



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

ADRIEL DINIZ DOS REIS

A experiência de Samuel Beckett no cinema

GOIÂNIA
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese

2. Nome completo do autor

Adriel Diniz dos Reis

3. Título do trabalho

A experiência de Samuel Beckett no cinema

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 22/10/2021, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ADRIEL DINIZ DOS REIS, Discente**, em 05/11/2021, às 15:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2435285** e o código CRC **A7E947CB**.

ADRIEL DINIZ DOS REIS

A experiência de Samuel Beckett no cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutor em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas das Performances.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior

GOIÂNIA
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Reis, Adriel Diniz dos
A experiência de Samuel Beckett no cinema [manuscrito] / Adriel
Diniz dos Reis. - 2021.
178 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances
Culturais, Goiânia, 2021.
Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Samuel Beckett. 2. Film. 3. Cinema. 4. Esperando Godot. 5.
Teatro. I. Abdala Júnior, Roberto, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 08 da sessão de Defesa de Tese de Adriel Diniz dos Reis que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e um dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte um, a partir das quinze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “FILM (1965): A INFLUÊNCIA DA DRAMATURGIA TEATRAL NA PELÍCULA FÍLMICA”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Roberto Abdala Junior (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Eduardo José Reinato (PUC GO), membro titular externo; Professora Doutora Karine Ramaldes Vieira (UFG), membro titular externo; Professor Doutor Lisandro Magalhães Nogueira (UFG), membro titular interno; Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (UFG), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Roberto Abdala Junior, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

A experiência de Samuel Beckett no cinema



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 22/10/2021, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karine Ramaldes Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 22/10/2021, às 14:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhães Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 23/10/2021, às 12:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo José Reinato, Usuário Externo**, em 26/10/2021, às 22:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Corrêa de Camargo, Usuário Externo**, em 08/11/2021, às 20:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2398069** e o código CRC **330D9A23**.

À universidade pública no Brasil, que tem sido duramente atacada, sucateada e negada em seus espaços de atuação e contribuição à sociedade. Nesses tempos sombrios e turbulentos do governo – “fascista e fake” – Bolsonaro, fazer pesquisa no país é um ato de coragem, bravura, “rebeldia” e, principalmente, resistência. A ciência resiste!

À memória de Samuel Beckett.

À minha mãe Maria Diniz Simiema por sua luta diária diante da vida e o seu amor gratuito e incondicional pelos filhos e netas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a essa entidade suprema que culturalmente nominamos por “Deus”, nas distintas práticas e manifestações religiosas, detentor de inúmeras faces, mas que prega universalmente o amor gratuito. Seja Deus, Jesus Cristo, Jeová, Maomé, Buda, Alan Kardec, Chico Xavier, Orixás, Caboclos, Pretos Velhos, Exus, Pombas Giras, bruxas, seres espirituais e/ou invisíveis: nosso eterno reconhecimento pela sua empatia ao próximo.

Um agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior, que gentilmente soube conduzir as diversas etapas desta pesquisa e, principalmente, por entender e respeitar, com muita empatia, cada momento “incerto”.

Agradeço aos comentários generosos dos professores doutores Robson Corrêa de Camargo e Eduardo José Reinato, que gentilmente emprestaram seu olhar crivo na etapa de qualificação desta pesquisa, assim como meus ex-orientadores (de graduação e mestrado), que também foram importantes na construção do meu caminho como pesquisador e humano.

A banca examinadora desta tese, por aceitarem emprestar seus olhares generosos a esta escrita, que serão fundamentais para a conclusão desta pesquisa: Prof.º Dr. Roberto Abdala Júnior, Prof.ª Dra. Karine Ramaldes Vieira, Prof. Dr. Eduardo José Reinato, Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo e Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

As professoras doutoras Ana Lúcia Oliveira Vilela e a Geórgia Cynara Coelho de Souza por aceitarem o convite em compor a banca examinadora na condição de suplentes desta tese. Obrigado pelo afeto em assumir essa tarefa “invisível”.

Aos idealizadores do PPGPC – Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, Prof.ª Dr.ª Adriana Fernandes, Prof. Dr. Eduardo José Reinato e a Prof.ª Dr.ª Heloísa Selma Fernandes Capel.

Ao PPGPC, nas pessoas da coordenadora Prof.ª Dr.ª Luciene de Oliveira Dias e da secretária Ana Maria, a quem sou grato por atender com presteza os “eventuais momentos incertos” desta tese.

Aos demais professores do PPGPC, que lutam pela pesquisa, pelo ensinar, principalmente àqueles que me acompanharam nos estudos de mestrado e doutorado, emprestando um pouco do seu tempo para o diálogo e para trocas de conhecimentos e experiências: Prof. Dr. Paulo Petronílio, Prof.ª Dr.ª Fernanda Pereira da Cunha, Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real, Prof.ª Dr.ª Sainy Coelho Borges Veloso, Prof. Dr. Sebastião Rios,

Prof.^a Dr.^a Izabela Maria Tamaso e, mais uma vez, Prof. Dr. Eduardo José Reinato, Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo e o Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior.

