Eu apenas fui ao teatro pela porta do palco, então, não tenho ideia do que os outros atores fazem.

**K** - Você já deve ter ido ao teatro antes de frequentá-lo profissionalmente.

**W** - Estive no teatro ocasionalmente, mas não sou do tipo de pessoa que vai sempre ao teatro, e não sou uma leitora de peças. Eu comecei a fazer teatro bem antes de ter ido ao teatro.

**K** - Com qual frequência você faz papéis que não são de Beckett?

**W** - Beckett é apenas uma pequena parte da minha carreira. No momento, isso parece que consome muito porque este ano parece ter sido dedicado a ele. Estou encantada com isso, apenas acho muito cansativo fazer essas duas peças, eu tenho que dizer. Mas elas são somente uma pequena parte da minha vida, a parte que mais recebe atenção. Eu tenho que ganhar para sobreviver.

**K** - Há um processo de Beckett para você que seja diferente dos processos que você usa com Shakespeare, Sófocles etc.?

**W** - Preferivelmente, a forma que eu trabalho com Beckett é a forma que eu sinto que se deveria trabalhar com qualquer peça. E isto é, deixar crescer, não ficar no caminho. Ver o que sai da página, confiar no escritor. Algumas vezes, é preciso jogar fogos de artifício lá.

**K** - Mas, Shakespeare, obviamente, não está aqui para ler seus trabalhos em voz alta.

**W** - Não, mas acho que cada vez mais eu me envolvo com o ritmo. Quando nós estávamos fazendo os *Greeks* parecia ser, não sempre mas com alguma frequência, um padrão de três examinando as falas. E eu digo a John Barton sobre uma fala de quatro ou cinco páginas: “Dê-me tempo para deixar isto crescer, porque é algo muito belo. Mas eu não quero atuar porque algo é belo. Eu queria que algo belo surgisse dessas palavras, porque eu sei que estava lá. E, portanto, no ensaio eu vou apenas dizer e tocar no ritmo de três e permanecer imóvel.”

**K** - Você está dizendo que, mesmo com estes outros escritores a coisa principal é o som, a música?

**W** – Eu acho que sim. Isso parece acontecer cada vez mais. De fato, eu nunca quis ser uma atriz. Se eu tivesse alguma ideia sobre ir ao teatro – eu não tenho certeza se eu tinha – seria para ver um *Vaudeville*<sup>86</sup>, de música e dança. Isto é o que eu amaria fazer. Então, talvez, eu mudasse de ideia, de uma forma estranha e engraçada.

**K** - Em *Rockaby*, você tem apenas falas de quatro palavras para dizer, e você tem uma direção de palco: “Um pouco mais suave, a cada vez”. Quando você está lá em cima fazendo isto, em que está pensando?

**W** – Eu estou dizendo os pensamentos. Eu digo o diálogo em minha cabeça, porque têm certas falas em que eu abro meus olhos, e outras, em que eu os fecho. Algumas vezes, eu os abro muito rápido; eu não tenho ideia por que. Mas eu executo isso. E os “Mais” variam de noite para noite, eu acho – eu suponho que é apenas o nível em que estou concentrada. Porque eu não estou apenas sentada numa cadeira, eu fico muito feliz quando termina.

**K** - Por que isso fica mais suave? Estou perguntando por que você usa esse artifício como atriz.

**W** - Esta é apenas a minha opinião. Eu acho que é porque ela está ficando mais fraca e o balanço da cadeira deveria estar diminuindo, assim como a luz. Em *Footfalls*, a mesma coisa acontece: ela abaixa cada vez mais até que fica como uma pequena montanha de cinzas no chão, no final; a luz surge e ela vai embora. De fato, a mulher em *Rockaby*, está indo cada vez mais longe daquele degrau da escada. Então, com o último “Mais” ela sabe que está no caminho. E contanto que a cadeira de balanço fique balançando, está tudo bem. Uma vez que isso para, ela vai embora – eu acho, mas não sei. Eu gostaria de dizer o que é isso, mas é o que eu uso. Outra pessoa poderia usar outra coisa.

**K** – Então, sua mulher sabe que ela está saindo – isto é aterrorizante.

---

<sup>86</sup> *Vaudeville*: tipo de entretenimento popular nos EUA no início do século XX.

**W** – Sim, e eu acho isso muito assustador. Eu acho, desesperadamente, solitário fazê-la. Eu me sinto muito sozinha na cadeira. Eu não sou uma boa companhia para se ter nos bastidores do teatro, porque eu sou muito depressiva.

**K** - É interessante isso: para fazer os seus “mais” apropriadamente, você tem que pensar na gravação como se fosse algo que estivesse dizendo.

**W** - Está em minha cabeça. Eu acho que eles são meus pensamentos. Eu coloco a gravação na minha cabeça. E olho de uma determinada forma, mas não para o público. Algumas vezes, Beckett, quando está dirigindo, surge com joias absolutas, e eu as uso em outras áreas. Nós estávamos fazendo *Happy Days* e eu não sabia para onde olhar no teatro, durante uma determinada seção. Eu perguntei, ele pensou um pouco e, então, disse: - “para dentro”. E esta foi a direção mais maravilhosa e sucinta que eu já tive. Então, apesar dos meus olhos estarem abrindo e fechando, eu levo a gravação comigo, tudo comigo.

**K** - O que faz você decidir abrir ou fechar os olhos em determinadas falas?

**W** - O texto geralmente dita o que eu faço. Eu quero dizer, é tão simples quanto uma fala do tipo “tudo levanta/olhos famintos.” Não faria sentido para mim, dizer uma fala como esta, com meus olhos fechados. Então, eu garanto que meus olhos estejam abertos antes disso, ao menos que eu tenha esquecido. Quando eu digo “olhos famintos”, há olhos famintos lá para olhar.

**K** - Desde que você ouça a voz em sua cabeça, o medo de que ela possa parar é o principal?

**W** - É a cadeira que eu fico com medo que pare. Contanto que a cadeira balance, meus pensamentos continuam. E, então, quando a cadeira para, é um terror para mim. E uma vez que a cadeira começa a balançar, meus pensamentos começam de novo, mas se ela não se move, eu não tenho pensamentos, não tenho existência. Isso é o que se sente.

**K** - Você fala sobre a personagem como se ela estivesse em seu controle. Fora dele, o que pode ser visto como uma interpretação. É possível que algum tipo de compreensão aconteça a você, depois de um

longo tempo com um texto de Beckett, até porque você precisa aplicá-lo a você mesma, de alguma forma, para conseguir isso?

**W** - Sim, isto tem que acontecer com cada peça. Mas, com Beckett, é mais puro, de alguma forma. Você se lembra de dois maravilhosos atores irlandeses, Patrick Magee e Jack MacGowran? Eles eram os terríveis irmãos gêmeos de Sam, ele os adorava, e então eu cheguei e nós éramos como se fossemos terríveis trigêmeos. Eu lembro que Pat Magee me disse, certa vez no camarim, quando estávamos fazendo Beckett, no Royal Court – e ele era maravilhoso, intelectual refinado, uma mente refinada, quando não bebia – ele disse: “Ah Billie, você não pode enganar ou trair este homem”. Eu digo: “Bem, eu vejo o que está sendo exigido aqui. Não está no texto, mas eu vou aplicar”. Pode-se, simplesmente, aplicar como a cobertura de uma pintura. Eu não acho que você possa aplicar essas coisas a Beckett dessa forma. De novo, eu usei a metáfora da indústria de papel de parede; nós vemos uma frase “sorrir através”. Se você coloca uma pintura no papel de parede sem tirá-lo, o padrão do papel de parede irá “sorrir através” da pintura. O que ele escreveu irá “sorrir através”, como o papel de parede através de um tipo de pintura (processo em que pigmentos são misturados com água e cola para decorar paredes).

**K** - Eu não quero acusar você de dissimulação, mas parece que é como se você interpretasse apesar de si mesma.

**W** - Sim, esta é a forma como eu atuo. Ao mesmo tempo, que eu posso tocar o sentimento da personagem que estou incorporando, eu me vejo em um grande problema. Mas, tenho que ser paciente. Eu, realmente, invejo atores que podem simplesmente pegar o roteiro e saltar direto para lá e fazer. Eu fico de boca aberta.

**K** - Todos esses efeitos físicos que você descreveu – as costas doendo com *Footfalls*, o medo com *Not I*, a depressão com *Rockaby* – como você se sente com todas essas coisas? Qual é sua atitude em relação a isso?

**W** – Eu fico muito triste. Isto acontece porque eu não os faço frequentemente. Uma turnê de teatro de *Rockaby* e *Footfalls* está sendo agora falada a respeito, mas terá que ser pensada com muito cuidado. Eu quero dizer que, não posso fazer oito apresentações por semana. Estas duas matinês no Clurman, realmente me causaram um problema crônico

de saúde. Então, se eu faço uma turnê, isso tem que ser trabalhado para que em algum ponto eu tenha alguns dias de descanso para recuperar e tirar alguns desses “cinza e preto” para fora da minha cabeça. Especialmente em *Footfalls*: esta criatura meio que me assume.

**K** - Então você faz isso por causa de Sam?

**W** – Sim, e também porque eu respeito muito o seu trabalho. Eu estava, profundamente, honrada e me sentindo privilegiada ao ser chamada para fazer isso, ele confiou em mim. Eu aproveitaria muito, se eu tivesse a energia, para reaprender *Happy Days*. Eu ficaria muito feliz em fazer de novo, porque eu tenho um carinho por Winnie. Ela é muito alegre; há um pouco mais de luz e sombra lá. Mas eu não sou uma atriz de Beckett. Eu apenas sou uma atriz que tenta ganhar para viver. E Beckett, por algum tipo de graça de Deus, cruzou o meu caminho e o meu processo de trabalho. Quero dizer, eu não era como você, que tinha lido suas peças e pensado: “Meu Deus, eu tenho que conhecer esse homem”. Tudo que eu sabia sobre ele era que tinha escrito uma peça, na qual a pobre Brenda Bruce prestou atenção em seu pescoço na areia. Isso era tudo que eu sabia.

## **David Warrilow**

Um dos membros originais do *Grupo Mabou Mines*, se aproximou de Beckett pela primeira vez com *Play*, em Paris, 1967, antes da formação da sua companhia. Com o grupo já formado, continuou atuando com textos do autor, agora, através da produção de *The Lost Ones* (1975), momento em que recebeu uma aclamação internacional. *Cascando* (1976) e *Mercier and Camier* (1979) foram as peças seguintes, apesar de Warrilow ter abandonado a companhia em 1978. Atuou em *A Piece of Monologue* (1980), peça que o autor escreveu para ele. Seus outros trabalhos incluem a estreia mundial de *Ohio Impromptu* (1981), uma versão para palco de *Eh Joe* (1981) e a estreia Nova Yorkina de *Catastrophe*, juntamente a estreia mundial de *What Where* (1983). Uma produção francesa de *Cettes Fois* (*That Time*, em 1985) e produções para rádio de *All That Fall* (1986) e *Words and Music* (1987) foram seus últimos trabalhos com a dramaturgia do autor irlandês.

Esta entrevista foi concedida em Nova York no dia 18 de maio de 1986, com tradução nossa.

**Jonathan Kalb** – Você poderia rever a história de seu relacionamento com Beckett – quando e como você o conheceu, e os pontos altos nesses anos?

**David Warrilow** – Faz dez anos que nós somos amigos e já nos correspondemos por mais de vinte anos. Eu estava em Paris, fazendo um trabalho para uma revista e algumas pessoas me procuraram e tentaram me trazer de volta ao teatro, num momento em que eu optei por não mais fazê-lo seriamente. Um visitante me perguntou se eu iria encontrar com este autor, Samuel Beckett, que estava aprovando o casting de uma produção de *Fin de Partie*, que era para ser feita em Paris, na língua inglesa. Então, fui levado para um apartamento no *Boulevard du Montparnasse* e apresentado a ele. Nesse momento, eu soube que deveria fazer o papel de Nagg, substituindo outro ator. Ele me olhou, balançou a cabeça e foi só. Eu achei aquilo tudo muito estranho. No final, a produção foi dirigida por ele e encenada por Jack Gowran e Patrick Magee no *Studio des Champs-Élysées*. Uma produção absolutamente extraordinária e deslumbrante, e foi a primeira peça de Beckett que eu vi. Esse foi o nosso primeiro encontro.

