Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes

Thiago Antunes de Oliveira Santos

A COISA E O OLHO

Uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett

São Paulo – SP

2013

Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes

Thiago Antunes de Oliveira Santos

A COISA E O OLHO
Uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós
- Graduação em Artes na área de
concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez

São Paulo – SP

2013

Banca examinadora:

_____

Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp

_____

Profª. Drª Lúcia Regina Vieira Romano

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp

_____

Profª. Drª Claúdia Maria de Vasconcellos

Universidade de São Paulo - USP

À Aurora.

Agradecimentos

A Isabel Teixeira, que me apresentou *Eleutheria*, *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, sem saber que este seria um caminho sem volta.

A Rubens Rusche pelos ensinamentos sobre a obra e a vida de Samuel Beckett, pelo entusiasmo, pelo rigor e pelo bom-humor.

A Lúcia Romano pelas valiosas e meticulosas observações realizadas em minha banca de qualificação e pela disponibilidade e interesse em ajudar-me em "conversas de corredor". A Luiz Fernando Ramos pelo aconselhamento inicial do projeto e pelas valiosas sugestões na qualificação. A Cláudia Vasconcellos, por aceitar meu convite para participar da banca de defesa da dissertação e por me emprestar o caderno de direção de *Esperando Godot*.

Aos parceiros de criação de *Vanitas*: Aila Rodrigues, Fernando Antonio, Fábio de Sousa, Ricardo Inhan, Túlio Crepaldi, Yvie Tinoco e Pedro Stempniewski, em especial, pela confiança que me possibilitou *errar melhor*. A todos os atores que participaram do grupo de estudos que culminou nesta criação: Carolina Splendore Cameron, Caroline Úngaro, Débora Sanders, Eduardo Gomes, Lívia La Gatto, Marcos Reis, Natália Telles Ferreira, Rafael Lemos e Stella Garcia.

A Vinícius Torres Machado, pelo trabalho que fizemos em torno do *Inominável* na ELT e pela amizade. Ao Rubens, amigo nosso, pela dedicação à pesquisa de linguagem. A todos os artistas da Formação 12 que nos acompanharam na criação de *O Mais Simples Seria Não Começar*: Fernanda Henrique, Gislaine Araújo, Sabrina Mota, Mayara Pacces Vicente, Rafael Francisco e William Simplício. A Flora Gonçalves, pela parceria e dedicação exemplares e pelo *Cânone Ocidental* de Harold Bloom, que me deu de presente.

A Francisco Medeiros, por ter me apresentado ao *Círculo Neutro* e à paixão que guia o seu trabalho no teatro. A François Kahn, pela disponibilidade em tirar dúvidas sobre este treinamento.

Aos meus pais, Misael Pereira dos Santos e Sônia Maria Antunes de Oliveira Santos, pelo apoio constante, pelos empurrões, pela compreensão infinita. A minha irmã Beatriz Antunes, pela interlocução e pela curiosidade que despertou em conhecer a obra de Beckett. A Aurora, por consentir que ficasse sem brincar com ela para estudar e pelos exemplos.

A Maria Amendola, pelo cuidado, pelo carinho, pelo auxílio nas dúvidas com o inglês e por saber perder no jogo. A Danielle Blachard pelas aulas de francês e pelo auxílio pontual em algumas traduções. A Wilma Bolsoni e Inês Galvão, pela sólida amizade e pela disposição em carregar nas malas os livros que compõem boa parte desta bibliografia. A Rodrigo Vasconcellos, pelas conversas sobre música, arte, filosofia e amenidades. A Jefferson Puff pela torcida constante, pelo carinho e pelo ouvido curioso.

A Leonardo Bauer, por ter me ensinado pacientemente sobre o humor beckettiano sem ter lido Beckett. Por ter compartilhado comigo suas técnicas de pantomima, consciência corporal e dança contemporânea, sem ser ator ou dançarino. Por ter me ensinado a ser um espectador sincero. Pelo carinho, pela força e pela graça.

À Escola Livre de Teatro de Santo André, em especial aos parceiros Antonio Rogério Toscano, Juliana Monteiro, Mariana Senne, Cuca Bolafi, Luis Fernando Marques (Lubi), Lucia Helena Gayotto e Pedro Mantovani, com quem tenho trocado e aprendido ao longo destes anos.

À Cia. Oito Nova Dança e a Lu Favoretto, por me ajudarem a aterrar o pensamento e pela disposição em adequarem-se às necessidades que esta pesquisa exigiu.

A Cármen Sampaio Amendola e Albérico Martins Gordinho pela ajuda emergencial com a revisão, pelo carinho e pela generosidade exemplar.

Ao meu orientador, José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez, pela paciência.

Resumo

A restrição de movimentos é uma das características mais marcantes das rubricas de Beckett. Confinados em cadeiras, vasos, enterrados, não podendo sentar-se, com dificuldades de andar ou de se mover, seus personagens exigem do ator um contato constante com o desconforto, portanto, para um contato concreto com o próprio corpo. Veremos por quais meios a terminologia criada pelo autor ao analisar a obra dos pintores Abraham van Velde e Gerardus van Velde, que estabelece uma polaridade fundamental entre um "olho/carrasco" e uma "coisa/vítima" ao tratar da impossibilidade da representação pictórica, serve como instrumental teórico para uma compreensão de seu projeto teatral. Para tanto, aplicaremos este modelo para investigar sua dramaturgia e sua experiência como diretor teatral, focando-nos nas singularidades do trabalho do ator.

Palavras-chave: Samuel Beckett, ator, van Velde, diretor, teatro

Abstract

The restriction of movement is a major characteristic in Beckett's indications to the actors. Confined in chairs, urns, or buried, not being able to sit, to walk or to move, Beckett's characters require from the actor a constant contact with discomfort, thus, with his own body. We'll see by wich means his terminology conceived to analyse the paintings of Abraham and Gerardus van Velde, that states a major duality between a "eye/executioner" and a "thing/victim" revealing the impossibility of pictoric representation, could be considered a valid theoretic apparatus to understand his theater. Thereunto, we will apply this model to analyse his dramaturgy and experience as a theater director, focusing in singularities of the actor's work.

Keywords: Samuel Beckett, actor, van Velde, diretor, theatre

Palavras-chave: Samuel Beckett, ator, palhaço, van Velde, Errantes

Sumário

Agradecimentos 5

Resumo 7

Abstract 7

Introdução 10

1. O Mundo e as Calças 16

1.1. A crítica de Beckett das artes plásticas 16

1.2. O teatro de Beckett sob a ótica do carrasco e da vítima 25

1.3. Reflexões complementares 36

2. O Grotesco como Organizador do Espetáculo 43

2.1. A risada trágica 43

2.2. O palhaço no teatro de Beckett 45

2.3. O grotesco como pista para uma associação com Meyerhold 55

3. Beckett diretor de atores 59

3.1. O Beckett diretor de sua obra – histórico e problemática 59

3.2. A direção de Beckett e a descoberta de uma nova escrita cênica 80

3.3. Os cadernos de encenação 81

3.4. Análise da direção de *Warten auf Godot (Esperando Godot*) no *Schiller Theater*, Berlim, 1975 84

3.5. Análise da direção de *Happy Days* (*Dias Felizes*) em 1979 no *Royal Court Theatre*, Londres 94

3.5. Considerações sobre a música como eixo da cena 99

Conclusão 101

Anexo: Relato de uma trajetória errante 106

4.1. O círculo neutro e suas diferentes abordagens 107

4.2. Do treinamento às primeiras experiências com *Malone Morre* 116

4.3. Aprofundamento da obra de Beckett 120

4.4. Tentativa de adaptar um trecho de *Malone Morre* 122

4.5. O círculo inominável 123

4.6. Considerações finais 128

Bibliografia 129

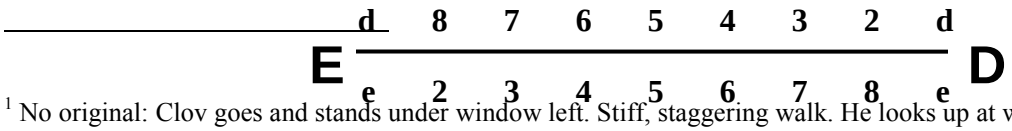
Introdução

Entre as diversas questões que a obra de Samuel Beckett coloca àqueles que se dedicam ao seu estudo ou que procuram encená-la, a direção do ator pode ser considerada uma das mais singulares e menos discutidas. Este é foco central desta dissertação. Entre as particularidades que chamam a atenção no seu teatro, há o fato de que a rubrica beckettiana é certamente uma das mais rigorosas do teatro ocidental. Cada ação dos personagens, assim como suas movimentações no espaço, as durações dos movimentos e pausas são preestabelecidas no texto. Para darmos alguns exemplos, vejamos este trecho de *Fim de partida*, de 1957:

> Clov vai até a janela da esquerda, permanecendo abaixo dela. Caminhar penoso e vacilante. Ele olha para a janela acima dele. Vira-se e olha para a janela da direita. Ele vai até a janela da direita, permanecendo abaixo dela. Olha para ela. Ele se vira e olha para a janela da esquerda. Ele sai e volta imediatamente com uma pequena escada levando-a até a janela da esquerda, instalando-a abaixo desta, sobe na escada e abre a cortina. Desce, dá 6 passos [por exemplo] em direção à janela da direita [...]. (BECKETT, 1986, p. 92). Tradução nossa.[1]

A determinação da quantidade de passos dados pelo personagem, tida como sugestão no trecho acima, é muito mais explícita em *Passos* (Footsteps)[2], de 1975, em que a personagem May permanece, durante toda a peça, caminhando de um lado para o outro.

> Faixa de luz ao fundo do palco, paralela com a frente, comprimento de nove passos, largura de um metro, um pouco descentralizada para a direita em relação à plateia.



[1] No original: Clov goes and stands under window left. Stiff, staggering walk. He looks up at window left. He turns and looks at window right. He goes and stands at window right. He turns and looks up at window right. He turns and looks at window left. He goes out, comes back immediately with a small step-ladder, carries it over and sets it down under window left, gets up on it, draws back curtain. He gets down, takes six steps [for example] towards window right [...].

[2] Utilizarei os títulos das obras em português quando se tratar das obras publicadas pela Cosac Naify, traduzidas por Fábio de Souza Andrade: Esperando Godot, Fim de partida e Dias felizes. Em todos os outros títulos de peças de teatro de Beckett considerareis a tradução realizada pelo diretor teatral Rubens Rusche, que gentilmente cedeu cópias de seus textos para este estudo. Apenas os títulos que não estão traduzidos nem por um nem por outro serão citados na sua língua original, com uma tradução minha entre parênteses, na sua primeira aparição no texto. O mesmo ocorrerá no capítulo 3, em que trataremos de montagens realizadas em diversos países, considerando importante manter os títulos como foram divulgados na ocasião. Recorreremos, na maior parte das vezes, a traduções próprias dos trechos citados.

> Caminhada: iniciando com o pé direito (d), da direita (D) para a esquerda (E), com o pé esquerdo (e) de E para D.
>
> Virada: exatamente em D, exatamente em E.
>
> Passos: pisadas ritmadas e claramente audíveis.
>
> (Ibidem, p.399). Tradução nossa.[3]

Em *Aquela vez* (That Time), de 1975: "10 segundos de silêncio. Respiração audível. Após 3 segundos, os olhos se abrem. Após 5 segundos, sorriso, sem que apareçam os dentes, de preferência. Segurar por 5 segundos até as luzes se apagarem e a cortina fechar."[4]

Das suas 20 peças escritas para o teatro, sete para o rádio, cinco para a televisão e um roteiro de filme, temos publicadas apenas *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes* e parte de seus romances. Para além da dificuldade de acesso que há a sua obra, pouco se comenta a respeito da prática que o autor teve como diretor. Beckett esteve envolvido com as principais produções de seus textos, aconselhando e orientando diretores, atores e produtores, desde a primeira montagem de *Esperando Godot*, em 1953, e, a partir de 1967, dirigindo sua própria obra por um período que vai até 1985, compreendendo dezesseis produções. Dentro da produção acadêmica brasileira, *O parto de Godot e outras encenações imaginárias* [5] é um dos poucos textos que se interessa pela relação deste autor com a encenação, analisando o desenvolvimento das suas rubricas e o impacto que a experiência da direção produziu no seu texto e no seu teatro.

Para S. E. Gontarski, a transformação do Beckett escritor em encenador ocupa um lugar capital no desenvolvimento do teatro contemporâneo, apesar de receber pouca atenção de teóricos e críticos. Após a montagem de *A última gravação de Krapp* no

---

[3] (BECKETT, 1986, p. 392) Tradução nossa. No original: Strip: downstage, parallel with front, lenght nine steps, width one metre, a little off centre audience right.
Pacing: starting with right foot (r), from right (R) to left (L), with left foot (l) from L to R.
Turn: rightabout at L, rightabout at R.
Steps: clearly audible rythmic tread.

[4] No original: Silence 10 seconds. Breath audible. After 3 seconds eyes open. After 5 seconds smile, toohless for preference. Hold 5 seconds till fade out and curtain.

[5] (RAMOS, 1999)

Royal Court Theatre, dirigida por Donald McWhinnie em 1958, o autor percebeu que a publicação da peça deveria incorporar suas descobertas realizadas ao acompanhar os ensaios. De forma análoga, quando da publicação de *Dias felizes*, em 1961, o autor pediu a seus editores mais tempo para assistir a alguns ensaios e verificar a necessidade de alterações. Foi recorrente, a partir deste momento, que o autor previsse "alguns ensaios no teatro" [6] antes de chegar a uma versão definitiva da peça a ser publicada. Das constantes revisões de seus textos em diálogo com a cena à descoberta do espaço do teatro como ferramenta de escrita, Beckett começou a se apropriar das especificidades da linguagem teatral, processo que culminou com sua experiência como diretor. Cada vez mais, desde então, a experiência de encenar suas obras passou a fazer parte do processo de escrita, e cada montagem acabava por produzir inúmeras alterações nos textos originais.[7] Ramos explora esta transformação de forma análoga, ressaltando também que sua escrita dramática, ao incorporar elementos da materialidade da cena e encontrando meios para cifrá-la através das rubricas, separa-o "tanto diante da tradição dramática que o antecede quanto das tendências contemporâneas que o sucedem". [8]

Parece justificado, portanto, que haja estudos que toquem neste aspecto da obra de Beckett. No caso deste projeto, me interesso, sobretudo, pela forma como esta rubrica afeta o ator em cena. Assim como não costumava explicar suas peças, também suas rubricas deveriam ser tomadas como indicações a serem realizadas, não decodificadas. Acompanhando os ensaios de uma montagem de *Fim de jogo* em Londres, em 1964, Beckett, ao ser interpelado pelos atores a respeito do significado da peça, disse: "Eu só sei o que está escrito no papel. Faça do seu jeito. Não procurem símbolos em minhas peças." [9] Uma abordagem do papel que se paute primeiramente por uma obediência às indicações propostas pelo autor parece ser um caminho revelador

---

[6] (GONTARSKI, 1992, p. 4)

[7] Deve-se ressaltar, no entanto, que uma das características marcantes da escrita beckettiana, a precisão das rubricas, apesar de ter se acentuado ao longo do tempo e ter sido afetada pela sua experiência como encenador, já aparecia em suas primeiras peças. É o caso de Eleutheria, de 1948, peça impedida pelo próprio autor de ser encenada, até hoje. Nesta peça, o cenário, sempre representando o quarto do protagonista Victor Krap de um lado e a sala da casa de seus pais de outro, alterna os dois espaços de lado a cada ato para dar a impressão de que estão em rotação. No último ato, a casa dos pais desaparece, e pode-se deduzir, pela posição da outra parte do cenário, que ela caiu no fosso do orquestra...

[8] (RAMOS, 1999, p. 88).

[9] BECKETT, S. apud (KNOWLSON, 1996, p. 457). Tradução nossa. No original: I only know what's on the page" he says with a friendly gesture. "Do it your way"... At the end of the day, Beckett says: "Don't look for symbols in my plays

para o ator. Vejamos o depoimento de Martha Fehsenfeld, importante estudiosa do autor e também atriz, falando de sua experiência ao atuar em *Dias felizes*:

> Muito da peça trata da resistência e do medo real. O caminho para expressar a verdade deste "medo real" pode ser encontrado na mecânica e no ritual da própria performance. Você conta apenas consigo lá. [...] Você está no alto da corda bamba e não há rede de proteção. Mas existe um recurso que pode te impedir de cair: a barra de equilíbrio, que é o próprio texto – as palavras e a música que são o único suporte de Winnie, e o ritual de cantá-las como se fossem ao mesmo tempo de Winnie e da atriz que a interpreta.
> (FEHSENFELD, 1987, p.55). Tradução nossa.[10]

Quando trata do ator, a restrição de movimentos é uma das características mais marcantes das rubricas de Beckett. Confinados em cadeiras, vasos, enterrados, não podendo sentar-se, com dificuldades de andar ou de se mover, seus personagens exigem do ator um contato constante com o desconforto, portanto, para um contato concreto com o próprio corpo. A questão motriz do estudo é a seguinte: esta restrição, imposta pelo teatro de Beckett ao ator, serviria para, além da reprodução exata de uma cena imaginada, criar um efeito cênico específico que se utiliza do incômodo?

Estas questões me interessam particularmente, uma vez que meu foco de trabalho cênico e pedagógico tem sido, desde 2000, o treinamento corporal do ator. Duas bases principais de minha pesquisa, o Kempo, arte marcial indiana baseada no movimento dos animais, e a dança clássica indiana Odissi parecem se comunicar de forma direta com o assunto. No Kempo, a prática inicia-se justamente pela restrição de alguns movimentos tipicamente humanos, como, por exemplo, manter determinados pontos de apoio no chão (joelhos, barriga, mãos, etc.), o que exige o desenvolvimento de novas formas de deslocamento, mais próximas das dos animais. Na dança clássica indiana, é pela apreensão de um código muito fechado de posturas e movimentos que a mesma restrição é experimentada. Detalhes pouco comuns de serem coreografados nas artes cênicas ocidentais, como a posição dos dedos e as direções do olhar, fazem parte deste repertório, do qual, em cena, o dançarino não pode escapar.

---

[10] No original: There is a great deal about endurance in the play and about real fear. The way to the truth of this "real fear" can be found in the mechanics and the ritual of the performance itself. You are by yourself out there. [...]) You areon the high wire and there is no safety net. But there is one device that keeps you from falling: the balance pole, that is, the text – the words and music wich are Winnie's only support and the ritual of singing them as perfomed by Winnie and by the actress who plays her.

Esta dissertação surgiu do interesse despertado pelo teatro de Samuel Beckett ao lidar com sua obra em sala de ensaio. De 2010 a 2013 dirigi um grupo de estudos que se dedicou a investigar, de forma prática, o romance *Malone morre*, de sua autoria. Enquanto não conhecíamos mais profundamente a obra de Beckett a questão parecia-nos simples, mas não demoramos a perceber que abordar este romance da forma como havíamos suposto geraria muitos problemas. O fracasso (termo caro ao autor em questão) fez-me então buscar referências mais sólidas acerca do seu teatro, para que, desta forma, pudesse conduzir o processo de forma mais segura. A errância, contudo, foi uma constante. Abandonamos o romance em detrimento do seu teatro, escrevemos textos próprios, os jogamos fora, voltamos ao treinamento, o modificamos, estabelecemos novos caminhos, até que, por fim, criamos um espetáculo. Neste processo, a contaminação entre prática e teoria foi inevitável. Não foi à toa que decidimos chamar o grupo de *Errantes.* Um capítulo desta dissertação, constante no anexo, documenta e reflete sobre esta experiência, que foi motor da pesquisa teórica, contaminando-a constantemente.

Para além das convergências entre a investigação destes treinamentos e o ator no teatro beckettiano, acredito ser de interesse geral, em especial no contexto teatral paulistano atual, jogar luz sobre a discussão acerca da relação criativa entre ator e diretor. É evidente, ao nos depararmos com um dramaturgo que determina cada ação posta em cena, a oposição radical com os processos de criação coletiva, que tem sido, praticamente, a única forma de produção que experimentei na última década. Percebo certa desconfiança em relação à obra de Beckett neste contexto, e me pergunto se, ao buscar compreender as razões que o levam a ser tão rigoroso, não encontraria também outras formas de lidar com a relação entre o diretor e o ator. Parece-me, de antemão, que Beckett consegue, inclusive pelo domínio que tem da própria obra e da sua consistência enquanto artista, criar vias de contato que prescindem da "explicação", compreendida aqui como um discurso que deveria anteceder a criação cênica e que, por vezes, acaba sufocando-a. Mas, deixemos o assunto para adiante.

Na falta de escritos de Beckett sobre o ator, preferi, para uma iniciar uma discussão do tema que não aderisse imediatamente às perspectivas de seus comentadores, uma fundamentação teórica baseada em textos do próprio autor. Para tanto, elegi como objeto do primeiro capítulo suas críticas de dois artistas plásticos, os

irmãos Abraham e Gerardus van Velde. Intitulado *O Mundo e as Calças*, o capítulo analisará os textos *A pintura dos van Velde ou O mundo e as calças* (La peinture des van Veldes ou Le Monde et le Pantalon), *Pintores do impedimento* (Peintres de l'Empêchement) e *Três diálogos* (Tree Dialogues). Aproveitando-me dos apontamentos que Beckett faz ali sobre a crítica de arte, a apreciação artística e a relação do artista com sua obra, procurei definir alguns parâmetros para a compreensão do teatro que servirão como eixo para os momentos seguintes do estudo.

No segundo capítulo, *O Grotesco como Organizador do Espetáculo*, discutirei a comicidade no teatro de Beckett, e sua relação com a figura do palhaço. A presença do grotesco, como agenciador dos elementos cômicos e trágicos, nos servirá de base para arriscarmos uma aproximação com o teatro de Vsevolod Meyerhold.

No terceiro capítulo, *Beckett Diretor de Atores*, me voltarei para o trabalho de Beckett como diretor de suas obras. Inicialmente, o foco será na longa experiência do autor como colaborador das montagens de seus textos, encenados por outros diretores. Num segundo momento, levando em consideração relatos de atores, assistentes de direção e os seus cadernos de direção, analisaremos o processo de duas montagens efetivamente dirigidas por Beckett: *Esperando Godot*, no *Schiller Theater* em Berlim, 1975, e *Dias felizes*, no *Royal Court Theatre*, em Londres, 1978. Alguns relatos específicos acerca de outras montagens complementarão as análises.

Concluirei fazendo uma retomada das principais conclusões do estudo, propondo outros temas que podem ser investigados em pesquisas futuras, mas que fugiriam do recorte desta dissertação. A conclusão abre caminho para o relato reflexivo que se encontrará no anexo, *Uma trajetória errante*, em que o processo de criação com o grupo *Errantes* será abordado. Como análise complementar, pretende apontar para algumas das dificuldades de uma abordagem da obra de Beckett num contexto de criação coletiva, que busca diálogo com procedimentos do fazer teatral brasileiro contemporâneo.

1. O Mundo e as Calças

ESTRAGON Isso! Vamos trocar insultos!
VLADIMIR Idiota!
ESTRAGON Verme!
VLADIMIR Aborto!
ESTRAGON Chato!
VLADIMIR Rato de esgoto!
ESTRAGON Padre!
VLADIMIR Cretino!
ESTRAGON (valorizando a palavra) Crítico!
VLADIMIR Oh!
Vladimir se desanima, derrotado, e vira em outra direção.
(BECKETT, 1986, p.70). Tradução nossa.[11]

1.1. A crítica de Beckett das artes plásticas

Como já salientado na introdução, Beckett não deixou textos sobre o teatro, tampouco sobre o ato. Contudo, além de dramaturgo, poeta, romancista e roteirista, o autor escreveu importantes textos críticos sobre literatura e artes plásticas. Neste capítulo analisaremos dois desses textos, produzidos acerca da obra de dois pintores holandeses, Abraham e Gerardus van Velde. Amigos íntimos de Beckett desde que se mudara definitivamente para a França, em 1937, produziram obras muito apreciadas por ele, que reconhecia nelas uma atitude artística semelhante à sua. Na ocasião de suas

[11] No original:
ESTRAGON That's the idea, let's abuse each other. [They turn, move apart, turn again and face each other.]
VLADIMIR Moron!
ESTRAGON Vermin!
VLADIMIR Abortion!
ESTRAGON Morpion!
VLADIMIR Sewer-rat!
ESTRAGON Curate!
VLADIMIR Cretin!
ESTRAGON[with finality.] Crritic!
VLADIMIR Oh!
[He wilts, vanquished, and turns away.]

primeiras exposições individuais, em 1946, a revista *Cahiers d'art* convidou o autor a escrever sobre eles, o que gerou o artigo *La peinture des van Velde ou Le Monde et Le Pantalon* (*A pintura dos van Velde ou O mundo e as calças*). Em 1948, complementando seu primeiro texto, ele escreve *Peintres de L'Empêchement* (*Pintores do impedimento*) para ser publicado no jornal de artes *Derrière le Miroir*, e, em 1949, a partir de uma edição, feita pelo próprio Beckett, de diversas conversas presenciais e cartas trocadas com o amigo e crítico de arte Georges Duthuit, é publicado na revista *Transitions09* o texto *Tree Dialogues* (*Três diálogos*). [12]

Os três textos foram escritos no período que sucedeu a II Guerra Mundial, época de produção bastante fértil para o autor que coincide com a criação de sua famosa trilogia *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, além de suas primeiras peças de teatro, *Eleutheria* e *Esperando Godot*. Trata-se, portanto, de um período de solidificação de bases da estética beckettiana. Alguns comentadores consideram seus textos sobre os irmãos van Velde uma ruptura com a própria forma da critica de arte, comparável, pelo que se percebe à que ele realiza no teatro e no romance [13](VILAR, 2006). A mistura de elementos de altíssima cultura com escatologia, a utilização de repetições que imitam a retórica dos críticos de arte (dos quais zomba abertamente), assim como a presença de enigmas e de elementos autobiográficos no corpo do texto, fazem deles um conjunto singular, que revela, não apenas pelo discurso mas também pela forma, o que Samuel Beckett vai esboçando como sua poética.

Não nos aprofundaremos em questões muito particulares do universo das artes plásticas, nem nos deteremos nas inúmeras citações a filósofos e artistas que o autor realiza nos textos, pois escaparíamos dos objetivos que nos levam a abordar estes textos numa dissertação que se volta para o teatro de Beckett e, mais especificamente, para o lugar do ator nesse teatro. Da mesma forma, não tomaremos os textos separadamente, mas como um conjunto único, evidenciando questões convergentes e relevantes para a discussão.

O esforço de encontrar na obra crítica do autor os princípios que poderão servir à análise de seu teatro é uma tentativa de não orientarmos as análises prioritariamente por

---

[12] Utilizaremos a versão contida em Disjecta – Miscelaneous writings and a dramatic fragment (BECKETT, 1983).
[13] (VILAR, 2006)

reflexões de comentadores, que, embora possam ser citados, serão postos sempre em relação aos conceitos que o próprio Beckett fornece.

Um primeiro aspecto a ser ressaltado é que, tratando-se de textos críticos, *A pintura dos van Velde ou O mundo e as calças* e *Pintores do impedimento* dedicam boa parte de seus esforços a criticar a própria crítica de arte. Inclusive a si mesmos. Um dos problemas fundamentais dos críticos, segundo o autor, é não perceber que "com as palavras apenas podemos falar de nós. Até os lexicógrafos se desnudam. E até no confessionário nos traímos". [14] Interessante perceber que Beckett, segundo sua própria afirmação, ao falar dos van Velde, está falando de si, conscientemente. Este é um dos pontos que justificam, para além das diversas semelhanças que destacaremos entre a leitura de Beckett dos van Velde e sua própria obra, nossa insistência em tomar estes textos como portadores de sua poética.

Mas, para além de questionar a dificuldade do crítico de falar para além de si, ele questiona a própria função da crítica na relação obra – fruição. A crítica seria capaz de afastar o *amador* do contato com a obra de arte. É em defesa dele que Beckett dirige seus esforços, pois entende que é na relação que se estabelece entre ele e a obra que está a importância da arte. Este sujeito, diferenciado do grande público que passeia pelos museus como uma obrigação, busca a arte apenas para satisfazer o seu prazer. A crítica de arte faz de tudo para manipulá-lo e afastá-lo da experiência artística, dizendo-lhe o que é bom e o que não é, poupando-o da oportunidade de descobrir por si o que as pinturas têm a lhe oferecer.

> O impossível é feito para que [o amador] escolha, para que tome partido, para que aceite *a priori*, para que rejeite *a priori*, para que pare de ver, para que deixe de existir, diante de algo que poderia simplesmente gostar, ou achar ruim, sem saber por quê.
> (Ibid., p. 120) [15]

> Tudo o que você jamais saberá de um quadro é o quanto gosta dele (e a rigor por quê). Mas isto talvez nunca venha a descobrir, a menos que se torne surdo e que se esqueça das letras.
> (Ibid., p. 123) [16]

---

[14] (BECKETT, 1984, p. 119)
[15] Tradução nossa. No original: L'impossible est fait pour qu'il choisisse, pour qu'il prenne parti, pour qu'il accepte a priori, pour qu'il rejecte a priori, pour qu'il cesse de regarder, pour qu'il cesse d'exister, devant une chose qu'il aurait pu simplement aimer, ou trouver moche, sans savoir pourquoi.

Aqui fica clara a associação que ele realiza entre a racionalização (a busca do por quê) e a verbalização, afastando-as da fruição artística. Se as palavras não seriam capazes de comunicar a experiência poética, em última instância, a crítica apenas atrapalharia o amador, que não deseja e nem precisa saber as causas do seu gosto. Mas percebamos que Beckett se coloca numa posição ambígua, uma vez que está, ele mesmo, ali, escrevendo crítica de arte. Este fato não lhe escapa e, como estratégia para não assumir completamente o lugar do crítico, encontra espaço para desqualificar seu próprio texto, negando-o. Isto fica explícito, por exemplo, na conversa com Georges Duthuit, *Três diálogos*, ao debater sobre Bram van Velde:

> Como seria se eu primeiro dissesse o que me agrada imaginar que ele [Bram van Velde] seja, imaginar que ele faça e, depois, que é mais do que provável que ele seja outra coisa e faça exatamente o contrário? Não seria uma saída excelente para todas as nossas aflições? Feliz ele, feliz você, feliz eu, todos os três borbulhando de felicidade.
> (Ibid., p.144) [17]

Para além de uma estratégia retórica, as negações que precedem as afirmações são uma consequência de sua premissa inicial, a de que "com as palavras apenas podemos falar de nós"[18]. Se ele está falando de si, há grandes chances de que sua opinião sobre a obra de arte não seja consistente com os verdadeiros interesses do artista que a produziu, ou mesmo dê conta da experiência que o apreciador de arte terá no seu encontro com ela. Como exemplo biográfico, seu embate com Duthuit parece se basear no fato de "[...] não se sentir capaz de fazer o que Duthuit faz, ou seja, **escrever sobre**

---

[16] Tradução nossa. No original: Tout ce que vous saurez jamais d'un tableau, c'est combien vou l'aimez (et à la rigueur pourquoi, si cela vous intéresse). Mais cela non plus vous ne le saurez problablement jamais, à moins de devenir sourd et d'oublier vos lettres.
[17] Tradução nossa. No original: How would it be if I first said what I am pleased to fancy he is, fancy he does, and then that it is more than likely that he is and does quite otherwise? Would not that be an excellent issue out of our afflictions?
[18] Ibid., loc. cit.

arte, por conta da presunção de uma autonomia em relação à arte que o crítico é obrigado a assumir." [19]

Outra forma de atacar a forma da crítica encontrada por ele é inserir no texto elementos inesperados num texto desse tipo. Assim, *A pintura dos van Velde ou O mundo e as calças* se inicia com uma pequena anedota:

> O CLIENTE: Deus fez o mundo em seis dias, e você, você não foi capaz de me fazer um par de calças em seis meses.
> O ALFAIATE: Mas senhor, olhe para o mundo, e olhe para as suas calças.
> (BECKETT, 1983, p.118).Tradução nossa.[20]

Uma versão dessa mesma piada aparecerá ano mais tarde na peça *Fim de jogo*, de 1957, contada pelo personagem Nagg. Parece ter sido de uma viagem que o autor fez pela Alemanha em 1937, ao encomendar uma jaqueta a um alfaiate que adiava constantemente a entrega da roupa, com desculpas inconsistentes, para finalmente entregar-lhe um paletó com um corte grotesco, que a anedota foi extraída inicialmente, além de haver uma inspiração no humor iídiche. [21] Mas, para além da citação autobiográfica, ela parece guardar um sentido caro ao autor, dada a sua ocorrência nestes dois textos. Arriscaríamos interpretá-la como um questionamento da atitude do artista diante da realidade, na sua aceitação ou não da representação como operação de sua arte. Se identificarmos o alfaiate com o artista, a obra de arte com as calças e o cliente com o apreciador, perceberemos que se estabelece, através da obra de arte, uma relação de poder. O artista cria sua obra como um melhoramento do mundo, uma versão melhorada dele, a ponto de comparar-se com Deus. Por outro lado, assumindo também o papel do crítico, o alfaiate atua como se o apreciador não tivesse capacidade de reconhecer o belo, tendo que esclarecer-lhe as distinções deste com o feio, mostrando-lhe o mundo.