Ao Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa, com quem cursei a disciplina de Teoria da Narrativa no PPGLL – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG – Universidade Federal de Goiás. Ao Prof. Dr. Rafael Almeida Tavares Borges da UEG – Universidade Estadual de Goiás e à Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Berardo da UFG, com quem cursei disciplinas no PPGACV – Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Visual, da FAV – Faculdade de Artes Visuais, da UFG e que contribuíram para a reflexão desta pesquisa.

A todos os meus professores que atravessaram o meu caminho, da educação infantil à universidade, e deixaram um pouco de si. Muito obrigado por todo o ensinamento. A figura da “tia Cida” que representa esse ofício do saber.

Aos alunos, que ensinam e inspiram a querer ensinar.

Aos colegas da 1ª turma de Doutorado em Performances Culturais, com quem carreguei o compartilhamento de experiências, angústias e, claro, suas amizades: Ceila Maciel, Eliene Macedo, Joana Abreu, Morgana Barbosa, Murilo Berardo, Raquel Ribeiro, Samuel Zaratim, Thaís Oliveira e Thiago Cazarim. E um obrigado especial ao Antônio de Jesus e ao Deusimar Gonzaga.

À Alessandra Macedo de Brito, a Danielle Furlaneto e a Mel (pet), por estarem sempre comigo durante a jornada angustiante que foi o desenrolar desta pesquisa. Obrigado por serem muito mais que amigas, são minha casa, minha família, meu conforto e meus abraços.

Aos meus “avós por adoção”: Dona Dete e meu “Vô” Zé Brito obrigado por fazerem parte da minha caminhada.

Aos amigos de longa data, por quem cultivo um carinho especial, mesmo que distante: Elayne Fernandes, Daniele Rodrigues, Fabrício Rosa, Robinson Villivares, Jefferson Dornelles, Rander Rezende, Márcio Dias, Regivaldo Sousa, Rachel Bilego, Klytia Sales, Enes Carvalho, Claudiane Bento, Gláucia Castro, Meire Santos, Fábio Camilo, Tiezere Cesar e Ednei Oliveira.

A alguns amigos muito especiais que tive o prazer de conhecer nos últimos anos e me emprestaram um pouco de seus afetos: Alana Bueno, Armando Moura, Cláudia Guerra, Igo Pablo, Marcelo Augusto e Pedro Thiago.

À Cia de Teatro-Dança Cabessa de Vaca, na condução de direção artística de Valéria Braga e a meus parceiros de palco José Carlos Henrique, Alessandra Macedo, Karine Ramaldes e Rodrigo Cunha.

Ao Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance sob coordenação e direção do Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, pelo teatro inovador na cena artística em Goiás.

À minha família, especialmente minha mãe, Maria Diniz Simiema, que mesmo com sua pouca instrução e dificuldades durante toda a vida sempre me incentivou a seguir os estudos e ser o “doutor” que eu tanto queria.

Ao meu pai, Sr. Arlindo José dos Reis (*in memorian*).

À memória dos meus avós (*in memorian*), Clarinda Simiema, Esmeraldino Diniz, Delmira Sousa e Sebastião Mendanha.

Aos meus irmãos, Daniel Diniz dos Reis, Fernando Diniz dos Reis e Vânia Mara Reis.

Aos meus sobrinhos, Ícaro Reis, Anna Beatriz Gomes Diniz, Andréia Pecci, Guilherme Pecci (*in memorian*), Daniella Diniz e Manuella Diniz.

Aos meus “filhos-pets”, que me fazem sorrir mesmo nos momentos de profunda tristeza, obrigado por seu amor generoso e gratuito: Marlei, Miau-Yumi, Kauanne, Junno e Miranda.

Ao meu revisor, Fabrício Cordeiro, por emprestar seu olhar criterioso a esta pesquisa.

Aos governos dos ex-presidentes Luís Inácio Lula da Silva (2003 – 2010) e Dilma Rousseff (2011 – 2016), que investiram na educação superior pública por meio do REUNI e da promoção de políticas sociais inclusivas (cotas) para transformar a realidade de um povo e da sua educação superior.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de pesquisa DS – Demanda Social concedida durante o doutorado.

A todos aqueles que direto ou indiretamente acreditam no compromisso da universidade e da ciência e resistem em fazer pesquisa nesse cenário negacionista brasileiro.

#FORABOLSONARO!

#IMPEACHMENTJÁ!

#VACINASIM!

A expressão de que não há nada a expressar, nada com que se expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, e, ao mesmo tempo, à obrigação de expressar¹ (Samuel Beckett, 1949, tradução minha).