Eu escrevi algumas correspondências a Beckett, sobre os direitos da peça *Come and Go*, para ser apresentada no Festival de Edinburgh. O pedido foi rejeitado porque John Calder (produtor de Beckett) tinha outros planos para a peça. No entanto, isso foi um tipo de começo de uma troca. Então, veio o incidente com *The Lost Ones* - uma adaptação para o palco do texto em prosa. Nós tínhamos a intenção de fazer uma leitura encenada, mas em três semanas de ensaio virou uma performance. Um tipo de experiência que sai do controle, você sabe, e nós tivemos que decidir se iríamos continuar ou parar. Entretanto, as notícias da performance chegaram ao Sr. Beckett. Sua reação, no início, foi de raiva, e eu sugeri que parássemos com as performances. Mas, ele não pediu por isso. Ele deve ter ficado curioso, eu acho. Estávamos indo para Berlin, 1976, com o *Mabou Mines*, justamente quando Beckett estava lá dirigindo *Footfalls*. Então, ele me escreveu e sugeriu que nos encontrássemos. Nós também estávamos indo fazer a produção de *Cascando* de JoAnne Akalaitis, naquela turnê, a qual, também, despertou curiosidade em Beckett. Então, um dia, ele foi ao *Museum of Modern Art*, onde nós estávamos ensaiando, e encontrou, não apenas,

com toda a companhia, mas com todo mundo daquela turnê – crianças, babás, pessoas da parte técnica, num total de 23 pessoas. Ele se mostrou maravilhoso, muito aberto. Ele me pediu para ver o cenário de *The Lost Ones*, e fez uma série de questionamentos, inclusive a famosa pergunta: “você cortou o texto?” Eu estava com receio disso, mas correu tudo bem; eu disse que sim, que tínhamos cortado o texto, e ele apenas balançou a cabeça. E disse-se, em particular, “desculpe-me, mas eu não verei a performance, porque tenho fobia de situações em que há público”. Eu estava aliviado, eu acho, porque estava com medo do que poderia acontecer se ele visse a encenação.

Em Paris, no mês de abril, foi nossa primeira experiência em trabalhar juntos. Eu poderia ver que ele estava feliz pelo trabalho técnico e físico no teatro, após ter trabalhado *What Where* para a televisão, em Stuttgart, ele decidiu tentar ter o mesmo efeito no palco na estreia francesa de *Quoi Ou*. Então, seu trabalho com o diretor (Pierre Chabert) foi uma questão de como perceber a imagem da televisão no palco. O sucesso foi estrondoso. O texto durou cerca de 06 minutos e 17 segundos, para o qual, nós tivemos duas horas de maquiagem. Neste caso, em particular, a escrita não completou a experiência; a experiência, para ele, deveria estar completa quando ele visse uma imagem particular compreendida.

**K** - Você atua em vários e diferentes tipos de drama – Shakespeare, *The Golden Windows*... você aborda Beckett diferentemente de outros autores? Você tem alguma teoria sobre Beckett ou algum processo para encenar o autor?

**W** - Há um lugar em mim que leva à Beckett, um lugar que eu vou e que fica em mim mesmo. O processo de trabalhar em seu material não é diferente do processo de trabalhar em qualquer outro texto escrito, um grande texto. Mas, eu sei que há um lugar em mim que é para seu trabalho. Eu não sei como explicar. Todo mundo tem dentro de si um santuário a que podem ir quando precisam de um guia. É um lugar de conhecimento natural e de inspiração. Eu tenho um lugar dentro de mim como este para seu trabalho.

**K** - Por que você acha que, frequentemente, é destacado como um grande ator de Beckett?

**W** - Eu não sei a resposta para isso. Eu realmente não sei. Só para lembrar, eu não posso me ver atuando. Eu não sei qual experiência que as pessoas têm quando elas me veem atuando. Eu, ocasionalmente, ouço

afirmações que sou forçado a ouvir ou prestar atenção. Meu médico é um homem que eu admiro e respeito e amo profundamente; quando eu o conheci, ele se negou a me mandar uma conta. Eu disse, “Por quê?”. Ele disse, “porque eu vi você fazer *The Lost Ones* três vezes.” Agora, o que ele diz para mim é “Eu não estou preocupado se outros atores são melhores do que você ou não. Eu só sei que quando ouço você fazer, eu sei o que significa”. Eu ainda não sei o que isso significa; entretanto, é uma afirmação sobre a experiência de alguém, que eu aceitei e que devo prestar atenção. Você percebe, quando eu vejo alguém chorando depois de uma encenação e ele não sabe o que o está fazendo chorar, então, eu tenho que aceitar que alguma coisa acontece com a combinação de suas palavras e da minha voz, mas eu não sei o que é isso. Eu sei que certas músicas tocam um acorde em mim, em algum lugar que eu não consigo analisar ou descrever, e muitas vezes, as lágrimas podem resultar desse sentimento que há dentro, eu não tenho uma explicação lógica e analítica de como isso acontece.

Eu me ateno ao fato de que a família da minha mãe é irlandesa, e que quando eu estava fazendo *The Lost Ones* pela primeira vez e usando um sotaque irlandês, aconteceu algo. Quando eu vi fotos daquela peça, percebi coisas que nunca tinha visto antes. Era como se uma transformação tivesse tomando conta de mim. Eu sofri muito, em boa parte da minha vida, ignorando o meu lado irlandês. Minha mãe nasceu na Inglaterra, mas seus pais eram de Cork. Eu não os conhecia, e eu nunca estive na Irlanda, ninguém na minha família tinha sotaque irlandês, então, não era algo a que eu estivesse exposto. Era alguma coisa a que minha mãe estava romanticamente ligada, mas isso me irritava, não parecia real para mim. E ela queria que isso fosse real em sua vida, mais não parecia para mim. Entretanto, quando eu me aproximei das obras de Beckett, partes de mim começaram a se abrir, considerando que a chave para a sua escrita é um humor oblíquo, que eu acho extremamente irlandês. Então, esses elementos começaram a se abrir também. Eu insisto, isto é só uma parte da figura, e eu não sei por que as pessoas, algumas vezes, parecem aceitar a experiência que têm com o trabalho quando estou em cena.

**K** - Você entende o que faz de melhor, ou mais profundamente, do que os outros?

**W** – Sendo totalmente honesto, eu devo dizer ao público que não entendo o que é que estou fazendo. Eu não entendo o texto escrito. Eu não sou uma pessoa burra, mas se alguém fosse me perguntar “*Ohio*

*impromptu* é sobre o que?” Eu não posso dar uma resposta verdadeira, ou não quero. Eu não sei como. Eu tive uma breve discussão sobre a peça com um jovem diretor, em Paris, e sua atitude (e talvez seja a de Beckett também, sei lá) demonstrava que era totalmente simples e fácil de entender, e as questões que tenho são irrelevantes e não tem relação com nada. Essa não é minha experiência. Minha experiência com esse texto diz que há questões, mas não há respostas para elas. E isso está em um nível de mistério que define a entrada em um nível da alma. As questões que eu tenho são básicas – “Quem é esta pessoa? O que é este livro? Qual é a história? Quando acontece? Quantas vezes isso acontece?” Nenhuma delas é respondida. Não há respostas para estas coisas. Podem-se fazer suposições, mas estas são somente suposições, e só. É como uma opinião.

**K** – Como um jovem ator interpretando *Reader*, o quanto você tem que decidir onde está, ou o que é este livro, etc?

**W** - qual é a sua resposta para esta pergunta?

**K** - Bom, eu não estou interpretando isso; estou apenas assistindo.

**W** - Quanto eu preciso para decidir essas coisas para você ter uma experiência da peça?

**K** – Quanto?

**W** - Bom, eu estou dizendo que eu não tomei nenhuma dessas decisões.

**K** - Que tipo de decisões você toma?

**W** - A decisão de que eu preciso ler o texto. E que eu vou ler a certa velocidade, usando um certo tipo de voz, sabendo que há uma intenção. Agora, a dica mais útil que Beckett me deu, anteriormente à experiência de *Ohio Impromptu*, foi tratar a peça como uma história de dormir e deixá-la ter um efeito calmante. Não foi sempre dessa forma, durante as encenações. Mas eu acho que pode ser uma forma satisfatória de abordagem do texto. É também uma bela ideia para *Reader* dizer a *Listener*, uma história de dormir.

**K** - Isso parece *Rockaby*.

**W** - Sim, parece muito. E, incidentalmente, a forma que Beckett lê isso é a forma com a qual as atrizes fazem *Rockaby*; há uma melodia similar nas duas peças.

**K** - Parece que todos os problemas para você são problemas musicais...

**W** - Sim, eles são.

**K** - ...E nenhum deles está dentro de qualquer realidade de uma personagem.

**W** - Isso mesmo. Eu lido mal com a realidade psicológica. Eu não tenho que lidar. Eu quero dizer, eu posso ter ideias sobre isso, mas não é o que funciona. O que funciona é encontrar o que os músicos chamaram de 'tom certo'. Por "certo" eu quero dizer o que funciona para mim. Então eu tenho que confiar que isso vai funcionar para alguém - que se eu conseguir isso, se eu cantar isso "on key" (grupo de notas com base em uma nota especial e que compreende uma escala tonal considerado como formando a base de uma peça de música), "no tom", isso vibrará apropriadamente para alguém.

**K** - Como você sabe quando algo está 'funcionando'?

**W** - Isso me agrada, e isso me faz ouvir mais atentamente e agradavelmente. Quando a nota não está 'funcionando', me deixa, fisicamente, desconfortável, eu fico nervoso. Não se encaixa direito, e eu começo a ter *feedback* negativo do meu sistema. E então, tenho que fazer o que tiver que ser feito para ajustar e voltar ao caminho. Tem uma quantidade considerável de ousadia e disciplina para segurar aquela fala. Isso significa que eu não posso me permitir sair correndo de medo e ansiedade. Certa vez, eu escolhi o tempo, então, eu devia prender-me a isso e ser fiel. Eu gostaria de ser mais aberto a outras formas de dominar o material. Entretanto, eu só tentei uma vez, em Paris, e não dá pra dizer que fiquei satisfeito com a tentativa. Eu tive que fazer *Ohio Impromptu* em francês. O francês não é um problema para mim; a linguagem é uma das minhas ferramentas. As dificuldades eram o tom e o tempo. A forma com que o autor ouve a peça pode ser diferente do modo como isso se encontra em meu ser. Então, eu estava fazendo certos ajustes para tentar dar a ele uma experiência satisfatória. Eu não tenho certeza de que o que aconteceu foi artisticamente aceitável para mim. Porém, foi bom, e foi um presente de aniversário para ele.

**K** - Há outro ator no palco com você em *Ohio Impromptu*, e há muitos atores em *Catastrophe* e *What Where*. Como eles se relacionam com o que você diz sobre chegar ao seu tom?

**W** – *Catastrophe* é uma peça tão realista, que se alguém está fazendo o Diretor, como eu fiz em Paris, esta questão não aparece. A peça parece ter uma estrutura clássica, e há uma psicologia real no entendimento disso. Eu faço uma separação entre esta peça e outras, como *Ohio Impromptu*, que são como canções de arte. Em *Catastrophe*, por exemplo, eu discordaria de uma forma mais tradicional de teatro e atuaria desse jeito. Eu prefiro incorporar o Protagonist em *Catastrophe*; é um papel muito mais interessante, porque é mais escultural, e há uma quantidade infinita de trabalho muscular para ser feito. É também interessante lidar com a questão de não sentir-se como vítima. De qualquer forma que ele olhar, ele vê o público, mas não se mostra com pena de si mesmo. É uma tarefa muito interessante.