---

[19] (OPPENHEIM, 2000, p. 88). Tradução e grifo nossos. No original: [...] not being able to do what Duthuit does, namely, write on art, to the presumption of art's autonomy the critc is obliged to make.
[20] No original: LE CLIENT:Dieu a fait le monde en six jours, et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en six mois.
LE TAILLEUR: Mais Monsieur, regardez le monde, et regardez votre pantalon.
[21] (KNOWLSON, 1996, p. 237).

Na mesma toada dos ataques que faz ao pensamento racional e à crítica neste mesmo artigo, parece significativo que ele inicie seu texto com uma piada, gênero que contrasta com o ensaio. O humor, presente também durante o próprio texto (poderíamos dizer em sua obra como um todo), parece abrir espaço não apenas para que o leitor relativize as opiniões do próprio autor (desejo expresso dele, mecanismo do qual já falamos), mas que também coloque em cheque a própria forma do ensaio crítico. A importância desta retórica às avessas parece almejar o enfraquecimento do discurso objetivo, abrindo espaço para a recriação poética dentro do texto teórico. O uso da metalinguagem para deixar o leitor às voltas com pontos de vista reflexivos, traz à tona a sua própria incapacidade de apreensão lógica do problema do ensaio, zombando da própria forma que utiliza.

No texto, Beckett sugere que o artista, ao olhar o mundo, busca retratá-lo recorrendo a sua habilidade. A arte seria o resultado de suas tentativas de representação, para as quais lançará mão de sua técnica. No entanto, para que o objeto se torne de fato representável, seria necessário que o tempo cronológico se suspendesse, de modo que o artista pudesse vê-lo em sua totalidade. Beckett cita como exemplo um pintor que tenta retratar uma cachoeira; ela nunca permitirá ser vista, pois sua natureza é a transformação incessante; ela não se submete à técnica do artista. Assim, a observação do objeto e sua recriação em obra de arte, não significaria mais do que *uma* determinada visão de mundo. Ou, retomando a piada inicial, o máximo que conseguiria seria produzir uma boa calça.

Este artista, colocando-se num ponto de vista privilegiado, de onde observa o objeto, sente-se capaz de interpretá-lo e dar-lhe uma nova forma, contextualizando-a no terreno do belo. Esta, como vimos, é uma posição muito próxima daquela do crítico, pois afirma a detenção de uma verdade a ser transmitida para os outros, portanto, uma postura autoritária. Desta forma, esta arte acentua a separação entre o "eu" e o mundo, reforçando a atitude heroica ou virtuosística do artista de traduzir o mundo para os outros. Numa carta enviada a Duthuit, relata que via os pintores modernos como:

> [...] aqueles que, tendo, querem mais, e, podendo, mais ainda. Mais o quê? Nem verdade nem beleza, tudo bem, se você preferir, isto não está tão claro, são termos bastante genéricos, mas mais da **relação eu - o resto** que, em outros tempos, se expressava em termos de beleza e

> verdade, mas que agora procura por outros substitutos e não os encontra, a despeito dos ares deliberados de Cafarnaum,[22] vazio e periclitância. BECKETT, Samuel apud (OPPENHEIM, 2000), p.88. [23]

Assim, Beckett ataca não apenas a pintura clássica ou figurativa, em que veríamos o impulso da representação mais fortemente presente, às quais poderíamos associar os conceitos de "beleza e a verdade". Poderíamos dizer que para ele, a arte, ao contrário da crítica, deveria ser o exercício do combate à dualidade entre o observador e o observado, ou seja, deveria admitir em si o fracasso da representação do objeto. Em *Três diálogos*, dirá que "a história da pintura, lá vamos nós de novo, é a história de suas tentativas de escapar deste sentimento de fracasso, através de meios mais autênticos, mais amplos, relações menos exclusivas entre representador e representado". [24] A arte moderna foi um primeiro abalo nesta relação entre sujeito e objeto, admitindo limites para a representação. No entanto, para o autor, parte significativa dos artistas que se consideram modernos permanecem presos à antiga dicotomia sem perceberem. É o caso, como exemplifica, dos surrealistas, que ampliam as possibilidades do *que* representar, sem, no entanto, questionarem a possibilidade de representar. A pintura moderna que verdadeiramente se distancia da pintura figurativa é aquela que começa a reconhecer seus limites de representação. Cita Matisse (apesar de criticá-lo em uma determinada fase), Braque, Rouault, Kandinsky, entre outros, como exemplos deste novo paradigma. Segundo Beckett, estes reconhecem que podem tratar apenas da aparência das coisas, e que, desta forma, todos os objetos são apenas um, ou seja, tudo aquilo que não é o sujeito. Admitem, portanto, uma resistência do objeto a se revelar.

Ao defender os irmãos van Velde, ele aponta para um novo caminho de criação: não basta constatar a impossibilidade: é necessário trazê-la para o primeiro plano da obra. Para tanto, os artistas em questão estabelecem novas operações. Bram van Velde procura dissecar o objeto com o olhar de forma extrema, não se conformando com a

---

[22] Cidade especialmente miserável onde Jesus fez milagres.

[23] Tradução e grifo nossos. No original, sem cortes: [...] those who, having, want more, and being able, still more. More what? Neither beauty nor truth, all right, if you wish, it isn't so clear, these are cachtall concepts, but more a self-the rest relation wich, in other times, expressed itself in terms of beauty and truth, but wich now seeks other respondents and do not find them, despite deliberate airs of Capharnaum, void and periclitation.

[24] Ibid., p. 145. Tradução nossa. No original: The history of painting, here we go again, is the history of its attempts to escape from the sense of failure, by means of more authentic, more ample, less exclusive relations between representer and representee (...)

impossibilidade de suspensão do tempo. O objeto deve ser extirpado do mundo externo, para ser visto com os olhos da mente. Ali, então, percebe a coisa "[...] isolada pela necessidade de vê-la, pela necessidade de ver. A coisa imóvel dentro do vazio, eis enfim a coisa visível, o objeto puro".[25] Ao radicalizar esta necessidade, o assunto da obra deixa de ser o objeto e passa a ser o próprio olhar e sua busca incessante.

Para Beckett, Geer van Velde, ao contrário, recusa-se a olhar para o objeto isolado, não admitindo o olhar interno. Volta-se completamente para fora, tentando pintar a transformação do objeto na sua relação com o tempo. Admitindo também que não pode suspendê-lo, ele percebe o objeto fugindo do seu olhar, transformando-se incessantemente, numa velocidade extrema. O objeto torna-se "menos um objeto do que um processo".[26] Sobre estas duas formas de lidar com a impossibilidade Beckett dirá que:

> Sempre houve estes dois tipos de artistas, estes dois tipos de impedimento, o impedimento-objeto e o impedimento-olho. Já se havia dado conta deles. Havia acomodação. Eles não faziam parte da representação, ou muito pouco. Aqui eles fazem. Diríamos que da maior parte dela. O que é pintado é aquilo que impede de pintar.
> (Ibidem, p.136)[27]

Assumindo que a dicotomia sujeito-objeto é insuperável, o artista volta sua arte para a impossibilidade desta superação. Ao contrário de outros pintores modernos que se depararam com esta impossibilidade, mas que se esquivaram dela, Bram van Velde (Geer não é citado neste texto) seria o primeiro a

> [...] desistir deste automatismo estetizado, o primeiro a admitir que ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção, artesanato e habilidade, prendas domésticas, vida. Não, não permita que eu expire. Sei que tudo

---

[25] Ibid., p. 126. Tradução nossa. No original: [...] isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur.
[26] Ibid., p. 130. Tradução nossa. No original: : [...] moins à un objet qu'à un processus.
[27] Tradução nossa. No original: Il ya toujours eu ces deux sortes d'artiste, ces deux sortes d'empêchement, on en tenait compte. Il y avait accommodation. Il ne faisait pas partie de la répresentation, ou à la peine. Ici ils en font partie. On dirait la plus grand partie. Est peint ce qui empêche de peindre.

> que é preciso agora, pra conduzir este assunto horrível a uma conclusão aceitável, é fazer desta submissão, desta admissão, desta fidelidade ao fracasso, uma nova ocasião, um novo termo da relação, de cujo ato, incapaz de agir, obrigado a agir, ele gera, um ato expressivo, mesmo que apenas de si mesmo, de sua impossibilidade e de sua obrigatoriedade. (Ibidem, p.145).[28]

Somente aceitando olhar para a própria impossibilidade da representação é que o artista conseguiria aproximar-se da realidade de sua própria situação, percebendo o jogo de forças que a caracteriza: a impossibilidade do objeto, na sua recusa por ser visto (o impedimento-objeto), e a impossibilidade do sujeito, que não consegue ver (o impedimento-olho). Assim, de forma indireta, os van Velde, segundo Beckett, atacariam a principal questão das artes plásticas, que seria a representação da transformação. Recusando-se a esta tarefa, restariam apenas duas coisas representáveis, cada uma escolhida por um dos artistas:

> Resta-lhes, a um a coisa que sofre, a coisa que é mudada; ao outro a coisa que inflige, a coisa que provoca a mudança. Duas coisas que, ao se destacarem, uma do carrasco, outra da vítima, quando enfim tornam-se representáveis, podem ser criadas. Duas coisas que, ao se destacarem, uma do carrasco, a outra da vítima, quando enfim podem ser representadas, podem ser criadas.
> Ibid., p. 129. [29]

Assim, em Bram, o olhar que extirpa o objeto do mundo, pela necessidade de observá-lo fora do tempo, seria o carrasco. Em Geer, o objeto que foge do olhar, sendo transformado incessantemente pelo tempo, seria a vítima. Outra forma encontrada por Beckett de abordar este paradoxo, seria expressa nos *Três diálogos*, onde afirma que o artista deveria voltar sua arte para "a expressão de que não há nada a expressar, nada com o que se expressar, nada de onde se expressar, nenhuma força para expressar,

---

[28] Tradução nossa. No original: […] van Velde is the first to desist from this estheticized automatism, the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion, art and craft, good housekeeping, life. No, no, allow me to expire. I know that all that is required now, in order to bring even this horrible matter to an acceptable conclusion, is to make of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion, a new term of relation, and of the act which, unable to act, obliged to act, he makes, an expressive act, even if only of itself, of this impossibility, of its obligation.

[29] Ibid., p. 129. Tradução nossa. No original: Il leur reste, à l'um la chose qui subit, la chose qui est changé; à l'autre la chose qui inflige, la chose qui fait changer. Deux choses qui, dans le détachement, l'une du bourreau, l'autre de la victime, où enfin elles deviennent représentables, restent à créer.

nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar."[30] Poderíamos dizer que esta admissão faria com que o artista (sujeito) reconhecesse a si mesmo como objeto, incapaz por todos os meios de conseguir representar a realidade, abdicando de sua posição privilegiada.

1.2. O teatro de Beckett sob a ótica do carrasco e da vítima

Acreditamos que há evidências de que a relação específica entre a obrigatoriedade da expressão e a sua impossibilidade, ou o paradoxo entre o impedimento de ver e o impedimento de ser visto, são também eixos operatórios do drama em Beckett. Tanto no plano ficcional, em que veremos os personagens assumindo figuras de carrascos e de vítimas, quanto no plano da própria apresentação, na relação entre cena e plateia, poderemos perceber este jogo paradoxal como central nas suas peças. Seguem então algumas breves análises que podem atestar a pertinência desta hipótese.

Esperando Godot

A primeira peça encenada de Beckett trata da espera de Estragon e Vladimir por Godot, figura que nunca aparece (ou se aparece, não se apresenta desta forma). Poderíamos associar o impasse evidenciado por Beckett sobre os van Velde à impossibilidade de saída dos personagens de onde estão. O Godot que esperam pode ser compreendido, de certa forma, como uma espécie de carrasco, que os obriga a permanecer ali. Os dois, postos no lugar da vítima, sem nada para fazer além de aguardar a chegada deste outro que não chega, quando não se resignam a ficar em silêncio, tentam fazer o tempo avançar, criando pequenos jogos, vasculhando o espaço e

[30] (BECKETT, 1984, p. 139) Tradução nossa. No original: The expression that there is nothing to express, nothing with wich to express, nothing from wich to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.

entretendo-se com a chegada da outra dupla de personagens, Pozzo e Lucky. Estes últimos têm entre si uma relação muito próxima da de um carrasco e um condenado. Lucky (sortudo, em inglês) serve de escravo para Pozzo, carregando suas malas, seu cesto de piquenique, seu banco, e está amarrado por uma corda no pescoço que é segura por Pozzo, que também lhe aplica chicotadas. No primeiro ato, Pozzo obriga Lucky a dançar para Estragon e Vladimir, para diverti-los. A "dança" apresentada é uma sequência muito curta de movimentos desengonçados, que termina com o seu desequilíbrio. Em seguida, exige que o seu criado "pense". Obrigado a discursar, no único momento em que fala durante a peça, Lucky tenta articular um discurso que acaba resultando verborrágico e caótico, cheio de jargões acadêmicos descontextualizados e inconclusivos. Tanto sua dança quanto seu "pensamento" podem ser vistos como exemplos de uma expressão obrigatória, sem conteúdo, escassa de recursos. O que interessa, para o espectador, é justamente uma espécie de diversão sádica em presenciar os erros e a inadequação destas tentativas frustradas de representação.

Se no plano ficcional podemos encontrar paralelos do paradoxo expressivo em questão, seja na submissão das personagens a um agente externo invisível, seja nas relações entre eles, podemos encontrar ainda outros pontos de reforço no plano não ficcional do espetáculo, no plano da apresentação. As referências à plateia, ao espaço do palco, ao próprio fato de estarem representando, denunciam a intenção de Beckett de assemelhar o palco a um espaço de condenação. Por exemplo, no segundo ato, quando Estragon busca um lugar para se esconder numa iminente chegada de Godot, Vladimir leva-o em direção ao proscênio, como se ele pudesse encontrar abrigo na plateia. O outro, contudo, fica horrorizado ao aproximar-se do espaço do público e tenta evitar que o outro o carregue para lá. Vladimir comenta sobre o pavor de seu companheiro: "Eu posso te entender" [31], como se por algum motivo a visão da plateia fosse assustadora do ponto de vista deles. Em outros momentos, eles se referirão ao lugar ocupado pelo público como um pântano, ou como um espaço repleto de cadáveres. Se o palco é um lugar inóspito, a plateia parece ser muito pior.

[31] (BECKETT, 1986, p. 69). Tradução nossa. No original: Well, I can understand that.

Se podemos associar o público ao olho que obriga os personagens a permanecerem em cena (em última instância podendo ser vista como um possível Godot), por outro, ela mesma parece não estar exatamente numa posição privilegiada.

Ato sem Palavras I

Em *Ato sem palavras I* aproxima-se de forma mais explicita que em *Esperando Godot* o espaço da cena com uma espécie de tortura. Quando o personagem tenta sair, é empurrado de volta por uma força invisível. O mesmo acontece quando cogita a ideia de se matar com uma tesoura ou se enforcar. Os elementos que tornariam isto possível desaparecem. Além de não poder sair dali, o personagem também não pode saciar sua sede. Sempre que tenta alcançar o pote com água, ele some. Sua condição, assim como a de Tântalo, é a de permanecer eternamente sem alcançar o que busca, sem poder escapar do lugar em que se encontra. A força invisível que o obriga a estar ali só pode ser compreendida como a de um torturador, do qual a plateia é cúmplice. A peça só termina quando o personagem se recusa a agir, mesmo quando provocado.

Donald McManus observa neste *Ato sem palavras* um diálogo com a tradição do *vaudeville*, em que, em determinados espetáculos, um gancho vinha de fora de cena e retirava o palhaço que ali estava, quando parecia não fazer sucesso.[32] Esta *gag* deriva do caráter probatório que este tipo de apresentação incitava, fazendo com que o ator devesse agradar o público a qualquer custo. Se ele desagradava a plateia, podia ser arrancado de cena da forma mais violenta, ao som das risadas da multidão. Em *Ato sem palavras I*, podemos identificar o mesmo mecanismo, mas às avessas. O mecanismo externo procura manter o ator em cena a qualquer custo. O que se assiste é o seu desconforto de ali permanecer, tentando dar fim ao tormento de estar em cena. O que se mantém, tanto no *vaudeville* quanto na peça de Beckett, é a presença em cena de um personagem/ator à mercê de uma força externa, que controla sua permanência ou não no palco. A plateia testemunha o seu sofrimento e consente nas decisões desta força externa.

---

[32] (MCMANUS, 2003, p. 86).

> O interesse da plateia e do torturador é o mesmo. Eles querem assistir a um show – os espectadores querem que o mímico permaneça em cena. Quando ele se recusa a atuar ao desistir de tentar escapar, a peça termina. (MCMANUS, 2003, p. 86). Tradução nossa[33]

Ato sem Palavras II

Em cena estão dois sacos lado a lado e uma pilha de roupas. Entra em cena um aguilhão em um longo bastão, sustentado por uma roda, que atinge o saco que se encontra mais próximo da coxia de onde sai este instrumento. De dentro do saco sai um homem, A, com bastante preguiça. Ele realiza uma sequência de ações, entre as quais rezar, tomar remédios, se vestir, arrastar os dois sacos um pouco mais para a esquerda, se despir, tomar remédios, rezar e voltar para dentro do saco. Quando o aguilhão entra em cena novamente, agora apoiado em duas rodas, uma vez que os sacos ficaram mais distantes da coxia, ele atingirá o outro saco, de onde sai B, o outro personagem. Como já citamos, o comportamento dos dois personagens remete ao de uma dupla cômica, pelas diferenças extremas. O que nos chama a atenção, no entanto, ao nos debruçarmos no caráter trágico desta peça, é a presença do aguilhão.

Ele parece não ser percebido por A e por B, pois não há relação direta entre eles. Quando o aguilhão volta para a coxia os outros personagens ainda não terminaram de sair de seus sacos. Não há, portanto, possibilidade de superarem a condição em que se encontram. Apesar de A demorar mais para sair do saco, uma vez que é preguiçoso, faz com que o aguilhão o acerte duas vezes ao invés de uma. A recusa a entrar em ação gera violência da parte desta entidade externa, assim como no *Ato sem palavras I* e, veremos, em outras peças.

Embora as atitudes dos dois difiram uma da outra e possamos considerá-las de um ponto de vista filosófico, a presença deste terceiro personagem em cena, não humano, faz com que voltemos nossa atenção para, novamente, o próprio momento da apresentação. O aguilhão torna possível que a plateia assista a uma peça, mesmo que

[33] No original: The audience's interest is the same as the torturer. They want to see a show – the off-stage presence wants the mime to remain on-stage. When the mime refuses to perform, by giving up his attempts to escape, the play is over.

abusando do incômodo físico que tem o poder de gerar nos personagens/atores. Assim como no *Ato sem palavras I*, percebe-se que a vontade dos atores é a de não realizar suas ações. Eles prefeririam permanecer dentro dos sacos, não fosse a insistência do aguilhão para que a ação começasse.

Dias Felizes

Winnie está enterrada até a cintura, no primeiro ato. No segundo ato, apenas sua cabeça está para fora da terra. Sem explicações acerca de como foi parar ali, a peça constantemente provoca no espectador o questionamento acerca das leis que regem o universo ali apresentado. De cara, a condição de Winnie e de seu marido Willie é cruel. Mas a presença de uma campainha estridente que obriga Winnie a começar sua rotina, torna o momento da apresentação ainda mais próximo de um momento de tortura. A campainha é a primeira ação da peça.

> Uma campainha estridente dispara, por mais ou menos dez segundos, e para. WINNIE não se move. Pausa. Campainha mais forte, por mais ou menos cinco segundos. WINNIE desperta. A campainha para. Ela ergue a cabeça, olha para frente. Longa pausa. Ela se endireita, apoia as palmas das mãos no chão, joga a cabeça para trás e olha fixamente o zênite. Longa pausa.
> WINNIE [Olhando fixamente o zênite.] Mais um dia maravilhoso.
> (BECKETT, 1986, p. 138). Tradução nossa.[34]

Da mesma forma como o personagem A, em *Ato I*, necessita de duas estocadas do aguilhão para iniciar sua rotina, Winnie precisa que a campainha toque duas vezes. É a ação de despertar que faz com que a campainha pare de tocar. A associação da campainha com o aguilhão de *Ato sem palavras II* é explícita em uma das falas de Winnie. Eles cumprem a mesma função de manter o espetáculo caminhando, negando a possibilidade da personagem de fechar os olhos e adormecer.

---

[34] No original: A bell rings percingly, say ten seconds, stops. She does not move. Pause. Bell more piercengly, say five seconds. She wakes. Bell stops. She raises her head, gazes front. Long pause. She straightens up, lays her hands flat on ground, throws back her head and gazes at zenith. Long pause.
WINNIE [Gazing at zenith] Another heavenly day.

> WINNIE E aquela campainha. [*Pausa.*] Machuca, como uma facada. [*Pausa.*] Uma aguilhoada. [*Pausa.*] Não se pode ignorá-la. [*Pausa.*] Que insistência... [Pausa.]
> (Ibidem, p. 162). Tradução nossa.[35]

Comédia

Três urnas, que podem ser associadas a urnas funerárias, estão dispostas lado a lado. Dentro de cada uma delas estão os personagens, deixando à mostra apenas a cabeça. Um refletor em cena, diante deles, ilumina alternadamente cada uma das cabeças, o que provoca, como reação, a fala dos personagens. Eles narram uma espécie de triângulo amoroso que viveram; M1 é a esposa, M2 é a amante e H é o homem que se envolve com as duas.

A história que contam é absolutamente banal. Como já analisamos anteriormente, o efeito cômico que ela gera vem da discrepância entre esta banalidade e a situação absolutamente solene em que se encontram. Poderíamos claramente associá-la a um interrogatório. O efeito da luz no rosto lembra exatamente os interrogatórios policiais, e a urgência com que narram seus pontos de vista imprime ainda mais a condição torturante em que se encontram. A restrição de movimentos, deixando apenas a cabeça como meio de expressão do ator coloca igualmente personagens e ator numa situação fisicamente difícil. A peça se repete mais uma vez, completamente, e uma terceira, abreviada. Esta repetição sublinha a leitura de uma condenação eterna, da qual os personagens não se livram.

Podemos encontrar, no teatro de Beckett, diversas versões do tema visual das cabeças falantes, que podemos perceber em Nagg e Nell em suas latas de lixo, em Winnie em *Dias felizes* no segundo ato, e em *Eu não*, em que o personagem Boca é exatamente uma boca iluminada, sem nem mesmo a presença do rosto.

---

[35] No original: The bell [Pause.] It hurts like a knife. [Pause.] A gouge. [Pause.]One cannot ignore it. [Pause.] How often... [Pause.]

Assim como o aguilhão, o refletor faz com que a peça aconteça. É sua ação de iluminar os rostos dos personagens que faz com que eles ajam, e agir, neste contexto, é contar a história segundo seu ponto de vista. Associá-lo a uma espécie de interrogador se justificaria não apenas em uma leitura isolada da peça, mas também quando consideramos as indicações deixadas pelo autor acerca da iluminação.

Nas notas finais da peça, defendendo que a iluminação dos rostos não deveria ser feita por refletores diferentes, podemos ler:

> A solução de atribuir para cada rosto um refletor separado se mostra insatisfatória, por não expressar tão bem a ideia de um único inquisidor quanto o refletor sozinho e móvel.
> (BECKETT, 1986, p.318). Tradução e grifo nossos.[36]

Eu Não

O impacto visual de *Eu não* reside no fato de que a personagem principal é uma boca iluminada no meio de um palco escuro, chamada, no texto, apenas de Boca, falando numa velocidade extremamente alta. Fora do palco, próximo à plateia está o outro personagem, o Ouvinte, que se mantém em silêncio, realizando apenas alguns gestos muito simples com os braços em três momentos determinados da peça; depois, a Boca, negando que a história que narra seja sobre si mesma, grita: "Quem?... Eu?... Não!... Ela!...". A personagem da narrativa vai parar em um lugar em que é obrigada a falar sem parar, situação que remete claramente à própria Boca falando sem parar diante

[36] No original: The method consisting in assigning to each face a separate fixed spot is unsatisfactory in that it is less expressive of a unique inquisitor than the single mobile spot.

do público, embora negue veementemente tratar-se dela mesma. Ela fala da personagem ouvir uma espécie de zumbido incômodo, e de um clarão, que podemos tomar como referência à luz cênica, novamente.

> o corpo todo como se não existisse... apenas a boca... enlouquecida... e não pode parar... impossível parar... alguma coisa que ela - ...alguma coisa que ela devesse - ...o quê?... quem?... não!... ela!... (*pausa e terceiro movimento*) ...alguma coisa que ela devesse - ...o quê?... o zumbido?... sim... o tempo todo aquele zumbido... insistente ruído... na cabeça... e o clarão... como um aguilhão... ao redor... a cutucar... sem dor... até agora... até agora...
> (BECKETT, 1986, p.381.) Tradução de Rubens Rusche, não publicada.[37]

O zumbido pode ser associado àquele que escuta, o Ouvinte, de forma análoga como o clarão à luz. Os dois incomodam, como um aguilhão, novamente. Notemos como alguns elementos se repetem na obra de Beckett, indicando uma possível ligação entre as personagens, como se fossem a mesma pessoa. Enquanto um objeto pode aparecer como imagem em uma peça, ele reaparece na fala de outros personagens em peças posteriores. Em *Eu não*, além da citação do aguilhão, ou mesmo do zumbido, que poderia ser entendido como análogo ao som da campainha de *Dias Felizes*, a Boca se refere a uma sacola preta de compras, um dos objetos de Winnie. É certo que as duas personagens se encontram em situações análogas, especialmente no que se refere à obrigação de se manterem falando sem parar. No segundo ato, Winnie está enterrada até o pescoço, o que a deixa já numa situação muito próxima daquela da Boca.

Assim como Willie, que passa a maior parte do tempo apenas escutando Winnie, aqui temos a presença do personagem Ouvinte. Encapuzado, cabisbaixo. A cada momento que ela interrompe a narrativa para indicar que a história que conta não é sua, mas de uma outra pessoa, ele faz um gesto de "compaixão desamparada" com os braços, erguendo-os e deixando-os cair novamente. *Auditor* em inglês indica não apenas ouvinte, mas carrega também o significado de juiz. O fato dele estar fora de cena, mas na plateia, indica a possibilidade de que o vejamos como uma espécie de carrasco da

---

[37] No original: whole body like gone... just the mouth... like maddened... and can't stop... no stopping it... something she –... something she had to – ...what?.. who.. no!.. she!.. [Pause and movement 3.] ...something she had to – ...the buzzing... yes... all the time the buzzing... dull roar... in the skull... and the beam... ferreting around... painless... so far... ha!

Boca, um dos elementos que a obrigam a falar sem parar, compartilhando sua função com o público.

Arriscaríamos uma interpretação a respeito do nome da peça. *Not I* (*Eu não*) em inglês possui o mesmo som de *Not eye* (*Não olho*). Percebamos que a personagem Boca não tem olho. O olho está em outro lugar que não nela, apesar de ela narrar uma personagem descrevendo-a como se pudesse ver. O discurso dela, quando se aproxima da descrição da própria situação da personagem, poderia ser dito por quem a assiste, não por ela.

Catástrofe

Na peça *Catástrofe*, escrita por Beckett em 1982, os personagens, Diretor (D), Assistente (A), Lucas (Lucas), o iluminador e o Protagonista (P), encontram-se acertando os últimos detalhes de uma apresentação. P está no centro do palco, imóvel, sendo observado por D e A, no proscênio, que passam a fazer pequenas alterações na sua posição e a planejar mudanças na maquiagem e no figurino, em busca do efeito desejado.

O Protagonista, habitante do palco, objeto das ações do Diretor e da Assistente, não demonstra poder para ou desejo de mover-se. Seu próprio corpo é movido pela Assistente, que segue instruções do Diretor. Sua única ação, ao final, é levantar a cabeça e dar um pequeno sorriso. O Diretor e a Assistente, contudo, que transitam fora do palco, parecem não possuir qualquer problema em caminhar. De forma similar, e bastante contrastante com o restante dos personagens de Beckett, em especial os do seu estilo tardio, são caracterizados de forma cotidiana, tanto pelas suas roupas quanto pelas suas ações e falas. Fica evidente a relação da imobilidade, da escassez e da dor com o espaço do palco. Como o lugar imaginário, criado na operação que Beckett identifica como sendo a de Bram van Velde, o tempo parece suspenso ali.

> É ali que se começa finalmente a ver, no escuro. No escuro que já não teme a madrugada. No escuro que é aurora e meio-dia e dia e noite de

> um céu vazio, de uma terra fixa. No escuro que ilumina o espírito. É ali que o pintor pode tranquilamente piscar o olho.
> BECKETT, S. (BECKETT, 1984, p. 126). Tradução nossa. [38]

O palco, em *Catástrofe*, parece ser este espaço da suspensão, em que o objeto é investigado, manipulado, dissecado. Inclusive desnudado, uma vez que boa parte das ações da Assistente, orientadas pelo Diretor, procura deixar mais à mostra partes do corpo do ator escondidas pela roupa. As associações do Protagonista a uma vítima ou do momento do ensaio a uma sessão de tortura ficam evidentes no trecho a seguir:

> A – Ele está tremendo.
> D – Já era tempo.
> Pausa.
> A – (*Timidamente.*) Talvez uma... uma... mordacinha?
> D – (*Indignado.*) Mas que ideia! Essa mania de tudo explicar! Mordacinha! Que despropósito! Explicar tudo! Mordacinha! Que ideia!
> A – Tem certeza de que ele não vai dizer nada?
> D – Nada. Nem um pio.
> (BECKETT, 1986, p.459). Tradução de Ruben Rusche. [39]

O Diretor considera desejável que o ator trema. No entanto, não se evidencia exatamente o que ele busca em suas intervenções. O processo de manipulação parece estar à frente do desejo de explicitar uma mensagem específica, embora resulte num agravamento do estado de penúria do Protagonista, exposto no seu corpo.

O espaço ocupado por D e A, aparentemente, parece ser o mesmo teatro em que o público se encontra, mas quando D diz que irá para a plateia observar, ele sai da sala, embora sua voz ainda seja ouvida, dando ordens para A. Ele diz estar sentado na primeira fileira, mas, efetivamente, não está na primeira fileira em que o público está, mas fora do teatro. Quando, ao fim, aprova as alterações produzidas no ator e os movimentos de luz, ouvimos aplausos. Novamente, não são os aplausos do próprio

---

[38] No original: C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit. C'est là que le peintre peut tranquillement cligner de l'oeil.

[39] No original:
A: [Timidly.] What about a little... a little... gag?
B: For God's sake! This craze for explicitation! Every i dotted to death! Little gag! For God's sake!
A: Sure he wont utter?
D: Not a squeack.

público, mas uma gravação, reforçando que não se trata do mesmo espaço, nem do mesmo tempo. Ao menos do último ponto de vista do Diretor, esta primeira fila invisível parece estar atrás das cadeiras do teatro real, o público parece ter ido para dentro do palco, sendo assistido também por um público invisível.

Quê onde

Aqui, as referências ao processo de criação de uma obra são bastante claras. V, um megafone (ao qual é atribuída a voz de Bam), controla a iluminação, que determina o surgimento de um espaço cênico paralelo retangular, que desaparece ao final. É nele que os personagens Bam, Bem, Bim e Bom realizarão as suas ações. Primeiramente, V solicita que toda a ação da peça (entradas e saídas dos personagens no espaço) aconteça em silêncio. Depois, satisfeito, ordena: "Desta vez falando." A ação que se desenrola é repetidamente interrompida por V para que algumas falas sejam modificadas. O enredo, se pudermos usar este termo, estabelece Bam como interrogador que, insatisfeito com as respostas que obtém, pede a outro personagem que retire aquele que está sendo interrogado dali para que ele "confesse". Insinua-se que uma tortura acontece fora de cena, antes que voltem ao encontro de Bam para confessarem se o torturado confessou. Num jogo combinatório que acaba por esgotar-se, Bem, Bim e Bom se revezam nas funções de interrogado e torturador.

Se Bam parece ser uma espécie de carrasco dos outros, fica claro que V (não à toa a sua própria voz) parece ser um Olho absoluto, controlando e editando a ação no espaço criado. Este espaço parece ser exatamente aquele da imaginação, em que o objeto pode ser manipulado livremente. Sobre o objeto (Bem, Bim e Bom), contudo, deve-se investigar algo que permanece inacessível, inconfessável, mesmo sob tortura, incitada pelo carrasco (Bam). O seu insucesso em descobrir o segredo que busca parece se assemelhar ao da própria plateia em entender este enredo. A última fala de V, que encerra o espetáculo, reforça esta ignorância compartilhada por V, Bam e o público: "entenda quem puder". É somente o processo de criação (ou de apreciação) que pode ser exibido como o significado.

1.3. Reflexões complementares

O jogo de forças entre um olho/carrasco e a coisa/vítima, entendido por Beckett ao tratar dos van Velde como o único tema que restaria às artes plásticas para romper com a representação, parece, pelas amostras apresentadas, servir como paralelo para uma compreensão de aspectos do seu teatro. Vimos que esta dualidade aparece explicitamente entre seus personagens, e não é superada por qualquer desenlace. As forças permanecem em anulação mútua, tendo como resultado a expressão não de um conteúdo específico, mas apenas do próprio mecanismo que as opera. No entanto, podemos perceber também a intenção de ampliar este "drama" para além do palco, ou mesmo do plano ficcional, localizando-o na relação entre o palco e a plateia. Alguns recursos que parecem ser utilizados para este fim são aqueles que vinculam a ação cênica (seu início, fim, ou velocidade) a dispositivos extra ficcionais, como, por exemplo, o aguilhão, a iluminação ou a campainha. O trânsito entre ficção e não ficção, contudo, é tênue, uma vez que os mesmos dispositivos são por vezes citados também nas falas dos personagens, evidenciando que são percebidos por estes de alguma forma. Em outros casos, como em *Catástrofe* e *Eu não*, há personagens de categorias diferentes, uns ocupando uma posição próxima àquela que o público ocupa no espetáculo e outros mais evidentemente ligados à ficção que parece estar em processo de criação: Ouvinte x Boca; Diretor & Assistente x Protagonista.