¹ B. – La expresión del hecho de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ningún poder de expresar, ningún, deseo de expresar, y, al mismo tiempo, la obligación de expresar. *Tres diálogos*, Samuel Beckett, 1949, p. 306 – 307. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2230/1180>>. Acesso em 25 nov. 2020.

RESUMO

Esta tese apresenta uma análise cinematográfica do curta-metragem *Film* (1965) sob a ótica da influência da dramaturgia teatral do irlandês Samuel Beckett. Para isso, o trabalho busca aproximar o filme *Film*, a peça *Esperando Godot* e a produção dramatúrgica de Beckett. Escrito e dirigido por Beckett e com codireção do diretor teatral norte-americano Alan Schneider, *Film* aborda o princípio “Ser é ser percebido” do filósofo irlandês George Berkeley. Por sua vez, *Esperando Godot*, principal peça teatral de Beckett, aborda o tripé conceitual de toda dramaturgia beckettiana, baseada nos conceitos de tempo, memória e hábito, tão caros ao escritor francês Marcel Proust. Interessa a esta pesquisa, portanto, discutir a relação das “performances eu-subjetivas” suscitadas no leitor-espectador a partir das relações estabelecidas na trama teatral-fílmica das personagens beckettianas.

Palavras-chave: Samuel Beckett. Film. Cinema. Esperando Godot. Teatro. Performances. Análise Fílmica. Dramaturgia.

ABSTRACT

This thesis presents a cinematographic analysis of the short film named *Film* (1965) from the perspective of theatrical influence the Irish Samuel Beckett. Thus, this work brings together the film *Film*, the play *Waiting for Godot* and all the dramaturgical work written by the Irish playwright Beckett. Written and directed by Beckett and co-directed by the American stage director Alan Schneider, *Film* addresses the Irish philosopher George Berkeley's "To be is to be perceived" principle. In turn, *Waiting for Godot*, Beckett's main play, approaches the conceptual tripod of all Beckettian dramaturgy, based on the concepts of time, memory and habit, so important to the French writer Marcel Proust. Therefore, this research is interested in discussing the "subjective self-performances" raised in the reader-viewer from the relationships established in the filmic-theatrical characters' plot of the beckettian.

Keywords: Samuel Beckett. Film. Cinema. Waiting for Godot. Theatre. Performances. Analysis. Dramaturgy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES: fotografias, figuras e frames de vídeo

Fotografia 1 – <i>Esperando Godot</i> do Máskara	90
Fotografia 2 – Lucky e Pozzo em <i>Godot</i> do Máskara	90
Figura 1 – <i>Black square</i> (1915) de Kazimir Malevich	116
Figura 2 – <i>0,10 - The last futurist exhibition of painting</i> (1915), Petrogrado, atual São Petersburgo, Rússia	121
Frame do Vídeo 1 – <i>Act without words I</i> – 11min58s	51
Frame do Vídeo 2 – <i>Act without words II</i> – 04min30s.....	55
Frame do Vídeo 3 – <i>Endgame</i> – 18min.....	57
Frame do Vídeo 4 – <i>Krapp's last tape</i> – 34min53s.....	61
Frame do Vídeo 5 – <i>Rough for theatre I</i> – 08min42s.....	64
Frame do Vídeo 6 – <i>Rough for theatre II</i> – 19s	67
Frame do Vídeo 7 – <i>Happy days</i> – 46min39s	71
Frame do Vídeo 8 – <i>Play</i> – 07min20s	74
Frame do Vídeo 9 – <i>Come and go</i> – 02min27s	76
Frame do Vídeo 10 – <i>Breath</i> – 35s.....	77
Frame do Vídeo 11 – <i>Not I</i> – 31s.....	78
Frame do Vídeo 12 – <i>That time</i> – 05min53s	79
Frame do Vídeo 13 – <i>Footfalls</i> – 25min42s.....	80
Frame do Vídeo 14 – <i>A piece of monologue</i> – 20s.....	81
Frame do Vídeo 15 – <i>Rockaby</i> – 45s.....	82
Frame do Vídeo 16 – <i>Ohio impromptu</i> – 09min26s.....	83
Frame do Vídeo 17 – <i>Catastrophe</i> – 05min19s.....	85
Frame do Vídeo 18 – <i>What where</i> – 04min42s	86
Frame do Vídeo 19 – <i>Waiting for Godot</i> – 41min31s	90
Frame do vídeo 20 – 00min00s	115
Frame do vídeo 21 – 19min35s	115
Frame do vídeo 22 – 19min35s	117
Frame do vídeo 23 – 19min42s	117
Frame do vídeo 24 – 00min06s	122
Frame do vídeo 25 – 00min06s	123