**K** - Eu gostaria de saber sobre Listener. O que você pensa sobre esta pessoa que está sentada à sua frente?

**W** – Alguém, certamente, tem sentimentos sobre essa pessoa. Quando você faz um trabalho, especialmente se você se importa com isso, tudo que contribui com você é confortável, uma situação de tremenda importância. Eu posso ficar obsessivo com certas coisas; eu quero que tudo esteja onde deve estar. Iluminar o caminho que deve estar iluminado. Eu não tenho tanta flexibilidade nesta área. E eu, realmente, preciso dessas coisas para caminhar mais íntegro. Então, com o passar dos anos, fazendo a peça em diferentes lugares e com diferentes pessoas, eu passo a acreditar em minha performance. Não que tudo tenha que estar sempre no lugar certo, e aquela pessoa tem que ser a pessoa certa para eu fazer a peça. Eu me adaptei bem fazendo a peça com Rand Mitchell. A minha mais recente experiência com Jean-Louis Barrault, foi uma mudança.

**K** - O que tinha de especial em Rand?

**W** - Sua total devoção ao trabalho. Sua habilidade em submeter o ego à peça. Você sabe, não há muitos atores que querendo se entregar, gastando o seu tempo e sua energia, para realizar a aparente e ingrata tarefa: sentar-se à mesa com sua cabeça abaixada, escondida, sem dizer nada e, de vez em quando, bater na mesa. Não existem muitos atores

que querem fazer isso. E ele era incansável em sua atenção, em sua preocupação de que tudo estivesse certo. E nós ficamos entusiasmados com isso. É possível enlouquecer com essas coisas. Mas eu quero pessoas ao meu lado que se importem com o trabalho, tanto quanto eu me importo. O que eu sinto, pessoalmente, sobre o relacionamento desses dois homens não é importante. Eu tive questões sobre essa peça, mas, quando falei com Beckett sobre elas, não deu em nada; ele não sabia do que eu estava falando.

**K** - O que você quer dizer?

**W** - A biografia de Ellmann sobre Joyce conta uma história de Joyce, caminhando em direção ao final, sendo visitado, em Zurich, por um homem chamado Ruggiero, que era seu amigo. Este italiano, aparentemente, viria para dentro do quarto, e tiraria o seu chapéu preto de abas largas e jogaria na cama. Joyce diria a ele “Por favor, não faça isso, isso significa que alguém vai morrer”. Quando eu li esta história, imediatamente, eu vi *Ohio Impromptu*. Eu vi um chapéu preto pousado no espaço, e esse fato sendo interpretado como um presságio de morte; e o fato de *Ohio Impromptu* ser, supostamente, uma história sobre Beckett e Joyce, e assim por diante. Eu achei que estava tirando conclusões óbvias. Porém, Beckett não sabia do que eu estava falando. Então, se alguém quiser fazer especulações sobre este tipo de coisa e tirar conclusões, pode terminar em uma parede de tijolos. O que acontece? Você volta para a palavra na página. Isso é tudo que você tem. Isso é tudo que qualquer um já teve. Billie Whitelaw me perguntou, certa noite em Los Angeles: “Como você pode fazer o seu trabalho sem ele (Beckett) dizer como?” Então eu disse: “Da mesma forma que qualquer ator terá que fazer quando Beckett não estiver presente. O que um ator tem, além daquilo que está na página? O que se tem em Shakespeare, se não aquilo que está nas páginas? E então, aquele lugar dentro de si, que é um lugar de sua confiança e inspiração, que é para onde você vai”. Você vê, muitos atores querem acreditar que a resposta está fora deles, e que eles podem bancar isso. Eu não acredito em nada dessas coisas. Há ajuda, mas o lugar está sempre dentro de você, e todo mundo tem o que é preciso para fazer o trabalho.

**K** - Você pode falar sobre o processo de ensaio de *Ohio Impromptu*, com Alan Schneider?

**W** – Eu não estava muito bem nessa época, então, os ensaios aconteciam no meu apartamento. Eu acho que nós fizemos quatro ou cinco ensaios, de prováveis três horas cada. Talvez mais, Uma grande parte do trabalho tinha a ver com decisões sobre perucas, livro, luzes e maquiagem. E agora eu vejo que todos nós temos muita dor de cabeça desnecessária, tentando obedecer as instruções, quando, de fato, elas são maleáveis. Por exemplo, um dos designers, em Paris, me disse: “Ele (Beckett) falou que nós devemos reduzir a mesa; ele acha que está muito grande”. E se você se lembra, essas instruções eram muito específicas. Em outro desses *insights*, ele afirmou que, em *Ohio Impromptu*, a mesa deveria ser feita de deal (um tipo de pinheiro). Eu me lembro de estar com um irlandês, em Edinburgh, na época do festival, e estávamos falando sobre essas coisas. Eu disse a ele: “Por que você acha que Beckett especificaria que a mesa deve ser feita desse tipo de pinheiro nessa peça?” Ele disse, “Ah, deve ser porque os caixões mais pobres na Irlanda são feitos desse material”. Depois, eu perguntei a Beckett: “Sam, isto tem a ver?” E ele disse “É mesmo? Eles são feitos desse tipo de pinheiro, eu não sabia disso”. Então, lá vamos nós de novo.

**K** - Você está dizendo que havia uma tentativa de conseguir uma mesa feita desse tipo de pinheiro e que isso acabou se tornando sem importância?

**W** - Sim, de qualquer forma, eu acho que você não pode conseguir esse pinheiro por aqui. A madeira não existe neste país. Então, você pergunta, o que é mais próximo desse material, com que isso realmente se parece, por que tem que ser desse tipo de pinheiro? Ou então, o que o cabelo longo branco significa? E assim por diante, são decisões, decisões, e mais decisões. Eu acho que a produção de Nova York (de *Ohio Impromptu*) era, muito mais atraente que a de Paris, por causa das especificidades. Por exemplo, a aparência das perucas era quase irrelevante em Paris. Eles não pareciam se importar, e ele também não; era incrível, incrível! Isso significa que, de agora em diante, quando eu falo com as pessoas sobre as produções dos trabalhos de Beckett, eu sugiro que se permitam um pouco mais de liberdade. Mas, se começarem a mudar, radicalmente, a encenação indicada por Beckett, eles terão problemas.

**K** - Terão problemas se isso funcionar?

**W** – Não, eu quero dizer, sobre sua resposta. Se alguém diz, “Nós só podemos conseguir luzes azuis neste teatro”, eu tenho certeza que, em última instância, isso seria aceitável. Mas ele não entende a necessidade de Joanne Akalaitis, ou de Andre Gregory, em alterar as regras de *Fin de Partie*. Mas, no fundo, de certa maneira, ele começa a achar que isso é arbitrário.

**K** - Eu estou surpreso que você tenha tido somente quatro ou cinco ensaios antes de estrear *Ohio Imprompt*

**W** – Eu falo sobre os ensaios para a performance original em *Ohio*, a primeira performance dessa peça.

**K** - Mas e as batidas? Houve tempo para isso?

**W** – Nós treinamos muito. Houve muito treinamento. Mas Rand foi muito rápido, e ele sabia as pistas. O verdadeiro trabalho era determinar a qualidade das batidas.

**K** - Você pode descrever isso?

**W** - Bom, eu sei o que Alan trabalhou, e eu vi Beckett fazer isso, por isso eu sabia que eles eram muito diferentes. O que Beckett pediu a Louis Barrault era pegar somente a unha do polegar direito e tocar levemente a mesa. Mas isso foi meio idiota porque Beckett estava no chão do teatro onde havia luzes de outra produção com uma cobertura de metal, e quando ele tocou com seu dedo nessa cobertura, fez um barulho alto. Barrault estava tentando fazer isso em uma grande mesa feita de madeira, mas, obviamente, não fazia o mesmo som. Por isso era estranho o que estava acontecendo. Era como se eles estivessem em conflito. Eu decidi não interferir e fazer somente o meu trabalho, sem tornar-me um co-diretor. Beckett estava dizendo que a primeira batida deveria ser clara e rápida, e em cima da palavra, mas não num tom muito alto. Então, haveria esta pausa, que ele disse que poderia depender do ator, enquanto ele ouvia a repetição da frase. Ou seja: quando ele estava feliz ele bateria, sinalizando “Você pode ir”. Rand usou atrás da palma da mão, eu acho. Portanto, a batida na produção de Nova York era mais violenta. Tinha mais presença e soava mais. Era mais autoritário, mais insistente, possivelmente, mais bravo. O que Beckett estava querendo era mais familiar, tinha mais a ver com Listener estar satisfeito.

**K** - O que você disse implica que Beckett pretende que as batidas sejam uma interrupção, que Listener não deveria antecipá-las.

**W** - Ah, absolutamente. Eu sempre aviso o ator com quem eu estou fazendo a peça: “Se você não bater, eu vou continuar, eu irei para a próxima palavra”. Então eles, realmente, têm que estar atentos às suas marcações. Eles devem me interromper, geralmente, na primeira consoante.

**K** - O que mantém o ator em seus dedos.

**W** - Sim. Isso realmente fica é vibrante, vivo. E isso quer dizer que Reader deve parar o seu impulso, que ele tem que respirar para decidir falar de novo o que ele já disse – isso tudo está envolvido. Um sentido de uma necessidade presente.

**K** - Um problema no trabalho de Billie Whitelaw com Beckett, tanto em *Not I*, como em *Rockaby*, era a “cor”. Beckett ficava dizendo “sem cor, sem cor” e apesar dela fazer o que ele queria quando estava lá no palco, ela não conseguia evitar as emoções. Ela disse que havia muita “energia” nisso, para permanecer completamente neutra. Eu presumo que você tenha uma experiência similar, com ele. Você pode falar sobre isso?

**W** - Bom, eu acho que a diferença de opiniões em *Ohio Impromptu*, provavelmente, poderia, provavelmente, ser resumida no problema da cor. É verdade que minha leitura da peça, contém muita cor. Eu não tive problemas com o conceito em *What Where*. De fato, isso era o que eu sempre quis fazer com a produção de Nova York, o mais cinza possível, uniformemente cinza. Eu acho que consegui. Quando eu ouço *Rockaby*, que eu vi algumas vezes em francês, devo dizer que, realmente, me parecia mais efetivo quando não havia quase nenhuma cor vindo da energia da atriz; quando era mantido um nível de uniformidade sobre a fala. Uma vez que a peça teve continuidade, houve aumentos leves no tom, na nota da voz. Há algo importante sobre isto.

**K** - Eu gostaria de insistir sobre algo que você já disse. Você descreve o seu trabalho com Beckett da mesma forma que Whitelaw faz, como um instrumento dos quais suas palavras, sua arte, emerge. Você diz que não sabe o que está falando ou o que isso significa. Eu sei que foi um editor e é obvio que você é muito inteligente, assim como Whitelaw, apesar

dela estar sempre nos lembrando que deixou a escola aos quinze anos. Seria possível alguma leve dissimulação em sua fala, de que a inteligência não entra nisso? Para ser franco, eu vejo que vocês dois entendem os textos melhor que muitas pessoas. Talvez não seja como você encena esses textos, mas, realmente, isso não tem nada a ver?

**W** - Eu não quero dar uma falsa impressão sobre isso. Isso não me interessa. Eu estou tentando ser claro e articulado sobre a experiência. É o que nós, realmente, entendemos, e escolhemos neste aspecto da experiência de realizar a performance. Eu sei que se um ator no palco começa a interpretar o significado da coisa, ele, simplesmente, morre. O significado é algo que acontece na experiência de quem está vendo. Eu não sinto que haja um significado intrínseco. A ação em encenar uma peça de Beckett é fazer o instrumento ressoar. Você sabe, uma das minhas dificuldades ao fazer *What Where*, era que eu tinha que manter absolutamente a mesma nota e um ritmo idêntico ao da fala, combinando com o ritmo de outros atores; eles tinham que encontrar a nota, não importando qual nota eu estivesse usando. Nós iniciávamos a peça e parecia que alguma coisa iria explodir, e o diretor dizia, “Pare, pare... ok, pegue”. Bom, o que acontecia comigo era uma ansiedade constante que não me tornava capaz de conseguir a nota de novo; que eu a teria perdido, e que estaria fora do tom. Isso era uma preocupação constante. E eu sabia que era capaz de fazer isso. Eu não me importava com o significado disso. Eu quero dizer que realmente não me importava com a fala “Nós somos os últimos cinco”, eu não sabia o que isso significava.