Se aproximarmos o amador (aquele que se aproxima da obra apenas porque *gosta* dela, tratado em *O mundo e as calças*) do espectador de teatro, podemos supor que o tipo de relação que ele pretende criar com o seu público não é através da racionalidade. Não se trata de um teatro de instrução, mas de um teatro que busca se comunicar com a plateia sobretudo pelo *gosto*. Se a emancipação do discurso *a priori* for levada a cabo pela encenação, o espectador estará em condições de simplesmente "gostar sem saber por quê". Isto não significa que Beckett queira produzir um teatro agradável. Pelo contrário, propomos que este teatro coloca o seu público numa posição desconfortável, que parece ser justamente aquela de *não entender*.

No seu artigo sobre a peça *Fim de jogo,*[40] Theodor Adorno argumenta que o teatro de Beckett coloca o pensamento num lugar de segunda categoria, pois trata da falência da subjetividade. A humanidade retratada no teatro beckettiano é incapaz de entender o mundo que a cerca e de modificá-lo, imersa numa impotência total do próprio corpo e do pensamento. No entanto, estes personagens não são apenas assunto da obra de Beckett. O esvaziamento do sentido de suas ações faz falhar o próprio mecanismo do drama, que se implode enquanto linguagem capaz de transmitir um sentido maior enquanto obra. Desta forma, Adorno entende que Beckett escapa da armadilha do teatro existencialista de discursar sobre a falta de sentido da existência utilizando-se dos mesmos meios de um teatro que gira em torno de subjetividades sólidas. Assim, sem um discurso facilmente discernível, Beckett, para o autor, enfrentava as grandes questões do seu tempo e do seu momento histórico. "Só calando-se é possível dizer o nome do desastre." [41] Assumir um ponto de vista e retratá-lo seria o mesmo que reforçar aquilo que se está denunciando, que é a própria relação sujeito-objeto.

Diferentemente de Adorno, Bertolt Brecht possuía uma visão divergente em relação a Beckett. No final de sua vida, o encenador alemão se dedicou a realizar adaptações em *Esperando Godot*, que demonstram a leitura que fazia desta obra, e consequentemente, de Beckett. Planejava uma montagem que deixasse clara a contextualização histórica da fábula. Assim, os personagens deveriam expressar mais claramente sua posição social: Estragon seria um proletário, Vladimir, um intelectual, Lucky, um burro ou um policial e Pozzo, um proprietário de terras. A espera por Godot equivaleria à esperança pela revolução socialista em escala mundial, ou o fim do capitalismo.[42] Como expresso no *Pequeno órganon para o teatro:* "Qual será a atitude produtiva, em relação à Natureza e à sociedade, que no teatro, nos recreará, a nós, os filhos de uma época científica? Essa atitude é de natureza crítica." [43]

Perceba-se então a divergência entre a "recreação" que o teatro deveria proporcionar à plateia para Brecht e para Beckett. Se tomarmos como válida a

---

[40] Intento de entender Fin de partida (ADORNO, 2003).
[41] Ibidem. p. 279.
[42] (KALB, 1989, p. 73).
[43] (BRECHT, 2005, p. 135).

apropriação do ensaio sobre os van Velde para entendermos o teatro beckettiano, poderíamos considerar que a fruição da obra pelo público deva passar ao largo da atitude crítica, pois o *amador* "não deseja se instruir, o coitado, nem tornar-se melhor. Ele apenas pensa no seu prazer". [44]

Mas talvez os objetivos de Beckett com o teatro fiquem mais claros em uma de suas poucas falas a respeito de sua visão sobre esta arte:

> Para mim, o teatro não é uma instituição moral como era para Schiller. Não quero nem instruir, nem melhorar, nem impedir que as pessoas fiquem entediadas. Eu quero trazer a poesia para dentro do drama, uma poesia que atravesse o vazio e seja um novo começo num novo espaço vazio. Penso em novas dimensões e basicamente não estou muito preocupado se posso ser seguido. Eu não poderia dar as respostas que são esperadas. Não existem soluções fáceis.
> BECKETT, S. apud (KNOWLSON, 1996, p. 427). Tradução nossa. [45]

O espectador, no teatro de Beckett, ao invés de refletir sobre a realidade social, é convidado a se aperceber da impossibilidade da compreensão racional do que lhe é apresentado. Ou, nos apropriando da discussão sobre os van Velde, a perceber o seu olhar escrutinador em movimento sem repouso. A realidade do próprio teatro, separada entre plateia e palco, passa a servir como experiência concreta do olhar que busca (o do espectador) e do objeto que lhe escapa (a motivação das personagens, a explicação lógica, a moral da história).

Para Enoch Brater,[46] há muitas semelhanças entre os teatros de Beckett e Brecht, uma vez que os dois impedem a identificação da plateia com os personagens, como aconteceria no teatro naturalista. A alienação do ator em relação ao seu papel, em Brecht, seria um dos dispositivos responsáveis pela criação do efeito de distanciamento buscado pelo dramaturgo e encenador. Em Beckett, sobretudo em seu estilo tardio, o próprio conceito de personagem é relativo. Sendo percebidos mais pelas situações em

---

[44] (BECKETT, 1984, p. 119),
[45] No original: For me, the theatre is not a moral institution in Schiller's sense. I want neither to instruct nor to improve nor to keep people from getting bored. I want to bring poetry into drama, a poetry which has been through the void and makes a new start in a new room space. I think in new dimensions and basically am not very worried about whether I can be followed. I couldn't give the answers, which are hoped for. There are no easy solutions.
[46] (BRATER, 1975).

que se encontram do que por suas próprias emoções, estes seres dificilmente se oferecem a algum tipo de identificação para o ator, sobretudo se trabalhar com os expedientes de uma construção psicológica. Assim, resta-lhe trabalhar diretamente com "situações mais do que com emoções"[47]. Para Brater, a alienação do ator de seu personagem, comum nos dois teatros, seria um dos pivôs da relação dialética que Brecht e Beckett pretendiam estabelecer com suas plateias. Desta forma, propõe que tanto em um quanto no outro o interesse estaria em provocar a reflexão do seu público; um discutindo o socialismo e o outro propondo uma "dialética metafísica".[48]

Esta tese, contudo, se choca com a de Adorno ao considerar o teatro de Beckett como veículo de uma filosofia. Não reconhece, desta forma, os esforços do autor em pôr em cheque a primazia do *entendimento* como única forma de participação do público. Brater parece não perceber que o distanciamento dos atores de seus personagens, onde ancora sua reflexão, é originado de formas diversas para produzir efeitos diversos. No entanto, na conclusão de seu artigo, o autor conclui que a aproximação dos dois dramaturgos/encenadores se dá como contraposição à representação do homem vigente no teatro naturalista, opinião que certamente não se choca com o ponto de vista adorniano, apesar de deter-se apenas no elemento temático da questão. Por exemplo, cita o teatro Constantin Stanislavsky como antítese comum ao projeto teatral tanto de Beckett como de Brecht.

Stanislavsky, no início do século XX, buscou contrapor-se à tradição teatral vigente pautada pela representação de modos de agir convencionais que, para ele, levavam a estereótipos. Tornou-se fundamental, então, aproximar a personagem da vida psicológica do ator que a representava, através de técnicas que lhe permitissem aproveitar seus próprios sentimentos na composição cênica. "Para nós tem importância: a realidade da vida interior de um espírito humano em um papel e a fé nesta realidade."[49] Não é difícil percebermos o quanto este interesse diverge tanto do de Beckett quanto do de Brecht. Tanto para um como para o outro a representação da psicologia não interessava enquanto projeto estético e político.

---

[47] Ibidem., p. 199. Tradução nossa. No original: situations rather than emotions
[48] Ibidem., p. 204. Tradução nossa. No original: methaphysical dialectic.
[49] (STANISLAVSKY, 1979, p. 153).

Para o Beckett que escreveu sobre os van Velde, o problema deste projeto realista, arriscamos dizer, seria duplo: a fé numa arte capaz de representar o homem e a crença numa metodologia para o ator que garanta o retorno a uma experiência passada para ser formalizada em arte. Externo para o espectador e interno para o ator, o objeto continua sob domínio do sujeito, inabalado na sua capacidade de manipular a realidade e de *entendê-la*.

Já em *Proust*,[50] Beckett identifica dois mecanismos apresentados pelo autor do romance *Em busca do tempo perdido*: a memória voluntária e a memória involuntária. A primeira permanece atada ao Hábito e não "demonstra interesse algum pelo misterioso elemento de desatenção que colore nossas experiências mais triviais. [...] O material que fornece não contém nada do passado; uma vez removida nossa ansiedade e nosso oportunismo, não passa de uma projeção enevoada – isto é, nada." [51] A segunda é responsável pelos assaltos que transportam o narrador do romance de volta a tempos esquecidos, sem qualquer relação causal com os eventos que a despertam. Em seu rompante, ela consome "o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real." [52] A relação desta memória involuntária com o fazer artístico parece ser grande para Beckett, na desconfiança que nutria pela capacidade de representação, que implicaria numa suspensão do tempo e numa onisciência do observador distantes da experiência humana. Uma arte que permite falhar e que se interessa pelo erro seria a mais inclinada a produzir, na relação com o amador/espectador, uma experiência possível de "uma deflagração total, imediata e deliciosa".[53]

Podemos dizer que também para Stanislavsky a memória não poderia ser evocada por um processo mental simples, controlado apenas pela vontade. Ele reconhece, sobretudo numa fase tardia da sua pesquisa sobre o ator, a importância das ações físicas como disparadoras de experiências autênticas que poderiam ser aproveitadas na composição de um papel, distantes dos clichês. Trata-se do corpo despertar a memória através da sensação, numa operação não muito diversa daquela

---

[50] Ensaio crítico escrito pelo jovem Beckett em 1931 sobre Em busca do tempo perdido, de Marcel Proust, obra que o influenciou profundamente. (BECKETT, 2003).
[51] (BECKETT, Proust, 2003, p. 32).
[52] Ibidem., p. 33.
[53] Ibidem.

notada por Beckett na obra de Proust, quando o narrador era assaltado por uma memória a partir, por exemplo, para utilizarmos o exemplo mais famoso, do gosto de uma *madeleine* molhada no chá. Notemos a semelhança deste processo com a descrição do trabalho com as ações físicas feito por Stanislavsky:

> A ação da natureza e do subconsciente é tão sutil e tão profundamente oculta, que o próprio criador da obra não a nota. Eu também não me dava conta do que acontecia dentro de mim quando, nos experimentos com Klestakov [personagem de *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gógol] passei a realizar ações físicas com o fim de criar "a vida do corpo humano" do personagem. Ingenuamente acreditava que eu mesmo estava criando as ações físicas e as dirigia. Mas aconteceu que as ações físicas são somente o reflexo externo desta vida, deste trabalho criador que independentemente da minha consciência realizavam em mim as forças subconscientes da natureza.
> STANISLAVSKY, C. apud (JIMENEZ, 1990, p. 268). Tradução nossa. [54]

Ao reconhecer a impotência da vontade consciente no acesso a conteúdos inconscientes e ao reconhecer a importância destes como matéria prima para sua arte, Stanislavsky parece se aproximar da poética beckettiana de descrença na possibilidade da representação. Seu método parece indicar estratégias ao ator para fazer com que o inconsciente se manifeste na cena, conferindo aos personagens uma realidade mais concreta. Os objetivos de seu teatro realista, contudo, se afastam dos de Beckett, por procurar uma representação mais eficiente do homem, enquanto Beckett busca subverter este expediente.

Obviamente o assunto em questão poderia ser desdobrado ainda de muitas formas. Para este estudo, contudo, as colocações realizadas são suficientes para estabelecer alguns parâmetros de análise para os próximos capítulos. Apresentamos inicialmente as relações que Beckett valorizou na obra dos pintores Bram e Geer van Velde entre criação e apreciação da obra de arte, defendendo uma arte que elege como

---

[54] No original: La acción de la naturaliza y del subconsciente es tan sutil y tan hondamente oculto que incluso el mismo creador no la nota. Yo tampoco me daba cuenta de lo que sucedía dentro de mi cuando en los experimentos con el papel de Glestakov pasé a las acciones físicas con el fin de crear la "vida del cuerpo humano" del personage. Injenuamente me imaginaba que yo mismo estaba creando las acciones físicas y la dirigía. Pero en realidad resultó que las acciones físicas son solamente el reflejo externo de esta vida, de este trabajo creador que independentemente de mi conciencia, realizaban em mi las subconcientes fuerzas da la naturaleza.

seu tema a impossibilidade da representação, e um tipo de apreciador que se recuse à crítica racionalista sem que deixe de desfrutar as obras pelo gosto. As figuras do "olho" e da "coisa" em uma relação de forças semelhante à de um "carrasco" e de uma "vítima" servem para ilustrar as diferenças apontadas entre os dois artistas analisados por Beckett, mas podem ser identificadas como recorrentes em seu teatro, tanto entre seus personagens como entre os personagens e os elementos extra ficcionais que remetem à apresentação e à presença da plateia. Assim, o jogo de forças transposto para o teatro não se estabelece apenas como assunto, mas como organizador das relações entre não ficção e ficção, entre plateia e personagens. A leitura de Theodor Adorno da obra de Beckett complementa este ponto de vista, salientando que a falta de sentido e a ambiguidade que norteia as pequenas e grandes ações neste teatro implodem a própria linguagem dramática, o que a torna singular entre aqueles que pretendem denunciar uma crise do sujeito identificada por ele, em especial em relação ao teatro existencialista. As diferenças em relação ao teatro de Brecht são analisadas a partir destas colocações, mirando os diferentes tipos de distanciamento que suas obras propõem ao ator e à plateia. Os dois encenadores se aproximam, contudo, quando comparados ao teatro realista de Stanislavsky, que pretende uma identificação entre personagem e ator, e entre personagem e espectador. Na busca empreendida pelo encenador russo por aprimorar a técnica do ator incluindo a sua dimensão psicológica, contudo, ele parece concordar com Proust sobre a relevância da memória involuntária como objeto da arte, mesmo que seja para atualizar e ampliar o poder de representação do real e reforçar, assim, o tipo de relação com o público que Beckett negará.

2. O Grotesco como Organizador do Espetáculo

2.1. A risada trágica

Na obra de Beckett, tudo está acabando, envelhecendo, morrendo. A cenografia das primeiras peças de Beckett é permeada por imagens desérticas de confinamento, com uma natureza escassa, moribunda. A árvore de *Esperando Godot*, com seus galhos finos e nus, incita os personagens a se questionarem se ela estaria morta no primeiro ato. No segundo, quando está "coberta de folhas", segundo Vladimir, possui apenas três. Vladimir também fala da presença de um pântano e de cadáveres nas suas proximidades (coincidentemente referindo-se ao espaço da plateia no teatro). O que existe para fora do refúgio de Hamm e Clov em *Fim de jogo*, além de um céu eternamente cinza, que não distinguem se é dia ou noite, é um mar bravio à distância. Um rato parece ser o único animal que aparece (vivo, mesmo que por pouco tempo) na peça, além de um cachorro de brinquedo, com apenas três pernas. A formiga que aparece diante de Winnie parece ser, de forma semelhante, o único exemplo de ser vivo que coabita a paisagem desértica onde reside com Willie.

De forma semelhante, a escassez material a que estão submetidos os personagens parece ser uma marca do mesmo tema. A pasta de dentes de Winnie, ela tira com dificuldade do tubo, e o seu tônico, que está terminando no frasco, é tomado até o fim. Os biscoitos de *Fim do jogo*, com os quais Clov alimenta Nagg e Nell, também estão prestes a terminar. Eles, vivendo em latas de lixo, são exemplos extremos da penúria. A areia (que substituiu a palha) que forra essas latas, provavelmente para acolher os dejetos dos dois, não é trocada com frequência. Estragon e Vladimir parecem comer apenas cenouras e rabanetes. Pozzo, o único que parece possuir ainda alguns bens, ao pedido de Estragon de que lhe desse os ossos da coxa de frango que acabara de comer, diz-lhe que ele terá que negociar com Lucky, pois "teoricamente os ossos ficam sempre para o carregador". [1] Supõe-se que sejam seu único alimento.

Completando o estado de deterioração desse mundo, lembremos também do

[1] (BECKETT, 1986, p. 27). Tradução nossa. No original: in theory the bones go to the carrier.

estado de saúde precário das personagens, de suas paralisias, mutilações, dores e de sua velhice. Estragon tem uma dor constante no pé, que o faz mancar. Vladimir tem problemas com a próstata. Hamm é cego e paralítico. Clov não pode sentar-se, provavelmente por conta de hemorroidas. O dente (único) de Nagg caiu. Ele a e esposa Nell tiveram suas pernas amputadas. O cachorro de Hamm, como já dito, também perdeu uma das suas.

O pé, a perna e o caminhar, de uma forma geral, parecem ser temas caros a Beckett, interessado na imobilidade e na paralisia. Winnie está enterrada até a cintura no primeiro ato de *Dias felizes* e até o pescoço no segundo. Willie, quando aparece de corpo inteiro ao fim da peça, consegue erguer-se apenas para engatinhar, mesmo assim sem muito sucesso. Krapp anda penosamente. Nas peças do seu estilo tardio, veremos, a imobilidade também é uma constante. Em *Comédia* os personagens estão confinados em vasos, apenas com as cabeças para fora, tendo como única possibilidade de movimento a fala, característica que compartilham com a Boca, de *Eu não*. Em *Passos*, embora a personagem May tenha como ação principal justamente a ação de caminhar, o faz sempre no mesmo espaço, indo e voltando, desassociando o sentido de caminhar do objetivo de transportar-se para outro espaço. Em *Cadeira de balanço*, a personagem W permanece sentada durante todo o espetáculo. Lembremos também do Protagonista de *Catástrofe*, da qual já tratamos no capítulo 1, como exemplo da associação da imobilidade com a suspensão do tempo num espaço imaginário.

Os exemplos são inúmeros e não se limitam ao teatro. No romance *Molloy*, o narrador, não tendo o movimento de uma das pernas, move-se a princípio com uma bicicleta (imaginemos com que desenvoltura), para depois rastejar e finalmente deslocar-se rolando pelo chão. Malone passa o tempo sobre uma cama, escrevendo (seu lápis também está no fim), e já não é capaz de diferenciar o próprio corpo dos móveis do seu quarto. Nas obras televisivas *Eh, Joe*, o seu protagonista caminha arrastando o pé, e em *Quad*, uma peça composta apenas por caminhadas, as figuras curvadas que as realizam parecem condenadas a repetir eternamente um mesmo trajeto, sem saída possível.

Deve-se notar, pelos exemplos dados, como a miséria destes personagens e deste universo temático pode ser considerada simultaneamente cômica e trágica. A fala de

Nell, em *Fim de jogo*, poderia ser considerada como uma explicitação deste interesse duplo do autor: "nada é mais cômico que o sofrimento." [2]

Ruby Cohn, em seu estudo sobre a comicidade na obra de Beckett,[3] apresenta a classificação dos risos do personagem Arsene, de *Watt*: o *riso amargo*, que ri do que não é bom; o *riso vazio*, que ri do que não é verdade, e o *riso triste*, que ri da infelicidade. Este último seria, para o personagem, o *risus purus* (riso puro), o riso que ri do próprio riso, "o riso que ri – silêncio, por favor – daquilo que é infeliz". [4]

Cohn considera o *riso triste* como aquele provocado pelos personagens sofredores de Beckett (todos, em alguma medida). Poderíamos, dentro do nosso eixo de raciocínio, entender o *riso triste* como aquele provocado pela coisa/vítima. É o caso, por exemplo, da comicidade suscitada pelos maus tratos sofridos por Lucky, em *Esperando Godot*.

O riso moral, o *amargo*, a autora identifica com aquele que nos provocam os personagens sádicos de Beckett, que tratam com crueldade os seus subservientes ou suas criações. Poderíamos dizer que se trata do riso inspirado pelo olho/executor. Complementando o exemplo anterior, seria o riso que nos provoca o autoritarismo de Pozzo em relação a Lucky, mantendo-o amarrado a uma corda, chamando-o de porco, obrigando-o a dançar e a pensar.

O riso intelectual, o *vazio*, Cohn sugere estar associado ao riso que nos provocam os comportamentos mecânicos dos personagens, sua estupidez diante dos problemas simples, sejam motores ou de raciocínio. Seria o riso que nos provoca, por exemplo, o monólogo de Lucky, com a sua forma aparentemente acadêmica mas isenta de lógica, ou a sua dança, completamente desordenada. É um riso do erro, da falha, da rigidez. Não é descabido associarmos esta comicidade àquela gerada pela Coisa.

2.2. O palhaço no teatro de Beckett

Após esta introdução às singularidades da comicidade beckettiana, nos

---

[2] (BECKETT, 1986, p. 101) Tradução nossa. No original: Nothing is funnier than unhappiness, I grant you that.
[3] Samuel Beckett: The comic gamut (COHN, 1962).
[4] BECKETT, S. apud (COHN, 1962, p. 286) Tradução nossa. No original: the laugh that laughs – silence please, at that wich is unhappy.

proporemos a investigar as referências e as possíveis conexões entre os personagens deste teatro e a figura do palhaço.

Breve histórico do palhaço

O Clown era um dos personagens das arlequinadas inglesas, gênero que incorporou elementos da *commedia dell'arte* italiana, que se desenvolveu a partir do século XVII. O personagem era o caráter mau, responsável por impedir o sucesso do romance entre Arlequim e Colombina. Joseph Grimaldi (1778 – 1837) foi o Clown mais célebre de sua época, conhecido pela habilidade acrobática fenomenal e pela maquiagem que adotara: o rosto branco com manchas triangulares nas bochechas e a cabeça careca, exceto pela presença de um ou três tufos de cabelo vermelho. Seu impacto visual era grande, tanto pela feiura quanto pela agressividade. Esta será a imagem adotada por outros palhaços e levada a Paris com o circo de Philip Astley, o criador do circo de variedades, que inicialmente centrado em apresentações de acrobacias equestres (o formato redondo da arena viria da arena de treinamento dos cavalos), passaria a incluir cômicos para realizarem números entre uma apresentação e outra, como forma de alívio da tensão provocada pelo risco das peripécias montadas. Estes palhaços, muitas vezes provenientes dos teatros de feiras que estavam em declínio, foram assimilados ao circo em grande quantidade, uma vez que também representavam uma mão-de-obra mais barata que os acrobatas equestres. O Clown inglês chega a Paris com o circo de Philip Astley, em 1782, causando imenso interesse no público. Sua função principal é parodiar os números sobre o cavalo. Com a assimilação de outras atrações no espetáculo de variedades, como a acrobacia de solo, trapézio, doma de animais e prestidigitação, o palhaço amplia seu universo temático. Permanece, contudo, um artista de grande habilidade física, que centra sua performance no desempenho acrobático. Na França, a palavra falada em cena era proibida no circo, ou em qualquer gênero de espetáculo que ocorresse fora dos teatros autorizados, mantidos sob censura. Esta lei permanece vigente até 1864, e a sua revogação permite que o palhaço passe a arriscar-se em números cômicos mais extensos, não compostos apenas por paródias de habilidades. Por volta da mesma época, surge, então, a figura do Augusto (a origem do nome é assunto de muitas controvérsias) como antagonista do

Clown. De caráter ingênuo, primará pelas maneiras e pela aparência desajeitadas e inadequadas. É com ele que surgem a deformação do rosto pela maquiagem vermelha nos lábios, ampliando-os, assim como as roupas largas e o sapato enorme. O Clown, já conhecido por suas habilidades acrobáticas e pela crueldade (marcas de Grimaldi), passa a antagonizar com o Augusto, assumindo para si, na cena, o posto da autoridade, do estabelecimento das leis e da punição. Por conta de sua maquiagem branca, passou a ser chamado de Branco. O Augusto, ocupando o polo oposto, seria visto a serviço das imposições do outro.[5]

A aparência do palhaço na obra de Beckett

Na prosa de Beckett, especialmente nas obras anteriores à sua escrita dramática, há exemplos de como a aparência do palhaço parece ser emprestada aos seus personagens. Watt, personagem do romance de mesmo nome, tem o nariz avermelhado, um tufo de cabelos ruivos, usa um chapéu amarelo e anda de uma forma desajeitada, com as pernas abertas como se tivesse hemorroidas. Podemos assemelhá-lo ao Clown de Grimaldi, sobretudo pelo cabelo vermelho espetado.[6]

Krapp, de *A última gravação de Krapp*, talvez o mais próximo da imagem clássica do palhaço, foi descrito da seguinte forma pelo autor:

> Calças justas, bastante curtas, de uma cor preta desbotada pelo excesso de uso. Colete da mesma cor das calças, com quatro grandes bolsos. Pesado relógio de prata com corrente. Camisa branca encardida, desabotoada no pescoço, sem colarinho. Surpreendente par de botas brancas, porém sujas, de tamanho 42 pelo menos, muito estreitas e pontudas.
> Rosto branco. Nariz purpúreo. Cabelos cinzentos em desalinho. Barba por fazer.
> Muito míope (mas sem óculos). Ouve muito mal.
> Voz rachada. Um modo particular de falar.
> Andar penoso.
> (BECKETT, 1986, p. 215). Tradução nossa. [7] [8]

---

[5] (LEVY, 1991, p. 30).
[6] (SIMON, 1988, p. 20).
[7] No original: Rusty black narrow trousers too short for him. Rusty black sleeveless waistcoat, four capacious pockets. Heavy silver watch and chain. Grimy white shirt open at neck, no collar. Surprising pair of dirty white boots, size ten at least, very narrow and pointed. White face. Purple nose. Disordered

Beckett modificaria futuramente esta descrição do personagem, estabelecendo uma maquiagem completamente branca, enfraquecendo, desta forma, sua associação direta com o palhaço. O rosto branco, contudo, também foi estabelecido por Grimaldi.

O chapéu coco, usado por todos os personagens de *Esperando Godot*, por exemplo, já era, mesmo na época da estreia da peça, em 1953, associado à figura de Carlitos, de Charles Chaplin, assim como da dupla Laurel e Hardy, o Gordo e o Magro.

As diferenças corporais entre os palhaços em uma dupla, indicativos das diferenças de comportamento, eram uma das formas mais habituais de apresentar o conflito entre Brancos e Augustos. Beckett se utilizará do mesmo recurso no seu romance *Mercier et Camier* (1946), para descrever os personagens-título: um é alto, magro e barbudo, e o outro baixo, gordo e atarracado.[9] Vladimir será sempre uma figura mais esbelta e alta, enquanto Estragon mais atarracado. As calças curtas de Vladimir, o paletó grande de Estragon[10] e o seu sapato apertado lembram a inadequação típica dos figurinos dos palhaços em relação ao tamanho do corpo. As distorções são comuns também nos objetos cênicos, como vemos, por exemplo, no cabo do guarda-chuva de Winnie de *Dias felizes*, exageradamente longo.

O comportamento do palhaço

O comportamento mecanizado, as rotinas repetitivas, as ações de inadequação à situação, característicos de todos os habitantes desse universo, são os traços predominantes do palhaço Augusto.

Veremos sua ocorrência de diversas formas. Os bordões, ou falas recorrentes, que no circo são marcas da identidade de cada palhaço, aparecerão de forma evidente

---

grey hair. Unshaven. Very near-sighted (but unspectacled). Hard os hearing. Cracked voice. Distintive intonation. Laborious walk.

[8] Ver (BECKETT, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 3 - Krapp's Last Tape), 1999).

[9] (COHN, 1962, p. 96).

[10] Apesar de estas indicações não estarem expressas no texto, sabemos que era desta forma que Beckett gostaria que os personagens fossem mostrados. Quando dirigiu Esperando Godot em Berlim em 1975, solicitou estas diferenças de tamanho. (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988)

em *Esperando Godot*.[11] Como exemplo, o trecho de diálogo repetido muitas vezes durante a peça:

> ESTRAGON Vamos.
> VLADIMIR Não podemos.
> ESTRAGON Por quê?
> VLADIMIR Estamos esperando Godot.
>
> (BECKETT, 1986, p.15) Tradução nossa. [12]

Outros exemplos seriam, em *Fim de jogo*, a fala de Hamm: "Não está na hora do meu analgésico?"[13] e em *Dias felizes* "O velho estilo",[14] de Winnie.

Não apenas as falas, mas também as ações são marcadas pela repetição. A forma do caminhar, sempre rígida ou marcada por alguma espécie de dificuldade, seriam também paralelos ao comportamento do palhaço, utilizadas também como identificadores dos personagens. O tombo de Pozzo e Lucky evidencia este tipo de efeito cômico, muito comum no repertório do palhaço. A incapacidade de Nagg e Nell conseguirem se beijar, pela distância entre suas latas de lixo e sua inflexibilidade corporal, estaria no mesmo grupo.

> NAGG Me dá um beijo!
> NELL Não dá.
> NAGG Vamos tentar.
> *As cabeças tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se.*
>
> (BECKETT, 1986, p.99, tradução nossa)[15]

---

[11] Em carta ao diretor Alan Schneider, Beckett compartilha anotações feitas sobre a montagem de Peter Hall desta peça em Londres, em 1955. Em determinado ponto, faz uma citação direta a um bordão do então famoso palhaço Grock, "Sans blâââgue" (não briiinca), para explicar a impressão que uma determinada fala do texto deveria causar. Ver (BECKETT, The Letters of Samuel Beckett - 1941-1956, 2011, p. 577).

[12] No original:
ESTRAGON Let's go.
VLADIMIR We can't.
ESTRAGON Why not?
VLADIMIR We are waiting for Godot.
ESTRAGON Ah!

[13] (BECKETT, 1986, p. 95) Tradução nossa. No original: Is it not time for my pain-killer?

[14] Ibidem, p. 143. Tradução nossa. No original: the old style.

[15] No original:
NAGG Kiss me.
NELL We can't.
NAGG Try.
[Their heads strain towards each other, fail to meet, fall apart again.]

Para Bergson,[16] o automatismo está no centro das causas do efeito cômico. Todo comportamento que se repete sem necessidade, ou que não se transforma em novas circunstâncias, causa o riso. O efeito cômico da repetição, dos quiproquós das comédias de costumes às trapalhadas dos palhaços, se justificaria pela percepção de que por trás dela há algo que passou a funcionar como uma máquina, que deixou de ser "humano". Esta mecanicidade pode estar presente tanto nas ações dos personagens como no ritmo de suas falas. O ritmo acelerado dos diálogos da comédia, em geral, serve-se deste efeito para criar no público esta sensação, além de acentuar o risco de se criarem, entre os personagens, confusões de compreensão e mal-entendidos que gerarão mais inadequações. De forma análoga, a própria rigidez do corpo indica uma atitude inflexível, e ela, por si, já seria geradora do riso. É clara a associação que podemos fazer entre o riso produzido por estes princípios e o *riso vazio*, do qual já tratamos. Trata-se de rir da incapacidade do corpo de acompanhar a realidade.

As duplas cômicas

Como já dissemos, a discrepância de aparência entre os integrantes de uma dupla cômica é um de seus traços mais marcantes, que comunica de forma imediata ao público que se trata de uma relação entre Branco e Augusto. Esta aparência diversa acompanha diferentes formas de agir e de pensar. Estragon, por exemplo, em relação a Vladimir, é mais ligado ao corpo, menos racional. Vive às voltas com o pé doendo e suas botas. É faminto, e o único dos dois que chega a comer em cena. Vladimir, ao contrario, é intelectual. Seus problemas são urinários (portanto mais elevados que os do pé), e manipula com frequência o seu chapéu. Estragon senta-se no chão e dorme sobre a relva, enquanto Vladimir procura um lugar mais confortável para dormir.

Ao tratarmos de Pozzo e Lucky, podemos perceber inclusive a semelhança do primeiro com o Branco pela elegância e pela posse de objetos. Ele é proprietário de algo, o que é bastante raro no universo de miseráveis de Beckett. Lucky, inversamente, é a expressão mais evidente da penúria.

---

[16] (BERGSON, 1983).

Em *Fim de jogo*, Hamm é senhor absoluto da cena, apesar de ser cego e paralítico. Sua dependência de Clov é evidente, a quem trata de forma violenta. O divertimento mútuo, que aparecia eventualmente com Estragon e Vladimir, aqui desaparece completamente. Sua relação é marcada pela constante depreciação mútua. Beckett sugeriu que Hamm e Clov poderiam ser Didi e Gogô no fim de suas vidas.[17]

Nagg e Nell, os progenitores de Hamm que vivem em latas de lixo, podem ser considerados outra dupla, contudo, com contrastes mais amenos e uma possível variação da fórmula. É pela ausência de respostas aos pedidos de Nagg, por não rir da piada que ele conta, enfim, pelo seu desinteresse em relação a ele, que ela acaba assumindo uma posição mais próxima à do Branco.