Frame do vídeo 26 – 00min11s	123
Frame do vídeo 27 – 00min15s	123
Frame do vídeo 28 – 00min25s	123
Frame do vídeo 29 – 19min42s	125
Frame do vídeo 30 – 20min10s	125
Frame do vídeo 31 – 20min10s	125
Frame do vídeo 32 – 00min00s	126
Frame do vídeo 33 – 00min02s	126
Frame do Vídeo 34 – <i>Un chien andalou</i> – 01min36s.....	127
Frame do vídeo 35 – 00min26s	133
Frame do vídeo 36 – 00min27s	133
Frame do vídeo 37 – 01min03s	133
Frame do vídeo 38 – 01min05s	133
Frame do vídeo 39 – 01min21s	133
Frame do vídeo 40 – 01min21s	133
Frame do vídeo 41 – 01min22s	133
Frame do vídeo 42 – 01min23s	133
Frame do vídeo 43 – 01min27s	133
Frame do vídeo 44 – 01min43s	135
Frame do vídeo 45 – 01min49s	135
Frame do vídeo 46 – 01min51s	136
Frame do vídeo 47 – 01min54s	136
Frame do vídeo 48 – 01min56s	136
Frame do vídeo 49 – 01min59s	136
Frame do vídeo 50 – 01min59s	137
Frame do vídeo 51 – 01min59s	137
Frame do vídeo 52 – 02min05s	137
Frame do vídeo 53 – 02min10s	138
Frame do vídeo 54 – 02min11s	138
Frame do vídeo 55 – 02min15s	140
Frame do vídeo 56 – 02min19s	140
Frame do vídeo 57 – 02min22s	140
Frame do vídeo 58 – 02min24s	140
Frame do vídeo 59 – 02min27s	141

Frame do vídeo 60 – 02min29s	141
Frame do vídeo 61 – 02min39s	142
Frame do vídeo 62 – 02min53s	142
Frame do vídeo 63 – 02min53s	143
Frame do vídeo 64 – 02min56s	143
Frame do vídeo 65 – 02min58s	144
Frame do vídeo 66 – 03min07s	144
Frame do vídeo 67 – 03min07s	144
Frame do vídeo 68 – 03min08s	144
Frame do vídeo 69 – 03min08s	145
Frame do vídeo 70 – 03min11s	145
Frame do vídeo 71 – 03min15s	145
Frame do vídeo 72 – 03min15s	145
Frame do vídeo 73 – 03min17s	146
Frame do vídeo 74 – 03min19s	146
Frame do vídeo 75 – 03min25s	147
Frame do vídeo 76 – 03min30s	147
Frame do vídeo 77 – 03min34s	147
Frame do vídeo 78 – 03min35s	147
Frame do vídeo 79 – 03min36s	147
Frame do vídeo 80 – 03min38s	148
Frame do vídeo 81 – 03min43s	148
Frame do vídeo 82 – 03min54s	148
Frame do vídeo 83 – 03min55s	148
Frame do vídeo 84 – 03min58s	151
Frame do vídeo 85 – 04min04s	151
Frame do vídeo 86 – 04min18s	151
Frame do vídeo 87 – 04min21s	151
Frame do vídeo 88 – 04min33s	152
Frame do vídeo 89 – 04min43s	152
Frame do vídeo 90 – 04min55s	152
Frame do vídeo 91 – 05min06s	152
Frame do vídeo 92 – 05min14s	153
Frame do vídeo 93 – 05min20s	153

Frame do vídeo 94 – 05min26s	153
Frame do vídeo 95 – 05min37s	153
Frame do vídeo 96 – 05min46s	153
Frame do vídeo 97 – 05min51s	153
Frame do vídeo 98 – 06min03s	154
Frame do vídeo 99 – 06min21s	154
Frame do vídeo 100 – 04min40s	154
Frame do vídeo 101 – 04min43s	154
Frame do vídeo 102 – 04min48s	155
Frame do vídeo 103 – 04min53s	155
Frame do vídeo 104 – 04min55s	155
Frame do vídeo 105 – 04min58s	156
Frame do vídeo 106 – 05min13s	156
Frame do vídeo 107 – 05min41s	156
Frame do vídeo 108 – 05min47s	156
Frame do vídeo 109 – 06min02s	156
Frame do vídeo 110 – 06min12s	156
Frame do vídeo 111 – 06min21s	158
Frame do vídeo 112 – 06min32s	158
Frame do vídeo 113 – 06min34s	158
Frame do vídeo 114 – 06min48s	158
Frame do vídeo 115 – 06min49s	159
Frame do vídeo 116 – 06min58s	159
Frame do vídeo 117 – 07min29s	159
Frame do vídeo 118 – 07min44s	159
Frame do vídeo 119 – 08min00s	159
Frame do vídeo 120 – 08min10s	159
Frame do vídeo 121 – 08min17s	160
Frame do vídeo 122 – 08min21s	160
Frame do vídeo 123 – 07min58s	160
Frame do vídeo 124 – 08min46s	160
Frame do vídeo 125 – 09min47s	161
Frame do vídeo 126 – 09min55s	161
Frame do vídeo 127 – 09min57s	161