**K** – Isso se parece muito com a forma com que os atores descrevem suas experiências em *Play*. Eles não podem pensar no significado de suas frases porque estão somente preocupados com a luz. Esta é a forma que você sentiu em *Play*?

**W** - Absolutamente. A única coisa que é mais aterrorizante do que *Play* é *Not I*. E eu não tenho que fazer isso porque eu não sou mulher.

**K** - Por outro lado você teria feito isso.

**W** - Eu tenho certeza de que se eu fosse mulher eu, de alguma forma, me sentiria, obrigado a ter esta experiência.

**K** - Eu gostaria de retornar a *The Lost Ones*. Você falou sobre a história da liberação dos direitos autorais obtidos pelo seu grupo para fazer esta peça. Mas parece que o grupo só obteve a permissão para fazer uma leitura e no ensaio aconteceu outra coisa. Foi isso?

**W** – Sim, foi uma experiência surpreendente. Nós realmente começamos a fazer uma leitura encenada. Eu estava com o livro e Lee dizia, “Supondo que aqui nós faríamos isso”, e eu dizia, “Bom, eu não posso realmente fazer isso e segurar o livro”. E ele, “Apenas ponha o livro embaixo da cadeira, e então, você irá pegar de novo”. Eu ficava com mais e mais tarefas para realizar. E então a ideia do modelo veio, a ideia das pequenas pessoas – eu meio que os moveria ao redor – e todo este tempo eu conseguiria pegar o livro. Então finalmente eu pensei, “eu não posso realmente fazer isso ao menos que aprenda o texto”. E de repente eu estava aprendendo o texto – isso foi na última semana – e foi assim. Era tudo muito confuso, eu pensei que as pessoas iriam odiar, ficar entediadas e sair.

**K** - Como surgiu essa ideia do sotaque irlandês?

**W** – Lee me pediu para fazer isso. Por causa da natureza do texto – é tão preciso, tão preciso em muitas formas, o modo como se lida com a medida, volume, massa, superfície e assim por diante, e o fato de que tanto poder emocional está suprimido – nós queríamos que fosse como uma palestra de demonstração, uma combinação da *Lição de Anatomia* de Rembrandt e uma palestra em um anfiteatro na Sorbonne, que ditava a forma do assento no cilindro. Portanto, alguma coisa bem pequena, algo microscópico, iria acontecer enquanto o texto estava sendo falado – esta é a forma que nós temos que ter as pinças, etc. Iniciamos com uma personagem: o tipo de homem que era um guia em Versailles, que provavelmente, era alguma coisa na vida, então atacou duas vezes e se encontrou fazendo este trabalho servil, mas proporcionando uma grande quantidade de conhecimento. Diante disso, Lee disse, “Vamos ver ser como fica com um pouco de sotaque irlandês”. Bom, o que aconteceu, foi que se intensificou o humor na peça. Beckett não concordava que houvesse muitas coisas irlandesas em seu texto em inglês, mas há, realmente há. Eu quero dizer, ele estava surpreso que nós fizemos *All That Fall* com sotaque irlandês. Agora, *All That Fall* é uma peça profundamente irlandesa. Eu até vi a estação de trem, onde está cenário, que é muito característico da peça. Então, o sotaque irlandês veio para *The Lost Ones*, o que acontecia era uma distância e uma estranha

intimidade, ao mesmo tempo; isso deu qualidade à contação de história. Era sedutor, e eu acho que atraiu as pessoas para dentro da história. Então, quando, realmente, começou a ficar horrível, as pessoas já estavam na armadilha. Eles já estavam lá e eles não conseguiam sair.

**K** – Então, o conceito disso como teatro aconteceu nessas três semanas, e não antes. Não houve uma pré-concepção disso tudo?

**W** – Nós decidimos que precisávamos de uma terceira peça de trabalho para completar a noite e nós não sabíamos o qual. Lee e eu fomos a livrarias e passamos por todas as novelas, e conversamos sobre várias. Finalmente, em meio ao desespero, eu disse, “Eu tenho este livro em minha estante, mas eu não suportaria relê-lo. Eu o comprei há um ano atrás, se chamava *The Lost Ones*, e eu li mais ou menos umas duas páginas e depois coloquei de volta. Achei que era insuportável. Então, coloquei em suas mãos e ele levou pra casa; ele me chamou na manhã seguinte e disse, “É este”. “O que você quer dizer com, é este?”, “É este, é fantástico.” Então, eu me senti muito burro, e nós ficamos lendo o livro juntos. Foi assim que aconteceu há três semanas antes da noite de estreia. Você vê, três semanas para fazer a leitura de uma peça é tempo suficiente. Mas o que aconteceu foi tão fenomenal que é difícil descrever. Algumas pessoas ainda falam sobre a peça como sendo a experiência teatral mais importante de suas vidas.

**K** – Talvez, na maioria das tentativas de adaptar a prosa de Beckett para o palco, muitas pessoas saem dizendo: “Por que eles não fazem as coisas como são?” Porém, *The Lost Ones* é realmente um exemplo de teatro de sucesso.

**W** - Alguma coisa muito incomum aconteceu com *The Lost Ones*. Pode-se citar capítulo e verso através da história, em qualquer número de tentativas de representar na pele a experiência que é trazida sobre a leitura. E há todos os tipos de níveis para esta experiência. Geralmente, o que acontece quando as pessoas pegam uma prosa e a encenam, é que saem em frente de outras pessoas seu próprio prazer em ler. Agora você já sabe sobre o que eu disse a respeito de *The Lost Ones*, que no meu processo, eu não estava envolvido com isso. Alguma coisa se desbloqueia ao ver e ouvir a peça, para as pessoas que leram o livro. O escultor Bruce Nauman disse uma vez a alguns colecionadores que, se eles quisessem entender mais sobre o seu trabalho, deveriam ler *The Lost Ones*. Estes mesmos colecionadores vieram ver a nossa

performance em Nova York e, depois, me disseram que leram o trabalho quatro ou cinco vezes, e que ao ouvir e ver dessa forma, eles tiveram uma compreensão mais profunda. Se eu tivesse qualquer dúvida sobre *The Lost Ones* seria esta: não há nenhuma forma de falar o texto sem pontuar, o que significa que se deve ser infiel a escrita, uma vez que, a única pontuação é um ponto final. Pode-se rejeitar esta proposta e deixá-la de lado ou não. Em *The Lost Ones*, as pessoas ficariam muito envolvidas em compreender quem eu era e o que eu parecia. Você não tem o benefício dos olhos e, portanto, tem que ouvir se quer ter qualquer pista. Isto ainda é muito importante para mim. Bem, está certo, então isso é o que acontece com um ator.

**K** - Seu rosto não pode ser visto quando você faz peças para o rádio. Sua experiência foi positiva com a recente produção de *All That Fall*?

**W** – Eu estou muito feliz com o trabalho que fiz. O engraçado é que, quando eu encontrei Beckett, em janeiro, uma das primeiras coisas que ele disse foi: “O que você acha de *All That Fall*?” eu disse: - “Eu não sei, eu não ouvi esse nome. Você já ouviu?”, ele disse, “Ah sim, eu acabei de receber uma cópia”. E eu disse, “Ah, bom, o que você acha disso?” E ele olhou para baixo e disse, “Bem, há muitas fraquezas”. Eu disse: “Você quer dizer na produção?” Ele disse, “Não, não, não, o texto”. E então ele disse, “O que eu realmente estava esperando era pela chuva no final”.

**K** - É uma história maravilhosa.

**W** - Muito. Parte disso diz, “quanto menos, melhor”. Em outras palavras, quando você ouve o som da chuva, você caminha em direção ao silêncio. Uma vez meu amigo Rocky Greenberg, perguntou a Beckett, “O que você está escrevendo no momento?” E a resposta foi, “Outro borrão no silêncio”.

## **Alvin Epstein**

Alvin Epstein atuou em várias montagens de Samuel Beckett, incluindo a estreia americana de *Waiting for Godot* (1956) e a estreia americana de *Endgame* (1958). Também participou da montagem de *Godot* de

Alan Schneider para TV (1961). A trilogia *Ohio Impromptu/Catastrophe/What Where* (1984) e as produções para rádio *All That Fall* (1986) e *Words And Music* (1987) foram as suas últimas participações como ator em peças de Beckett. Em 1984, dirigiu *Endgame* e incorporou o papel de Hamm.

Esta entrevista aconteceu em New Haven, CT, em 04/03/1986, e teve nossa tradução.

**Jonathan Kalb (K):** Você pode me dizer como construiu a personagem Lucky de, *Waiting for Godot*, em 1956, e como chegou ao resultado final?

**Alvin Epstein (E):** Bem, eu nunca tratei as personagens de Beckett de modo diferente de qualquer outro papel. Eu nunca os considerei especiais, o que acontece é que o caminho para sua construção é diferente de qualquer outro. Cada personagem se distingue dos demais e faz você encontrar um caminho diferente para cada um deles. Por outro lado, é possível encontrar semelhanças entre as personagens, pois se trata do mesmo dramaturgo e, de um modo ou de outro, os interesses, as referências e o estilo são os mesmos. É quase como uma família: embora os papéis sejam variados e os familiares sejam pessoas diferentes, todos eles guardam similaridades e semelhanças entre si. No entanto, eu não vi isso no início do meu trabalho em *Godot*, porque era minha primeira participação numa peça de Beckett. Eu não sabia nada sobre ele, naquela ocasião, ou sobre as dificuldades em se fazer suas personagens e peças.

**K:** Então como você fez? Como fez surgir Lucky? Não se apropriou de um método de trabalho para a construção da personagem?

**E:** Sim, você senta e tenta encontrar: quem é essa personagem? Porque ela age assim? Porque ela se comporta assim, porque ela diz o que está dizendo? Agora, não posso descrever isso como um método de aproximação. Eu tinha que procurar qual era a relação de Lucky com Pozzo e porque a situação era angustiante? O que Pozzo queria dizer em sua descrição de Lucky quando diz: “*Então, I took a knook*”. Ele não explica isso. Ele não diz o que “*knook*” significa. Ele não esclarece isso a Gogo e a Didi. E por que ele carrega uma mala? E um banco? E por que ele obedece ordens? Essas questões são fáceis de responder. O difícil é encontrar o significado desta degradada servidão, o que eu descobri deu cor à explicação simplista e óbvia de que ele é um serviçal.

Ele cumpre todas as ordens e é cruelmente tratado, mas não protesta. Isto é claro, mas que tipo de serviçal ele é e há quanto tempo? É quando você se excede.

**K:** Quais foram suas respostas a essas questões?

**E:** Eu cheguei a elas quando Lucky começou a falar. Ele recebia ordens para pensar, não para falar, mas, claramente, ele entendia que esse pensar era o que estava sendo dito; ele é identificado com um ser que deve comunicar seus pensamentos através da fala. Em algum ponto da peça, Pozzo fala do caminho que ele usou para pensar. Seus pensamentos consistem agora, dessas fragmentadas e não relacionadas frases que vão e vem *ad infinitum*. Bem, mas como ele pensava antes de ter conseguido pensar? Para mim, parecia que quando as frases eram coerentes, sensíveis, não repetitivas, havia uma tese a ser desenvolvida, uma ideia – e que ele realmente estava dizendo alguma coisa. E o que ele estava dizendo? Ele estava, meticulosamente, apresentando uma filosofia, coerente que, presumivelmente, lidaria com os problemas da vida num plano elevado e filosófico, e pelo qual Pozzo havia buscado ou ainda buscava. Ele era como um guia e professor. Ele até poderia ter sido um tutor para Pozzo. Eu vejo que, como numa antiga aristocracia europeia, ele era uma espécie de serviçal. Isso somado ao fato de que ele era um artista, tanto que Pozzo o fazia dançar, deixando claro, por outras coisas, que Pozzo apresenta Lucky um dançarino. De certa forma, eu acho que Lucky pertencia a certa classe de empregados que eram artistas, músicos, filósofos e professores. Havia Mozarts, Haydns e Mendelssohns que eram contratados por protetores muito ricos, para ensinar, entreter e realizar trabalhos artísticos. Como bobos da corte, assim era Lucky. E, nesse sentido ele era muito valioso para Pozzo. Ele era como um sinal de distinção, uma mercadoria de valor.