Winnie e Willie, em *Dias felizes*, talvez sejam outro casal que opere na mesma dicotomia. Aqui é Winnie quem tenta constantemente chamar a atenção do marido, que se mantém a maior parte do tempo calado. Ao fim, quando rasteja em direção à esposa, não fica claro se ele termina querendo matá-la com o revólver, que está na mesma direção dela, ou se quer beijá-la.

Em *Ato sem palavras II*, o personagem A é lento, preguiçoso, hipocondríaco, desleixado; seu parceiro, B, é ágil, energético, rápido, saudável. Associaríamos A ao Augusto e B ao Branco.

Se considerarmos a obra tardia do autor, poderemos aplicar o mesmo esquema, que obedece, como se supõe, às relações já tratadas no capítulo 1, acerca da dicotomia Olho/carrasco e Coisa/vítima. Assim, o refletor, em *Comédia*, se opõe aos Augustos M1, M2 e H. Em *Eu não*, a luz que recorta a Boca e o Ouvinte seriam Brancos, e a Boca Augusta. *Catástrofe* teria o Diretor como Branco e o Protagonista como Augusto, sendo a Assistente uma figura intermediária entre os dois. Em todos estes casos, embora o jogo de forças seja semelhante, inclusive gerando certa comicidade, as referências ao universo do palhaço não parecem evidentes.

Em *Quê onde* (1983), no entanto, o palhaço volta a ser evocado de forma mais explícita. O jogo carrasco/vítima permanece, inclusive com menções ao ato da tortura. V seria um Branco absoluto, representado também, no plano das outras personagens, por Bam. Bem, Bim e Bom seriam todos Augustos. No entanto, podemos associar os seus nomes aos palhaços russos Bim e Bom, muito famosos no início do século XX.

---

[17] (MCMANUS, 2003, p. 77).

Seus nomes aparecem algumas vezes nas obras de Beckett. No romance *More Pricks Than Kicks* (1934), seus nomes são citados, assim como em *How It Is* (1961), em que os personagens se chamam *Pim* e *Bom.* Num dos rascunhos de *Esperando Godot*, Didi e Gogo comparam Pozzo e Lucky com Bim e Bom e em uma das versões de *Fim de jogo*, Hamm e Clov citam a mesma dupla de palhaços.[18]

Como já anteriormente dito, o riso moral, que ri daquele que inflige, portanto do Branco, seria o *riso amargo*, de Arsene. O riso provocado pela infelicidade do Augusto provocaria o *riso triste*, ou o *risus purus*. A apropriação da dupla cômica no teatro de Beckett seria veículo da incitação destes dois tipos de riso, e remetem, claramente, à dualidade que nos serve de modelo: o olho e a coisa.

Paródia

Embora a paródia não seja exclusiva do circo, ocorrendo em muitos gêneros de espetáculo, ela está ligada de forma intrínseca ao surgimento do palhaço no seu contexto. Como já dito, foi através das paródias dos números equestres que o palhaço ganhou espaço no espetáculo de variedades. Foi lá que se iniciaram as primeiras *reprises* de palhaço, termo que define a cena cômica que parodia os números de circo, em especial aqueles apresentados na mesma noite. Será somente com o estabelecimento da dupla Branco e Augusto que ocorrerão números mais longos, então chamados de *entradas*. Mesmo nas entradas, a paródia continua a ser elemento fundamental, mas abrindo-se para além do circo como universo temático, atacando, inclusive, o teatro.[19]

Como apontam Martha Fehsenfeld e Dougald McMillan,[20] as primeiras peças de Beckett, anteriores a *Esperando Godot*: *Le Kid*, *Human Wishes* e *Eleutheria,* revelam o interesse do autor pela paródia do teatro. O coautor de *Le Kid*, Georges Pelorson, relata

---

[18] (MCMANUS, 2003, p. 73).
[19] Utilizamos aqui o conceito de paródia contido em (PAVIS, 2008, p. 278), que define paródia por "Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico. [...] Consiste, para o parodiante e, na sequencia, para o espectador, na inversão de todos os signos: substituição do elevado pelo vulgar, do respeito pelo desrespeito, da seriedade pela caçoada." Parece interessante, para o estudo dos objetos em questão, considerarmos também um desdobramento do mesmo verbete: "Quando não tem pretensão reformadora, a paródia muitas vezes é formal (destruir para quebrar a forma, um estilo), ou grotesca e absurda, todos os valores estéticos e filosóficos são negados, em um gigantesco pimp-pam-pum [o jogo de bola atirado (sic) em bonecos nos parques de diversões]."
[20] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988).

que a montagem de 1931 era "uma tentativa de ridicularizar as convenções do teatro clássico francês; as unidades de tempo, espaço e ação; a ausência de violência física no palco; a grandiosidade heroica e os cuidados excessivos na preparação de cada entrada e saída".[21] Em *Human Wishes*, de 1936, também há a intenção de comentar o teatro, ridicularizando os clichês dramatúrgicos e a expectativa do público:

> Sra. W. As palavras nos faltam.
> Sra. D. Agora seria o momento em que um escritor nos obrigaria a falar sem dúvida.
> Sra. W. Ele nos obrigaria a explicar Levett.[22]
> Sra. D. Para o público.
> Sra. W. Para o público ignorante.
> Sra. D. Para a galeria.
> Sra. W. Para o fosso.[23]
> Sra. D. Para os camarotes.
> Ibidem., p. 160. Tradução nossa.[24]

Em *Eleutheria*, de 1951, estes elementos são ainda mais acentuados. O personagem principal, Victor Krap, se recusa a participar da ação da peça. Diversos personagens tentam convencê-lo a tomar uma atitude em relação aos conflitos familiares que o afetam, inclusive o Ponto e um Espectador, levando a discussão do âmbito ficcional para o próprio acontecimento teatral, estacionado por sua causa. Victor termina a peça deitado de costas para o público.

Em *Esperando Godot* vemos, no discurso de Pozzo, sátira ao ator e ao poeta canastrões. O monólogo de Lucky satiriza o pensamento acadêmico. Nas tentativas de Vladimir e Estragon, no segundo ato, de imitarem Pozzo e Lucky, há uma espécie de paródia da própria peça. Hamm (cujo nome, em inglês, também significa "canastrão", e

---

[21] PELORSON, G. apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 19).. No original: Pelorson remembers the play as an attempt to ridicule the conventions of classical French theatre; the unities of time, place and action; the absence of violent physical action on stage; heroic grandeur; and careful preparation of every exit and entrance.

[22] Um dos personagens da peça, que acabara de passar pela cena sem falar nada.

[23] O fosso da orquestra (N. do. T.).

[24] No original:
Mrs W. Words fail us.
Mrs D. Now this is where a writer for the stage would have us speak no doubt.
Mrs W. He would have us explain Levett.
Mrs. D. To the public.
Mrs. W. To the ignorant public.
Mrs. D. To the galery.
Mrs. W. To the pit.
Miss C. To the boxes.

pode ser utilizado para adjetivar o ator ruim) faz diversas tentativas (sempre ditas num tom excessivamente empostado) de contar uma história. A piada malsucedida de Nagg seria um exemplo análogo de paródia do mau comediante.

Poderíamos dizer que, ao menos em algumas peças tardias, a paródia e a sátira são indissociáveis. Em *Comédia*, por exemplo, este princípio se faz presente na associação de um interrogatório policial a uma comédia de costumes. Em *Catástrofe*, o ensaio teatral está associado à tortura, como no processo criativo em *Que onde*.

Diríamos que a arte, seja a do ator, do comediante, do dançarino, do autor, será sempre, no teatro de Beckett, alvo de sátira e paródia.

A relação com o público

Como aponta McManus,[25] a capacidade do palhaço produzir uma conexão direta com a plateia, rompendo com o plano ficcional, parece estar no centro do interesse de diversos encenadores do século XX de o incorporarem aos seus teatros.[26] O autor defende que, para além de qualquer mensagem ou simbologia que o palhaço carregue, é a sua capacidade de comentar e negar o que está estabelecido que o caracteriza. A paródia é um dos elementos utilizados com este fim, mas também o é o comentário direto, na forma de apartes dirigidos abertamente ao público.

Se no circo esta comunicação é direta, no teatro de Beckett ela ocorre indiretamente. Geralmente através de referências feitas pelos personagens, em suas falas, ao espaço da plateia. Vladimir, por exemplo, descreve-o como um pântano e, em outro momento, olhando para o público, se pergunta: "De onde vêm tantos cadáveres?" Estragon, procurando um lugar para se esconder de uma possível chegada de Godot, indo na direção da plateia, recua assustado. Vladimir olha novamente para o público e diz: "Posso compreendê-lo perfeitamente." Às vezes, a associação é exageradamente positiva, como quando Clov olha com uma luneta para o público e diz que vê "uma multidão em êxtase". E numa das falas de Winnie, ela relata sua sensação de estar sendo

[25] (MCMANUS, 2003, p. 87).
[26] Ibidem., p. 15.

observada.

> Estranha sensação. (*Pausa. Idem.*) Estranha sensação, de que alguém está olhando para mim. Estou nítida, depois embaçada, depois desapareço, depois embaçada de novo, depois nítida de novo, e assim por diante, indo e vindo, aparecendo e desaparecendo, no olho de alguém. (BECKETT, 1986, p.155). Tradução nossa.[27]

Este ponto de distinção na relação com o público levada a cabo pelos palhaços pode indicar um interesse do autor na manutenção dos princípios do teatro clássico, desta forma também um recurso de paródia, desejo marcante no início de sua escrita dramática. Diríamos que o palhaço, em Beckett, não pretenderia transformar o teatro em circo, mas desqualificar a linguagem teatral, esvaziando-a de seu sentido e lógica próprios.

2.3. O grotesco como pista para uma associação com Meyerhold

A presença inegável do palhaço na obra de Beckett parece revelar intenções específicas acerca do tipo de espetáculo teatral que ele pretende criar. Por um lado, ele é veículo para a expressão do paradoxo central que nos serve como eixo de raciocínio, produzindo os tipos de riso que estariam associados às polaridades do carrasco e da vítima e ajudam a implodir a linguagem teatral, traço identificado por Theodor Adorno (e abordado no capítulo 1), como revelador do projeto estético de Beckett no diálogo com o seu tempo histórico.

A comédia de Beckett não existe sem a companhia da tragédia. Isto está expresso na própria formulação sobre o riso de Arsene – nenhum dos risos é nomeado com uma conotação positiva: amargo, vazio e triste. O que o palhaço tem de automático, ignorante, incompetente e cruel, é levado ás últimas consequências no teatro beckettiano: somos convidados a rir de mutilações, paralisias, cegueiras e torturas. Comédia é tragédia são indissociáveis. Para Pavis, "o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu

[27] No original: Strange sensation. [Pause. Do] Strange feeling that someone is looking at me. I am clear, then dim, then gone, then dim again, then clear again, and so on, back and forth, in and out of someone's eye.

contrário para não se cristalizar numa atitude definitiva".[28]

Bakhtin[29] vê, nas manifestações populares medievais e no teatro de Rabelais, a presença do grotesco como um centro organizador. A morte, ali, assume uma conotação não apenas negativa, mas impõe-se como princípio de transformação vital. O corpo, nestes teatros, carrega imagens ligadas ao nascimento e à morte, através das representações da velhice, da infância, do parto e da gravidez. Uma das características do grotesco, para o autor, é justamente esta ambivalência: "os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma."[30]

O corpo velho e a abordagem fisiológica de seus males permeiam toda a obra de Beckett. Apesar de verificarmos uma predominância de aspectos ligados à morte nesta obra, da natureza ser quase inexistente, é importante percebermos como há pequenos indícios de uma vida que continua se renovando. Assim, em *Esperando Godot*, a presença do menino que chega ao fim de cada ato para anunciar que Godot não vem seria um dos seus signos. Clov, em *Fim de jogo*, também relata ter visto, do lado de fora do refúgio dos personagens, um menino. A presença da natureza, que já abordamos anteriormente, através das folhas que aparecem na árvore de *Esperando Godot*, o rato de *Fim de jogo* e a formiga de *Dias felizes,* são também marcas desse processo. Num mundo tão desértico, a insistência da natureza em aparecer nas pequenas formas se faz quase como um estrondo.

A presença do grotesco também justifica comparar o teatro de Beckett ao de Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), ator e encenador russo de importância capital no século XX. Opondo-se ao naturalismo, ele encontrou no conceito do grotesco um princípio através do qual organizaria sua estética teatral. "O grotesco não admite nem a pura depreciação nem a pura exaltação. O grotesco mistura os opostos, conscientemente criando uma incongruência áspera que depende somente de sua própria originalidade."[31]

Utilizando-se largamente das referências ao palhaço em cena (até interpretando ele mesmo o papel de Pierrot em algumas peças), Meyerhold buscará um teatro calcado

---

[28] (PAVIS, 2008, p. 188).
[29] (BAKHTIN, 2013).
[30] Ibidem, p. 22.
[31] MEYERHOLD, V. apud (MCMANUS, 2003, p. 46) Tradução nossa. No original: The grotesque does not recognize the purely debased nor the purely exalted. The grotesque mixes opposites, conciously creating harsh incongruety and relying solely on its own originality.

no estranhamento, na colagem de elementos e registros dramáticos diversos, organizados por um sentido musical. Segundo Piccon-Vallin,[32] o grotesco era o conceito central da cena meyerholdiana, supondo uma "colaboração dialética dos elementos formais e temáticos em vista de uma forma capaz de tornar mais aguda a percepção do espectador, de tal modo que, mesmo sem música, 'lembre a linguagem da música quando esta ultrapassa o discurso por sua expressividade'". [33] Sua inspiração para criar técnicas para trabalhar com o ator, será, além das máscaras da *commedia dell'arte* e do palhaço, a acrobacia, o drama musical e o teatro oriental. Entre os últimos, via uma semelhança significativa, que os opunha ao naturalismo. "A ópera é uma convenção total, como o nô japonês".

As semelhanças com o oriente parecem ser um outro ponto de contato entre Beckett e Meyerhold. Yasunari Takahashi, em seu estudo sobre o teatro nô e o teatro de Beckett[34], faz uma análise bastante convincente das possíveis relações existentes entre eles, tendo como intermediária a obra de W. B. Yeats. Encontrando na dualidade Shité, o protagonista, e Waki, o coadjuvante, Takahashi propõe uma leitura de obras de Beckett a partir do viés da lógica do teatro nô, em que o Waki, em geral, invoca ou é surpreendido pela aparição de um fantasma o Shité, que narrará seu passado. É um teatro que, como o de Beckett (em especial da última fase) cria para si um sistema de não-ação: a ação presente é ou a espera do Shité pelo Waki e, depois, narrativa feita por aquele que chega. A semelhança com o nô não é apenas dramatúrgica. Opera-se com uma ausência quase total de elementos cenográficos – coincidentemente, no nô há sempre uma árvore em cena, assim como em *Esperando Godot*. A ação física sintética, altamente estilizada e coreografada, a modulação vocal tendendo ao monotônico seriam outras semelhanças notáveis.

Em relação ao ator, poderíamos dizer que, enquanto Beckett manteve-se como autor e diretor de suas obras, sem criar qualquer método ou modelo pedagógico para o ator no seu teatro, Meyerhold criaria um método específico para treinar um ator que desse conta das necessidades do seu teatro, um ator que pudesse, "por meio de seu corpo, traduzir a categoria do tempo – a música – em espaço". [35] Acreditamos que

---

[32] (PICON-VALLIN, 2013).
[33] (PICON-VALLIN, 2013, p. 29).
[34] (TAKAHASHI, 1982)
[35] (PICON-VALLIN, 2013, p. 54).

Beckett entenderia o trabalho do ator de forma análoga. O próximo capítulo dará algumas evidências disso.

3. Beckett diretor de atores

3.1. O Beckett diretor de sua obra – histórico e problemática

Este capítulo será dividido em três partes. Primeiro, faremos um levantamento biográfico da experiência de Samuel Beckett na direção teatral. Inicialmente auxiliando os diretores de seus textos, até, a partir de 1967, com a montagem de *Fim de Partida*, no *Schiller Theater* em Berlim, assumir ele mesmo esta função, até 1983, com a adaptação televisiva de *Quê onde*, para a TV alemã Süddeutscher Rundfunk . [1] Uma segunda parte do capítulo se deterá especificamente nos cadernos de direção e preparados por Beckett para duas montagens dirigidas por ele: *Esperando Godot*, em 1975 no *Schiller Theater* em Berlim e *Dias felizes*, em 1979 no *Royal Court Theatre* em Londres. Uma parte final reunirá algumas conclusões parciais para servirão para retomarmos as aproximações já indicadas entre o teatro de Beckett e o de Meyerhold no capítulo anterior.

Como verificaremos, mesmo nas montagens em que ele mesmo não assina a direção formalmente, a relação do autor com as equipes envolvidas caracterizou-se pela proximidade. Em alguns casos, os diretores concederam-lhe um espaço tão grande nas decisões da encenação que se torna claro que, mesmo antes de aparecer nos programas como diretor oficial, já vinha exercendo esta função. Tanto nestas montagens como naquelas em que já assume a direção completamente, buscaremos trazer à tona dados relevantes acerca da direção de atores, sobretudo os depoimentos dos próprios atores e de diretores envolvidos, bem como cartas e declarações de Beckett que possam auxiliar o estudo. Será imprescindível abordarmos questões indiretas que esclareçam a evolução do autor como encenador, entre as quais aquelas que envolvem o processo de transformação de suas rubricas, as divergências entre o texto publicado e o texto encenado, e características da viabilização das produções abordadas. Estas questões,

[1] Para nos determos no foco deste capítulo, que é a experiência teatral de Beckett, não investigaremos as direções que Beckett fez para o rádio e a TV, que fazem parte considerável de sua experiência.

embora pareçam fugir do foco do trabalho, ajudam a compor o quadro sobre o pensamento teatral de Beckett como um todo e sua atitude enquanto artista. Outros fatos que não contribuam para o andamento das reflexões do trabalho, embora interessantes de um ponto de vista biográfico, não serão abordados.

O levantamento será baseado principalmente na biografia de Beckett de James Knowlson, *Damned to Fame*[2], no livro *Beckett in the Theatre*[3], e nas notas e textos escritos por S.E. Gontarski e James Knowlson publicados como anexos dos diários de direção de Beckett. [4]

As montagens serão apresentadas em ordem cronológica. Os títulos originais serão colocados na língua original em que foram realizadas, diferentemente de outros momentos da dissertação, para que se torne mais evidente o país em que foram produzidas.

En Attendant Godot (Esperando Godot) – direção de Roger Blin. Théâtre de Babylone, Paris, 1953 [5]

Da montagem de estreia de *Esperando Godot*, o autor acompanhou praticamente todos os ensaios, e reservava-se o direito de fazer eventuais sugestões pontuais ao diretor. [6] Levava consigo uma versão publicada da peça, na qual realizava alterações no texto e indicações sobre a encenação. Muitas destas anotações antecipam os efeitos buscados na montagem que ele mesmo dirigirá da peça em 1975, no *Schiller Theater* em Berlim, e que serão sistematizadas em seus cadernos de direção preparados para esses ensaios. Entre elas, está a divisão entre texto falado e ação física, tomados como

---

[2] (KNOWLSON, 1996)
[3] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988)
[4] (BECKETT, Samuel; GONTARSKI, S.E., 1999) (BECKETT & KNOWLSON, 1985)
[5] A rigor, a primeira direção de Beckett no teatro é de um texto de Robert Pinget, chamado A Hipótese (L´Hipothèse), em 1966. O ator Pierre Chabert dirigira e atuaria no espetáculo, mas, a convite de Pinget, Beckett passa a frequentar os ensaios e acaba por assumir, informalmente, a direção. No programa da peça, contudo, os créditos são de Chabert. Para não escaparmos do foco deste capítulo, que privilegia as encenações de Beckett de seus próprios textos, não nos deteremos nesta montagem. Contudo, o relato de Chabert sobre a experiência de ser dirigido por Beckett será abordado mais adiante, entre outros depoimentos de atores que trabalharam com o autor-encenador.
[6] (KNOWLSON, 1996, p. 349).

eventos a serem sempre dissociados durante a cena: ator não fala ao mesmo tempo em que se move. Isso fica claro quando, na edição da peça utilizada como caderno, Beckett substitui a primeira rubrica do personagem Vladimir, "avançando a passos curtos, dificultosamente", [7] originalmente simultânea a sua fala, por uma descrição minuciosa de quando o personagem caminha, entre uma frase e outra do texto. [8]

O diretor Roger Blin notou que apesar da pouca experiência do autor com o teatro, ele já manifestava um conhecimento preciso acerca das diferenças entre este a literatura.

> Ele indicou no texto a movimentação, o tempo que desejava, mas tais indicações haviam sido planejadas sobretudo para o leitor; uma vez no palco, as coisas se transformam: é necessário levar em conta a imponderável personalidade do ator, as necessidades materiais, o valor expressivo de certas palavras. Beckett logo percebeu, na prática, quais elementos eram intelectuais e aceitou minhas sugestões de boa vontade.
>
> (BLIN, Roger apud FEHSENFELD & MCMILLAN, 1988, p. 68) [9]

Algumas sugestões de Blin acerca da movimentação dos personagens também seriam incorporadas nos registros de Beckett, e depois reelaboradas em futuras produções de *Godot*. Como exemplo, a ideia de relacionar o personagem Vladimir com a árvore e *Estragon* com a pedra. Cada um deles tende a se movimentar na direção destes objetos cenográficos. Este mote servirá ao autor, quando dirigir outras montagens, para estabelecer alguns padrões de movimento bastante elaborados. Outra ideia do diretor, vinda do desejo de enfatizar a semelhança dos personagens com palhaços de circo, são algumas caminhadas circulares de Didi e Gogo no palco, que lembram aquelas realizadas num picadeiro. Nos cadernos de direção preparados por Beckett para a montagem de 1975 no *Schiller Theatre*, são enumeradas várias

---

[7] Tradução nossa. No original: "Advancing with short, stiff strides" (BECKETT, 1986, p. 11)
[8] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 76)
[9] No original: "He did indicate in his text the motion, the timing he desired, but those indications were meant especially for the reader; once on the stage things change: it is necessary to take into account the imponderable personality of the actor, the material necessities, the expressive value of certain words. Beckett soon realized on the spot wich things were intelectual and accepted my suggestions with good grace."

"pequenas voltas", que estabelecem as trajetórias circulares que Vladimir e Estragon realizam durante a peça, indo da pedra para a árvore e vice-versa.

Não tão propositivo como será visto em montagens seguintes, já podemos notar o comprometimento de Beckett com a forma que sua obra ganharia no palco, e, apesar de aberto às ideias do diretor Roger Blin, procurou manter a palavra final sobre eventuais modificações na encenação imaginada expressa no texto. Assim, alguns dias após a estreia da peça, sendo informado por sua companheira Suzanne de que a cena em que as calças de Estragon não estavam caindo completamente, como no texto, e nos ensaios que acompanhara, Beckett escreve uma carta ao diretor, pedindo que a cena seja ajustada: "Seja bondoso o suficiente para restabelecer isto como está no texto e da forma como já vimos anteriormente nos ensaios. E que as calças caiam completamente até os calcanhares. Isto pode lhe parecer estúpido, mas para mim é capital." [10]

Embora houvesse discordâncias, autor e diretor parece terem encontrado nos ensaios uma forma de trabalho em que estas pudessem ser resolvidas a contento para ambos. A parceria entre os dois nos anos seguintes, como afirma Luiz Fernando Ramos, servirá a Beckett como aprendizado sobre a linguagem teatral.[11] Acerca desta Roger Blin afirma: "Ele ainda não possuía o desejo caprichoso por precisão que adquiriu a partir dali e embora acompanhasse os ensaios ativamente, deixava ao diretor espaço para criar, desde que não impusesse algo com o qual não concordava."[12] Pelo tom do depoimento, podemos perceber, a despeito da aparência de harmonia entre as partes, que para o diretor teatral, a partir deste momento a atitude de Beckett sobre suas montagens será vista por ele com reservas. Traços do que pode ter gerado esta opinião poderão ser percebidos no relato da próxima montagem que realizariam juntos, a estreia de *Fim de jogo* em 1957.

---

[10](MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 80) Tradução nossa. No original: "Just be good enough to reestablish it as it is in the text and as we always foresaw it during rehearsals. And that the pants fala completely around the anles. That might seem stupid to you ut for me it´s capital."

[11] (RAMOS, 1999, p. 77).

[12] BLIN, Roger apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 69) Tradução nossa. No original: He did not yet have the fussy desire for precision he has acquired since and while following the rehearsals actively, he left the diretor his share of freedom, as long as he did not impose on him anything he did not aprove.

Waiting for Godot (Esperando Godot) – dirigida por Peter Hall, Arts Theatre Club seguida de temporada no Criterion Theatre, Londres, 1955

A versão inglesa da peça, traduzida pelo próprio autor, não contou com sua participação efetiva durante os ensaios. Foi somente na sua segunda temporada, acompanhado de Alan Schneider, diretor norte-americano que ficaria a cargo da estreia de *Godot* nos Estados Unidos, que Beckett assistiu a produção de Peter Hall. Para ele, havia excessos na cenografia, fazendo com que o palco "estivesse tão atravancado que os atores mal podiam se mover" [13], opção muito diferente da adotada na produção original de Blin, caracterizada pela simplicidade e pelo espaço vazio.

Além desta objeção, o autor parece não ter gostado da redução no tempo das pausas, muito menos do uso de música para preenchê-las. Ainda, lhe parecia haver muita ênfase na comicidade do texto, sem equilibrá-lo com sua qualidade trágica. [14] A Schneider, que assistiu à peça a seu lado em uma das noites, Beckett cochichou aflito em determinados momentos: "Está tudo errado! Ele está fazendo tudo errado!"[15]

Já podemos antever como o autor daria importância aos detalhes da encenação realizada por outros diretores, percebendo a necessidade de tornar-se progressivamente mais explícito e rigoroso a respeito das indicações cênicas.

Fin de partie (Fim de jogo) – direção de Roger Blin, estreada no teatro Royal Court Theatre em Londres, seguida de temporada no Studio des Champs-Elysées em Paris, 1957 [16]

A partir desta montagem, Beckett parece já se sentir mais à vontade para propor mudanças na encenação, realizando vários cortes no texto durante os ensaios, que

---

[13] BECKETT, Samuel; apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 82). Tradução nossa. No original: "the stage was so cluttered the actors could hardly move".
[14] Idem.
[15] BECKETT, Samuel apud SCHNEIDER, Alan apud (KNOWLSON, 1996, p. 375).
[16] Devido a dificuldades com o teatro que abrigaria a montagem originalmente em Paris, o Théâtre de l'Oeuvre, a equipe decide aceitar o convite de George Devine, diretor do Royal Court, para que estreasse lá.

acompanhou em sua totalidade. Sinal de sua intimidade com a cena, em especial com as ações dos personagens, é o fato de o próprio Beckett ter atuado no papel de *Hamm* durante alguns ensaios para auxiliar Roger Blin, que, pelo fato de dirigir e representar este personagem na montagem, precisava concentrar seus esforços na interpretação dos outros atores. [17]

Nesta produção podemos notar traços do que iremos, ao longo do capítulo, identificar como características do pensamento do autor sobre a relação íntima entre a atuação e a música, ou, mais precisamente, com a performance musical. Segundo Roger Blin:

> [Beckett] tinha ideias definitivas sobre seu texto. A forma era muito importante para ele e tivemos muitas dificuldades em lidar com isso: por exemplo, ele pedia que uma mesma frase que ocorresse em momentos diversos do texto fosse dita sempre da mesma forma, no mesmo tom, como uma nota musical tocada de forma invariável pelo mesmo instrumento.
>
> BLIN, Roger apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 171). Tradução nossa.[18]

Outra tendência revelada nesta montagem, que perceberemos como recorrente na sua forma de lidar com o ator, será sua escolha por *demonstrar* aos atores a forma como realizar determinadas ações e dizer seus textos. Segundo o ator Jean Martin, que interpretava o papel de Clov:

> Sam me mostrou como andar, e cada movimento específico de Clov era realizado precisamente por ele. Mesmo a forma de dizer "Eu vou te deixar." Sam inclusive me pediu para que contasse o tempo para descobrir o número e a velocidade correta dos meus passos.
>
> MARTIN, Jean apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 171). Tradução nossa. [19]

---

[17] (KNOWLSON, 1996, p. 391)

[18] Tradução nossa. No original: "Had definite about his text. The form was very importante to him and we took great pains with it: for example, he asked that a certain frase wich occurs throughtout the text be spoken in exactly the same way each time with the same tone, like a note of music played in na invariable way by the same instrument."

[19] Tradução nossa. No original: "Sam showed me how to walk, and every single movement of Clov was made exactly precise by Sam. Even the way I had to say 'I´ll leave you.' Sam even asked me to count time to get the number and timing of the steps right."

Krapp´s Last Tape (A Última Gravação de Krapp) – dirigida por Donald McWhinnie, Royal Court Theatre, Londres, 1958

Na montagem original de *A última gravação de Krapp*, em 1958, dirigida por Donald McWhinnie, Beckett também esteve presente. Inicialmente, durante uma breve passagem por Londres, decidiu ensaiar com o ator Patrick Magee com o objetivo de enfatizar a diferenciação das duas vozes do personagem: uma jovem, que seria gravada para ser reproduzida durante a apresentação, e a outra do personagem velho, emitida ao vivo[20]. Após alguns meses, ele decide acompanhar os ensaios para certificar-se de que o espetáculo seria apresentado de acordo com o que vislumbrava. Desde sua chegada, Beckett acompanhou todos os ensaios da montagem, que parecem ter sido fundamentais para que percebesse a necessidade de alterações substanciais no texto.

Será a partir desse momento que poderemos identificar o desejo do autor de retardar as publicações de suas obras para que já incorporassem as descobertas realizadas no teatro. Ele confessa em carta a seu editor americano, Barney Rosset: "Durante os ensaios encontramos muitas coisas não indicadas no script e que agora me parecem ser indispensáveis. Se você porventura publicar este texto em livro eu gostaria de incorporá-las ao texto." [21]

Desta forma, podemos dizer que o autor passa a criar não somente no papel, mas admite a sala de ensaio como fundamental no seu processo criativo. Sua escrita passa a servir não apenas para a leitura, mas, cada vez mais, como forma provisória de vislumbrar uma obra que se concretiza, de fato, no espaço tridimensional do teatro.

Segundo Fehsenfeld e McMillan, parece que a interpretação de Patrick Magee agradou enormemente a Beckett, e a partir de então seria tomada por ele como um modelo para o papel de *Krapp*. Apesar da assiduidade nos ensaios, o autor parece ter evitado impor-se sobre a direção de Donald McWhinnie, reservando-se apenas a realizar pequenas sugestões.

---

[20] (KNOWLSON, 1996, p. 408).
[21] Tradução nossa. No original: "During rehearsal we found various pieces of business not indicated in the script and which now seem to me indispensable. If you ever publish the work in book form I should like to incorporate them in the text." BECKETT, Samuel apud (GONTARSKI, 1992, p. 3).

Endgame (Fim de jogo) – dirigida por George Devine, Royal Court Theatre, Londres, 1958

No mesmo ano de 1958, Beckett acompanha ativamente a montagem de *Fim de jogo*, dirigida por George Devine, também em Londres. O diretor também interpretava o papel de Hamm, mas, diferentemente de Roger Blin, que também atuava ao dirigir a produção francesa e que havia contado com a colaboração de Beckett desde o inicio dos ensaios, Devine encontra muitas dificuldades com a montagem. O autor então é chamado para auxiliá-lo, mas já em um momento avançado do processo. Ao chegar, Beckett não ficou bem impressionado com os resultados, pois a direção parecia querer extrair o máximo de efeitos cômicos do texto, o que ele compreendeu como um desvio. George Devine, bastante aberto à opinião do autor, procura acatar todas as suas sugestões, entre elas, a de que os atores buscassem uma "voz monocórdica". [22]

Este tipo de indicação estará presente em muitas das produções seguintes, e pode ser tida praticamente como um clichê do teatro beckettiano. Convém, no entanto, a partir de outros relatos, discutir e relativizar as primeiras impressões que este tipo de informação pode trazer, que sugerem, por exemplo, uma interpretação mecânica, ou absolutamente neutra. Aprofundaremos esta discussão em outros momentos do capítulo.

La Dérnière Bande (A última gravação de Krapp) – dirigido por Roger Blin, Théâtre Récamier, Paris, 1960

Nesta produção a relação entre Roger Blin e Beckett já sofria abalos. O principal ocorreu por conta da escolha do elenco. A sugestão inicial do autor era a de que o próprio Blin atuasse no papel título, mas este optou por chamar o ator R. J. Chauffard. Segundo Knowlson, a decisão do diretor foi temperada "em parte por vaidade, em parte

[22] Tradução nossa. No original: toneless voice. BECKETT, Samuel apud WARDLOW apud (KNOWLSON, 1996, p. 409).

por cansaço".[23] A decisão desagradou profundamente a Beckett, pois não julgou satisfatória a *performance* do ator. Por este motivo, o autor e Roger Blin passariam alguns anos com relações cortadas.