Frame do vídeo 128 – 10min02s	161
Frame do vídeo 129 – 10min01s	161
Frame do vídeo 130 – 10min21s	161
Frame do vídeo 131 – 10min44s	162
Frame do vídeo 132 – 10min47s	162
Frame do vídeo 133 – 10min50s	162
Frame do vídeo 134 – 11min07s	162
Frame do vídeo 135 – 11min25s	162
Frame do vídeo 136 – 11min33s	163
Frame do vídeo 137 – 11min50s	163
Frame do vídeo 138 – 11min53s	163
Frame do vídeo 139 – 12min03s	163
Frame do vídeo 140 – 12min40s	163
Frame do vídeo 141 – 13min16s	163
Frame do vídeo 142 – 14min05s	164
Frame do vídeo 143 – 14min20s	164
Frame do vídeo 144 – 14min28s	164
Frame do vídeo 145 – 14min57s	165
Frame do vídeo 146 – 15min04s	165
Frame do vídeo 147 – 15min14s	165
Frame do vídeo 148 – 15min24s	165
Frame do vídeo 149 – 15min31s	165
Frame do vídeo 150 – 15min41s	165
Frame do vídeo 151 – 16min09s	166
Frame do vídeo 152 – 16min11s	166
Frame do vídeo 153 – 16min17s	166
Frame do vídeo 154 – 16min23s	166
Frame do vídeo 155 – 16min29s	166
Frame do vídeo 156 – 16min34s	166
Frame do vídeo 157 – 16min40s	166
Frame do vídeo 158 – 16min46s	166
Frame do vídeo 159 – 16min52s	167
Frame do vídeo 160 – 16min58s	167
Frame do vídeo 161 – 17min04s	167

Frame do vídeo 162 – 17min04s	168
Frame do vídeo 163 – 17min14s	168
Frame do vídeo 164 – 17min40s	168
Frame do vídeo 165 – 17min52s	168
Frame do vídeo 166 – 17min55s	168
Frame do vídeo 167 – 18min00s	168
Frame do vídeo 168 – 18min08s	169
Frame do vídeo 169 – 18min14s	169
Frame do vídeo 170 – 18min21s	169
Frame do vídeo 171 – 18min23s	169
Frame do vídeo 172 – 18min23s	169
Frame do vídeo 173 – 18min25s	169
Frame do vídeo 174 – 18min29s	169
Frame do vídeo 175 – 18min35s	169
Frame do vídeo 176 – 18min35s	170
Frame do vídeo 177 – 18min41s	170
Frame do vídeo 178 – 18min41s	170
Frame do vídeo 179 – 18min50s	170
Frame do vídeo 180 – 19min34s	171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
1 AS “PERFORMANCES EU-SUBJETIVAS” EM SAMUEL BECKETT.....	32
2 A DRAMATURGIA TEATRAL E O AUDIOVISUAL EM SAMUEL BECKETT	47
2.1 ELEUTHERIA	47
2.2 ESPERANDO GODOT.....	50
2.3 ATO SEM PALAVRAS I.....	50
2.4 ATO SEM PALAVRAS II.....	54
2.5 FIM DE PARTIDA	57
2.6 A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP.....	60
2.7 FRAGMENTO DE TEATRO.....	64
2.8 FRAGMENTO DE TEATRO II	67
2.9 DIAS FELIZES	70
2.10 PLAY.....	73
2.11 A DRAMATURGIA TEATRAL PÓS-FILM: A INFLUÊNCIA DA EXPERIÊNCIA FÍLMICA NO TEATRO BECKETTIANO	75
3 ESPERANDO GODOT DE SAMUEL BECKETT: ANÁLISE DA DRAMATURGIA TEATRAL.....	88
4 ANÁLISE CINEMATOGRAFICA DO <i>FILM</i> (1965): À LUZ DA OBRA TEATRAL.....	108
4.1 A PERCEPÇÃO	112
4.1.1 A concepção de “Ser é ser percebido”	112
4.1.2 O suprematismo na edição de <i>Film</i>	115
4.1.3 Percepção e estética na análise de “olho que tudo vê” – uma estética do recomeço em Beckett.....	121
4.1.4 A influência de <i>Um cão andaluz</i>	126
4.2 A FILOSOFIA DA RUA: uma imagem-ação.....	130
4.3 O JOGO DAS PERCEPÇÕES NA ESCADARIA: uma imagem-ação.....	142
4.4 SUPRIMINDO A EXISTÊNCIA DA HABITAÇÃO: uma imagem-percepção, imagem-supressão e a imagem-lembrança	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS.....	173

INTRODUÇÃO

O intuito de desenvolver a pesquisa de doutorado em torno das obras *Esperando Godot* (1952) e *Film* (1965) no PPGPC – Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da FCS – Faculdade de Ciências Sociais da UFG – Universidade Federal de Goiás, sob orientação do Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior, tem origem na minha longa e inquieta experiência acadêmica, com início no bacharelado em Artes Cênicas – Habilitação: Interpretação Teatral, concluído no ano de 2005 na EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas, também na UFG.