**K:** E o que o “seu” Lucky entendia sobre ser uma mercadoria?

**E:** Ele esqueceu completamente seu valor por ter sido negociado por um preço muito baixo. Pouco a pouco, através dos anos, ele foi sendo destruído. Não pode mais pensar, nem dançar ou fazer qualquer outra coisa. Então é perfeitamente natural que ele tenha sido vendido como um “velho cavalo” usado. Tudo o que ele pode fazer agora é carregar a bagagem, obedecer às ordens, dançar mal e “pensar mal”.

**K:** Para mim, sua performance como Lucky é memorável, especialmente na sua forma de falar, e por sua clareza de proposta. Como você chegou a isso?

**E:** Bem, eu tentei fazer exatamente o que eu disse anteriormente. Para Lucky, esses pensamentos não eram completamente vazios de sentido, eram vestígios de um pensamento criativo. Ele não havia recebido um conhecimento formal, mas era um filósofo, ele escreveu isso, criou isso em sua mente, que era cheia desses vestígios. A sua cabeça era uma como pilha de cacos de tudo que ele, um dia, inventou. Então, cada frase, cada pequena parte é cheia de significado para ele, e há um esforço desesperado em criar uma ordem para isso tudo, mas ele não consegue. O trabalho que eu fiz, fora dos ensaios com Herbert Berghof, foi, primeiramente, pontuar a fala, dessa forma, eu poderia separá-la em partes para memorizar as frases ininteligíveis. Como o texto é escrito sem qualquer pontuação, eu separei e tentei entender o significado de cada parte. É como um vitral de janela despedaçado, uma estátua quebrada que você tem que encontrar onde as peças se encaixam entre si e no todo.

**K:** O que Lucky quer explicar a Vladimir e Estragon? Como ele os vê? E porque ele os trata como “ouvintes”?

**E:** Eu não tenho certeza que ele faz isso. Eu acho que o comando “*Think, pig*” é uma oportunidade que Pozzo não aproveita muito, na sua tentativa de colocar a vida de Lucky em um retrocesso contínuo.

**K:** Como você abordou a construção de Clov em *Endgame*? Foi muito diferente do caminho de Lucky?

**E:** Certamente, havia uma grande diferença, pois, era um papel totalmente distinto, assim como a situação. Se há alguma semelhança, é simplesmente porque Clov também é um empregado e cumpre ordens. Mas ele não é um pensador. Ele não é um artista, não distrai e nem entretém ninguém. Ele é o filho oprimido de Hamm.

**K:** E sobre a relação dele com Hamm? O que você pensa sobre o motivo de Hamm tratar Clov como um serviçal?

**E:** Hamm é um deficiente. E Clov nunca soube nada que não fosse a subserviência a esse homem. Clov sonha com algo além, mas essa

experiência é tudo, lembre-se que ele cresceu fazendo isso – obedecendo ordens. Eu acho que há até alguma sugestão de que no passado as coisas possam ter sido melhores, que houve algum divertimento, que eles puderam se alegrar um com o outro, mas eu não acho que Clov tenha lembranças disso. Não acho que ele tenha qualquer nostalgia do passado, porque o passado é vazio para ele.

**K:** Se Clov ouve Hamm porque ele é um incapaz, um deficiente, significa que ele sente compaixão por Hamm?

**E:** Sim. Note que eu não consigo separar as ideias que tive na produção original, das ideias que tive 30 anos atrás, quando dirigi e encenei *Endgame*. Eu acho que ele é cego mesmo e que é Clov que pode estar mentindo quando responde a Hamm questões sobre o mundo lá fora – porque é totalmente possível você mentir a um homem cego. Eu dirigi Peter Evans fazendo Clov, que falava como sendo a verdade absoluta, mas Hamm nunca poderia ter a certeza de que está falando a verdade, já que um cego não tem como checar e conferir a veracidade das informações. – Hamm sente-se vítima dessa situação.

**K:** Então você fez um Hamm cego, de fato?

**E:** Sim.

**K:** Mas você acenava a Nagg.

**E:** Porque eu sabia que ele estava lá e também porque eu queria que ele pensasse que eu podia vê-lo. É como uma maneira de lidar com ele e estabelecer uma forma de controle, fazer com que ele pensasse: “será que ele pode mesmo estar me vendo?”. Algumas vezes, nos ensaios, eu erguia os óculos e olhava para ele com “olhos cegos” pra deixar que ele ficasse com dúvida mesmo.

**K:** Você viu alguma outra montagem de Beckett de *Endgame* ou alguma outra?

**E:** Não.

**K:** Na montagem de Beckett, Nagg fica, praticamente, imóvel, mas, na sua não. Fale a esse respeito, por favor.

**E:** Eu acho que Nagg e Nell eram velhos na segunda infância e mais felizes do que quando eram mais jovens. Eles, certamente, lembravam-se dos dias passados e felizes, mas eles estavam no fim de suas vidas. Eles aproveitavam e tentavam distrair um ao outro. Na verdade, ele tentava distraí-la, mas ela não queria ser entretida. O resultado produzido é muito importante para mim, no sentido de que, pessoas idosas têm uma vida mais real do que quando eram mais jovens.

**K:** Como foi seu trabalho com Peter Evans, como lidaram com a questão do “andar”?

**E:** Todos nós tentamos fazer exatamente o que Beckett indicou. A descrição dele era de um andar tenso e cambaleante, ele reclamava de dor nas pernas e de não poder sentar-se. Então, simplesmente, tentamos trazer vida física a essa descrição. Peter fez isso.

**K:** No início da caminhada ele vai em direção à parede. Era como uma brincadeira?

**E:** Andar não foi fácil. E de novo, de acordo com a indicação de Beckett, ele devia caminhar com o olhar fixo no chão. Não era propriamente uma piada, mas é claro que ficava engraçado. Ele continuava andando com o olhar fixo no chão e só parava de andar quando trombava com a parede. Ele andava até que algo o parasse – e esse algo era a parede. Isso só acontecia quando ele acordava, sem tomar café e sem ter ido à cozinha fazer várias coisas: abrir as cortinas e olhar através da janela, e para isso ainda tinha que pegar a escada de mão.

**K:** Minha impressão é que os personagens de *Endgame* são atores que estão encenando pessoas. Parece que é como se Clov fosse um ator que está errando nos ensaios. Havia essa intenção?

**E:** Não era exatamente a intenção, mas nós trabalhamos muito com o aspecto performático da peça. Eles falam sobre suas rotinas e as coisas que fazem no dia-a-dia. Beckett joga com o público, coloca Clov olhando diretamente e falando com o público. Hamm necessita, desesperadamente, fazer sua performance, ele força Clov atuar com ele ou ser seu público, e depois faz o mesmo com Nagg.

**K:** Você preferiu fazer Clov ou Hamm?

**E:** Hamm, simplesmente porque na época eu conhecia mais sobre Beckett, tinha mais experiência e entendia melhor o seu trabalho. Então eu me senti melhor fazendo Hamm.

**K:** E sobre o final da peça em sua montagem? Havia uma diferença no Clov de Evans perto do fim. É como se ele tivesse um acesso de raiva, um acesso de risadas, ele tinha mais problemas do que antes. Você pode falar sobre isso?

**E:** Eu acho que no fim da peça, ele vai se tornando desesperado. Ele não pode parar de obedecer, então ele obedece com um tipo de loucura, de auto-ridicularização. Ele tem uma crise histérica porque não pode parar, não pode sair daquilo. Ou ele pensa, “se eu fizer isso eu irei sobreviver. Se eu, simplesmente, fizer isso, terminar isso, eu poderei ir”. Beckett não diz nada, mas parece claro, pelo desenvolvimento da peça, que ele seguia por esse caminho.

**K:** Você decidiu como diretor ou foi Peter como ator que decidiu que Clov sobreviveria?

**E:** Não, ele não sobrevive, ele permanece lá. Ele está determinado a ir, mas não vai e nós não sabemos o que acontece. Agora eu acredito que não há uma resposta para essa questão, Beckett nunca a respondeu. Se a sobrevivência não é explicada, é porque ele não quer que isso seja respondido e há um sentido profundo de que isso não deva ser perguntado – a questão é irrelevante. Clov não é o filho de Hamm e, ao mesmo tempo, é o filho de Hamm. E eu acho possível, porque ele quer que Hamm esteja incerto. Eu digo, se alguém soubesse, Hamm saberia. Talvez Hamm não saiba.

**K:** Talvez nem Beckett saiba.

**E:** Eu realmente acho que ele não sabe. Ao longo da vida, as lembranças se acumulam, mas você não tem muita certeza de como as coisas aconteceram exatamente. A subjetividade e a não confiabilidade da memória estão ligadas aos personagens e são temas na peça.

**K:** Fale um pouco sobre a gênese de sua performance como Leitor em *Ohio Impromptu*.

**E:** Esse papel não era originalmente meu. Eu entrei para substituir David Warrilow que tinha sido dirigido por Alan Schneider, e que também foi meu diretor. Eu já tinha visto a atuação de David, eles estavam no meio do processo. Quando eles me convidaram eu aceitei, imediatamente, mas eu tinha muito pouco tempo de ensaio, uns três ou quatro e poucas horas para cada um deles. Eu ainda estava em outras duas montagens. Antes de começar os ensaios eu já tinha visto a montagem e tinha várias ideias partindo da atuação de David. Não que eu soubesse o significado delas em sua totalidade, mas eu pensei: isso me parece bom e é isso que eu vou fazer. Na verdade, eu não sabia como fazer, não tinha ideia de como fazer e não havia tempo para construir. Então eu disse: “acho que eu aceitei fazer mais do que eu posso...”, mas eles disseram que eu podia. Alan acreditou no meu trabalho, então eu fiz. Eu acho, no fim das contas, que minha atuação foi totalmente diferenciada da de David. Foi muito pessoal, eu realmente tive habilidade para fazer isso por mim mesmo. Eu amei essa peça, das três foi a minha preferida.

**K:** Em que realidade o ator que vai fazer o Leitor deve acreditar, e como isso se deu para construir Lucky, Clov e Hamm?

**E:** Eu diria que o Leitor é mais ambíguo que os outros três. Eles existem em uma realidade que é identificável, a realidade da peça. Fica claro que são dois homens, um manda e um é mandado, um é velho e cego e o outro é jovem e deficiente. Então você sabe quem são e sabe onde estão. Em *Ohio*, essas respostas não são fáceis, mas de novo, você pode retirá-las do texto, o texto é um receptáculo perfeito para a visão de Beckett e para o tema sobre o qual ele está escrevendo. A identidade dos dois homens torna-se clara, um parece ser a invenção da imaginação do outro. E no final, você não sabe distinguir qual é qual.

**K:** Então o que você usou como ator? Você disse que as respostas estavam no texto.

**E:** Primeiramente, compreender a história. Há um homem lendo um livro em voz alta. Sem nome, sem identidade e que está desgostoso pela perda de um amor que partiu para tentar esquecer, mas que não esquece e que quer voltar, mas não pode. E o sofrimento não acaba. Um dia, um homem chega vestindo uma longa capa preta, com um livro no bolso, senta, lê a noite toda e desaparece. Quando ele volta na noite seguinte, lê

a mesma história. Você pode pensar que o homem que vem é o homem que está lendo e que na outra noite ele retorna.