Percebe-se aqui a importância dada por Beckett à escolha dos atores. Embora não fique claro sob qual aspecto a atuação de Chauffard não lhe pareceu adequada à peça, este caso se soma a uma série de outros em que Beckett desaprovaria uma produção com um elenco que julgava inadequado. Embora este possa não ser exatamente o caso, a escolha dos atores em suas montagens passava por uma adequação ao tipo físico do personagem como vislumbrado originalmente por ele. Uma vez que o aspecto visual de seu teatro era indissociável do texto, parece pertinente afirmar que o corpo do ator, bem como sua voz, e mesmo o seu estilo de interpretação, para Beckett, deveriam estar harmonizados com aqueles imaginados para o personagem que fariam.

En Attendant Godot (Esperando Godot) – dirigido por Roger Blin e Jean-Marie Serreau, Odéon Théâtre de France, Paris, 1961

A direção, inicialmente assumida por Roger Blin e depois levada a cabo por Jean-Marie Serreau, teve que contar com a participação intensa de Beckett, que inclusive interpretou o personagem Vladimir durante alguns ensaios, por conta de imprevistos na agenda do ator Lucien Raimbourg, que faria o papel. Como na produção de *Fin de Partie* de 1958, dirigida por Blin, é notável a disposição do autor de ir ele mesmo à cena na função de ator. Fica clara a sua consciência das ações dos personagens, que, como vimos, somava-se a sua clareza a respeito da forma como elas deveriam ser realizadas, a ponto de poder demonstrá-la ao elenco quando julgava necessário.

Happy Days (Dias felizes) – dirigida por George Devine, Royal Court Theatre, Londres, 1962

---

[23] (KNOWLSON, 1996, p. 419). Tradução nossa. No original: "[...] partly out of vanity and partly out of fatigue".

A precisão requerida por Beckett em seu novo texto certamente fortalece a tese de que seu processo de escrita, após *A última gravação de Krapp*, buscaria incorporar cada vez mais a materialidade do que ocorria em cena no texto. Segundo Knowlson, a respeito do processo de escrita de *Happy Days*, é difícil não imaginar o autor realizando as ações de Winnie ele mesmo, enquanto escrevia, para chegar a rubricas tão detalhadas, mesmo no texto original.

> Os movimentos de Winnie são tão complicados que, neste estágio [da escrita], ele deve ter realizado cada um deles em seu escritório, utilizando seus próprios óculos e escova de dentes e emprestando de Suzanne [sua esposa] uma de suas bolsas, seu batom e seu espelho de maquiagem. Apenas desta forma ele poderia assegurar-se de que as falas e as ações de Winnie funcionariam tão precisamente quando ela pega seus óculos da bolsa, os coloca, os tira, os limpa, coloca-os de novo para examinar a escova de dentes e assim por diante.
> (KNOWLSON, 1996, p. 426)[24]

A montagem de estreia, a ser realizada em Londres no *Royal Court Theatre*, seria dirigida por George Devine. O diretor, se na sua prévia encenação de *Endgame* havia acatado muitas das sugestões de Beckett, em *Happy Days*, ele praticamente deixaria a direção a seu cargo, sobretudo em relação à direção de atores. [25]

Alguns relatos sobre esta produção reforçam aspectos já relatados acerca da estreita relação que Beckett parecia vislumbrar entre interpretação e a execução musical. A importância dada ao ritmo das falas levou o autor a colocar um metrônomo na sala de ensaio, que deveria regular o pulso do texto falado pela atriz. Brenda Bruce, que interpretou Winnie na ocasião, ainda estava insegura em relação à memorização de suas falas, e, como as reações de Beckett aos erros cometidos por ela eram evidentes ("afundava a cabeça entre as mãos e suspirava em desespero" [26]), os ensaios parecem ter sido, sobretudo para ela, emocionalmente conturbados.

---

[24] Tradução nossa. No original: "Winnie´s movements are so complicated that, at this stage, he must have acted out every single one on his study, using his own spetacles and toothbrush and borrowing one of Suzenne´s bags, her lipstick, and her makeup mirror. Only in this way could he have ensured that Winnie´s lines and movements work so precisely as she takes her spetacles from her bag, puts them on, takes them off, polishes them, peers through them at her toothbrush, and so on."
[25] (KNOWLSON, 1996, p. 448).
[26] (KNOWLSON, 1996, p. 447).

Spiel (Comédia) – dirigida por Deryk Mandel, Ulmer-Theater, Ulm-Donau (Alemanha), 1963

Beckett esteve presente em dois ensaios da montagem alemã. No primeiro destes, encontrando o elenco bastante inseguro, teve que acalmar um ator que buscava desesperadamente obter dele respostas acerca do tipo de morte que seu personagem havia sofrido. A questão, fundamental para o tipo de atuação a que o ator estaria habituado, parecia não importar ao autor, que não soube lhe responder. Para a atriz Nancy Illig, atriz desta montagem, ficou claro que para Beckett apenas interessava o fato de que os três personagens estavam mortos, e que nenhuma justificativa precisaria ser dada a respeito. [27]

Sobre os atores e seu desempenho nesta produção, ele afirmou: "medíocres e de pequena envergadura". [28] Percebamos como Beckett parece insinuar, através do comentário, que seu teatro necessita de atores de "grande envergadura". Podemos associar esta "envergadura" a versatilidade, capacidade de expressão de nuances, domínio expressivo, de uma forma geral. Interessante perceber, contudo, que se trata de uma peça em que os atores devem realizar, segundo a rubrica, com "rostos" impassíveis permanentemente. Vozes atônicas exceto onde alguma expressão é indicada. Estas restrições não parecem prescindir, para ele, de atores com grande capacidade expressiva. Desenvolveremos este tópico na conclusão do capítulo.

O texto seria montado, no ano seguinte, em Nova Iorque, por Alan Schneider, em Londres por George Devine e em Paris, por Jean-Marie Serreau. Beckett, a partir da experiência com a produção em Ulm, percebe algumas necessidades de alteração na peça, que buscará levar a cabo nessas outras encenações.

Oh les beaux jours (Dias felizes) – dirigida por Roger Blin, estreada no Teatro del Ridotto, Veneza (Itália), seguida por temporada no Théâtre de l'Odéon, Paris, 1963

---

[27] (KNOWLSON, 1996, p. 451).
[28] BECKETT, Samuel apud (KNOWLSON, 1996, p. 453). Tradução nossa. No original: "stock actors of little envergure".

Com poucos registros a respeito dos ensaios desta montagem, fica registrado apenas que a interpretação de Madeleine Renaud no papel de Winnie, bastante comemorada pela crítica da época, agradou bastante o autor. Apesar de, inicialmente, ele acreditar que ela imprimiria apenas "leveza para uma sofredora endurecida" que julgava ser a personagem, sua performance o deixou bastante impressionado. Segundo Knowlson, a partir de carta do próprio Beckett, Renaud figuraria em sua memória como a melhor versão de Winnie até então interpretada.[29]

Endgame (Fim de partida) – dirigida por Michael Blake, Anglo-American Theatre, Paris, 1964

O diretor iniciante Michael Blake, numa reunião inicial com Beckett, aceita sua sugestão de chamar os atores irlandeses Jack MacGowran e Patrick Magee para os papéis principais. Como o diretor aceitou sua proposta, o autor prontificou-se a ajudá-lo na montagem, que seria ensaiada em Londres. Ele já havia trabalhado anteriormente com os dois no *Royal Court Theatre* em 1958, MacGowran em *Endgame* e Magee em *Krapp's Last Tape*, e parecia ter grande admiração pelo trabalho de ambos. Se inicialmente Beckett não intervinha muito no andamento dos ensaios, aos poucos, sendo frequentemente solicitado pelos atores a esclarecer falas e ações das personagens, assumiu progressivamente a direção. Os relatos dos atores apontam que sua ajuda foi fundamental durante o processo.

Dessa montagem, podemos extrair alguns relatos interessantes acerca dos ensaios, acompanhados pelo jornalista Clancy Sigal, que escreveria sobre a produção para o jornal *The Sunday Times.* Algumas delas reforçam características já apontadas em outras montagens, como por exemplo a resistência de Beckett em explicar as motivações internas dos personagens ou circunstâncias não expressas no texto.

---

[29] (KNOWLSON, 1996, p. 454)

Por exemplo, quando perguntado por Patrick Magee acerca do significado de uma determinada fala, Beckett postula: "'Só sei o que está no papel', ele diz com um gesto amigável, 'Faça do seu jeito. '" [30] Da mesma forma, provavelmente respondendo a alguma hipótese acerca do significado da peça, responde: "Não procurem símbolos nas minhas peças."[31] E, quando um visitante (anônimo) assiste um dos ensaios e lhe pergunta no final se Hamm acredita que um dia as sementes jogadas por Clov irão germinar, implicando em esperança no futuro, Beckett simplesmente responde: "Não sei o que passa pela cabeça de *Hamm"*, [32] referindo-se ao seu personagem.

Apesar de insistentemente pedir aos atores que realizem suas ações concretamente, de forma simples, sem buscar símbolos ou motivações psicológicas, o próprio Beckett eventualmente acaba por dizer ao ator como o personagem deve se comportar, ou o que deve expressar em termos de sentimento. Como exemplo de falas do autor aos atores, coletadas por Sigal: "Mais interesse, mais interesse, Jackie [MacGowran].' 'Você está terrivelmente preocupado, Pat [Magee]. Alguma coisa está acontecendo, mas você não sabe o que é.'"[33] Mas, como nota o jornalista, ao perceber-se explicitando as motivações do personagem ao ator, o próprio Beckett parece quebrar um tabu em sua metodologia. Pat Magee pergunta ao autor como realizar determinada fala, em que ele pede a Clov que veja o que está acontecendo do lado de fora do abrigo em que se encontram. Beckett responde:

> "Ele quer que Clov veja o que está acontecendo do lado de fora, mas, se existir qualquer coisa viva por lá, não seria como ele supunha, e isso seria terrível." Ao fim desta pequena exposição Magee olha para Beckett. Os dois coram. Ultrapassaram o tabu: significado explícito. Ocorre uma súbita pausa, um embaraço geral.
> BECKETT, Samuel apud SIGAL, Clancy apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 184) [34]

---

[30] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 179) Tradução nossa. No original: "'I only know what is in the page', he says with a friendly gesture 'Do it your way'."
[31] BECKETT, Samuel apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 181). Tradução nossa. No original: "Don't look for symbols in my plays."
[32] Idem.
[33] BECKETT, Samuel apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 184). Tradução nossa. No original: "'More interest, more interest, Jackie.''You're terribly worried, Pat. Something's happening, but you don't know what it is.'"
[34] Tradução nossa. No original: "'He wants Clov to see what is going out into, but, if there is something out there alive, it is not as he supposed, and that would be terrible.' At the end of this short exposition Magee looks up at Beckett. Both men shy off. They have edged into the taboo: explicit meaning. There is a sudden cessation, an embarassement."

Play(Comédia) – dirigida por Alan Schneider, Cherry-Lane Theater, Nova Iorque, 1964

A partir da primeira temporada de *Spiel*, na Alemanha, correspondendo-se frequentemente com o diretor americano Alan Schneider (que inclusive o acompanhara a Ulm durante os ensaios desta montagem), Beckett reivindica uma série de alterações no texto original. Algumas rubricas deveriam ser alteradas ou acrescentadas, tratando do formato das urnas, da distância entre elas, da iluminação e da maquiagem, além de propor que o texto seja repetido do início, assim que chegar ao fim pela primeira vez. A montagem americana começou a ser ensaiada no segundo semestre de 1963, para estrear em janeiro de 1964, em Nova Iorque, pouco antes de duas montagens europeias do mesmo texto, dirigidas por Geroge Devine na Inglaterra e por Jean-Marie Serreau na França.

A produção se caracterizará por uma intensa disputa entre os produtores da montagem de um lado, e o diretor e Samuel Beckett de outro. Alan Schneider, instruído pelo autor a realizar *Play*: "duas vezes sem interrupção numa velocidade muito rápida, cada uma delas não ultrapassando nove minutos"[35], foi ameaçado por seus produtores a ter sua temporada cancelada caso atendesse este pedido. O diretor aquiesceu à pressão, com a anuência reticente de Beckett, e a peça foi apresentada sem sua repetição, em uma velocidade mais lenta que a solicitada. O autor, por conta disso, considerou a montagem americana insatisfatória e viria a acentuar sua participação nos ensaios das produções seguintes do texto, que já se iniciavam durante a temporada norte-americana, no início de 1964.

Play (Comédia) – dirigida por George Devine, Old Vic Theatre, Londres, 1964; Comédie (Comédia) – dirigida por Jean-Marie Serreau, Pavillion de Marsan, Paris, 1964

---

[35] (BECKETT & GONTARSKI, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 4 - The Shorter Plays), 1999, p. 23). Tradução nossa. No original: "Play is to be played through twice without interruption and at a very fast pace, each time taking no longer than nine minutes."

As produções foram ensaiadas de forma praticamente concomitante, vindo a estrear em abril de 1964, em Londres, e em junho do mesmo ano em Paris. A preparação das duas ocorreu com grande influência mútua, exercida pela figura de Beckett. Por conta das constantes revisões pelas quais passou durante as montagens, que levariam o autor a chegar a um texto que considerava satisfatório, consideraremos as duas montagens como partes de um mesmo processo de criação, que deve ser compreendido também à luz da insatisfação do autor com as temporadas anteriores alemã e norte-americana. No que concerne ao ator, não dispomos de tantos relatos como em outros casos, mas poderemos encontrar material suficiente para investigação no processo de reescrita das rubricas da peça, que passarão a impor ao ator novos limites, sobretudo acerca de sua relação com o texto falado e deixarão à mostra o jogo de cena que se acentua entre a iluminação e os atores.

Foi em Paris que Beckett, por conta de diversos outros compromissos assumidos por Serreau, teve que assumir mais fortemente a direção, sendo deixado a seu cargo praticamente todo o trabalho com os atores. Consequentemente, parece ter sido nesses ensaios que viria a realizar as maiores descobertas e perceber necessidades de alteração no texto original. Entre elas, a de que a repetição do texto seria mais efetiva se realizada de forma ligeiramente diferente da primeira vez, para que expressasse: "um ligeiro enfraquecimento, tanto da pergunta quanto da resposta, ou seja, com a luz um pouco mais baixa e talvez um pouco mais lenta e com correspondentemente menos volume e velocidade nas vozes". [36] Nessa repetição, também, o refletor-inquiridor poderia variar ligeiramente sua intensidade e sua velocidade de mudança, para que demonstrasse sinais do enfraquecimento, de forma simultânea à dos outros personagens. A ordem dos depoimentos, na segunda vez, é alterada, provavelmente enfatizando as tentativas do refletor de quebrar sem sucesso a repetição.

Acerca do trabalho com os atores, podemos perceber a importância que dava para o fato de que as falas fossem dadas em "*recto-tono*, de forma semelhante ao

---

[36] (BECKETT & GONTARSKI, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 4 - The Shorter Plays), 1999, p. 22). Tradução nossa. No original: "We now think it would be more effective to have it express a slight weakening, both of question and response, by means of less and perhaps slower light and correspondingly less volume and speed of voice."

adotado por monges ao ler textos santos nas refeições". [37] Novamente, podemos perceber como Beckett parecia não apenas utilizar terminologias do campo da música durante os ensaios (recto tono é um tipo de música sacra recitativa), mas também a insistência em uma musicalidade mais dinâmica ritmicamente do que em sua variação melódica. Como já citamos, esse tipo de instrução havia sido dado a atores em outras produções, como em *Endgame*, usando o termo "monocórdico". A partir de *Comédie*, perceberemos na escrita do autor certa recorrência desta musicalidade específica, como por exemplo em *Not I*, em que a personagem Boca é solicitada a dizer seu texto na velocidade mais alta possível. Este tipo de efeito cênico, inédito no teatro até então, passa a afastar completamente a possibilidade de o ator buscar uma interpretação nos moldes realistas.

Após um período preliminar com a produção de Paris, tendo percebido a importância do que havia mudado com Serreau, Beckett decide ir a Londres para acompanhar as últimas semanas de ensaio da produção de George Devine. Lá chegando, encontra um elenco um pouco incomodado com a velocidade em que estavam dando seus textos, preocupados com a possibilidade da plateia não os ouvir com clareza. No entanto, para o espanto dos atores, Beckett insiste que a velocidade deva ser ainda maior. A influência do autor nos ensaios logo produziu um efeito visível na cena, que incomodou profundamente os produtores da montagem.

Um deles, Keneth Tynan, pediu formalmente para Devine afastar o autor dos ensaios e da sua função como codiretor, uma vez que acreditava que a peça não deveria ser produzida para "satisfazer apenas a Samuel Beckett". [38] Respondendo aos pedidos de que a velocidade e a entonação das falas fossem alteradas para facilitar sua compreensão para que não soassem "completamente desumanizadas e despidas de qualquer ênfase e inflexão", [39] Devine afirma que "encenar a peça como você pede seria demolir sua proposta dramática e transformá-la em literatura" [40] e recusa-se a afastar Beckett dos ensaios e desconsiderar suas indicações. O autor ficaria tão satisfeito com a

---

[37] (KNOWLSON, 1996, p. 458).
[38] TYNAN, Keneth apud (BECKETT & GONTARSKI, 1999, p. 27). Tradução nossa. No original: "wholly dehumanized and stripped of all emphasis and inflections".
[39] Idem.
[40] DEVINE, George apud (BECKETT & GONTARSKI, 1999, p. 27). Tradução nossa. No original: "To play the play as you indicate would be to demolish its dramatic purpose and turn it into literature".

velocidade das falas na montagem de Devine, que decide gravar numa fita de áudio um dos ensaios para demonstrar aos atores franceses na montagem de *Comédie* como gostaria que dissessem o texto. [41]

A compreensão de Devine acerca dos propósitos de Beckett parece reforçar a ideia de que, para o autor, o texto deveria ser tratado como uma espécie de partitura musical. Assim, no programa da peça, escreveria: "Aqui as palavras são usadas mais como sons, como 'munição dramática', citando uma frase do próprio Beckett [provavelmente utilizada durante os ensaios], sendo colocadas no mesmo patamar da ação visual sem, contudo, dominá-la". [42]

Billie Whitelaw, com quem Beckett trabalharia em diversas de suas peças num futuro próximo, tornando-se claramente uma de suas atrizes preferidas, fornece alguns depoimentos sobre o processo de ensaio da montagem e detalhes técnicos que podem servir a algumas análises. Segundo ela, nos ensaios da peça: *"Costumávamos ensaiar com o assistente de palco fazendo o papel do refletor, apontando seu dedo para cada ator, dando-nos a deixa para as falas. E antes de cada apresentação nos sentávamos, os três atores e ele, apontando seu dedo."*[43] Se essa estratégia foi projetada por Beckett ou por Devine não podemos ter certeza, a partir do relato, mas certamente é inegável que se fortalecia com ela a ideia de que o refletor deveria ser entendido como um personagem, e desejável que entre ele e os outros personagens se estabelecesse uma relação dramática perceptível na cena, devendo ser exercitada nos ensaios.

Whitelaw também informa sobre detalhes acerca das urnas cenográficas utilizadas então. Segundo ela: "uma haste fixada dentro das urnas, ligando-as uma à outra, oferecia aos atores apoio necessário, oferecendo-lhes um ponto de foco ao qual

---

[41] (KNOWLSON, 1996, p. 460).
[42] DEVINE, George apud (BECKETT & GONTARSKI, 1999, p. 27) Tradução nossa. No original: "Here the words are used more as sounds, as 'dramatic ammunition', to quote Beckett's own phrase, and they take equal place with the visual action but do not dominate it".
[43] WHITELAW, Billie apud (BECKETT & GONTARSKI, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 4 - The Shorter Plays), 1999, p. 18; BECKETT, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 1 - Waiting for Godot), 1999). Tradução nossa. No original: "We used to rehearse it with the stage manager playing the light, pointingo his finger at us, giving us a cue. And before each performance, we sat down the three o fus and he, pointing his finger."

poderiam dirigir sua tensão". [44] Aqui podemos sugerir que há, de alguma forma, uma preocupação com o estado de tensão a que os atores eram submetidos. Mas, o mecanismo, ao invés de simplesmente aliviar seu esforço físico decorrente da imobilidade corporal, destinava-se a canalizá-lo em alguma espécie de efeito expressivo.

Waiting for Godot (Esperando Godot) – dirigida por Antony Page, Royal Court Theatre, Londres, 1964

A pedido do diretor britânico George Devine, Beckett auxilia Antony Page na direção de *Esperando Godot* a ser realizada no *Royal Court Theatre*. Do relato de Page podemos observar como Beckett evitava debates sobre a peça, trabalhando nela o mais concretamente possível, de forma que os ensaios parecem ter ocorrido de forma bastante concentrada. Assim, se perguntado "sobre algum personagem ou alguma motivação, ele apenas diria: 'não tenho informações sobre isto'". [45]

Contudo, percebe-se que o autor não se esquivava de explicitar aos atores que tipo de qualidade uma determinada passagem precisaria adquirir em termos expressivos. Page registrou que Beckett teria afirmado, acerca de determinada passagem do texto, por exemplo: *"Este deve ser um momento de profunda ternura e completa compreensão entre os dois personagens."* [46]

Note-se que, diante das suas recentes experiências com *Play*, em que os atores são dirigidos basicamente através da musicalidade, Beckett parece perceber necessidades diferentes em *Godot*. Sem abrir mão do caráter prático do seu teatro, ele consente em explicitar, eventualmente, características emocionais que os personagens devem expressar na cena, estimulando o elenco não apenas através de indicações rítmicas ou melódicas. Se o autor deu, nos ensaios, ênfase à relação entre os

---

[44] WHITELAW, Billie apud (KNOWLSON, 1996, p. 461) Tradução nossa. No original: "a rod fixed inside the urns, linking one to another, offerd the actors much needed support, providing them with a focal point onto wich their tension could be directed".
[45] PAGE, Antony e BECKETT, Samuel apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 85) Tradução nossa. No original: "If you ask him about a character or a motivation, he'll just say 'I have no information about that'."
[46] BECKETT, Samuel apud PAGE, Antony (Op.cit). Tradução nossa. No original: "This moment should be an extremely tender moment of complete understanding between the two characters."

personagens,[47] isto não significava explicá-las de um ponto de vista puramente psicológico, mas a forma através da qual esta relação seria expressa concretamente.

Warten auf Godot (Esperando Godot) – dirigida por Deryk Mandel, Schiller Theater, Berlim, 1965

Beckett é convidado, pelo dramaturgo Albert Bessler, a auxiliar o diretor Deryk Mendel, em outra produção de *Esperando Godot*, em Berlim. Havendo uma crescente animosidade entre o elenco e o diretor e entre os próprios atores, a montagem passava por um processo bastante turbulento, e a peça parecia caminhar para uma estreia malsucedida. Os atores queixavam-se da abordagem do diretor, que entendiam privilegiar uma interpretação metafísica do texto.[48]

Quando da chegada de Beckett, sua maior contribuição foi tornar o processo de ensaio mais pragmático. Segundo Mendel:

> Quando qualquer dos atores cruzava o palco, colocava todo o seu peso em cada passo e parava e olhava como se andassem em um trampolim. Beckett dizia 'Não, não, você deve caminhar direto. Quanto às falas, Sam nunca dizia 'Diga assim', apenas 'Um pouco mais rápido', ou 'Um pouco mais devagar', ou 'Mais leve'.
> MENDEL, Deryk apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988)[49]

O efeito geral de suas interferências foi o de promover mais humor e agilidade à cena. Segundo ele, o prazo curto que tinha, com tantas demandas perceptíveis, exigiria que fosse ainda mais objetivo que o usual. [50]

Com um elenco que o autor julgava competente, mas em papéis equivocados para a peça (Vladimir e Estragon), Beckett parece ter tido maiores problemas com o ator que interpretava Pozzo, Bernhard Minetti. O ator parecia atrapalhado com os objetos utilizados pelo personagem, aos quais parecia dar excessiva importância.

---

[47] PAGE, Antony apud (Op. cit, p. 86).
[48] (KNOWLSON, 1996, p. 469).
[49] Tradução nossa. No original: "When all the actors would cross the stage they poot their wheight on each foot and stop and look as if they were walking on stepping stones. Beckett said 'No, no, you should walk right over'. As for the lines, Sam would never say, 'say like this', he would just say, 'A little quicker', or 'A little slower', or 'Lighter'."
[50] Idem.

> Ele parecia estar sobrecarregando a sua entrada. Tivemos ensaios específicos com ele para tentar acalmá-lo. Para ajudá-lo cortávamos alguns gestos e dizíamos 'Não faça isso, não faça aquilo. Sam até demonstrou a ele o que queria que fosse feito. Mas nunca conseguimos que ele fizesse sua parte corretamente. Finalmente, Sam disse a ele: 'Você não vai fazer do meu jeito. Apenas faça.'
> MENDEL, Deryk apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 85)[51]

Beckett considerou o ator "indirigível", [52] sendo responsável, segundo suas palavras, pela "pior performance que ele jamais havia visto um ator realizar". [53]

Percebamos como o autor parece relacionar a qualidade do ator com sua capacidade de ser dirigido. "Indirigível" parece estar associado à dificuldade que o ator demonstrou não apenas em executar o que lhe era pedido, mas também em reproduzir o que o autor demonstrava fisicamente como exemplo.

L'Hypothèse (A hipótese) de Robert Pinget, dirigida por ele informalmente, junto com remontagem de Comédie, Odéon Théâtre de France, Paris, 1966

Oficialmente, a primeira direção de Beckett ocorrerá em 1967, numa produção alemã de *Fim de jogo* no *Schiller-Theater* de Berlim. No entanto, será com a montagem de *L'Hypothèse*, de Robert Pinget, que ele realizará sua primeira direção, ainda sem receber os créditos formalmente. Trata-se de uma exceção em sua trajetória, uma vez que será sua única experiência com a encenação de um texto de um outro autor. A experiência comprova, também, o quanto havia aprendido e exercitado nos últimos anos de intensa participação em produções de obras suas, num momento de transição que o levará, no ano seguinte, a assumir total responsabilidade pela direção de uma obra sua em Berlim. Consideramos pertinente citar esta montagem justamente para enfatizar esse momento transitório na carreira do autor e concluir este relato analítico de suas participações no teatro antes de tornar-se diretor de teatro, oficialmente.

---

[51] Tradução nossa. No original: "He was overplaying his entrance. We had private rehearsals with him to try to keep him calm. To help him we would cut out gestures or cut them down and would say 'Well, don't do this, don't do that...' Sam would show what he meant by doing it for him. But we never did get it right. And finally Sam said, 'You wont do it my way. Just do it.'."
[52] BECKETT, Samuel apud (Op. cit.). Tradução nossa. No original: "quite undirectable".
[53] Idem.

O convite para que participasse de um ensaio veio do próprio Pinget, que imaginava que Beckett pudesse auxiliar Pierre Chabert neste monólogo, que estava disposto a atuar e dirigir sozinho, inicialmente. Como parece ter gostado da peça e mostrou-se interessado em fazer algumas sugestões, o autor começou a frequentar os ensaios e a realizar um trabalho minucioso na encenação, junto com Chabert, demonstrando estar à vontade para sugerir indicações para a iluminação, a interpretação e no uso do espaço cênico. Dentro do que nos interessa neste estudo, importa perceber que uma das sugestões realizadas foi a de encontrar formas concretas de expressar uma das ideias fundamentais do texto, que é a relação entre o personagem Martin, um ator, e o manuscrito de uma peça que ele tenta ensaiar.

> A ideia da peça é a relação de um ator com seu manuscrito, e Beckett encontrou uma forma de visualizar esta relação e torná-la concreta. Ao invés de deixar o manuscrito sobre a mesa, como sugere Pinget, o personagem está sempre trabalhando com uma porção deste nas mãos, e a cada vez que se levanta da mesa, leva-o consigo. Isto significa dizer que ele tem uma relação física com este imenso bloco de papel. [54]
> CHABERT, Pierre apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 315) Tradução nossa.[55]

Isto reforça a ideia de que, para Beckett, as relações entre os personagens devem ser trabalhadas para ganhar uma forma cênica muito concreta, e de que é sobre esta forma que ele interfere enquanto diretor. Reaparece aqui a ênfase dada pelo autor à relação entre os personagens e à forma que ela assume em termos visuais e sonoros. "Ele insistia que precisaria ouvir o som do personagem caminhando sobre as folhas caídas no chão, e insistia que o som da porta do fogão se fechando fosse ouvido". [56] De forma semelhante, o autor pedia que Chabert estabelecesse uma relação concreta com sua mesa.

---

[54] Tradução nossa. No original: "Beckett realised that the production lacked something concrete to dramatise Mortin's monologue. The whole idea of the play is of course the relationshi of a man with his manuscript, and Beckett found the way to visulise this relationship and make it concrete. Instead of having the manuscript on the table as Pinget indicated, the character is Always working with a portion of it, and everytime he gets up from the table he takes it with him. That is to say he has a physical rapport with the large stack of paper."

[55] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988)

[56] Idem. p. 315. Tradução nossa. No original: Beckett insisted that he hear the sound of the character walking through the leaves that have fallen on to the floor, and he insisted that we hear the clacking of the stove

Desta forma, poderíamos sugerir que, assim como nos ensaios de *Comédia*, acerca da relação dos personagens com o refletor, ou em *Godot* atribuindo a árvore a Vladimir e a pedra a Estragon, ou dirigindo a manipulação do gravador em *Krapp*, Beckett parece buscar muito objetivamente uma relação entre os atores e os objetos cênicos, atribuindo-lhes alguma espécie de *relação*, que ganha sua expressão através da manipulação da sonoridade, do uso do espaço, e de suas recorrências.

3.2. A direção de Beckett e a descoberta de uma nova escrita cênica

A transformação do autor em encenador se verifica no seu processo de escrita. Apesar de já em *Eleutheria* as indicações cênicas serem bastante elaboradas, o próprio autor admite que em *Godot* e em parte em *Fim de jogo*, sua peça posterior, as falas foram escritas sem que ele tivesse claras as posições dos personagens e suas ações. Sobre as peças seguintes, o autor admite que as falas das personagens foram escritas somente após visualizar a movimentação de cada ator e as direções para as quais olhavam.[57] Fica claro, portanto, o quanto Beckett passa a incorporar os elementos da gramática teatral já no momento de criação de seus textos, preocupado mais claramente com a forma que seu texto ganharia na cena. A escrita das peças curtas *Ato sem palavras I* e *II*, em 1956, logo após *Fim de jogo*, exemplifica bem este interesse pela encenação operando em sua escrita. As duas consistem somente em rubricas, sem qualquer fala.

Assim, à editora Grove Press, ele escreve, em 1961, sobre *Dias felizes*: "Eu preferiria que o texto não fosse veiculado de nenhuma forma até que tenha assistido alguns ensaios em Londres. Não posso concluí-lo sem que realmente o tenha testado no teatro."[58] Ele já se considerava um "homem de teatro", cuja obra exprimia uma visão bastante precisa da linguagem teatral, da qual não poderia ser dissociada.

---

[57] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, pp. 90-91).
[58] Tradução nossa. No original: "I should prefer the text not to appear in any form before production and not in book form until I have seen some rehearsals in London. I can't be definitive without actual work done in the theatre." BECKETT, Samuel apud (GONTARSKI, 1992, p. 3).

É nesse contexto, em que a prática de encenação se revela uma necessidade no processo de criação de Beckett, que se inicia a sua trajetória como diretor teatral. Enquanto algumas de suas obras serão criadas já prevendo testes no teatro, suas obras já escritas passarão por um amplo processo de reescrita. Mesmo ao dirigir uma mesma peça por mais de uma vez, em produções diferentes, o autor não evita alterá-la a cada vez, deixando claro que o processo de revisão de sua obra acompanharia continuamente as oportunidades que teve de montá-la.

S. Gontarski entende estas montagens como um período crucial para a dramaturgia beckettiana, pois será somente através delas que o autor dará a forma final a seus textos. Enquanto

Desta forma, sua escrita cênica, que sempre primou pela precisão, ganhará contornos ainda mais nítidos no que se refere à forma que estes textos ganharão no palco. Enquanto alguns textos, considerados já como parte do seu estilo tardio, se influenciaram diretamente da sua experiência como diretor ao serem escritos, suas primeiras peças, como *Esperando Godot*, *Fim de Partida*, *A Última Gravação de Krapp* e *Dias Felizes* ao serem dirigidas por Beckett, sofreram modificações consideráveis. Por isso, as versões finais desses textos, a rigor, deveriam ser consideradas a partir dessas modificações e das diversas indicações cênicas realizadas no processo de montagem.

Para Gontarski, a divisão dos estilos inicial e tardio em Beckett acontece com *Comédia (Play)*. A partir desta peça seu teatro se torna mais estático e mais lírico. A própria escrita da cena se torna mais voltada para a cena, e menos para a leitura. Como observa, as peças escritas a partir de *Play* são muito mais difíceis de serem lidas, exigindo do leitor um esforço para visualizar a indicações cênicas.[59] Para Luiz Fernando Ramos, é a partir desse momento que a rubrica de Beckett passa a ser o principal eixo de sua escrita, mecanismo que denota sua transformação em um "poeta da cena".[60]

3.3. Os cadernos de encenação

[59] (BECKETT & GONTARSKI, 1999, p. 21)
[60] (RAMOS, 1999, p. 73)

Tendo considerado apresentada a fase de preparação de Beckett enquanto diretor, podendo constatar já alguns princípios perceptíveis na sua prática em sala de ensaio, ingressaremos agora na análise de algumas montagens pelas quais ele já assume total responsabilidade diretorial.