Naquela ocasião, meu orientador de TCC, o Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, propôs a seguinte problemática para elaboração do meu trabalho monográfico: pesquisar a obra teatral do dramaturgo irlandês Samuel Barclay Beckett (1906 – 1989) pela ótica da encenação, concentrando-se na montagem da peça de teatro *Esperando Godot* (BECKETT, 2010a) promovida pelo Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance, da EMAC, cujas apresentações ocorreram entre os anos de 2005 e 2007.

É desse primeiro contato com a obra teatral de Beckett e da experiência acadêmica como pesquisador, refletindo a práxis teatral no processo de montagem de um espetáculo cênico de *Esperando Godot*, que se origina a monografia *Esperando Godot de Samuel Beckett: análise da representação teatral*, defendida em 2005, mesmo ano da estreia da montagem teatral.

Esse estudo foi de fundamental importância porque, além de registrar a encenação do texto teatral cênico beckettiano no cenário goiano, contribuiu com reflexões sobre a encenação dessa obra naquele momento. Mais adiante, proporcionou ao Máskara um registro crítico-reflexivo do trabalho desenvolvido, destacando suas produções em simpósios e seminários realizados pelo núcleo de pesquisa frente às comemorações em torno do centenário de nascimento de Beckett no ano de 2006.

O espetáculo beckettiano conquistou o prêmio da AGEPEL – Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira em 2006². Naquele mesmo ano teve sua importância destacada no cenário nacional com a encenação no 20º Festival Universitário de Teatro de Blumenau/SC e entrando na pauta para debates de experimentos cênicos universitários selecionados na programação do festival.

² *Esperando Godot* encenada pelo Máskara foi selecionado como um dos cinco melhores espetáculos teatrais do ano de 2005 no estado de Goiás.

Hoje observo que a escrita teatral beckettiana atua num outro campo da narrativa, na produção de imagens peculiares que têm como foco sensibilizar de outra maneira a crítica do leitor e do espectador presente.

Em sua escrita, o dramaturgo apresenta a falta de nexos das coisas, de modo que, durante a leitura da obra ou diante do público da encenação, o leitor ou espectador construa outro tipo de relação, outro nexo, outro entendimento da obra a partir da sua realidade presente. Como afirmou Luiz Carlos Maciel, o processo básico de Beckett é “despovoar essa realidade da humanidade encontrável, é apagar os contornos do mundo que o deixam ilusoriamente familiar aos nossos olhos, é despi-lo e mostrá-lo na sua angustiosa nudez.” (MACIEL, 1959, p. 67).

Encenado pelo Máskara, o teatro beckettiano procura possibilitar ao espectador outra relação com a obra teatral, de modo que essa plateia, assim como os personagens, sinta-se como parte presente do universo da obra na sua relação com o mundo que habita: pensando, refletindo, criticando, questionando, problematizando suas relações sempre a partir do silêncio, porque a escrita do dramaturgo é um convite à espera, é farto na escuta. É a partir desse silêncio, imensurável em suas obras, que o universo beckettiano e a relação com leitor e/ou espectador são construídos. É no silêncio que Beckett se faz presente.

O espetáculo *Esperando Godot* encenado em 2005 é farto em pausas e exaustivo nos silêncios, permitindo, assim, que o espectador pense na relação que a plateia pode estabelecer com si própria, com os outros espectadores, com a audiência em curso, com os atores, com o dramaturgo, com o universo e a sociedade na qual está cotidianamente inserida.

Com seus espetáculos³, o Máskara nos possibilita um momento para estabelecermos outra relação humana, uma relação que a sociedade atual não nos permite, isto é, criar um tipo de estranhamento ou espanto, não necessariamente com relação a um discurso político,