**K:** Então não é a primeira vez que a leitura acontece?

**E:** Não, ela não tem fim. É uma fotografia dentro de outra fotografia. Exceto que consiga ser muito ambíguo e tão cheio de beleza, no fim ele diz: Eu não virei de novo amanhã. O que significa que é a última vez? Mas desde que ele está lendo a página impressa, cada vez é a última vez!

**K:** Porque o Leitor interrompe o Ouvinte, quando ele tenta voltar para a página 40, parágrafo 4?

**E:** Esse é o ponto onde a história fala sobre os sintomas mórbidos?

**K:** Então ele fala para ele mesmo.

**E:** Não, é o outro homem. É o Ouvinte que fala para ele, mas quem é o Ouvinte, quem é ele?

**K:** O quanto você tem que responder essas questões e resolver essas ambiguidades para fazer seu papel?

**E:** Há duas linhas diferentes de pensamento sobre isso. Algumas pessoas não consideram essas questões como legítimas. Elas dizem que Beckett é “puramente” um poeta, é simplesmente um músico e que não se deve perguntar sobre essas questões. Eu acho que isso é um peso, é opressor. No fundo, eles fizeram essas questões e pensaram sobre suas respostas. Que não queiram falar sobre isso e que não queiram dizer o que decidiram é absolutamente legítimo. Porém, não importar-se o quão abstrato e desconexo é o sentido do texto, é significativo. Não são notas musicais, das quais, você, simplesmente, pode manter a distância. São palavras específicas, que dizem coisas e têm um referencial de sentido. Você se relaciona com elas de um modo diferente de como se relaciona com sons. Então, eu acho que não é sincero chamá-las “música”. Por outro lado, eu não acho que haja uma regra fechada para isso, você encontra certas questões em relação ao que sente, por razões pessoais, que necessitam ser respondidas ou decididas, e outras que não. Eu tendo a ir para o lado da ambiguidade. Certamente, como já disse anteriormente, não acho que devemos responder as questões que Beckett

não respondeu. Se ele as fez ambíguas, os atores têm que entender quais são as ambiguidades e que elas geram possibilidades. Quais são as duas ou três, escolhas possíveis? Uma única possibilidade não é ambígua, mas com apenas duas, já existe uma ambiguidade.

**K:** Como você lidou com isso no seu trabalho de ator?

**E:** Você lida com a ambiguidade. Encontra um caminho para lidar com ela. Obviamente isso depende do tipo de ambiguidade que está se falando. Se Hamm está contando uma história sobre um homem que se tornou rastejante no seu ventre, anos atrás, e pede a Hamm para tomá-lo como sua criança, esse ponto é meramente uma história, mas a sugestão é como Clov chegou lá? Clov era uma criança?

**K:** Você está dizendo que o ator que fez Clov entendeu que isso não devia ser claro.

**E:** Sim, Clov pode ser ou não. Hamm pergunta a ele: “Você lembra do seu pai?”. É bem possível que a história toda seja uma mentira. Por outro lado, é claro que sendo ou não mentira, Hamm está atormentando Clov com isso, então, dentre as ambiguidades há coisas que não são ambíguas. Pode ser que ele, de fato não saiba, ou não se lembre de nada. Ele contou a história muitas vezes e talvez agora realmente acredite que ela aconteceu. Porém, pode ser que nunca tenha acontecido e talvez ele não saiba nada ou, de fato, nada aconteceu. Talvez ele não tenha certeza se Clov é seu filho. É importante para o ator perceber que isso não é ambíguo, Beckett está escrevendo sobre um homem que não se lembra, que não tem certeza se está dizendo a verdade ou não.

**K:** Seja mais específico sobre *Ohio*. Você disse que havia algumas ambiguidades em Hamm que o ator tem que “levar com ele” e entendê-las. Quais delas você entendeu com o Leitor? Que ambiguidades o texto traz que o ator deve levar para a atuação?

**E:** Primeira coisa: isso aconteceu comigo? É a minha própria história que estou lendo ou eu estou lendo a história de alguém? É claro que isso está relacionado com a atuação, se você torna-se muito envolvido no seu papel. Isto, realmente, acontece comigo ou não? Se eu estou sentido coisas, estou emocionalmente envolvido, então, alguma coisa está acontecendo comigo. Há uma ambiguidade na atuação e eu acho que também na peça. Beckett sempre faz isso. Em *Catastrophe*, onde o

protagonista está num pedestal, o diretor está dirigindo e a assistente está como assistente de direção, e eles estão se preparando para uma performance e a performance está acontecendo. No fim, o diretor está fora do hall, entre o público, falando sobre a futura performance, mas não há performance acontecendo naquele momento. Então ele joga, é como em *Godot e Fin de Partie*.

**K:** Bem, mas eu ainda estou curioso para saber como você lidou com isso.

**E:** Se você resolve que alguma coisa é ambígua e que ela não deve ser resolvida, então há também alguma coisa que você ignora. A questão de histórias que se tornam discutíveis não é um erro – se você se identifica com uma personagem. Eu estou lendo uma história e ela pode ser minha ou não, eu me identifico com isso. No fim da peça, quando você, o Leitor, fecha o livro, você, ambos, Leitor e Ouvinte, na imagem do espelho olham um para o outro e se encaram, subitamente, sem se ter olhado um ao outro durante toda peça. As personagens são apresentadas com aparência idêntica e sentadas do mesmo modo. Subitamente, olhando para o espelho, o que é um reflexo? O que é realidade? Então, você sabe que não está, simplesmente, lendo uma história sobre alguém que não significa nada para você, o desgosto é real, seja seu ou dele. Você caracteriza um homem para quem tudo isso está acontecendo.

**K:** E você entendeu algo sobre quem a outra pessoa é?

**E:** Bem, nessa peça, há um tipo de ambiguidade clara, sobre quem é a outra pessoa: a outra pessoa é a pessoa para quem as coisas todas aconteceram, caso elas não tenham acontecido comigo. Você não sabe como essa escada vai te levar a algum lugar, porque se você seguiu-a acima ela deverá te deixar num lugar mais alto, mas você volta onde estava antes. É como subir uma escada rolante que está descendo.

**K:** O que significa para você olhar nos olhos do Ouvinte?

**E:** Significa dizer adeus, é a despedida. No fim da história ele parece dizer que está terminando a leitura, o prezado homem ficou velho para ele – o Leitor – não vai de novo ao Ouvinte: “Não necessita ir para ele de novo”. Então, o solitário, o Ouvinte – que recebeu o anúncio do seu prezado, não apenas que o Leitor não vem de novo, mas que ele não necessita, acredito que é o equivalente a um anúncio de morte. Você não

precisa voltar porque eu estou morrendo. Ele não vai estar lá nunca mais, então não há como voltar para ler para ele. É como uma previsão da própria morte.

### **Walter Asmus**

Foi assistente de direção de Beckett na maior parte dos projetos do autor na Alemanha: *En Attendant Godot* (1975), *That Time* (1976), *Play* (1978), *Ghost Trio* (1977) ...*But the clouds...* (1977) e *What Where* (1985). Também dirigiu todas as peças do autor em várias cidades europeias, começando com *Happy Days* e *Fin de Partie*, em Copenhagen (1978). Nos Estados Unidos dirigiu *Waiting for Godot* (1978), no Brooklyn Academy of Music, numa tentativa de recriar a produção do autor realizada em 1975, no Schiller Theatre, com atores americanos.

Esta entrevista foi realizada em Hannover, oeste da Alemanha, no dia 07 de janeiro de 1987, com nossa tradução.

**Jonathan Kalb** – Quais eram suas responsabilidades como assistente de diretor de Beckett, durante os ensaios? Em geral, o que ele esperava de você?

**Walter Asmus** – Com *Godot* ele não esperava muito, mas dependia de como ele se sentia no processo de trabalho. De vez em quando, ele se virava e gritava em direção ao público: “O que você acha?”. Era muito constrangedor não estar presente nesse momento. Quando ele estava, realmente, envolvido em uma situação difícil, eu tinha uma visão geral, enquanto ele estava no palco, se virava e dizia, “está bom desse jeito?”, e assim por diante. Como você sabe, ele escreve todo o seu *Regiebucher*<sup>87</sup> de antemão, e tem ideias e conceitos muito precisos, e é claro, todos eles tiveram que ser provados na prática. E ele ouvia as sugestões; poderia se dizer, “oh, eu acho que é melhor dessa forma do que da outra”, e assim por diante. Mas principalmente, eu devo dizer, especialmente no começo, havia um sentimento de ficar intimidado e ficar sentado lá como se estivesse invisível e sem fazer barulho. No final, isso foi se tornando um relacionamento de trabalho normal, ou

---

<sup>87</sup> *Regiebucher* – caderno de ensaio.

seja, nós desenvolvemos um respeito mútuo um pelo outro e conseguimos nos conhecer melhor. E assim desenvolveu um tipo de confiança entre nós onde ele sabe que pode confiar, e eu sei que posso o mesmo com ele. Talvez você já saiba, ou por outras pessoas que o conheçam, que você pode confiar absolutamente nele. Claro, no começo você não sabe exatamente o que faz você continuar com Beckett, de tempos em tempos você descobre pequenas coisas. Mesmo hoje, mesmo agora, se eu tenho um problema, ou penso sobre um poema, isso às vezes me vem à mente: “Oh, eu já tive essa experiência com Beckett”.

**K** – Você pode falar sobre algumas das produções que fez sem o Beckett? E sobre *Fim de Partida*, na Polônia?

**A** – Eu fiz sem saber uma palavra em polonês, trabalhei com um intérprete que fez a tradução, um acadêmico que tinha um bom conhecimento de teatro.

**K** - E como foi?

**A** – Difícil, claro. Tomou muito tempo, ele não sabia alemão, então eu tinha que falar em inglês com ele. Além disso, em alguns momentos você fica nervoso e começa a gritar em alemão, e os atores poloneses entendem seu alemão. É engraçado. Isso foi um pouco antes do Marshall Law aparecer em 1981, e era realmente uma situação política. *Fim de Partida* tem essas frases repetidas “não há mais bicicletas”, “não há mais bolachas”. Bom, “não há mais” em polonês surge como *nie ma* (ele pronuncia as palavras muito cortadas e em pedaços), e isso era muito real para o público. Eles estavam esperando cada palavra, porque eles podiam reconhecer a verdade da própria situação da falta de recursos na Polônia. A situação encenada poderia ser vista como se estivesse se referindo as lojas, você não podia comprar nada, da mesma forma como as coisas que faltavam no palco.

**K** - Eu já vi este tipo de coisa acontecer muitas vezes na Europa, uma reação política espontânea a uma frase, mas isso eu quase nunca vi na América. É como se o público americano reagisse somente a algo maior, a uma cena inteira, talvez. Você acha que isso é um fenômeno peculiar da Europa?

**A** – Sim, e mais ainda no leste europeu, no teatro do leste de Berlim, por exemplo. Eu acho maravilhoso o contato que ocorre entre o palco e o

público lá. Há muito mais consciência do que aqui, sobre a evolução política. Eles têm muito disso, e é o que nós como alemães ocidentais, geralmente não entendemos. Pode ser muito sutil lá, e o teatro realmente tem uma função social e política. Aqui na Alemanha Ocidental, nós realmente sentimos falta disso, porque tudo é tão *beliebig*. Você pode fazer o que quiser, está livre para fazer qualquer coisa, e isso não é realmente um desafio e uma luta. No leste da Alemanha se você faz teatro, faz isso com outra consciência. Eu gosto... e de fato, eu ainda me encontro procurando por relevância social e política nas peças de Beckett. Não tem nada a ver com colocar essas questões no palco como uma coisa política atual, mas em ser verdadeiro ao que ele é, para descobrir onde realmente me preocupa como um ser político e social.