O material de consulta a ser utilizado aqui são os cadernos de direção de Beckett. Como se sabe, o autor preparou diversas anotações, assim como registrou modificações de seus textos nos processos de montagem em que participou auxiliando diretores. Quando começa a dirigir suas peças, em 1967, estabelecerá uma metodologia cada vez mais precisa de como se preparar para essas montagens, realizando, muitas vezes, pelo menos duas versões de cadernos para cada montagem. Suas direções no teatro estão listadas abaixo:

- 1967 – *Endspiel (Fim de jogo)* - *Schiller Theater Werstatt*, Berlim
- 1969 – *Das letzte bande* (*A última gravação de Krapp*) - *Schiller Theater Werstatt*, Berlim
- 1970 – *La dernière bande* (*A última gravação de Krapp*) *Théâtre Récamier*, Paris
- 1971 – *Glückliche Tage* (*Dias felizes*) - *Schiller Theater Werstatt*, Berlim
- 1975 – *Warten auf Godot* (*Esperando Godot*) - *Schiller Theater Werstatt*, Berlim
- 1975 – *Pas moi* (*Eu Não*) e *La dernière bande* (*A última gravação de Krapp*) - Théâtre Récamier, Paris
- 1976 – *Damals* (*Aquela vez*) e *Tritte* (*Passos*) - *Schiller Theater Werstatt*, Berlim
- 1976 – *Footfalls (Passos)* - *Royal Court Theatre*, Londres
- 1977 – *Krapp's Last Tape* (em inglês) (*A última gravação de Krapp*) - Akademie der Künste, Berlim
- 1978 – *Spiel* (*Comédia*) e *Kommen und Gehen (Vaivém)* - *Schiller Theater Werstatt*, Berlim
- 1978 – *Pas (Passos)* - *Grande Salle - Théâtre d'Orsay*, Paris
- 1979 – *Happy days* (*Dias felizes*) - *Royal Court Theatre*, Londres

Fonte: (BECKETT & KNOWLSON, 1985) e (KNOWLSON, 1996)

Não possuímos acesso aos diários e anotações de todas essas montagens, mas de apenas alguns que foram publicados. Boa parte deste material encontra-se acessível apenas para consulta na Universidade de Reading, que abriga os arquivos pessoais e manuscritos de Beckett. A série de publicações denominada *"The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett"*, sob edição geral de James Knowlson, é dividida em quatro volumes, sendo que o primeiro se dedica à montagem realizada em 1975, Berlim, de *Esperando Godot*[61], o segundo à de *Fim de jogo* [62] em 1967, também no Schiller-Theater, o terceiro à *Última gravação de Krapp*[63], realizada em 1977, na Académie der Künste, Berlim, e um quarto volume dedicado às peças curtas de Beckett (*"The Shorter Plays"* [64]). Há ainda outra publicação acerca de *Dias felizes*, chamada de *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook* [65], referente à montagem de *Dias felizes no Royal Court Theatre* em Londres, 1979. Nestas publicações encontraremos, além dos diários de Beckett fotocopiados e transcritos, diversas notas dos editores com informações adicionais, explicações e depoimentos de atores e outros profissionais envolvidos nas montagens em questão. Utilizaremos, como quando da análise das produções auxiliadas por Beckett, esse conteúdo biográfico para incrementar as reflexões, vendo nelas, muitas vezes, material mais profícuo para refletir acerca do ator do que as próprias notas do autor. Será nelas que veremos as estratégias, o vocabulário e o direcionamento dado por ele na sala de ensaio, já exercendo completamente direção. O livro de Martha Fehsenfeld e Dougald Mc Millan, *Beckett in the Theatre,*[66] também fornecerá informações adicionais, colhidas de diários compostos por assistentes de direção das montagens, assim como algumas reflexões que abordam as encenações de Beckett no Schiller Theater Werkstatt de *Esperando Godot* (1975), *Fim de jogo* (1967) e *A última gravação de Krapp* (197x).

---

[61] (BECKETT, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 1 - Waiting for Godot), 1999).
[62] (BECKETT, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 2 - Endgame), 1999).
[63] (BECKETT, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 3 - Krapp's Last Tape), 1999).
[64] (BECKETT & GONTARSKI, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 4 - The Shorter Plays), 1999).
[65] (BECKETT & KNOWLSON, Happy Days - The Production Notebook of Samuel Beckett, 1985).
[66] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988).

3.4. Análise da direção de *Warten auf Godot (Esperando Godot*) no *Schiller Theater*, Berlim, 1975

Durante a montagem de *Godot* de 1965, dirigida por Deryk Mendel, Beckett já manifestava o seu interesse em dirigir ele mesmo uma montagem desse texto futuramente. Em 1975, convidado pela equipe do Schiller Theater de Berlim, ele assume a direção de seu texto mais montado, tendo já participado ativamente de diversas produções por mais de vinte anos.

Sua experiência como diretor, assumindo total responsabilidade pela montagem de seus textos no teatro, o faria produzir dois cadernos preparatórios para os ensaios. Um caderno inicial, de capa vermelha, que reunia suas anotações feitas diretamente sobre duas edições do texto publicado em alemão pela editora Sukhramp. Um outro, de capa verde, contém a versão final de seu planejamento de direção. Nas páginas de rosto, ele escreveu anotações, deixando os versos para esmiuçar as ações indicadas e desenhar diagramas. [67] A maior parte do *Regiebuch* detalha aspectos da encenação no encadeamento de falas e movimentos. No caderno verde, anterior ao vermelho, Beckett cria 109 divisões que chama de "109 formas de espera". Apesar de não haver um esforço específico para retomar essas divisões no caderno seguinte, elas estão presentes na descrição das ações detalhadas.

Sinal do esforço de Beckett para dar ao seu texto uma forma cênica rigorosa, é a anotação encontrada no final de seu caderno verde: "Para dar forma à confusão". Segundo seu assistente de direção nesta montagem, Walter Asmus, o autor teria dito durante algum dos ensaios que considerava *Esperando Godot* uma "confusão".[68] O incômodo do autor pode ser compreendido à luz de uma de suas afirmações sobre esse texto, já citada neste capítulo, em que admite ter escrito as falas dessa peça sem visualizar a localização exata dos personagens e as direções para onde olham. Ou seja, a visão da cena ainda não estaria completamente concebida quando da sua escrita. Enfrentar a "confusão" seria, assim, esculpir a obra no espaço e no tempo teatrais, o que fará, de forma radical, ao preparar esses cadernos e dirigir a peça em 1975.

---

[67] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 87).
[68] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 88).

Ao invés de listar o conteúdo dos cadernos e analisar cada um dos tópicos contidos neles, proporemos alguns eixos temáticos que parecem reunir características do que poderíamos chamar de *atitude* de Beckett enquanto diretor. Embora alguns desses eixos pareçam repetir observações já realizadas anteriormente neste capítulo, ficará claro que aprofundam e abrem margem a outras reflexões. Assim, evitaremos nos deter em questões que possam fugir do nosso objeto. Incluiremos, quando pertinente, relatos extraídos do diário de ensaios do assistente de direção de Beckett na montagem berlinense, Walter Asmus, para incrementar as análises.

O próprio fato de Beckett ter feito diversos rascunhos, inicialmente em cópias do texto publicado, para depois redigir dois cadernos com notas e modificações para utilizá-los nos ensaios, já aponta um cuidado singular com a preparação de sua montagem.[69] O grau de organização chega ao ponto de ter produzido um índice, na primeira página do caderno final, [70] relacionando os tópicos à numeração feita por ele mesmo nas páginas do manuscrito. Nos tópicos em que o texto é citado, a numeração das páginas da edição alemã da editora Suhrkamp é utilizada para fins de localização.

O índice se inicia com uma listagem das divisões que ele propõe para a peça, sobre as quais trataremos adiante. As divisões são nomeadas por siglas formadas pelas letras A (quanto se referem ao primeiro ato), indo de 1 a 6, e pela letra B (referentes ao segundo ato), indo de 1 a 5; assim, A1 é a primeira unidade do ato I e B1 a primeira unidade do ato II, por exemplo. Cada uma destas unidades será detalhada numa primeira metade do manuscrito, em pequenos capítulos que definem a ocorrência de cada uma das ações em cada momento do texto, que contam muitas vezes com pequenos diagramas produzidos nos versos das páginas.

A partir da listagem das divisões da peça, o índice estabelece mais 15 itens que tratam de ações específicas, e aspectos formais que devem ser observados ao longo da montagem. Para melhor compreensão do leitor, segue uma breve apresentação dos itens

---

[69] Na produção de Fim de jogo, de 1967, no mesmo Schiller Theater, o autor decidira memorizar todo o texto previamente, para que não tivesse que tirar os olhos dos atores enquanto os dirigia. Não tive acesso a registros que comprovem que o mesmo procedimento foi utilizado na montagem de Esperando Godot em questão.

[70] (BECKETT, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 1 - Waiting for Godot), 1999, p. 177).

desta segunda parte do índice, com um resumo do seu conteúdo. Os nomes já aparecerão traduzidos, com a nomenclatura original entre parênteses:

- Movimentos de Lucky em A3 *(L's moves A3)*: Como o personagem carrega seus objetos, coloca-os no chão e os pega novamente, na terceira unidade do ato I (A3).
- Pensamento de Lucky *(L's think)*: Divisão do monólogo de Lucky em três grandes unidades e em cinco subunidades. Determinação das reações dos outros personagens pontuando cada um dos momentos.
- *Pé de Estragon (E's feet):* A quantidade de vezes em que Estragon segura seu pé, coloca suas botas, troca chutes com Lucky e anda com dor.
- Dormidas de Estragon (*E's sleeps*): Localização dos momentos em que o personagem adormece, seguida de caracterização: cochilo ou adormecimento, se sonha ou tem pesadelo. Listagem das quantidades destas ocorrências. [71]
- Chicote (*Whip)*: Localização dos momentos em que o personagem Pozzo utiliza seu chicote e como o manipula.
- Vladimir/Estragon e árvore (*V/E and tree*): Localização dos momentos em que a árvore é citada pelos personagens ou em que eles se relacionam com ela, determinando, eventualmente, o posicionamento deles em relação a ela.
- Inspeção do espaço *(Inspection place)*: Diagramas relativos às trajetórias realizadas por Vladimir e Estragon no espaço quando resolvem inspecioná-lo.
- *W*: Letra que abrevia a palavra alemã *Wartestelle*, ou "ponto de espera". O autor lista dezesseis momentos no texto, em que considera propício ocorrer uma suspensão total da ação dos personagens, acentuando o sentido de espera. Ele acaba por escolher apenas doze para a montagem, indicados por um sinal gráfico à esquerda. Durante o caderno, esses

[71] (The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 1 - Waiting for Godot), 1999, p. 310). Tradução nossa. No original: "Nightmare of falling from a height."

pontos estarão indicados apenas pela letra "W" seguida de um número, de 1 a 12.

- Inspeção do chapéu e da bota (*Inspection hat/boot)*: Localização dos momentos em que Vladimir inspeciona seu chapéu e Estragon sua bota, bem como a descrição de como estas ações são realizadas.
- Dúvidas e confusões *(Doubts confusions)*: Localização dos momentos no texto em que os personagens não conseguem ter certeza de algo ou confundem-se.
- Vamos embora *(Komm wir gehen)*: Esta fala inicia um diálogo muitas vezes repetido por Vladimir e Estragon. O ítem lista os momentos em que ela aparece, ressaltando quando ocorre com alguma variação.
- Socorro *(Help)*: Listagem de todos os momentos em que algum dos personagens pede socorro. Ao fim, há uma lista da quantidade das ocorrências desses pedidos:

> 21 no total
> 14 ignorados
> 4 atendidos
> 1 tentativas (attempt made)
> 1 ignorado
> 1 sob condição
> E o resto.
> (BECKETT, 1999, p. 354)[72]

- *O que eu estava dizendo? (What was I saying?)*: Listagem de ocorrências desta fala pelo texto.

- Céu (*Sky)*: Localização dos momentos em que os personagens olham para o céu.

- Sono (*Sleep*): Listagem dos momentos em que algum dos personagens dorme ou fala sobre dormir.

---

[72] Tradução nossa. No original: "21 in all/14 ignored/4 answered/1 attempt made/1 not nown/ 1 on condition/ et j'en passe."

- Lembranças (*Erinnern*): Listagem de todas as falas sobre "lembrar-se" de algo, ou momentos em que a palavra "lembrar" e suas derivações aparecem no texto.
- Aproximação por etapas (*Approach by stages*): Listagem dos momentos em que os personagens Vladimir e Estragon se aproximam ou se afastam utilizando uma movimentação caracterizada por pequenos deslocamentos entrecortados por falas.
- Divisões (*Divisions*): Aqui Beckett realiza uma nova listagem das divisões já citadas, relacionando-as não às páginas do manuscrito, mas às do texto publicado em alemão pela editora Suhrkamp Verlag.
- Iluminação (*Lighting*): Escrita com uma outra caneta, esta parte provavelmente foi acrescentada após o início dos ensaios. [73] Trata-se da determinação de três diferentes níveis de iluminação: "meia luz da manhã" (*1/2 evening light*), "completa luz da manhã" (*full evening light*) e "luar" (*moonlight*)[74]. Estão indicados também os momentos no texto em que a luz se modifica.

O primeiro item para o qual chamaremos a atenção é a listagem de divisões da peça que abre o índice do caderno vermelho. Para Fehsenfeld e Mc Millan [75], através dos conteúdos de cada uma das divisões, podemos perceber a intenção de buscar paralelos entre os dois atos. Assim: A1 e B1 referem-se à apresentação da situação de espera de Estragon e Vladimir. A2 e B2 referem-se a atividades para passarem o tempo. O ato 2 não tem paralelo com A3, que é a apresentação de Pozzo e Lucky como mestre e escravo. B3 se parece mais com uma inversão de A4, em que o jogo de dominância entre os personagens se inverte. Pozzo, que discursou no primeiro ato (A4) para impressionar Vladimir e Estragon, está caído no chão pedindo ajuda, enquanto Vladimir está discursando. B4, como A5, tem o personagem Lucky como figura central, no primeiro ato discursando e dançando e, no segundo, sendo chutado e depois auxiliado

[73] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 130).
[74] (BECKETT, 1999, p. 106).
[75] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 89).

pela dupla central a recuperar sua bagagem. A6 e B5 tratam da não vinda de Godot anunciada pelo menino mensageiro.

Note-se que o paralelismo não é completamente simétrico. Além da presença de uma unidade a mais no ato I, há mudanças no jogo de forças entre os personagens de um ato para o outro (B3 como inversão de A4, por exemplo, e a mudança de atitude de Lucky de A5 para B4). Uma simetria apenas relativa fica exposta justamente por conta desta divisão. Como veremos, há outros elementos cênicos criados para acentuar uma semelhança estrutural entre os dois atos que acabam por revelar inversões e deslocamentos, frustrando a expectativa de uma repetição idêntica. Poderíamos dizer que, no nível da forma, a simetria e a complementariedade são temas bastante caros à direção de Beckett. Os dois atos da peça, a dupla Estragon e Vladimir, a dupla Pozzo e Lucky, a pedra e a árvore, a árvore pelada do primeiro ato e a do segundo, em que nasceram três folhas, seriam os elementos já presentes no texto escrito. Veremos como, através da manipulação da ação e das falas dos atores, e inclusive da iluminação, Beckett desenvolverá esta ideia no nível da encenação.

Adotando o paralelismo estrutural como critério principal para a divisão realizada por Beckett — o que parece pertinente diante da insistência do autor em reforçá-lo também por outros meios — veremos semelhanças entre esta organização do texto cênico com os de uma organização musical. Por exemplo, a escolha de siglas (A1, B1, etc.) para nomear as unidades, ao invés de nomes descritivos, acaba informando muito mais sobre uma estrutura de repetições (os números) e variações (as letras A e B) do que sobre o enredo. De fato, a análise musical (ou da poesia) se serve muito mais deste tipo de divisão que a análise do drama.

Para Stanislavsky, a divisão do texto em *unidades de ação* deveria ser parte fundamental do trabalho preparatório do ator e do diretor. Estas deveriam trazer nomes que auxiliassem na compreensão dos diferentes momentos da trama. Para cada uma delas deveriam ser estabelecidos *objetivos* que norteassem a interpretação dos atores. Assim:

> No cerne de cada unidade há um *objetivo criador*. Cada objetivo é parte orgânica da unidade ou, noutros termos, ele cria a unidade que o rodeia. É tão impossível injetar numa peça objetivos estranhos, como lhe pôr unidades que não tenham relação com ela, porque os objetivos devem formar uma cadeia lógica e coerente.
> (STANISLAVSKY, 1979, p. 142)

Segundo Stanislavsky, as unidades auxiliariam o ator a compreender a trajetória que seu personagem atravessa, bem como os seus objetivos em cada uma delas. Parece que o trabalho preparatório de Beckett para a montagem no Schiller-Theater passa ao largo dessas preocupações, embora não implique no impedimento de os próprios atores realizarem um estudo como esse por conta própria. Apenas gostaríamos de salientar que a motivação principal do autor parece ser a de organizar a estrutura formal da encenação. Arriscaríamos dizer que as divisões de Beckett buscam esclarecer os objetivos não dos personagens, mas um *superobjetivo*[76] do próprio encenador, que através do artifício dos paralelismos salientados se faz presente em cena, à revelia dos personagens. Tal hipótese pode ser reforçada a partir de um estudo de uma divisão que o diretor propõe para um momento específico da peça, no ítem chamado "Pensamento de Lucky" *(Lucky's think)*.

Aqui a divisão segue um critério temático, separando os assuntos sobre os quais o personagem discursa. Beckett relaciona cada um desses trechos a ações que devem ser executadas pelos outros personagens ao ouvi-lo, que, de certa forma, acabam por comentar o conteúdo da fala. Assim, na primeira divisão, "Céus indiferentes," [77] Pozzo aparenta mais interesse nas reações de Vladimir e Estragon do que no discurso de Lucky, presentificando a noção da indiferença divina. Na segunda parte, denominada "Homem diminuindo", [78] os dois personagens passam a se inquietar com o discurso, e em certo momento Vladimir sai em direção ao fundo do palco, enquanto Pozzo enfia os dedos nos ouvidos e tomba a cabeça para a frente, encolhendo-se. Novamente a imagem da diminuição, que é entendida como a ideia principal do trecho, aparece visualmente na cena. Na terceira parte, "Terra morada de pedras",[79] Vladimir e Estragon realizam saídas alternadas do palco para a coxia, deixando, nos momentos finais, Lucky e Pozzo sozinhos no palco. A ideia de uma terra deserta se reforça quando Pozzo, ainda em cena,

---

[76] Superobjetivo é um outro tema do sistema de Stanislavsky, que corresponde ao objetivo principal de um personagem no decorrer de um texto. Os objetivos relativos a cada unidade devem relacionar-se com esse objetivo principal, de forma a criar coerência na trajetória descrita no decorrer da trama. Ver (STANISLAVSKY, 1979, p. 285).
[77] (BECKETT, 1999, p. 291). Tradução nossa. No original: "Indifferent heaven".
[78] Idem. Tradução nossa. No original: "Dwindling man."
[79] Idem. Tradução nossa. No original: "Earth abode of stones."

completamente abaixado, coloca o seu casaco por cima da cabeça, e em seguida o seu banquinho, para evitar ouvir a fala de Lucky.

Assim, podemos perceber como fala e ação física, ambas sob rigorosa orquestração, possuem entre si uma relação sofisticada. Ao contrário de uma pantomima, em que as ações acabariam ilustrando as palavras no sentido de esclarecê-las, aqui as ações produzem analogias que apontam para um sentido profundo do texto, camuflado pelas próprias palavras, ditas de forma aparentemente desorganizada. Interessante notar também que não há intenção dos personagens de esclarecer qualquer aspecto do discurso de Lucky; seus objetivos particulares são, na maior parte do tempo, procurar não ouvi-lo, fugir da sua voz e fazê-lo parar. Uma mão externa à cena se faz presente na cena manipulando a forma das reações ao discurso para revelar sentidos aos quais os personagens ficam completamente alheios.

A presença dos títulos temáticos, bem como as mudanças de relação entre os personagens a cada um dos momentos (que supõem mudanças de objetivos), aproximam esta divisão proposta por Beckett de uma divisão mais próxima daquela de *unidades de ação*. Contudo, deve-se notar que os objetivos que ficam mais explícitos na montagem são novamente os do encenador, que seriam de criar um jogo de analogias que os próprios personagens ignoram, oferecido somente a quem *vê* a cena de fora.

Outro mecanismo que revela ao espectador a ignorância das personagens acerca da máquina cênica na qual estão inseridos é a presença das *Wartestellen*, ou "pontos de espera". Como já dito anteriormente, trata-se de quadros estáticos compostos na cena, projetados para acontecerem em doze momentos principais. Beckett propôs dezesseis "pontos de espera", mas selecionou somente doze para que acontecessem de fato na montagem berlinense. A abertura e o encerramento de cada um dos atos são*W1* e *W7*, respectivamente, e demonstram bem a simetria relativa à qual já nos referimos. Beckett modifica seu texto original, que indicava que no início da peça Estragon estaria sozinho em cena, para assemelhar a abertura do primeiro ato com o início do segundo, em que os dois estão presentes. No primeiro ato Vladimir está ao fundo, à direita, parte na sombra, enquanto Estragon está sentado sobre a pedra, na frente e à esquerda. É ele quem inicia a ação, após um longo silêncio, tentando tirar sua bota e dando a primeira fala: "Nada a fazer." No segundo ato é Estragon quem está na margem da sombra, à esquerda, no nível médio do palco, enquanto Vladimir está ao fundo e levemente à

direita em relação ao centro. É ele quem inicia a ação, inspecionando o espaço e em seguida cantando. Note-se a complementariedade na relação com a sombra, na ação inicial que quebra a espera, e a semelhança das localizações, ligeiramente centralizadas em relação às do primeiro ato, sendo que Vladimir está mais próximo do centro no eixo horizontal do palco e Estragon mais centralizado em relação à profundidade do palco. Os "pontos de espera" de encerramento dos atos, números 6 e 12, também apresentam jogo semelhante: se no primeiro ato os dois personagens param emoldurando a pedra, mais à esquerda e à frente do palco, no segundo ato eles se posicionam de forma a emoldurar a árvore, mais à direita e ao fundo.

Para além de acentuar uma simetria relativa, podemos dizer que os "pontos de espera" ampliam a presença do silêncio no espetáculo e levam a atenção do espectador para o aspecto puramente visual da cena. E, para Beckett, o silêncio "invade esta peça como água entrando num barco furado"; [80] certamente os doze quadros propostos por ele seriam os seus momentos de destaque. A *Wartestelle* também reforça a impossibilidade de saída para os personagens, aprofundando o caráter cíclico do tempo ao qual estão presos; eles voltam sempre ao mesmo ponto, embora haja indícios de transformação.

Para além dos "pontos de espera", outros padrões visuais criados por Beckett expressos no caderno de direção se exprimem na materialidade cênica .

Um deles, chamado de "Inspeção do espaço", [81] acompanha um conjunto de desenhos, descrevendo a trajetória dos personagens para procurarem sinais de Godot pelo palco. A mesma trajetória se repete quatro vezes na peça, sendo duas no primeiro ato, unidade A2, primeiramente por Estragon e depois por Vladimir. Em B1, Vladimir rompe o "ponto de espera" nº 7, de abertura do segundo ato, realizando o mesmo desenho. Finalmente, em B5, Vladimir descreve a trajetória novamente, desta vez de forma resumida, com menos deslocamentos.

---

[80] (BECKETT, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 1 - Waiting for Godot), 1999, p. 14) Tradução nossa. No original: "pouring into this play like water into a sinking ship".
[81] (BECKETT, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 1 - Waiting for Godot), 1999)

Outro item a ser considerado em relação à trajetória espacial dos personagens é o que Beckett chamou de "Aproximação por etapas". [82] Trata-se de caminhadas entrecortadas por falas curtas, que caracterizam a movimentação de aproximação e afastamento de Estragon e Vladimir por toda a peça. O autor-diretor define em que falas este efeito acontece, localizando-as a partir das unidades previamente estabelecidas, seguidas do número de página da edição alemã utilizada na montagem. Embora a primeira "aproximação" listada aconteça em A2, no final da descrição de A1 o diretor indica que:

> Se estabelecem de início duas dinâmicas típicas de aprisionamento
> Estragon preguiçoso, Vladimir inquieto
> + perpétua reunião e separação dos dois.
> (BECKETT, 1999, p. 187)[83]

Mc Millan & Fehsenfeld[84] entendem esta nota como uma possibilidade de compreensão do princípio por trás das "Aproximações por etapas". Os personagens se aproximam e se separam como animais dentro de uma jaula, cada um imprimindo uma dinâmica distinta. No caderno verde, preparatório, como notam os autores, pode-se ler outra referência a esse aprisionamento: *"Fraca sombra de grades no chão do palco."*[85] A nota aparece riscada por Beckett, indicando sua desistência de levar a ideia a cabo, provavelmente por considerá-la muito explícita. De qualquer forma, poderíamos associar o possível enjaulamento dos personagens às questões já levantadas no capítulo inicial, que aproximam o espaço cênico de um espaço sacrificial. Desenvolveremos esta questão mais adiante. Por ora, interessa-nos explicitar a inspiração do autor ao criar as "aproximações por etapas" em animais presos, e como opera esta analogia através do ritmo e do desenho da movimentação dos atores em cena.

---

[82] (BECKETT, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 1 - Waiting for Godot), 1999, p. 379) Tradução nossa. No original: "Approach by Stages".
[83] Tradução nossa. No original: "Thus establishes at outset 2 caged dynamics/E slugguish, V restless,/ + perpetual separation and reunion of V/E."
[84] (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 115).
[85] BECKETT, S. apud (MCMILLAN & FEHSENFELD, 1988, p. 115). Tradução nossa. No original: "Gen. effect of moves esp. V´s thought apparently motivated that of those in a cage."

3.5. Análise da direção de *Happy Days* (*Dias Felizes*) em 1979 no *Royal Court Theatre*, Londres

Beckett já havia dirigido este texto em sua versão alemã, no *Schiller-Theater*, em 1971, com a atriz Eva Schultz no papel de Winnie. Para aquela montagem ele havia produzido dois cadernos de direção, que, depois foram doados aos arquivos da Universidade de Reading. Para a montagem de 1979 no *Royal Court*, Beckett contaria com uma fotocópia de um dos cadernos anteriormente elaborados para preparar sua montagem londrina. Durante uma produção e a outra, ele também participara de ensaios da peça, quando dirigida por Peter Hall, em 1974, no *National Theatre*, em Londres.[86]

Um dos grandes diferenciais que os comentadores percebem nesta montagem do texto é o contraste explorado por Beckett entre o primeiro e o segundo ato da peça. Se no texto original as diferenças eram evidentes quanto a um aprofundamento das impossibilidades de Winnie, uma vez que ela aparece enterrada até o pescoço no segundo ato, na produção dirigida por Beckett, ele imprimiria na interpretação de Billie Withelaw e na sua maquiagem, para que a personagem fosse mostrada de uma forma muito mais trágica que no primeiro ato. De forma complementar, o primeiro ato apresentara-a extremamente eufórica, vivaz, e até sensual, de uma forma como até então não tinha sido vista no teatro.

O contraste parece ter sido o conceito norteador do processo de ensaios. Martha Fehsenfeld, que acompanhou o processo de montagem, a movimentação de Winnie era pautada por uma dinâmica de expansão e contração. Os gestos voltados para o alto eram leves e ágeis, enquanto aqueles mais próximos ao solo, como quando mexe em sua bolsa, por exemplo, eram arrastados.[87]

O caderno de direção de *Happy Days* inicia-se, assim como o de *Esperando Godot* com uma listagem de itens, mas um pouco mais extensa.

- Divisões (*Divisions)*: Trata das divisões da peça. Ato I corresponde à letra A e o ato II à letra B, seguido das divisões numéricas em arábico (1,2,3, etc.)

[86] (BECKETT & KNOWLSON, 1985, p. 15)
[87] Ibidem. p. 17

- Vozes de Winnie (*W's voices*): Determinação das diferentes vozes de Winnie.
- Para Willie (*To Wm. A*): Listagem de todos os momentos em que Winnie volta-se para Willie no primeiro ato.
- Olhadas para Willie B (*Eys to Wm. B*): Listagem de todos os momentos em que Winnie olha para Willie no segundo ato. Como está enterrada até o pescoço, não consegue mais virar-se. Estes movimentos correspondem, portanto às viradas do item anterior.
- Para a bolsa A – objetos (*To bag A – objects*): Listagem dos momentos em que a personagem vira-se em direção a sua bolsa.
- Falhas (*Défaillances*): Momentos de fraqueza de Winnie
- Dia feliz (*Happy Day*): Repetições da frase durante o texto.
- Sino (*Bell*): Descrição do som da campainha.
- Aqueles/aquele (*Those that*): Repetições dos termos no texto.
- Citações (*Quotes*): Listagem de todas as citações feitas pela personagem.
- Canção (*Song):* Referências à canção de Winnie
- Tempo (*Time*): Citações feitas por Winnie sobre o tempo.
- Velho estilo (*Old style*): Listagem das recorrências do termo ao longo do texto.
- E agora (*and now*): Listagem das recorrências do texto.
- Estranho (*strange*): Listagem das recorrências.
- Alguma coisa, razão (*Something, reason*): Listagem das recorrências.
- Maravilhoso (*Wonderful*): Listagem das recorrências.
- Compreensível (*Undestandable*): Listagem das recorrências.
- Agradecimentos (*Mercies*): Listagem das recorrências.
- Não (*No*): Listagem das recorrências.
- AI: Determinação das ações e singularidades desta divisão.
- AII: Idem.
- AIII: Idem.
- AIV: Idem.
- AV: Idem.
- AVI: Idem.

- AVII: Idem.
- AVIII: Idem.
- Arrumação (*Tyding*): Arrumação dos objetos da bolsa de Winnie.
- BI: Determinação das ações e singularidades desta divisão.
- BII: Idem.
- BIII: Idem.
- BIV: Idem.
- A partir da bolsa (com óculos ou sem) – *From bag (with galsses or not*): Listagem dos objetos que Winnie tira de sua bolsa.
- Adereços (*Props*): Descrição dos objetos que Winnie tira de sua bolsa, quanto ao seu formato, cor e outras características.
- Eventos principais (*Main events*): Sumário dos principais eventos da peça.
- Breve sonho (*Brief dream*): Listagem dos momentos em que Winnie volta-se para si, numa espécie de sonho.
- Willie BIV *(Willie BIV*): Descrição da movimentação e da caracterização de Willie ao final da peça, quando está fora de seu buraco.
- Willie dentro e fora do buraco (*W in-out of hole*): Descrição dos momentos em que Wilie entra e sai de seu buraco, especificando diferenças na sua voz quando está dentro e fora.
- "+ ... – " : Listagem de momentos em que Winnie deveria realizar ações ou falar seguindo dinâmicas contrastantes: rapidez e leveza contrapondo-se ao peso e à lentidão.
- Calendário (*Calendar*): Calendário dos ensaios e definição do que seria trabalhado a cada dia.

Fonte: (BECKETT & KNOWLSON, 1985, p. 27)

Algumas semelhanças com o cadernos de *Esperando Godot* são bem claras. Entre elas, a divisão da peça em unidades separadas pelos dois atos, utilizando-se da mesma lógica para a nomeação delas. A listagem de recorrências também pode ser

percebida como um aspecto comum, que ocorrem tanto a respeito de falas repetidas ao longo da peça como de ações, caso por exemplo das viradas "para Willie".

Gostaríamos de chamar a atenção, contudo, para alguns itens estabelecidos por Beckett que demonstram de forma clara o seu interesse em reforçar os contrastes no curso da peça. Por exemplo, em "+...-", o autor estabelece uma mudança de dinâmica que deveria permear algumas falas de Winnie. Em seis divisões da peça ele lista momentos que deveriam ser realizados pela atriz ressaltando qualidades opostas. Por exemplo, no início da peça, quando Winnie reza, ela inicia movendo seus lábios de forma inaudível, e ao dizer "pelo amor de Jesus Cristo" assume um tom fervoroso e fica com os olhos abertos. Da mesma forma, na fala "Meu primeiro baile... Meu segundo baile" em AII, Beckett estabeleceu durante os ensaios que a primeira fala deveria ser dada em êxtase, a segunda, de forma desiludida.[88]

Em "Acessórios" (*Props*), Beckett coloca uma nota ao final da página indicando o princípio pelo qual ele havia determinado os formatos dos objetos daquela forma, em geral distorcendo seus tamanhos: "hipertrofia secundária, atrofia primária."[89] Assim, enquanto a sombrinha apresenta um cabo exageradamente longo, a escova de dente também possui um cabo enorme, com cerdas escassas e o espelho possui um cabo amarelo e longo, com um pequeno espelho redondo em sua extremidade. Objetos e personagens parecem estar sujeitos às mesmas condições: um alongamento desproporcional do corpo que poderia estar associado ao próprio corpo de Winnie, sendo sugado para dentro da terra, enquanto ela tenta elevar-se para o céu.