³ Como resultado destas práticas artísticas que iniciaram em 2002 em torno da dramaturgia beckettiana, em 2005 o Máskara estreou com a encenação da peça teatral *Esperando Godot* (1952). Quatro anos depois, em 2009, a adaptação do romance para o palco de teatro do texto *Companhia* (1979). No ano seguinte, em 2010, o texto teatral *Quê onde* (1983). Segundo o diretor Prof. Dr. Camargo, *Companhia* e *Quê onde* é resultado das inquietações deixadas na montagem de *Godot* (2005). As montagens de *Companhia* e *Quê onde* estrearam no IV e no V Festival Beckett de Buenos Aires, na Argentina, respectivamente nos anos de 2009 e 2010. Em 2014, o espetáculo *Curta Beckett*, composto de quatro textos curtos e radiofônicos do autor para o palco – *Rádio I* (1973), *Improviso de Ohio* (1981), *Vai e vem* (1965) e *Texto para nada IV* (1955), e, por fim, a peça radiofônica *Cascando*, em 2016. A escolha por Beckett coincide com toda a trajetória do seu diretor e da proposta crítica artística do grupo Máskara, pois ambos são artistas, são plurais, são múltiplos, são interdisciplinares em suas formações, são acontecimentos em suas expressões de instantes, são críticos e inquietos com o status dessa forma de “arte convencional” vigente. O Prof. Dr. Camargo é fruto de uma arte de contracultura, um diretor que possibilita ao espectador um olhar sensível da arte à medida que é agente catalisador e transformador na sua interação social. A dramaturgia de Beckett é contra uma ordem, e é desse interesse, dessa esfera, que emergem as montagens beckettianas do Máskara, em Goiânia; é o “interior” do Brasil central contra uma cultura convencional vigente no eixo da prática artística Rio-São Paulo. Por meio de sua crítica artística, O Máskara se rebela desde a sua concepção, atravessando o tempo e se tornando, a cada dia, mais atual e necessária.

ideológico, pedagógico, mas com relação a um discurso mais humano, um discurso das artes em relação a seu espectador.

Prosseguindo com os estudos relativos a Beckett, elaborei um artigo intitulado *O discurso imagético de Samuel Beckett: o tempo e a memória em Esperando Godot*, defendido em 2012 no I Seminário da Especialização em História Cultural, na FH – Faculdade de História da UFG, para conclusão do curso de Especialização em História Cultural: Imaginário, Identidades e Narrativas, com a orientação da Prof.^a Dr.^a Heloísa Selma Fernandes Capel.

Esse artigo teve como objetivo identificar o discurso na imagética de Samuel Beckett a partir das relações estabelecidas com os conceitos de tempo, a memória e a imagem do autor, denunciando a sua experiência no período de guerra (1939 – 1945) que é retratada em *Esperando Godot*.

O universo beckettiano é construído a partir de imagens suscitadas por suas experiências, um tempo que transita na relação entre imagem e memória. Imagens que imprimem ruínas e suscitam os destroços desses conflitos. Em seu bojo, os sujeitos beckettianos, impregnados de memórias distantes (perceptivas), aos poucos retornam e tentam recomeçar em meio ao caos. Beckett, em *Godot*, é permeado por uma escrita de constante recomeço, dessa luta incansável e imensurável pela sobrevivência.

O artigo busca refletir a caminhada do autor por meio dessas imagens que revelam o horror de quem sucumbe à miséria (os personagens Estragon e Vladimir). São ruínas, destroços, imagens e memórias que revelam o quão violentas são essas “atitudes (in)humanas”, isto é, a degradação humana a partir do próprio humano.

É pertinente imaginar que o literato irlandês apresenta seus personagens a partir das relações que são estabelecidas com seu entorno. Diante daquilo que perderam, diante do abandono e diante da sua eterna busca, os personagens sobrevivem aos escombros, em busca de um devir perdido.

A (re)construção, assim como a escrita, ainda está longe de (re)começar. Os personagens Estragon (Gogo) e Vladimir (Didi) parecem entender o seu lugar e buscam uma maneira (in)completa de se (re)construir, perpetuando-se no tempo. É uma escrita do conflito, da perda, da procura, da busca, da espera num tempo retido, num tempo perceptivo.

As cicatrizes expostas por Beckett em *Esperando Godot* por meio das imagens e das memórias são uma forma de síntese de toda a Europa destruída após seis anos de guerra (1939 – 1945), dividida, desconfiada, fraturada. De um lado a destruição absoluta, do outro, um continente tentando se mostrar normal diante de tanta barbárie e sofrimento; de um lado,

Gogo e Didi, do outro, Pozzo e Lucky, ao passo que, ao centro, “o muro” erguido por Godot, um Godot cada vez mais distante da realidade presente. Um pós-guerra tão atual quanto a situação do Afeganistão com a retomada no poder do grupo extremista islâmico Talibã em 2021, após a pandemia da Covid-19 que tomou o mundo entre 2020 e 2021, quanto a situação dos imigrantes refugiados da Síria na última década.

É possível, ainda, que Godot esteja presente na figura do menino que aparece brevemente no final de cada um dos dois atos para anunciar que Godot “não virá hoje, mas virá amanhã com certeza”. A esperança reside na imaturidade da experiência que desabrocha ao amanhecer. O jovem de hoje é a esperança de um novo adulto amanhã.

Os destroços são o anúncio do (re)começo. A barbárie, fraturada e exposta pelos eventos da pandemia, é uma nova forma de pensar e refletir, de (re)começar. Estamos “catando” os cacos da ignorância e buscando construir um novo tempo, um tempo marcado na memória e registrado por imagens.