**K** - Beckett obviamente nunca fala sobre política quando ele dirige. Em outra entrevista, uma vez você comentou que não havia discussão de psicologia em seus ensaios de *Godot* também. Como então os atores resolviam sua necessidade por motivação?

**A** – Beckett deu a eles imagens para entender os relacionamentos. Por exemplo, Gogo e Didi, um pertencia a uma pedra e outro a uma árvore. Isso significa que eles estão ligados, e ao mesmo tempo há sempre uma tendência para se separarem. Ele usou essa imagem do elástico: eles puxavam o elástico juntos e rasgavam novamente, e assim por diante – o que fazia sentido se você fizesse travessias no palco. Beckett dizia, “cada palavra, um passo”, e então dizia ao ator que não havia somente uma abordagem exterior de se mover dessa forma, mas também uma aproximação interior de transformar mais e mais, tenro ou sutil ao falar um com outro. Coisas como essa nos dizem algo sobre os relacionamentos dos personagens.

**K** - Essas imagens e outras que você mencionou para *Godot*, são quase todas sobre movimento, mas nem todo movimento é humano. Um elástico, uma pedra e uma árvore, por exemplo, não são humanos. Um ator poderia receber direções como esta e dizer, “mas eu não posso interpretar isso, me dê algo que eu possa fazer”. Como estes atores desenvolvem o que eles precisavam em termos de relacionamento humano? Talvez fizessem uso da amizade que existia antes entre eles?

**A** – Sim, no Schiller Theatre, *Godot* pelo menos, Gogo e Didi tinham sua própria amizade. E eles jogavam esse jogo de forma privada também. Você sabe, todo o ping-pong, arremesso de bola e provocação

– eles faziam isso. Sendo colegas por décadas, existia este relacionamento pessoal e também uma sensibilidade por ironia e sarcasmo. Eles sabiam exatamente quando se machucavam enquanto beslicavam, torturavam e se provocavam em particular também. Era mais complicado com o ator que interpretava Pozzo, a parte mais difícil. É uma explicação psicológica, por exemplo, se você diz ao ator ele compensa demais? Pozzo é uma personagem que tinha que compensar, esta é a razão pela qual exagera nas coisas. Há uma tendência dele descrever o céu e outras coisas como sendo muito grande, porque ele tenta impressionar as pessoas e esta compensação tem a ver com a insegurança profunda dentro dele. Estas eram coisas que Beckett disse, em termos psicológicos, Pozzo era um personagem fraco que tinha que compensar.

**K** - Isto é exatamente o tipo de coisa que os atores estão sempre pedindo. Qual era a atitude de Beckett diante desse tipo de comentário?

**A** - Sim, ele faria isso de vez em quando. Mas, se você dissesse que não havia discussões de psicologia... você sabe, quando eu dirijo, eu preciso trabalhar com atores que eu conheço. Nós falamos sobre nossas vidas, fantasias, coisas que realmente não pertencem à peça, simplesmente para ter a atmosfera de compreensão entre a gente. Beckett nunca fez isso. Ele usava termos precisos, como por exemplo, compensação, para explicar uma situação a um ator, mas ele era relutante com isso. Ele não queria uma enxurrada dessas coisas, apesar de saber tudo sobre a psicologia. Claro, ele poderia explicar isso se quisesse. Eu acho que ele sabia exatamente porque suas personagens se comportavam daquele jeito.

**K** – Porque você acha que Beckett era relutante em falar sobre esses aspectos?

**A** – Eu acho que isso era um tipo de autodefesa. Ele tenta ir de forma direta para obter uma resposta direta. Espera que os atores leiam suas peças como ele as lê – lá ele não era um diretor e ele sabia disso. Eu ficava nervoso, como diretor, porque eu não tenho uma explicação acessível ou porque sou muito devagar ao pensar. Fico furioso com atores porque aparentemente eles não leem a peça como eu leio. Se eles lessem como eu faço, eles não perguntariam. Durante o ensaio, eu acho, “bom, eles não devem ser capazes de interpretar isto. O que eles estão perguntando, afinal? O que eles querem?” Isto é uma falácia, claro, que

o trabalho do diretor é ajudá-los a ver da sua forma. Mas Beckett realmente tem, eu diria, uma forma ingênua de abordagem da personagem. Ele escreveu desse modo e sua mente vai precisamente por este caminho, ele quer que façam isso. Esta é a razão pela qual ele dá muitas leituras de falas. Este é seu jeito.

**K** - Eu sei que ele dá muitas leituras de falas quando dirige seus trabalhos tardios. Ele deu uma fita a Billie Whitelaw de todo o texto de *Rockaby*. Havia muitas leituras de falas em *Godot* também?

**A** - Sim, mas havia uma boa atmosfera de trabalho. Os atores ouviam e sabiam o que fazer, então transferiam para a atuação. Você percebe o que eu quero dizer? Como diretor eu sei que você sempre é tentado a dar leituras de falas, porque é a forma de dirigir. Mas quando eu dou leitura de fala, eu não posso ter certeza - eu sei disso por experiência - que a forma com que eu digo a fala é exatamente o que eu quero dizer, porque eu não sou talentoso o suficiente, ou bom o suficiente pra dar a leitura exata. Beckett... eu não tive essa experiência em uma peça com ele onde, em algum ponto do trabalho, alguém (um ator, ou quem quer que seja) diria, "Por que você não interpreta essa personagem? - porque sua leitura de falas é tão fabulosa, inspiradora e verdadeira. É uma questão de verdade que você sente ao estar lá, ele é o que qualquer ator deveria ser, simples e verdadeiro ao mesmo tempo. Então, como ator, você tenta pegar o espírito, tem que pensar nisso, progredir e não tentar simplesmente reproduzir.

**K** - Os atores teriam aceitado isso com outro diretor?

**A** - Não.

**K** - Então por que com Beckett?

**A** - Eu diria que eles o amavam como pessoa. Acho que algo parecido acontece comigo, também. Há atores que gostam de mim e trabalhamos muito, e pessoas com as quais eu não me dou bem e vice-versa. No teatro você não tem como resolver este problema: se eu tenho a sensação de que um ator não gosta de mim, é muito difícil ganhar seu amor, e a recíproca é também verdadeira. Você tem que usar seus truques, tem que matá-lo e então construir esse relacionamento. Mas é uma luta, e você tem que lutar, pois, nunca é só uma direção, é também um relacionamento humano, um relacionamento de amor. Este era o

caso com Beckett. Em *Footfalls*, por exemplo, a atriz teve um momento muito difícil.

**K** - Beckett já discutiu questões do metateatro, questões sobre “para quem se está atuando?” Por exemplo, os atores estão encenando um para o outro ou para o público?

**A** - Ele constrói a quarta parede cada vez mais. Eu acho que em *Fin de Partie* ele abandonou toda investigação com o público. Há alguns momentos em *Godot*, em que Didi empurra Gogo em direção ao público, que ele fica boquiaberto e se recusa, horrorizado.

**K** - Mas ele não abandonou em *Godot*.

**A** - Não, não abandonou, mas ele acha que *Fin de Partie* é uma peça perfeita, então, poderia ser feita sem isso. Era desnecessário usar convenções teatrais, nesse sentido. *Fin de Partie* é realmente uma sociedade claustrofóbica que não tem nada a ver com o público. Você os assiste como se estivessem atrás de uma porta de vidro. Ele cometeu uma tolice – Clov engana Hamm, na última produção que ele fez em San Quentin Drama Workshop. No texto, Clov sobe numa escada, olha, e faz um relatório sobre o tempo do lado de fora; Beckett reduziu isso para Clov pulando no chão, e não subindo a escada. Hamm pergunta a ele como é do lado de fora, e ele responde: chove. Ele o engana como um homem cego, que é algo da peça criada por Beckett, como diretor.

**K** - Você estava envolvido nas discussões sobre os figurinos em *Godot*?

**A** - Não nas discussões com Matias, antes dos ensaios começarem. Tudo estava resolvido. Mas ele começou a descrever os figurinos no primeiro dia em que ele veio.

**K** - O que ele queria conseguir com estes figurinos? Didi vestia calças listradas e uma jaqueta preta, muito pequena, Gogo vestia calças pretas e uma jaqueta listrada muito larga, e eles trocavam durante o intervalo. Estas roupas eram clownescas, mas também davam a impressão de informalidade, contrastando com a estreia francesa, em que eles usavam gravatas.

**A** - Teve a ver com a conexão e a proximidade entre os dois personagens: sendo o mesmo, mas não o mesmo. Isso não serve, e ao

mesmo tempo serve. Há, realmente, uma dialética. É o mesmo, e ao mesmo tempo, não é o mesmo. Mas não houve nenhuma discussão sobre gravatas; eles deveriam ser mendigos, nada muito específico. Eu acho que, às vezes, Didi usa uma gravata porque é considerado mais acadêmico ou qualquer outra coisa, mas isso é um estilo.

**K** - Qual era a origem de sua produção no Brooklyn Academy of Music? Como surgiu a ideia de transferir a produção de Beckett do Schiller para um palco americano, e com atores americanos?

**A** - Bom, eu tive muita sorte. Foi uma ótima oportunidade fazer isso lá. No início, Frank Dunlop perguntou a Beckett se ele aceitaria. Dunlop começou a formar uma Companhia de repertório permanente, no Brooklyn Academy, naquela época. Eles tinham feito *Julius Caesar* antes, e eles desejavam fazer três ou quatro produções, durante a próxima temporada. Dunlop pediu a Beckett para dirigir *Godot*, mas ele disse que nunca iria aos EUA e me recomendou. Então, Dunlop me convidou.

**K** - Qual a diferença em trabalhar com atores alemães e americanos?

**A** - Foi uma época muito difícil - porque eu não era Beckett e, é claro que eles não deixariam tudo sob meu controle. Eu tinha que encontrar coisas para dar motivação a eles, e isso foi muito difícil para mim. Além disso, era a primeira vez que eu dirigia apoiado em outro conceito. De alguma forma, eu tinha tudo em minha cabeça. Eu tive que ser muito cuidadoso para não invadi-los - e eu consegui, eu sei. Não era para esperar demais, não era para antecipar as coisas que eles não poderiam cumprir, porque eles não sabiam.

**K** - Você disse, explicitamente, que o plano era transferir o conceito de Beckett?

**A** - Sim, não havia nenhum segredo. Eu não vendi isso como se fosse meu. Eu não faria isso. Nós concordamos. E eu comecei muito rápido com as marcações dos atores; nós estávamos fazendo da mesma forma que Beckett, mas foi muito complicado, porque eles não poderiam preencher as lacunas. Então, tivemos que encontrar uma forma, convencional e psicológica, de explicar coisas; e eu achei isso muito difícil como diretor. Quando você planeja a peça sozinho, você tem suas próprias ideias, mas, com este trabalho, tudo já estava resolvido em

minha cabeça, e era o oposto do esperado, encontrar explicações para algo que estava já muito claro para mim – mesmo que eu não tenha criado realmente isto, foi muito complexo.

**K** - O que você acha de, frequentemente, estabelecerem um paralelo entre Brecht e Beckett, já que alguns críticos mencionaram isso, em relação a sua produção no BAM? É algo que você leva em conta em seu trabalho?

**A** - Eu acho que vale a pena investigar. Eu sempre recomendo a jovens acadêmicos, buscarem isso. Em termos estéticos e dramáticos, e até mesmo, pensando na encenação, há uma ligação. O brechtiano *Verfremdungseffekt*<sup>88</sup> é uma forma do que se chama de metateatro, mas que, em Beckett, isso se torna natural. Não está ligado à teoria. A forma de redução de Beckett está relacionada a isso; uma redução de algum processo no palco diz a você algo sobre vida que não é vida. Isso o faz ver a realidade, a vida, sem ser naturalista. E, de certa forma, é o que Beckett e Brecht tentaram fazer, fugir do naturalismo, para ver coisas novas e começar a pensar sobre elas de uma forma diferente. Há uma ligação também, com a pintura abstrata, onde Beckett fica mais perto da literatura. Se você olhar para Picasso, ele não diz a você sobre a vida real, nesse sentido, mas diz sobre a realidade, diferentes formas de realidade. Ele é mais real do que a vida. Ou é mais verdadeiro, porque o pintor captura o momento no qual você nunca pode ver com seus próprios olhos. Quando você ouve, por acaso, pessoas em uma conversa e diz: “isto é terrível”, é porque você não ouve o que eles dizem no contexto. É insuportável, da mesma forma que duas pessoas vivendo juntas em *Fin de Partie*, também se transformem em algo insuportável, ou grotesco.