"Winnie tem algo de pássaro, algo que pertence ao ar. Ela não tem peso." [90] O fato de estar enterrada cada vez mais ao longo da peça constitui a principal imagem da oposição que Beckett procurava reforçar. A relação entre ela e o marido também configura um duplo desta dualidade. Enquanto ela tende a um certo otimismo eufórico, Willie é uma figura calada durante a maior parte do tempo, e todas as suas ações e falas são mais terrenas: leitura do jornal, foto pornográfica, a pomada para as nádegas, etc. O

---

[88] (BECKETT & KNOWLSON, 1985, p. 137)
[89] Ibidem. p. 119. Tradução nossa. No original: "hypertrophy secondary, atrophy primary"

[90] Ibidem. p. 136. Tradução nossa. No original: Winnie has something Bird-like about her, something that belongs to the air. She is weightless.

final da peça acentua esta leitura, apresentando-o totalmente fora da terra, enquanto ela está enterrada até o pescoço.

Um outro item que gostaríamos de abordar é o "Sino". Beckett inicia a descrição do item escrevendo: "palavra errada."[91] Nos ensaios, a respeito do som que acorda Winnie e obriga-a a continuar sua performance quando desiste, ele diz que: Estou a procura de um som seco, cortante. Ele [o sino] deve ser breve e cortado subitamente, num corte seco como o de uma pancada ou uma faca no metal." [92] Em outro momento, comentando a qualidade do som produzido para a montagem ele avaliou: "Muito sino e pouca faca." [93] As associações com a figura do carrasco parecem ficar evidentes em relação a esta campainha, enquanto Beckett procura torná-la perceptivelmente desagradável.

As indicações de interpretação de Beckett parecem caminhar em dois sentidos. Por um lado, ele trabalha no estabelecimento de padrões repetitivos, identificando as recorrências e trabalhando com a atriz de uma forma que exige dela que realize estes trechos sempre de uma forma análoga, seguindo o interesse que já identificamos anteriormente neste capítulo acerca da musicalidade que pretendia presentificar na cena. "Uma vez que você tenha estabelecido uma maneira de dizer isso [...] diga sempre da mesma forma."[94] Ou, quando refere-se às ações de manipulação de objetos de Winnie: "Tente descobrir a música disso. Todos [os objetos] devem descer lentamente juntos."[95] Por outro lado, Beckett também pedia certo grau de "emoção" para a atriz. Assim, sobre o ato II, ele disse a Billie Whitelaw: "Neste ato, a falta de emoção provará ser a melhor escolha. Mas se houver uma monotonia constante não funcionará. Sem muita variedade de tom, mas alguma ainda será necessária." [96]

---

[91] Ibidem. p. 14. Tradução nossa. No original: wrong word
[92] Ibidem. p. 141. Tradução nossa. No original: I'm after a searing, cutting quality. It [the bell] should be brief and cut off suddenly, clean cut like a blow or a knife on metal.
[93] Ibidem. p. 141. Tradução nossa. No original: too much bell, not enough knife
[94] Ibidem. p. 157. Tradução nossa. No original: Once you've established the way of saying it [...] you say it the same way each time
[95] Ibidem. p. 167 Tradução nossa. No original: Try to get the music in that. Thay all go down slowly together.
[96] Ibidem. p. 127. Tradução nossa. No original: In this act, the emotionless is going to prove the right result. But if there's unbroken monotony it's not goingo to work. Not too much variety in tone but some still needed.

Neste ponto, podemos ressaltar também que a atriz Billie Whitelaw, no intuito de encontrar os "coloridos" das falas esperado por Beckett realizou algumas sugestões que foram acatadas por ele com entusiasmo. É o caso, por exemplo, da voz que ela propôs para as falas do casal Shower, que imitava imprimindo um forte sotaque *cockney*[97].[98]

3.5. Considerações sobre a música como eixo da cena

As relações apontadas acerca das semelhanças possíveis entre o teatro de Vsevolod Meyerhold e o de Beckett no capítulo anterior, à luz da experiência de Beckett como diretor teatral, mostram-se ainda mais pertinentes. O interesse pela música como eixo organizador das ações e das falas e a acentuação de contrastes parecem ser interesses comuns aos dois enquanto encenadores.

> A interpretação do ator é, para falar de modo imagético, o seu duelo com o tempo. E aqui a música é seu melhor aliado. Eu sonho com um espetáculo ensaiado com música e interpretado sem música. Sem ela e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos, serão organizados segundo suas leis e cada intérprete a carregará dentro de si.
> MEYERHOLD, V. apud (PICON-VALLIN, 2013, p. 480)

O pensamento de Meyerhold parece iluminar alguns aspectos do projeto beckettiano para a cena. Por exemplo, as diversas repetições que percebemos ser uma constante no seu trabalho de direção, poderiam ser tomadas pela apropriação que Meyerhold faz do termo *leitmotiv*,

> a repetição de um trecho de um fragmento interpretativo ou de uma atitude que , em diferentes contextos, jamais é, como na música, simples repetição, mas um aprofundamento, ao mesmo tempo em que ela assume a função de signo para uma associação"
> Ibidem. p. 481

[97] Sotaque do subúrbio de Londres.
[98] Ibidem. p. 127.

Desta forma, poderíamos considerar o tema de *Esperando Godot*, "vamos embora", ou as *Wartestellen* não apenas como uma simples repetição, mas como um aprofundamento do sentido de espera e da ampliação do seu significado.

A preparação do encenador para o ensaio, para conseguir estabelecer uma orquestração tão complexas, parece ser também outro ponto de contato. Meyerhold preparava cadernos de direção com seus planos absolutamente estabelecidos. Seus esforços para criar uma notação cênica semelhante à musical indica um interesse ainda mais radical que o de Beckett em prever a cena no papel.

Os atores, para ele seriam "instrumentos vivos"[99] de sua obra. A palavra "vivos", contudo não parece ser casual, e poderá ser apagada pelo termo "instrumentos", que trazem uma conotação mais utilitária. Tanto Beckett quanto Meyerhold parecem precisar de atores que consigam trabalhar em duas vertentes aparentemente contraditórias: a execução musical e a criação de impressão de humanidade. Não poderiam sem considerados apenas máquinas.

O paradoxo da limitação do ator em contraponto a capacidade imaginativa que se amplia neste processo parece ser um dos indicativos de que a rigidez aparente das marcas também possibilitavam uma ampliação do próprio sentimento de liberdade do ator. Segundo Meyerhold: "autolimitação e improvisação, essas são as duas condições principais do trabalho do ator no palco. Quanto mais complexa sua associação, mais perfeita será a arte do ator."[100]

A música, contudo, pretende, ao impor-se sobre o teatro, um efeito específico no espectador, que Meyerhold associou ao grotesco. A música organizava desde as pequenas ações dos personagens até as grandes mudanças de cena, como elemento de colagem de opostos, de mudanças súbitas, que causavam o estranhamento que ele pretendia. Ela expõe a convenção, afastando a possibilidade de uma leitura naturalista dos eventos que se passam no palco. No caso de Beckett, além disso, ela parece revelar uma orquestração externa, operada por alguém que não está no plano ficcional dos personagens, mas de alguém que *olha* para eles e que age sobre a sua realidade. Ela é um dos indícios da imposição do carrasco sobre a vítima.

---

[99] Ibidem.
[100] Ibidem. p. 487

Conclusão

O modelo apresentado no primeiro capítulo desta dissertação deflagra uma dupla impossibilidade da representação nas artes plásticas: o objeto não se deixa ver, o olho não pode ver. Vimos como esta dicotomia atravessa a dramaturgia de Beckett e como lhe serve de modelo para a criação de uma relação específica com o seu público. Olho e coisa, carrasco e vítima, embora possam ser categorias atribuídas aos seus personagens, também informam as posições do público e da plateia.

Sua direção era um ato cirúrgico. Os cadernos preparatórios para suas montagens revelam o processo cuidadoso de visualização mental de cada trecho dos textos. Durante os ensaios, Beckett se ocuparia em transmitir ao ator as imagens criadas no seu "laboratório imaginário", encontrando na música a principal linguagem de comunicação. O trabalho do ator no teatro de Beckett pode ser comparado ao do bailarino ou do músico, que aprendem uma coreografia ou partitura e devem executá-la com o maior grau de precisão. Como Meyerhold, ele parecia necessitar de um intérprete que "traduzisse o tempo em espaço", que trouxesse à cena os padrões musicais e visuais que havia criado. Seu entendimento da função do ator poderia ser traduzida pela afirmação do encenador russo: "O ator precisa treinar o seu material (o corpo), para que seja capaz de executar instantaneamente aquelas tarefas que lhe são ditadas externamente (pelo diretor ou pelo autor)." [101]

Se a impossibilidade de representação nas artes plásticas se manifesta através do duplo impedimento: do objeto e pelo olho, no teatro de Beckett, o autor-diretor admite que seus personagens não se deixem ser vistos totalmente, mantendo seus próprios segredos. Assim, a relação entre o diretor e o ator deve reconhecer seus limites no processo de transmissão, a despeito de toda a objetividade que a caracteriza neste teatro. É neste sentido que a comparação da polaridade olho–carrasco poderia ser aplicada na relação entre ator e diretor: em relação a um objeto comum, o personagem. O ator não é

[101] MEYERHOLD, V. apud (MCMANUS, 2003, p. 49) Tradução nossa. No original: The actor must train his material (the body), so that it is capable of executing instantaneously those tasks which are dictated externally (by the author, the director).

exatamente o objeto do diretor, mas sua tela ou tinta, com o qual conta para pintar uma imagem que não se deixa ver. Contudo, a imaginação do ator também é ativada neste processo, e ela acaba sendo, em determinados momentos, estimulada pelo próprio Beckett a integrar a cena, complementando o desenho que planejara mentalmente. Meyerhold serve como exemplo para entendermos que a autolimitação não é um cerceamento da liberdade, mas uma ponte concreta para o improviso. As peças de Beckett podem ser consideradas sob este diálogo constante entre a execução das marcas e o estímulo da imaginação do ator.

Uma das hipóteses deste estudo era: a dificuldade do ator em cumprir suas indicações cênicas estaria no foco do seu teatro? Como pretexto para o mergulho na obra e experiência de Beckett como diretor teatral, a questão mostrou-se válida, mas limitada na sua formulação. Embora a dificuldade possa ser considerada um dos elementos que acompanham a atuação neste teatro, não parece que ocorre de forma uniforme em todos os casos, e nem parece que seja, de fato, um interesse do autor de que seja expressa.

> Eu tive que ir a um médico especializado, porque tive uma espécie de espasmo muscular terrível por conta da tensão [durante *Dias felizes*]. Então tive que aprender a utilizar apenas o tônus necessário para o meu corpo, ombros e pescoço e ainda assim expressar a ideia de estar presa. WORTH, I. apud (KALB, 1989, p. 147). Tradução nossa.[102]

Como se percebe pelo relato, a atriz Irene Worth teve que aprender a alterar seu tônus para realizar seu papel. O corpo e a voz do ator, no teatro de Beckett, são levados ao limite do trabalho técnico, do qual a adequação do esforço faz parte. De qualquer forma, manter o ator na iminência do erro, se fosse um interesse, deveria permitir que este fosse incorporado ao espetáculo de alguma forma. Um ator que erra e recomeça revelaria melhor um projeto de expressão da dificuldade de execução posta em cena. Não parece ser mesmo este o interesse de Beckett. Ao propor modelos bastante fechados ao ator, sua direção buscava resultados objetivos. Uma vez alcançados e mantidos, não se alteram em busca de um desafio maior para atualizar um estado de urgência no ator. A atuação aqui é *mais* um dos elementos a serem organizados em

[102] No original: I had to go to a special doctor, because I'd got into a kind of terrible muscular spasm through tension [during Happy Days]. And so I've had to learn to get just the right sense of relaxation in my body and my shoulders and my neck and yet give the sense of being trapped.

cena, junto com a iluminação, o figurino e a cenografia e não o centro gravitacional deste teatro. Os desdobramentos destas comparações e suas implicações no fenômeno teatral ficam indicados como um fértil campo de estudos. Este modelo serve, contudo, para que consigamos considerar o trabalho do ator em relação a seu público, apontando parâmetros que pareceram caros ao autor na lida em sala de ensaio para que sua estética teatral alcançasse sua realização.

A hipótese acaba revelando, de forma indireta, certas impressões que a obra de Beckett pode causar, sobretudo tendo em vista o caráter aparentemente não democrático do processo de ensaio, prenunciado pela rubrica. A hipótese procura remediar o fato de não encontrar, à primeira vista, o ator como elemento principal da criação beckettiana, tentando recolocar a importância da subjetividade do ator no espetáculo. Desta forma, alinha-se com uma corrente de pensamento teatral que se opõe à soberania do autor e do diretor no processo criativo, com a qual Peter Brook, por exemplo, se identifica:

> O diretor pode tratar uma peça como um filme e usar todos os elementos do teatro – atores, cenógrafo, figurinista, iluminadores, músicos, etc. – como seus servos, para comunicar ao resto do mundo a sua visão. (...) Cheguei a conclusão de que é um modo lamentável e canhestro de usar a direção; se alguém deseja dominar totalmente seus meios de expressão, é mais decente usar uma caneta ou um pincel como servos.
> (BROOK, 1995, p. 22)

Kalb[103] sugere que há poucas montagens da obra de Beckett no mundo por principalmente duas razões: ele parece por demais conservador aos olhos da vanguarda e demais vanguardista para os conservadores. Além disso, trata-se de uma obra em que a leitura do diretor acaba cedendo lugar à do autor, impedindo que se façam leituras inovadoras. Desta forma, é principalmente a defesa da supremacia do diretor teatral como artista da obra que parece estar em jogo.[104] Reconhece que a partir dos anos 70 os diretores, no teatro, ocupam um lugar central, e que, mesmo com tentativas de "colaborativismo" entre atores e diretores, a mística em torno da figura do diretor parece estar longe de se extinguir.

---

[103] (KALB, 1989).
[104] Ibidem. p. 150.

No Brasil, poderíamos acrescentar que, além disso, sua obra não consegue ser assimilada (facilmente) na produção de grupos que se voltam para formas de produção colaborativistas.

No contexto da cidade de São Paulo dos anos 2010, podemos dizer que boa parte da produção teatral se baseia em procedimentos mais ou menos próximos aos do processo colaborativo, surgido na década de 1990, como resultado de um longo processo histórico de amadurecimento do teatro de grupo. Nesta forma de criação artística coletiva, as diversas funções assumem espaços de contaminação mútua. Especialmente quanto ao ator, que passou a escrever e dirigir as próprias cenas em determinados momentos do processo; é indiscutível que assume uma posição mais central na criação da obra do que em outros modelos. Sobre o ator do processo colaborativo, Antonio Araújo, diretor do grupo Teatro da Vertigem, diz:

> Não é o ator da "marca". É um ator propositivo, um ator que pensa, que discute os rumos do trabalho. Em geral, no teatro mais convencional, o conceito da obra está muito ligado ao dramaturgo e ao encenador. O ator está como um executor, um fazedor. É claro que o ator é um fazedor, é ele quem vai estar diante do espectador. Mas o fato de ser um fazedor não suprime a possibilidade de pensar os rumos da obra.
> ARAÚJO, Antonio apud (FISCHER, 2010, p. 110).

O problema do pouco conhecimento acerca da obra de Beckett no Brasil, devido à escassez de traduções e textos críticos, certamente contribui para uma compreensão equivocada de seu teatro, e para as poucas montagens de seu teatro.

Sabendo das diferenças históricas que encerram as experiências de Beckett como diretor e o contexto do processo colaborativo no Brasil, contudo, não seriam inválidas as tentativas de problematizar a questão de um diálogo entre essas duas formas de criação teatral, aparentemente antagônicas. Se o teatro beckettiano parece bater de frente com uma supervalorização do ego, seja do diretor, seja mesmo do ator, não parece ser em detrimento do ego do autor. Reconhecendo que o objeto da representação permanece interdito ao artista, de forma geral, Beckett coloca-se não contra, mas ao lado do ator e pode servir como elemento problematizador de qualquer criação que pretenda questionar a hierarquia, em todos os âmbitos.

Certamente, esta dissertação não consegue dar conta deste tema, que fica, portanto, apenas apontado para pesquisas futuras. No entanto, atravessando o processo de pesquisa, e mesmo servindo de laboratório às diversas questões levantadas, o

processo de criação com o grupo *Errantes* consistiu numa pesquisa prática de grande serventia. Incluí-la entre os capítulos do estudo seria, contudo, ampliar a discussão do objeto em termos históricos, pedagógicos e estéticos por demais amplos, o que dificultaria ainda mais o recorte reflexivo sobre a própria obra de Beckett. Um relato reflexivo sobre esta experiência está anexa ao texto.

Se, por um lado, um teatro com fins puramente comerciais pode evitá-lo por não ser de fácil assimilação (sobretudo as peças tardias), por outro lado, um teatro com uma inclinação experimental (como aquele produzido de maneira mais ou menos colaborativa por grupos em São Paulo) se afastará por dois motivos principais: a falta de elementos que possam ser entendidos claramente como um "teatro político" e a soberania do autor em relação às marcações cênicas, que dariam pouca margem a uma leitura própria.

Anexo: Relato de uma trajetória errante

Neste capítulo, discutiremos a trajetória de um processo de criação que conduzi, entre março de 2010 até janeiro de 2013, que culminou na criação do espetáculo *Vanitas*, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, na cidade de São Paulo, em novembro de 2012 e em temporada em fevereiro de 2013 no Teatro do Pássaro.

O grupo surgiu quando convidei alguns ex-alunos da Escola Livre de Teatro de Santo André, onde leciono, para investigar um treinamento chamado círculo neutro, com o qual havia tido algumas experiências nos anos anteriores, como ferramenta para a criação de cenas a partir do romance *Malone Morre*, de Samuel Beckett. No ano de 2008, como assistente de Isabel Teixeira numa oficina-montagem da peça *Eleutheria*, do mesmo autor, tive meu primeiro contato mais aprofundado com sua obra. Por indicação dela, eu havia lido a trilogia composta por *Molloy, Malone Morre* e *O Inominável*, e acabei elegendo *Malone Morre*, no momento do surgimento do grupo, para servir de inspiração para a criação de cenas. Um dos focos deste interesse era o humor particular desta obra.

O círculo neutro me havia sido apresentado por Francisco Medeiros, diretor do Núcleo Argonautas, quando integrei a equipe do projeto Terra sem Lei, contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo nos anos de 2006 e 2007. Este treinamento fazia parte do repertório técnico do grupo há cerca de seis anos, ocupando um lugar central no pensamento cênico da equipe. Servia como um treinamento do olhar de toda a equipe, uma vez que há uma plateia formalmente constituída que participa de todas as suas fases, observando e, por vezes, provocando o ator. Inúmeras reflexões acerca do termo "estado-cênico" surgiram no processo. No caso do projeto Terra sem Lei, especificamente, as diversas áreas do projeto (dramaturgia, direção, figurinos, corpo) encontravam no círculo neutro o espaço para a experimentação do que se chamou de "invasões": os atores recebiam tarefas a serem realizadas no decorrer do treinamento (ou seja quando estavam "em cena") vindas de qualquer uma das áreas, que deveriam ser

respondidas dentro do círculo. A dramaturgia se aproveitava dos imprevistos, daquilo que poderia ser considerado erro, ou que não tinha acontecido de forma planejada, para ser aproveitado nos textos. Parte desta estratégia, veremos, está ligada ao tipo de ética que o círculo neutro estabelece como processo de criação teatral.

Além desta experiência, em 2009 participei de um workshop ministrado por François Kahn, no TUSP que foi focada neste treinamento. Ator francês, que trabalhou durante trinta anos na companhia de Jerzy Grotowsky, foi ele o responsável direto e indireto por transmitir o treinamento para Francisco Medeiros, em visitas ao Brasil.

4.1. O círculo neutro e suas diferentes abordagens

Descrição

Segundo François Khan, o círculo neutro é um treinamento criado por Jacques Lecoq. No entanto, foi com o diretor belga Thierry Salmon que ele teve contato com a técnica. Diz François que foi a partir de um treinamento de palhaço, em que o ator deve permanecer sem rir, enquanto a plateia o provoca no sentido contrário, que Lecoq criou um treinamento que pudesse servir ao ator. Não consegui localizar qualquer escrito de Lecoq que confirme esta informação.

Há pequenas diferenças em relação aos procedimentos do círculo realizados por Medeiros e Khan, que entendi como escolhas para evidenciar aspectos específicos. Não procurarei mapeá-las neste estudo, por fugir aos nossos objetivos. O que se descreverá aqui, portanto, será o que tomamos como sequência básica, já uma síntese entre uma abordagem e a outra.

Um ator por vez realiza o treinamento, que inicia-se na zona de preparação (espaço estabelecido fora do círculo, por um círculo menor, próximo à entrada). As ações que realizará são, basicamente, olhar, caminhar, cumprimentar o público, mas organizadas num roteiro bem definido. O que se observará nesta realização é o surgimento de tensões

corporais, assim como mudanças no fluxo das ações, (pausas e hesitações). Os hábitos do ator ao se colocar em cena aparecem, a sua revelia. Sua busca será a de realizar o treinamento da forma mais neutra possível.

Neste ponto, podemos recorrer a Lecoq, ao tratar da máscara neutra, para buscar um paralelo acerca do que o treinamento da neutralidade, no círculo, pretende:

> A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. Entra-se na máscara neutra como se entrasse num personagem, com a diferença de que aqui não há personagem, mas um *ser genérico neutro*. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e ações.
> (LECOQ, 2010, p. 71)

O exercício possui algumas fases, que podem ser realizadas numa sequência, desde que não haja erros, o que, segundo Khan, é punido com a saída do círculo e o reinício do ponto zero. Pode-se também, manter-se na repetição da mesma fase até que se consiga realizar avanços significativos nela Há uma sequência básica, que pode ser treinada sem o desenvolvimento das fases seguintes, que é a entrada e a saída do círculo. No trabalho com o Núcleo Argonautas, permanecemos muito tempo na investigação das ações destas fases, antes de avançar para as. próximas. Com François Khan, desde o primeiro dia do treinamento já vivenciávamos a segunda fase, das provocações, e logo chegamos à terceira. Ou seja, cada processo possui necessidades específicas às quais o círculo pode adaptar-se.

Poderia descrever o procedimento e as fases do círculo em detalhes, mas acredito que desta forma nos desviaríamos dos objetivos do estudo. Segue então um relato breve sobre este conteúdo

Preparação do espaço

O treinamento se inicia com a arrumação do espaço e o desenho do círculo. Inicialmente, organiza-se uma plateia formando uma meia lua em frente ao espaço que se destinará ao treinamento, onde se desenhará um círculo de giz. Uma dupla de atores se responsabiliza por desenhar o círculo no chão: um deles fica no centro, segurando a ponta de um barbante, enquanto o outro, segurando a outra ponta esticada em relação ao centro e fazendo o movimento de um compasso, desenha o círculo no chão. Abrem-se, seguindo um método bastante preciso, as portas de entrada e saída no círculo, apagando-se pequenos segmentos no perímetro do traço realizado, posicionadas nas diagonais direita e esquerda superiores (do lado oposto ao da plateia). Só após o estabelecimento destas portas é que o ator que está no centro poderá sair de dentro do círculo. Estabelece-se entre toda a equipe a regra de que não se pode atravessar o círculo de giz: entra-se e sai-se nele/dele utilizando-se as portas, mesmo nos intervalos. No fim do ensaio, a mesma dupla que desenhou o círculo se encarrega de apagá-lo.

Preparação do ator

Uma das pessoas da plateia levanta-se e coloca-se na zona de preparação. Ali é o espaço que se destina, como o nome diz, ao momento anterior à entrada em cena. Alongamento, aquecimento, arrumação da roupa/figurino, relembrar trechos do texto.

Procedimento de entrada no círculo

Quando o ator está preparado, indica que iniciará seu percurso olhando para o centro do círculo. Olhando para este ponto, caminha até a porta de entrada. Quando parar, leva seu olhar do centro do círculo para a ponta dos pés. Verifica se eles estão na beira do círculo. Corrige-se os pés. Leva-se o olhar da ponta dos pés para os olhos de uma pessoa da plateia.

Olhando para esta pessoa, caminha-se até o centro. Chegando ao centro, o olhar segue novamente em direção à ponta dos pés. Corrige-se a posição, deixando a ponta dos dedos exatamente atrás da linha central. Dirige-se o olhar novamente à mesma pessoa da plateia. O ator diz "bom dia". A plateia responde. O ator olha nos olhos de cada integrante da plateia.

Sequência de saída

Quando terminadas as tarefas, o diretor diz "tchau" e o ator responde da mesma forma. Olha para a porta de saída, olha para uma pessoa da plateia (diferente da primeira) e olhando para ela caminha de costas até a porta de saída. Ele para quando percebe que está próximo dela. Leva o olhar até a ponta dos pés. Corrige-os. Olha para a pessoa escolhida novamente. Dá três passos para trás. Para finalizar a sequência, o ator volta a olhar para o centro do círculo.

A avaliação do ator é feita, nos estágios iniciais, pela figura do diretor que conduz o treinamento. Ele procura observar em que momentos o ator saiu das ações estabelecidas no roteiro. Um indicador importante para esta avaliação é a fluência das ações. Todas elas devem ser executadas na mesma velocidade, estabelecida no início da trajetória quando o ator caminha da zona de preparação para a porta de entrada. De forma geral, tende-se a realizar as trajetórias com o olhar de forma mais rápida do que com o caminhar. Francisco Medeiros chamava a atenção para que os atores "vissem o que está entre um ponto e o outro". O treinamento chama a atenção para a ação do olhar não apenas com o sentido de ver uma coisa e ver a outra, mas perceber o caminho que há entre uma e a outra. Este desenho também é visto pelo público e entendido como composição, portanto, deve estar sob domínio do ator. Outro aspecto central desta técnica é a compreensão do fluxo de ações. Quando uma ação termina, outra deve começar. Não há transição entre uma ação e outra, o que significaria perder o começo e o fim delas. Também não há intervalo entre uma e outra. Estes parâmetros indicam a qualidade do fluxo do ator no treinamento. Uma série de questões posturais, como a posição do queixo, ou inclinação da cabeça ao olhar o

público, por exemplo, que comprometem a neutralidade, se não percebidas pelo ator. Durante as trajetórias horizontais com o olhar, como no caso do momento em que o ator olha para o público, o olha não se move sozinho; é a cabeça que leva o olhar e se move de um lado para o outro.

Para François Khan, o procedimento de entrada e saída é o aspecto central do treinamento. Ele relatou que quando um ator que já está em fases mais avançadas do círculo, eventualmente, erra a entrada ou a saída do círculo, ele é punido, ficando uma rodada sem entrar novamente. Isto indica a importância dada a este procedimento. Poderíamos, aqui, iniciar uma reflexão acerca do que significa metaforicamente a entrada e a saída do *círculo neutro*, mas cairíamos no deslize de *falar sobre*, acerca do qual alertamos no início do capítulo. O convite que o treinamento faz, que podemos aproximar bastante da poética beckettiana, é perceber estas trajetórias na sua concretude cênica, não tomando-as por símbolos.

Tanto Francisco Medeiros quanto François Khan viam com desconfiança a teorização do treinamento do *círculo neutro*. Um termo muito utilizado pelo Francisco Medeiros durante o projeto Terra sem Lei, era "falar sobre". *Falar sobre* é uma forma de escapar ao contato real da experiência, restringindo-a a uma única leitura. Neste contexto, evitávamos *falar sobre* o círculo neutro como uma grande "metáfora do teatro", mas apenas *sobre* o que tínhamos visto ou percebido concretamente em determinado momento. François Khan tinha uma atitude muito parecida em sala. Quando nos referíamos ao treinamento dos outros, em processo de avaliação, não podíamos utilizar adjetivos, mas descrever o corpo, e a utilização do tempo e do espaço realizada.

Na presente dissertação, este capítulo poderia ser compreendido como uma tentativa de *falar sobre* apenas se tivermos em mente que nenhuma elaboração do treinamento possa ser realizada. Acredito, no entanto, que a atenção dada a esta questão pelos condutores citados nos remeta exatamente ao ponto que compreendo como comum entre o *círculo* e a poética beckettiana. Há um interesse, nestas duas formas de criação, por lidar com a matéria teatral pela sua concretude, pelo que pode ser visto e ouvido e que se afasta de uma abordagem do teatro como representação. Que fique claro que não se propõe aqui que o

círculo neutro seja um treinamento beckettiano, pois suas possibilidades são diversas, sendo utilizadas, tanto por Khan como por Medeiros, para a criação de papéis, inclusive. As ações do treinamento se assemelham àquelas que encontramos nas rubricas beckettianas na medida em que pedem apenas que sejam realizadas sem se questionar acerca de seu significado, que pode ser múltiplo, além, claro, da precisão e do domínio de diversos aspectos da ação comumente não levados em conta para escritores dramáticos. Levar em conta direções precisas do caminhar no espaço, as direções do olhar em cena parecem ser interesses de um teatro e de um treinamento que se abrem a múltiplas leituras acerca do significado destas ações e não desejam fixar emoções como mensagens a serem decodificadas pelo público. Possuem, também, uma ética parecida ao lidar com estas questões no contato com os atores: não se explica a obra, mas a sua forma.

As próximas fases do círculo neutro, apoiadas no estado-cênico experimentado pelo procedimento de entrada, aprofundam as análises que já iniciamos. Voltemos às descrições.

Provocações

A plateia se levanta de onde está sentada. Livremente, obedecendo apenas as regras de não entrar no círculo e nem atirar objetos no ator que está no centro, ela tenta fazer com que o ator se desestabilize. Rir, responder com gestos, corrigir-se, são sinais de desestabilização. O diretor, que não participa das provocações, ao final do tempo que julgar necessário, proposto por Khan como sendo de três minutos, grita "stop" para encerrar esta fase. Os provocadores devem, ao comando, encerrar completamente as provocações, e voltar em silêncio ao seu lugar de observadores. O ator se arruma, corrigindo a posição dos pés novamente no centro do círculo.

Evitando tomar a fase das provocações como, novamente, metáfora da condição do ator diante do público, voltemos ao que ela acaba propondo como aprendizado técnico ao ator. Ele deve estar tão concentrado na sua ação de olhar a plateia, que os diversos convites que ela faz não lhe tirem de seu objetivo. Não é um enfrentamento. Ao contrário, pela

experiência de passar pelo círculo e pelas indicações tanto de Medeiros como Khan de que evitar-se-ia o riso abrindo espaços no corpo, fica clara a importância da respiração e do relaxamento necessários para passar por esta experiência. O ator deve reconhecer em de onde surge a vontade de rir e como diluí-la pelo corpo todo. “Deixar passar”, outra expressão recorrente de Francisco Medeiros, seria uma chave para compreender corporalmente os impulsos de sair da ação. Para Khan, o ator que não passasse pelas provocações não deveria ir para a fase seguinte.

Esta fase parece ser uma das mais singulares deste treinamento, por incluir de forma tão direta a participação da plateia no jogo. A tentação de propor uma leitura fechada acerca dos significados deste exercício é grande. Mas, fica clara, inclusive pela infinidade de referências às quais podemos nos remeter, que podemos ler este fenômeno da forma como quisermos.

Entrevista

Nesta fase, o diretor conduz o treinamento. Na forma ensinada Por François Khan acontecia uma entrevista. O primeira pergunta deve ser: “Qual o seu nome?” O ator responde o seu nome. No caso de se tratar de um processo de criação de personagens, deve-se responder o nome do personagem. As outras perguntas devem ser respondidas buscando coerência com a fábula investigada. Caso haja erros em relação a leitura ou perceba-se qualquer inconsistência em relação ao universo ficcional, o diretor interrompe a entrevista e diz: “tchau”, provocando o início da sequência de saída. O ator também deve responder às perguntas o mais rápido possível. Há um interesse em surpreendê-lo com perguntas que não tinha imaginado, pras quais ele deverá dar uma resposta, como se fosse a personagem. A neutralidade deve ser mantida. Um assistente deve anotar as respostas dadas para que, a cada vez que o ator entre no círculo, elas sejam refeitas e respondidas da mesma forma. Assim, aos poucos, inicia-se um processo de construção de personagem, que leva em conta não apenas o que é dito, mas a forma como foi dito pela primeira vez. As entrevistas podem caminhar para a apresentação de:

Tarefas

Da mesma forma como as perguntas são feitas, o diretor pode pedir algumas tarefas ao ator. Mostrar fisicamente uma determinada ação da personagem, a ser criada de improviso, diante do público. Sempre que esta ação for pedida, o ator deverá realizá-la da mesma forma como da primeira vez. Uma outra possibilidade, bastante explorada por Francisco Medeiros, era a de pedir tarefas para serem apresentadas dentro do círculo, que podiam tanto ser ações como textos ditos ali. O texto memorizado é tratado da mesma forma pelos dois condutores. A memorização por escrito deve ser a técnica utilizada. O ator não deve falar o texto em voz alta até o momento em que isto lhe seja solicitado dentro do círculo. Busca-se, assim, que o ator entre em contato com a pontuação real do texto e mantenha o trecho memorizado desvinculado de uma melodia prévia. O hábito de dizer o texto sempre de uma mesma forma, assim como nas trajetórias de entrada e saída, evidencia um vício do ator em se acomodar a uma única leitura do texto, que carregará, como o corpo, registros que não necessariamente pertencem ao campo expressivo que se deseja. É a fase das tarefas que permite-se uma maior liberdade de adaptação do treinamento, pois é nela que se buscará uma aproximação mais efetiva com o projeto artístico investigado.