**K** - Parece muito significativo que nunca tenha havido um “Berliner Ensemble” para Beckett. Há uma técnica muito desenvolvida para as peças de Brecht, mas onde está a técnica de Beckett? Obviamente algumas pessoas interpretam Beckett muito bem, mas, se você tentar interpretar alguma peça como Brecht, isso não funciona.

**A** - Sim, há uma ligação com o *Verfremdungseffekt*, mas não algo que vem da prática, do teatro prático; é algo vindo da teoria, ou da arte, de como colocar a vida no palco, ou de ver a vida no palco. Há sempre

---

<sup>88</sup> *Verfremdungseffekt* – efeito de distanciamento.

algun tipo de vida no palco, mas isso tem a ver com a estética. O que eu disse antes sobre sempre tentar encontrar as implicações políticas e sociais, acho que é exatamente a forma errada, claro; eu nunca tentaria explicar Beckett dessa forma estética. Você percebe o que eu quero dizer? Beckett se torna, mais ou menos, abstrato, ele refina sua arte, ele corta, ele é como um escultor, diminuindo cada vez mais. Mas eu acredito que o comportamento de seus personagens ganha em confiança com este processo. E é tão desafiador ver e saber tudo sobre essas coisas que ele remove.

**K** - Em seu artigo sobre a produção de Beckett de *Footfalls*, em Berlim, você escreveu sobre as dificuldades que a atriz Hildegard Schmahl teve em abordar o personagem psicologicamente. Eu sei de algumas coisas que Beckett disse para tentar ajudá-la; por exemplo, a história que ele ouviu de Carl Jung sobre uma garota que “nunca tinha nascido”. Você poderia falar sobre esse problema nos ensaios?

**A** - É difícil explicar. Eu não consigo lembrar qualquer motivação real que Beckett tenha dado a atriz de *Footfalls*, sobre o porque ela deveria dizer suas falas de determinada maneira, a posição do corpo, por exemplo. Beckett costumava ficar com seus braços cruzados assim (ele fica na posição de May), olhando para a frente, andando de um lado para outro, e vendo coisas com sua mente. E o que ele disse foi muito forçado. Isto tem a ver com a posição do corpo. Se você segura seus braços e mira um ponto fixo, onde você pode se apoiar, sua fala sai mais fácil e, ao mesmo tempo, clara. Você percebe o que eu quero dizer? É algo técnico que não dá à atriz, qualquer motivação interior. (ele lê um pouco do texto, imitando a forma com a qual Beckett falou sobre isso: voz muito baixa como um sussurro, registrando pequenas frases, quase de forma conspiratória). Eu posso indicar isso. Como você explica a uma atriz a razão de falar dessa forma, que ele dá como uma leitura de fala? Mais tarde, quando eu dirigia a peça, isso me atingiu como se houvesse um real relacionamento de ódio com a mãe, o que é uma ideia muito realista, e que você pode, realmente, discutir com uma atriz, que tem suas próprias experiências sobre sua mãe, e assim por diante. Você pode criar situações em que a garota luta com a sua mãe, ou tentar levantar contra ela, coisas desse tipo, que estão todas na peça. Eu acho que *Footfalls* é uma peça sobre uma revolução interior de uma garota contra sua mãe.

**K** - Você achou que esse tipo de discussão ajudou?

**A** – Sim, isso ajudou a refinar a discussão com a atriz, sobre fantasias de como alguém cria suas histórias. Criar histórias é uma forma de fazer você se sentir que existe, sentir-se vivo. É um processo natural de escrita. O texto que você escreveu é parte de sua vida e te causa orgulho, e isso te dá a sensação de ser alguém. Criar a história da senhora Winter é a revolução de May contra sua mãe e, ao mesmo tempo em que ela cria sua história, ela se projeta na vida. Isso é o que Beckett quis dizer quando falou de uma garota que nunca nasceu; ela começa a criar e inventar sua própria vida sem estar viva. E ainda assim, há uma história social por trás disso, que nós podemos encontrar se falarmos sobre nossas vidas e os relacionamentos com os nossos pais, e assim por diante.

**K** - Então ele não estava querendo ter este tipo de discussão com a atriz.

**A** - Não, ele nunca teria tido esta discussão particular como nós tivemos. É necessária proximidade em relação a isso, são trocas em que a atriz tem que se abrir e tem que falar sobre sua própria experiência. Primeiro eu dou um exemplo, para encorajá-la a fazer isso.

**K** - E ainda assim, você diz, em seu artigo, que Schmahl tinha qualidades para incorporar esse papel.

**A** – Sim. Eu trabalhei com ela algumas vezes, quando Beckett abandonava o ensaio e dizia, “Você pode continuar mais um pouco”. E nós conversávamos, e isso a ajudou, eu acho, porque havia um estranho relacionamento entre os dois. Ela o adorava como homem, eu diria, como uma mulher adora um homem. Claro, eu não conheço nenhuma mulher que não o adore, então, era, realmente, um caso de amor. Era frustrante para ela não conseguir realizar os pedidos dele, como diretor. Ela queria realizar tudo que ele solicitava, mas costumava desistir. E no final, ela encontrava um modo de fazer cada vez mais.

**K** - Seu problema não é tão incomum, especialmente nas peças tardias. Alguns atores dizem, “como eu posso interpretar isto se eu não sei o que isso significa?” Alguns diretores dizem que eles precisam ver a partir de um ângulo diferente. David Warrilow, por exemplo, disse que era necessário encontrar o “tom certo” para sua voz, e usar isso como base para a personagem. Essas abordagens pareciam ser opostas. Você acha que podem funcionar?

**A** - Sim. Há atores que precisam de informações reais e detalhadas sobre o passado da personagem. E há atores que podem fazer muitas coisas, do ponto de vista técnico da linguagem, ou através da sonoridade, sem que o trabalho deixe de ser verdadeiro. Há diferentes abordagens em direção à criação de uma personagem, partindo do prisma do ator, definitivamente.

**K** - Schmahl teve dificuldades similares quando trabalhou em *Play* com Beckett?

**A** - Sim, mas em *Play*, houve mais dificuldades com a outra atriz. Hildegard Schmahl, encontrou o seu próprio caminho e teve sucesso, ela é uma grande atriz; a outra era mais simples e tentou trabalhar no sentido da musicalidade, etc. Em *Play*, você pode fazer muito se tem uma noção da situação central; você é levado pela velocidade impressa no texto, é o espírito da peça.

**K** - Em certo ponto dos ensaios, Beckett pedia um piano, parecia que ele estava tentando fazer os atores trabalharem musicalmente.

**A** - Sim.

**K** - Mas, então, mais tarde ele mudou de ideia? Você disse que “talvez tenha enfatizado demais o problema da nota”.

**A** - Eu acho que é por causa do *gap* que existe entre o ideal e a realidade. Você tem a visão ideal de ter um piano e dar uma nota para cada um dos três atores. Algo tão preciso como uma música no piano. E, de alguma forma, chega-se a um ponto de resignação onde você vê que há três seres humanos diferentes envolvidos, e você não pode trazer isso à perfeição. Não é apenas música. Então ele desistiu e disse, “Oh, tente do seu jeito”. E esta é a batalha. Por exemplo, por que eu sou perguntado tão frequentemente se é chato fazer *Godot* sempre, ou Beckett sempre. Chega um ponto em que você tem este desejo pela perfeição. Eu estava fazendo uma turnê com *San Quentin Drama Workshop* na Europa, na última primavera, e eu assistia a performance toda noite, e elas eram sempre diferentes. Isso começou a se transformar em música. E você vai pra casa tão feliz quando tem a sensação de: “oh, é oitenta e cinco por cento agora.” Entende o que eu quero dizer? Você tem um desejo de ter a experiência como mera música, não em termos

de tons, mas, em termos de sentimentos ou relacionamentos entre pessoas. Isto é no final o que Beckett quer, eu acho.

**K** – Ele, frequentemente, fala sobre cinza, uma cor cinza que quer que predomine quando ele dirige. Isso tem relação com o que eu disse?

**A** - Sim, mas, você sabe, ele fica muito feliz se a cor surge, se é a cor certa, a cor verdadeira. Eu me lembro de Klaus Herm em *That Time*, em que o texto era para ser dito de maneira muito simples, com apenas um tom. Ele começou a criar uma pintura com isso, com todas as cores. Mas as cores devem ser verdadeiras dentro da situação, e isso é tão complicado. Com *Godot*, por exemplo, é uma questão de *timing*: ser mais rápido do que a vida real, mas não se tornar frio e mecânico. Você começa a entender certas sequências, não através do significado das palavras, mas da música – ou eles vão juntos, o significado e a música das palavras. E então, começa-se a fazer grandes esforços para se conseguir isto.

**K** - Parece que Beckett chegou mais perto da perfeição que ele procura quando dirigiu para televisão no *Suddeutscher Rundfunk*.

**A** - Ele tem um relacionamento muito pessoal com Stuttgart. Ele conhece e gosta de Jim Lewis, o cameraman de todas as suas peças para TV, e sabe que pode confiar nele. Em seu gosto e em sua sensibilidade pelo trabalho. Pode ser que ele consiga um melhor resultado lá do que em qualquer outro lugar. E eu acho que as condições de trabalho em Stuttgart são absolutamente singulares no mundo. Eu duvido se ele já teve condições como essas na BBC. Você pode conseguir tudo o que quiser em Stuttgart, a hora que quiser.

**K** - Em seu artigo sobre a versão para televisão de *What Where*, em 1986, você diz que Beckett fez uma comparação entre *The Lost Ones* e *What Where*. Pode comentar sobre isso?

**A** - Do ponto de vista da imagem elas são muito similares. Em *The Lost Ones* há uma situação *auswegslove*. Há uma saída que não pode ser alcançada. Então, não há saída e o número de sobreviventes fica cada vez menor. *What Where* apresenta uma situação em que eles tentam encontrar uma saída, mas não há saída. Ele mencionou isso como uma alusão à repetição de temas dentro desse trabalho.

**K** - E as cores que foram planejadas para as personagens na peça, cores inspiradas em um poema de Rimbaud? Por que elas foram descartadas e a produção foi gravada em preto e branco?

**A** - Eu acho que o problema com Beckett é explicar Beckett. Se, ao dirigir uma peça de Beckett, você começa a explicar as coisas no palco, isso se torna errado, fica horrível. A peça não carrega o significado – a peça pura – se você começa a providenciar explicações extras. Eu acho que ele teve a sensação de que as cores eram para chamar a atenção, estava explicando a situação interior por meio das coisas decorativas.

**K** - Você também citou um poema curto e engraçado da coleção de Beckett sobre Stuttgart, *Mirlitonnades* (sem tradução).

**A** - Sim, ele leu parte desse poema para mim, certa vez, quando eu fui vê-lo no aeroporto de Stuttgart. Ele tinha escrito em seu quarto de hotel. Nós estávamos sentados no restaurante do aeroporto esperando, porque havíamos chegado cedo, então eu disse: “O que você fez todo este tempo em Stuttgart?” E ele respondeu: “eu posso ler para você algo que eu escrevi a respeito”, e trouxe seu pequeno livro. E nós estávamos sentados nesse lugar, centenas de pessoas ao nosso redor, e ele se inclina e começa a ler. Isso era tão absurdo... todos aqueles auto-falantes, você sabe, anúncios de voo, “754 para Tóquio, decolando agora!” E Beckett estava lá sentado e lendo. Isso era tão comovente.