Alguns aspectos que merecem nossa atenção nestes procedimentos da tarefa, que entrarão no foco das análises a seguir:

- O ator deve comprometer-se com o que surge de forma espontânea e assumi-la como escolha.
- O ator deve responder ao diretor, mesmo que não saiba. Trata-se de um jogo desigual, uma vez que o diretor pode escolher o que perguntar.
- A posição do diretor é a de desestabilizador.

Uma fala de François Khan, durante seu workshop, me chamou a atenção. Ele disse que Jacques Lecoq havia criado este treinamento a partir da forma um exercício de *clown*. Como não há bibliografia a respeito, relacionei imediatamente o círculo neutro com um exercício chamado de Picadeiro, muito utilizado em workshops de palhaço. Neste jogo, o diretor, chamado por *Monsieur*, ou *Monsieur Loyal*, pede a um palhaço que se coloque em cena. Há diversas variações do que pode acontecer, mas a forma clássica é uma espécie de entrevista de emprego, em que o palhaço tenta convencer o diretor de que pode trabalhar no circo. O diretor procura constranger o palhaço, pedindo tarefas que ela vai demonstrando ser incapaz de realizar. Este jogo de poder, que remete à dupla de Branco e Augusto, consta do treinamento de diversas abordagens do palhaço, das mais tradicionais às releituras contemporâneas. Sem o intuito de provocar o riso da plateia, a condução de Khan e Medeiros buscava gerar no ator um estado de prontidão e abertura à improvisação que testava os limites da neutralidade que o ator tinha conquistado.

Podemos relacionar este momento do treinamento com diversas cenas do teatro beckettiano em que a figura do carrasco e da vítima se tornam mais evidentes. Por exemplo, a cena em que Pozzo pede que Lucky "dance" e depois "pense". O *riso triste* provocado pelo personagem em problemas se aproxima daquele provocado pelo ator no treinamento. De certa forma, as peças tardias *Eu não e Comédia* também evocam uma situação parecida a esta, colocando a narrativa dos personagens como uma imposição externa, sobre a qual não temos informações.

No treinamento, o risco de errar pelo qual o ator passa faz parte do interesse gerado na plateia, uma vez que a precisão que o treinamento busca é absoluta. Ele é exposto, desde o início, ao olhar do público, e reconhece que este é um fator que cria, ou aumenta, tensões corporais específicas. O olhar não pode vacilar, uma ação deve iniciar-se assim que a outra termina, sem pausa ou hesitação. Na fase das provocações, descrita adiante, ficará claro o antagonismo entre o ator e a plateia.

São estes alguns dos elementos que fazem com que, de início, a relação com o teatro de Beckett parecesse evidente, ao menos como meio de proporcionar ao ator uma experiência cênica próxima a daquela dos personagens. Importante que a apropriação que

fizemos é apresentada aqui como uma possibilidade de treinamento possível, sem qualquer garantia de sucesso. Pelo contrário, como veremos o atrito da aproximação entre os dois materiais se deu de forma bastante áspera.

4.2. Do treinamento às primeiras experiências com *Malone Morre*

O grupo de estudos surgiu a partir de um convite feito por mim a alguns alunos e ex-alunos da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), além de outros atores que considerei passíveis de se interessarem pela proposta, para estudar o treinamento do Círculo Neutro. A obra *Malone Morre* tinha importância secundária na pesquisa, servindo apenas para investigarmos a terceira fase do treinamento com algum material textual. O motivo principal da escolha desta obra foi um interesse pelo humor peculiar que ela apresentava.

O grupo, nos seus primeiros encontros, era formado pelos seguintes participantes: Aila Rodrigues, Ana Sharp, Carolina Splendore Cameron, Débora Sanders, Caroline Úngaro, Marcos Reis, Pedro Henrique Stempniewski, Natália Telles Ferreira e Rafael Lemos. Exceto Caroline Úngaro, atriz formada pela Unicamp, todos os outros participantes eram oriundos da ELT. Iniciamos o grupo no dia 10 de março de 2010, nos propondo a encontros duas vezes por semana, das 10 às 13 horas, na sede da Companhia do Feijão, na cidade de São Paulo

Os encontros se iniciavam com a realização de uma sequência de aquecimento comum, que seguia o modelo utilizado pro François Khan, baseado em posturas de Yoga, acrescida de alguns exercícios de respiração. Nas duas semanas iniciais, nos dedicamos exclusivamente a prática do círculo neutro, nos atendo as duas fases iniciais do percurso: procedimento de entrada e as provocações. Minhas anotações do treinamento se restringiram, neste momento inicial, a rápidas listagens do que percebia como desvios da neutralidade a cada passagem dos atores pelo processo, ou seja: a presença de pausas, hesitações ou mistura de uma ação com outra, mudanças de velocidade durante as trajetórias e questões posturais.

O que observei, acerca da segunda fase, foi que havia basicamente duas formas do ator, no círculo, reagir à vontade de rir provocada pelas provocações: a tensão para não rir, em geral na boca e no rosto, mas identificável em todo o corpo, e a aceitação da risada, que culminava numa espécie de desmonte. Entre as duas parecia haver um ponto que a plateia se interessava de forma geral, que poderíamos associar ao risco que o ator estava correndo, perceptível em seu corpo. Em cada um dos polos, ao contrário, em que o desvio da neutralidade ficava evidente, podíamos perceber um desinteresse da plateia pelo ator.

Fizemos algumas experiências em que o ator deveria resistir a qualquer custo à vontade de rir e outras em que experimentava a risada acontecer, quando inevitável. Percebi que era importante que o ator reconhecesse, no seu corpo, os diferentes impulsos que geravam o riso, de forma que tanto resistir quanto ceder eram importantes para este reconhecimento.

Deixando, momentaneamente, a obra de Beckett de lado, decidi investigar esta relação entre a vontade de rir do ator somada à impossibilidade da risada. Ao que indicava, parecia haver aí também uma semelhança com o treinamento de palhaço, em que o palhaço, para fazer o público rir, deve privar-se de sua própria risada. Pedi aos atores que escolhessem, cada um, uma música que considerassem cômica, para ser cantada no momentos em que lhe fosse solicitado no treinamento.

Neste estágio, após passarem pelas provocações, e, somente se não houvesse grandes desvios da neutralidade, os atores iniciavam a experimentação da terceira fase do treinamento, que chamamos de “entrevista”. Nesta entrevista, participava ativamente como uma espécie de interrogador. Outras pessoas se responsabilizavam pelo registro das perguntas e das respostas feitas a cada ator. A cada vez, o roteiro deveria ser repetido, incluindo pequenos acidentes de percurso, considerados então como parte do *repertório* de cada ator. Minha função, como entrevistador, mantinha, em parte, o mesmo objetivo das provocações, ou seja, desestabilizar o ator. Assumia um postura autoritária, como alguém na posição de um selecionador de talentos. Em determinado momento da entrevista, pedia que os atores cantassem a música que tinham memorizado.

O riso da plateia indicava, em geral, os momentos em que percebia o ator mais em risco com a própria vontade de rir, resistindo a ela. A música, se cantada de forma em que o comentário sobre ela se tornava mais evidente do que o intuito de cantá-la, percebíamos que a plateia se desinteressava. O esforço em tornar a música cômica era exatamente o que percebíamos esvaziar a cena de comicidade. Tratava-se, portanto, de exercitar a atenção, como em todos os momentos do treinamento, na realização de ações determinadas, que deveriam ser realizadas sem outra intenção do que aquela do enunciado, mesmo que elas causassem o desejo de rir.

A descoberta da figura do diretor, no contexto do treinamento, como uma figura cômica, se deu de forma desproposital. Khan apenas havia solicitado que o diretor falasse em volume alto com o ator que estava no círculo. O tom de interrogatório se insinuava por este aspecto, pelo fato de haver uma pessoa encarregada de anotar tudo o que acontecia e pelo tom desestabilizador que as perguntas tinham. Ao me colocar na função de diretor, percebi diversas semelhanças com a figura chamada de *O Dono do Circo*, ou *Monsieur Loyal*, presente em exercícios dos quais havia participado em cursos de palhaço. A figura do carrasco, geradora do *riso amargo*, foi importantíssima para os momentos seguintes.

A informação de que o círculo neutro tinha sido criado por Jacques Lecoq a partir de um treinamento de palhaço reforçava a proximidade que percebia na relação do diretor da cena, mais próximo de um clown branco e o ator, mais próximo a um augusto. Estas reflexões fizeram com que investisse na exploração da comicidade gerada pelo jogo, apoiada nestas duas funções.

A partir do mês de abril de 2010, iniciamos a abordagem de *Malone Morre*. Enquanto diretor do processo, apesar de fascinado com as descobertas que vínhamos realizando no treinamento, não havia planejado como abordar o romance de Beckett. Mesmo sem o intuito de montar um espetáculo, naquele momento, precisava encontrar um rumo para conduzir o próprio treinamento para que a pesquisa caminhasse na direção imaginada.

Malone morre, segundo romance da trilogia formada também por *O Inominável* e *Molloy*, assim como a obra de Beckett como um todo, apresenta diversos obstáculos a uma

compreensão fácil. O narrador, que se nomeio Malone, está, segundo ele, à beira da morte. Não sabe precisar sua idade, seu passado, o local onde se encontra. Decide, antes de morrer, realizar algumas tarefas: fazer seu inventário, escrever uma história e falar sobre sua situação atual. Dispõe, para tanto, de um pequeno lápis e de um caderno, com os quais erra tenta cumprir seus objetivos, sempre inalcançáveis. Não se tem certeza, pela memória que o narrador parece não ter mais, acerca do grau de objetividade que ele é capaz de manter, portanto, não se detecta, nas narrativas que cria e na própria análise de seu estado atual, o que é de fato verdade e o que é criação. O jogo metalinguístico com a própria construção de uma obra é tão relevante no texto que em diversos momentos fundem-se as figuras de Malone, de seu personagem, primeiro Sapo depois Macmann, e do próprio Beckett.

Como a terceira fase do círculo estava associada a ideia de *construção de personagem*, as imprecisões, ambiguidades e a importância dada a forma do texto em detrimento a sua mensagem aos poucos se mostraram obstáculos significativos para a realização desta parte do exercício.

Houve, entre abril e junho, algumas abordagens do material, de formas diferentes, ainda presas a ideia de criação de personagens:

- A construção de personagens do romance.
- A construção do personagem Malone, narrador do romance.

Outra possibilidade, que chegamos a considerar, foi a eleição de um tema significativo do romance, como ponto de partida. Chegamos a eleger: “o que você faria antes de morrer?” como um destes temas, mas percebíamos que nos distanciávamos do romance de Beckett e dos elementos que nos interessavam ali. Entre eles, o humor, um dos nossos focos de interesse.

Decidimos então, em especial pelo reconhecimento do caráter metalinguístico da obra, da importância de nos focarmos no narrador do romance como ponto de partida. Cada ator escolheu uma peça de figurino e um trecho do texto para memorizar como materiais para a criação de personagens.

Os procedimentos de entrada e saída continuavam os mesmos, exceto pelo fato de serem feitos com uma peça de roupa ou acessório que convencionavam a existência de um personagem. Na fase da entrevista, a primeira pergunta que o diretor faz é: nome? Os atores deveriam responder, então: Malone, e continuar a entrevista. Com cada um deles criou-se um repertório, que incluía não apenas perguntas e respostas, mas a realização de ações que deveriam configurar o quarto de Malone, misturadas aos textos ditos como narração.

Neste ponto do processo, pudemos perceber como o fato de lidarmos com a criação de personagens se afastava da ideia central beckettiana de associar a impossibilidade à expressão. Tanto os atores calculavam suas respostas para que acontecesse o riso quanto eu, como diretor, conduzia o trabalho para a manutenção do humor a qualquer custo, mesmo que se distanciasse completamente daquele humor característico do romance original. O acúmulo do repertório desenvolvido dentro do círculo não parecia ajudar na construção de personagens que almejávamos inicialmente.

Algumas reflexões acerca destes procedimentos podem ser feitas. O jogo entre o ator e a figura do diretor, percebido inicialmente como um dos pontos de maior interesse do treinamento, também guardava algumas ciladas para o encaminhamento do processo, em especial ao lidarmos com o texto em questão, não percebidas de imediato. Algumas respostas do ator criadas dentro do círculo, isoladas da presença ostensiva do diretor exigindo a sua realização, perdiam o interesse. Uma outra questão era o distanciamento que percebíamos em relação ao humor do romance e do humor que aparecia no círculo. Será que qualquer relação entre palhaço branco e augusto remete a Beckett?

4.3. Aprofundamento da obra de Beckett

(maio a setembro de 2010 – Oficina Cultural Oswald de Andrade)

Pareceu-nos que um aprofundamento maior na estética de Samuel Beckett seria necessária para que conseguíssemos dialogar mais amplamente com sua obra.

A peça *Quad*, criada por Beckett originalmente para a TV, passou a integrar nossa sequência de aquecimento. Trata-se de uma obra sem falas, constituída por um *esquema de*

movimentação a ser realizado por quatro atores num espaço quadrado. Cada ator possui uma mesma trajetória, que se inicia num vértice do quadrado, passa por suas arestas e pelo meio diversas vezes e sai por um outro vértice. No entanto, estas trajetórias são combinadas de todas as formas possíveis, tanto em relação à quantidade de atores em cena quanto à escolha de quais são eles.

Uma outra peça que passamos a realizar, não como aquecimento, mas como parte do estudo, foi *Vaivém*, de 196x. Nesta peça, as três personagens, Ru, Vi e Flo, irmãs, sentadas num banco, repetem um outro *esquema* de movimentação, em que, quando da saída de uma delas do banco, as duas que ali permanecem parecem cochichar sobre a que está ausente. A imagem inicial e final da peça é a das três personagens segurando suas mãos de forma simétrica em ziguezague.

Estas duas peças fizeram parte de nossos primeiros contatos com a estética de encenação beckettiana, e deixaram uma impressão muito diferente daquela que tínhamos acerca de *Malone*. Não conseguíamos identificar o humor de Beckett nestas obras. Ao contrário, tínhamos a impressão de estarmos agora num campo muito mais inóspito. As relações entre o material levantado no círculo e esta dramaturgia pareciam ainda mais distantes do que com o romance. O mergulho inicial na obra de Beckett passou também pelas leituras em sala das peças *Esperando Godot*, *Fim de Jogo, Dias Felizes, Atos sem Palavras I* e *II*, *A Última Gravação de Krapp, Comédia, Eu Não, Improviso para Ohio* e *Cadeira de Balanço*.

A partir de maio de 2010, transferimos o grupo de estudos para a Oficina Cultural Oswald de Andrade. Este momento coincide com a saída de diversos integrantes do grupo inicial e com a entrada de alguns outros. Houve relatos de desinteresse pelos rumos da pesquisa, agora muito voltados para a obra de Beckett. As peças *Quad* e *Vaivém*, para alguns integrantes do grupo, eram desinteressantes. Enquanto diretor do grupo, percebia que a discrepância da comicidade que experimentávamos no treinamento se distanciava muito daquela experimentada pelas peças curtas de Beckett. Parte do desinteresse dos atores vinha desta percepção, que imprimiu um clima de incerteza sobre as pontes possíveis entre a obra do autor e o treinamento.

4.4. Tentativa de adaptar um trecho de *Malone Morre*

(outubro de 2010 a maio de 2011)

O grupo se reduziu então a dois atores, Pedro Stempniewski e Eduardo Gomes, além de mim. Decidimos que permaneceríamos fechados a novas entradas, para que pudéssemos nos aprofundar no trabalho e levantar um espetáculo. Houve, neste período, diversas tentativas de constituir uma dramaturgia que se inspirasse no romance *Malone Morre*, a partir de alguns trechos que nos interessavam no livro, sobre os quais voltamos nossas atenções. Um deles tratava da família dos Luíses. O personagem de Malone, Sapo quando jovem, Macmann quando mais velho, frequenta um sítio de uma família cujo sobrenome era Luís. A descrição de cada um dos personagens, assim como a forma Um deles era o caso amoroso entre Macmann, personagem criado por Malone, e Moll, sua enfermeira. Os dois se conhecem já muito velhos, quando Macmann é encaminhado para um asilo, chamado São João de Deus. Não fica claro se é apenas um asilo de idosos ou um manicômio. Contra as dificuldades do encontro carnal, sobre as quais o narrador Malone se detém longamente, os dois desenvolvem uma paixão mútua, que dura até o desinteresse na relação por parte de Moll, seguido de sua morte. Trata-se de um momento do texto em que o humor negro de Beckett se coloca mais à mostra, portanto, na busca pela comicidade que parecia orientar nossos interesses poderia frutificar.

Assim como nas primeiras tentativas que havíamos feito de caracterizar Malone de diversas formas, partimos do mesmo formato de entrevistas para tentar construir o personagem Macmann. Simultaneamente, extraímos sequencias de ações do personagem de outros trechos, transformadas em partituras que pretendiam ter o mesmo rigor que percebíamos nas rubricas de Beckett. O que percebemos, no entanto, é que as cenas resultavam extremamente pobres. Aos poucos fomos percebendo que a comicidade que percebíamos no romance estava muito mais ligada à forma como o narrador narrava os acontecimentos do que aos fatos em si: os fatos narrados eram demais pobres para gerarem interesse por si.

4.5. O círculo inominável

A partir desta guinada em direção ao universo beckettiano, com número reduzido de pessoas, abandonamos a intenção de adaptar *Malone Morre* para o teatro. Percebemos que havia uma complexidade da obra muito maior do que imaginávamos a princípio e que a forma de lidar com o treinamento do círculo neutro não poderia ser apenas a de *construção de personagens*, mas a fabricação de um determinado *estado-cênico* que se aproximasse da estética de Beckett, e que poderia orientar a dramaturgia. Através deste estado-cênico, acreditávamos que a representação mimética cederia espaço para uma presença mais próxima a exigida no teatro de Beckett. Seria uma forma de nos aproximarmos do autor através da condição de seus personagens, próxima da do palhaço.

Voltamo-nos para a leitura da trilogia *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, tendo como apoio teórico o livro de Fabio de Souza Andrade, *O Silêncio Possível*. Compreendendo os narradores dos três romances como evoluções de uma mesma voz, que amplia sua natureza metalinguística e sua complexidade, em *O Inominável* encontramos a crise da criação beckettiana completamente exposta. A voz narrativa não consegue mais esclarecer sua origem, o espaço em que se encontra, sua história. Simultaneamente, busca dar conta de todas as imagens que surgem, provisórias, acerca de sua situação, dos outros seres que parecem coabitar o mesmo território, talvez personagens criados por ele mesmo. Sabe-se que ele está preso ali, de alguma forma, que não pode escapar, e que não pode deixar de pensar, nem de escrever. O romance termina com as seguintes frases: "é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar."

Passamos a associar o estado deste narrador com o estado que deveríamos buscar no círculo neutro. A busca pela fluidez de uma identidade fugidia e a exposição das suas transformações contínuas, passou a ser um norte para nossa pesquisa. Definimos então um novo enunciado para a terceira fase do círculo:

- Olhando para o público, durante o tempo necessário, o ator deve perceber em que partes do seu corpo há excesso de tensão. A partir destes pontos o ator deve

buscar aliviar esta tensão até que perceba o início de uma outra se formando, gerando um novo movimento e assim sucessivamente.

O que percebíamos era o início de um fluxo de movimentos compensatórios. Embora o começo exigisse uma lentidão muito grande para que as tensões ficassem claras, aos poucos os movimentos entravam em fluxos bastante acelerados. Uma dificuldade que se tornou clara, foi a do ator não se fixar em um determinado padrão. Como pontos de conforto, algumas posições, movimentos ou cadências pareciam fazer com que o estado-cênico se enfraquecesse. Poderíamos associar estes momentos como a presença do "hábito", que Beckett percebe em seu ensaio *Proust*, se instaurando.

> O hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes. Os períodos de transição que separam adaptações consecutivas (já que nenhum expediente macabro de transubstanciação poderá transformar as mortalhas em fraldas) representam as zonas de risco na vida do indivíduo, precárias, perigosas, dolorosas, misteriosas e férteis, quando por um instante o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser.
> (BECKETT, 2003, p. 18)

Como traços de personagens estereotipados, algumas atitudes estancavam o fluxo de movimento, que poderíamos associar com o "sofrimento de ser", acima citadas, e davam lugar ao "tédio de viver". Esta mudança, bastante perceptível para a plateia, era geradora ou de um riso "amarelo", condescendente, ou mesmo do desinteresse puro. Os personagens de Beckett, em especial o narrador do *Inominável*, não se isentam de recair nestes hábitos. Mas parece que o interesse que a obra desperta vem justamente do fato de que não é ali que permanecem, mantendo-se em fuga constante do olho que busca fixá-los sob algum rótulo.

O ator, no centro do círculo, através do olhar, sempre ligado à plateia, mostra os diferentes impulsos corporais que surgem da tensão de estar diante do público. Cada posição, mesmo que represente um ponto de descanso, é sempre provisória e geradora de novas tensões, portanto, de novas ações compensatórias. Obedecer a estes impulsos sem

criar uma oposição interna acabava por esvaziá-los rapidamente. Poderíamos associar este estado de suspensão da ação, presente mesmo durante sua execução como preparação para a próxima, com o *sats* de Eugenio Barba.

> No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica. O *sats* é o movimento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade.
>
> (BARBA, 1994, p. 84)

Intuitivamente, ignorando mesmo esta relação com o termo *sats*, fomos formulando alguns critérios que procuravam garantir a manutenção desta energia potencial durante o treinamento:

- O ator não deveria aumentar a amplitude dos movimentos para os quais o impulso se s movimentos que percebia que o corpo fazia.
- Uma pequena força de oposição a cada impulso deve ser necessária tanto para reconhecer as direções e o tônus necessário para a realização do movimento, quanto para o surgimento de imagens e associações mentais despertadas por ele.
- Esta oposição parecia ser responsável também por um acúmulo de energia, ou por uma transformação interna dos impulsos, gerando outros. O alivio imediato das tensões parece esgotar o fluxo de movimentos, interrompendo-o.

Esta força de oposição também se aproxima do *otkaz*, termo empregado por Meyerhold como um dos princípios de sua biomecânica. Consiste exatamente na realização de um contra movimento antecedendo o movimento, indo na sua direção contrária. "É um gesto de curta duração, em sentido contrário, em oposição à direção do conjunto do movimento: recuo antes de avançar, ímpeto da mão que se levanta antes de desfechar um

golpe, flexão antes de pôr-se de pé." [194] No entanto, no treinamento do círculo Inominável, esta oposição permanece oculta, muitas vezes não traduzindo-se em ação externa.

Uma outra forma de abordar o problema era discernir entre a compensação de uma tensão e a busca pelo alívio total. Havia uma espécie de incômodo constante, que estava associada a pequenas mudanças no centro de gravidade corporal, que deveriam ser mantidas ou encaminhadas para a geração de novas tensões. A relação com o centro de gravidade do corpo, a percepção da coluna vertebral, os apoios indicavam se havia transferência de tensões ou alívio. Quando este ocorria, era comum aparecerem gestos mais periféricos, em geral nas mãos e no rosto, que não eram acompanhados de uma ação correspondente no centro do corpo. O excesso de tensão em determinada parte do corpo também indicava uma interrupção do fluxo, ou uma acomodação do ator em uma ação conhecida. Era necessário um equilíbrio e uma distribuição do esforço pelo corpo como um todo, mantendo-o disponível e sensível às mínimas variações de tônus e posição a cada instante.

A postura do diretor, empenhado em agir sobre o exercício do ator de forma certeira, indicando quando estes princípios eram feridos, se diferenciava da postura que se estabelecera em outros momentos. Percebia-se uma urgência tão grande nelas que não havia necessidade ou espaço para a comicidade. O diálogo entre diretor e ator acontecia num campo muito menos lógico, portanto distante da natureza fabular que se instaurava quando buscávamos a criação de personagens. O trabalho que se impunha à direção era muito mais próximo a uma direção energética ou sinestésica do trabalho do ator, por vezes utilizando apenas gestos e sons que não possuíam nenhuma tradução estabelecida, mas vinham como indicativos da instauração de um hábito.

Como decorrência ou complemento deste exercício, passamos também a experimentá-lo com foco na fala. Enunciamos da seguinte forma esta variação do treinamento:

---

[194] (PICON-VALLIN, 2013, p. 139)

- Mantendo a imobilidade externa, o ator deve dizer tudo o que passe pela sua cabeça, durante um determinado tempo.

Este exercício remete claramente a imagens do universo beckettiano, como as personagens Winnie, de *Dias Felizes* e a Boca de *Eu Não*. A obrigação de falar, exacerbada em *Eu Não*, pela velocidade do discurso da personagem, muitas vezes dificultando a compreensão das palavras, está insinuada também no *Inominável*. A ausência de pontos finais impõe a presença de vírgulas separando pequenas frases. A obrigação de dizer, tanto de Winnie quanto da Boca, se assemelha à obrigação do narrador do romance de continuar, mesmo não podendo.

Notou-se, logo nas primeiras experiências com este procedimento, que havia algumas formas de escape do enunciado que estariam associadas à hábitos criados para suprir a dificuldade de sua realização. Fosse através da criação de pequenas fábulas, do desejo explícito de querer gerar comicidade, da repetição de palavras recorrentes, ou numa insistência melódica ou rítmica. Se a experiência buscava um contato com a própria escassez de palavras e de recursos, diante da obrigatoriedade da expressão, estas estratégias, sedutoras a princípio, se mostravam como alívios análogos aos percebidos na versão puramente corporal do treinamento. As intervenções do diretor aqui também eram bastante despidas que qualquer intenção cômica, denunciando ao ator quando uma repetição havia tomado conta de sua improvisação, o que deveria acontecer com a máxima prontidão.

Ao mesmo tempo em que estas ocorrências indicavam uma válvula de escape para a situação incômoda pela qual os atores passavam, elas representaram, ao longo do tempo, material passível de se transformar em dramaturgia. Minhas anotações, a partir deste momento, começaram a reunir o repertório de ocorrências de cada ator, para serem futuramente utilizadas na construção de um espetáculo.

Os dois exercícios também forma muitas vezes experimentados de forma conjugada, reunindo tanto o fluxo de movimentos corporais quanto a fala. Os problemas desta conjugação estavam na dificuldade de percepção do ator sobre tantas variáveis (esforço,

criação de fábula, recorrência melódica ou rítmica, alívio de tensões). Consideramos que a realização desta etapa seria uma fase avançada do treinamento, preferindo, na maior parte do tempo, realizar as versões separadamente. Passamos a chamar o conjunto destes procedimentos de "círculo inominável". Foi também o momento de entrada de novos integrantes ao processo: Fernando Antonio e Túlio Crepaldi.

4.6. Considerações finais

O treinamento do círculo Inominável marcou o início da criação de um espetáculo que chamamos *Vanitas*, termo empregado para designar um gênero das pinturas de naturezas-mortas, que tinha por tema crânios, velas e livros. Inspiramo-nos neste tipo de pintura para criar uma encenação com personagens praticamente estáticos, inseridos em instalações que lembravam naturezas-mortas. A dramaturgia foi praticamente levantada toda no treinamento. Não nos deteremos na explicação do espetáculo, nem em sua interpretação. A descoberta do círculo Inominável é, neste estudo, o ponto ao qual pretendíamos chegar.

Desta forma, acreditamos ter exemplificado uma possibilidade de aproximação com o universo beckettiano que comprova, por sua errância, alguns percalços aos quais estão sujeitos os interessados em realizar adaptações da prosa de Beckett para o teatro, por um lado, e aos que pretendem realizar uma criação coletiva inspirada em sua obra, seja ela qual for. As questões relativas à voz narrativa, à fábula, enfim, à transposição de linguagem podem ser bastante complexas e deverão ser consideradas para não gerar leituras ingênuas.

Não que tenhamos chegado a um resultado exemplar. As apresentações evidenciaram inúmeros problemas e inspiraram novos encaminhamentos. Acreditamos que o exemplo de Beckett em reescrever constantemente sua obra ao longo de toda a sua vida devem ter sidos movidas por percepções análogas de necessidades de aprimoramentos, que só a apresentação e o encontro com o público podem propiciar. Reconhecer estas insuficiências parece ser um passo importante para que nos aproximemos ainda mais de um fazer teatral em diálogo com o teatro deste autor.

Bibliografia

ANDRADE, F. S. (2001) *O Silêncio Possível.* São Paulo: Ateliê editorial.

ADORNO, T. (2003). *"Intento de Entender Fin de Partida" in Notas sobre Literatura.* (A. B. MUÑOZ, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.

BAKHTIN, M. (2013). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (8ª ed.). São Paulo: Hucitec.

BARBA, E. (1994). *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral.* (P. Alves, Trad.) São Paulo: Hucitec.

BARBA, E., & SAVARESE, N. (1990). *El Arte Secreto del Actor.* Cidade do México: Pórtico de la Ciudad de México.

BAUDELAIRE, C. (2006). Sobre a Essência do Riso. *Revista UFG*.

BECKETT, S. (1984). *Disjecta - Miscelaneous writings and a dramatic fragment.* (R. COHN, Ed.) Nova Iorque: Grove Press.

BECKETT, S. (1986). *The Complete Dramatic Works.* Londres: Faber & Faber.

BECKETT, S. (1999). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 1 - Waiting for Godot).* (D. MCMILLAN, & J. KNOWLSON, Eds.) Londres: Faber & Faber.

BECKETT, S. (1999). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 2 - Endgame).* (S. E. GONTARSKI, Ed.) Londres: Faber & Faber.

BECKETT, S. (1999). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 3 - Krapp's Last Tape).* (J. KNOWLSON, Ed.) Londres: Faber & Faber.

BECKETT, S. (2003). *Proust.* (A. NESTROVSKI, Trad.) São Paulo: Cosac & Naify.

BECKETT, S. (2011). *The Letters of Samuel Beckett - 1941-1956* (Vol. II). (G. CRAIG, M. D. FEHSENFELD, D. GUNN, & L. M. OVERBECK, Eds.) Cambridge: Cambridge University Press.

BECKETT, S., & GONTARSKI, S. (1999). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett (Vol. 4 - The Shorter Plays).* (J. KNOWLSON, & S. E. GONTARSKI, Eds.) Londres: Faber & Faber.

BECKETT, S., & KNOWLSON, J. (1985). *Happy Days - The Production Notebook of Samuel Beckett.* Nova Yorque: Grove Press.

BERGSON, H. (1983). *O Riso - Ensaio Sobre a Significação do Cômico* (2ª edição ed.). (N. C. Caixeiro, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar Editores.

BRATER, E. (1974). The "I" in Beckett's Not I. *Twentieth-Century Literature*.

BRATER, E. (1975). Brecht's Alienated Actor in Beckett's Theater. *Comparative Drama, IX, nº 3*, pp. 195-205.

BRECHT, B. (2005). *Estudos sobre Teatro.* Riode Janeiro: Nova Fronteira.

BROOK, P. (1995). *O Ponto de Mudança - Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

COHN, R. (1962). *Samuel Beckett: The Comic Gamut.* New Brunswick: Rutger University Press.

FEHSENFELD, M. (1987). *"From the perspective of an actress/critic - Ritual patterns in Happy Days" in Myth and Ritual in the plays of Samuel Beckett.* (K. H. BURKHMAN, Ed.) Ontario: Associated University Presses.

FISCHER, S. (2010). *Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras.* São Paulo: Hucitec.

GONTARSKI, S. E. (1992). Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett´s Theatre. *Journal of Modern Literature, vol. 22, número 1*.

JIMENEZ, S. (1990). *El evangelio de Stanislavski : seg n sus ap s toles, los ap c rifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote.* Cidade do México: Gaceta.

KALB, J. (1989). *Beckett in Performance.* Cambridge: Cambridge University Press.

KNOWLSON, J. (1996). *Damned to Fame - The Life os Samuel Beckett.* Nova Yorque: Grove Press.

LECOQ, J. (2010). *O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral.* São Paulo: Editora Senac São Paulo e Edições Sesc SP.

LEVY, P.-R. (1991). *Les Clowns et la Tradition Clownesque.* Sorvilier: La Gardine.

LYOTARD, J.-F. (1976). The Tooth and the Palm. *SubStance, 5, nº15*, 105-110.

MCMANUS, D. (2003). *No Kidding! Clown as a Protagonist in Twentieth-Century Theatre.* Cranbury: University of Delaware Press.

MCMILLAN, D., & FEHSENFELD, M. (1988). *Beckett in the Theatre vol.1.* Londres: John Calder Publishers Ltd.

OPPENHEIM, L. (1997). *Directing Beckett.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

OPPENHEIM, L. (2000). *"Critical Interrogations" in The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

PAVIS, P. (2008). *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva.

PICON-VALLIN, B. (2013). *Meierhold.* São Paulo: Perspectiva.

RAMOS, L. F. (1999). *O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias.* São Paulo: Hucitec.

RAMOS, L. F. (1999). *O Parto de Godot e Outras Encenações Imginárias.* São Paulo: Hucitec.

SIMON, A. (1988). *La Planète des Clowns.* Lyon: La Manufacture.

STANISLAVSKY, C. (1979). A Preparação do Ator. (4ª).

TAKAHASHI, Y. (1982). The Theatre of Mind: Samuel Beckett & the Noh. *Encounter*, 66-73.

VILAR, P. (2006). Un pantalon cousu de fil blanc: Beckett et l'épreuve critique. *Études françaises, 42*(2), 85-102.

Vídeo:

ASMUS, W. (Diretor). (1988). *Waiting for Godot* [Filme Cinematográfico]. E.U.A./ Washington D.C.: Smithsonian Institution Press Video Division.