Em seguida ingressei no mestrado e, posteriormente, realizei a defesa da dissertação no PPGPC da EMAC/UFG em 2015, com pesquisa intitulada *O tempo performático de Samuel Beckett: o teatro da condição humana no processo de montagem de Esperando Godot do Máskara (2005)*, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo José Reinato, da PUC/GO – Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

A pesquisa se dedicou a discorrer sobre o conceito de tempo performático, elaborado a partir dos estudos das performances culturais de Richard Schechner e Victor Turner, e também dos ensaios temporais estabelecidos nos estudos propostos por Henri Bergson, Marcel Proust, Reinhart Koselleck e Paul Ricoeur. Afinal, foram constituídos diálogos performáticos, temporais e de naturezas humanas na construção, percepção e representação da montagem teatral *Esperando Godot* promovida pelo Máskara.

Em *Godot*, Beckett deixa o leitor e o espectador extasiados com a simplicidade e a beleza da sua escrita, oriundas do tripé do complexo conceitual de Proust: tempo, memória e hábito. Toda a perspicácia do dramaturgo se destina a desnudar esses personagens, que parecem ser tão reais quanto o próprio espectador presente.

Existe certa dificuldade inicial em compreender *Godot*, mas a encenação narrativa captura o espectador ativo por meio do ritmo, da pausa, dos silêncios, porque Beckett divaga na premissa da temática proposta.

Esta pesquisa revelou um “Beckett beckettiano”. Em sua estrutura, o dramaturgo constrói uma narrativa na qual conta um pouco sobre os personagens a partir deles mesmos, do que se passa com eles. Em seguida, o autor entra num estado de digressão e parece ser

reduzido pelo universo da sua própria escrita, como se retornasse à narrativa para entender a própria narrativa, apresentando os conflitos e o que há de humano nas personagens; é o tempo em performance, em cadência. O que está em questão não é apenas a história, a narrativa que se desenvolve com as personagens, mas como a “estória” nos apresenta, envolvendo-nos com a forma como ela é contada.

Nesses encontros entre personagens, um par de vozes – Estragon e Vladimir – diz conhecer essas pessoas, mas o outro par de vozes – Pozzo e Lucky – diz algo completamente diferente, ou seja, o que um par de personagens revela é o que o outro esconde. O grande pesar em suas vidas é não (re)conhecer a procura incessante, a espera por um devir. São personagens que se perpetuam no ressentimento, no desejo não alcançado.

Ler ou encenar Beckett é uma das experiências estéticas mais incríveis. O autor parece contar de várias maneiras a história da insatisfação de nossas vidas, grandes temas circunscritos nas questões da memória e do tempo, mediados pelas performances. Como destaca o pesquisador de maior referência no estudo de Beckett, Prof. Dr. Stanley Gontarski, “é a presença da sua simplicidade e complexidade em seu discurso”, ou seja, há um duplo sentido: primeiro, de acordo com o especialista, a simplicidade está justamente no tema, no primeiro ato, em que temos dois personagens esperando e que nada acontece; em seguida, Gontarski repete a mesma questão no segundo ato, em que temos dois personagens esperando e que nada acontece; enfim, conclui que *Esperando Godot* é uma peça em que nada acontece duas vezes, com um intervalo de tempo (REIS, 2017).

Concomitante à pesquisa de mestrado, escrevi em conjunto com o orientador Prof. Dr. Reinato o capítulo *As performances-teatrais do Máskara: as ‘Multifacetadas’ no interior do Brasil central*, publicado na obra *Performances da cultura: ensaios e diálogos* (2015). Publicada pela editora Kelps, essa obra é um conjunto de publicações de mestrados e professores do PPGPC, com organização de Camargo, Fernanda Cunha e Paulo Petronílio. As discussões presentes nesse capítulo são provocadas pela dissertação de mestrado.

Durante o percurso do mestrado realizei as seguintes comunicações (apresentações orais, banners, publicações de resumos e/ou resumos expandidos), que contribuíram para o amadurecimento intelectual da pesquisa: *O tempo performático de Samuel Beckett: a presença da memória imagética em Esperando Godot* (2013) no X Seminário de Pós-graduação da UFG, no 10º CONPEEX – Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão – resumo; *O tempo performático de Samuel Beckett: a experiência no processo de montagem de Esperando Godot do Máskara* (2014) no XI Seminário de Pós-graduação da UFG, no 11º CONPEEX – resumo expandido e apresentação em banner; *Beckett por Beckett: uma*

abordagem da condição temporal do silêncio em Esperando Godot (2014) no XII Festival de Artes de Goiás: Arte, Filosofia e Experiências Estéticas – resumo e apresentação oral.

Concluído o mestrado em 2015, no mesmo ano ingressei no doutorado desse mesmo programa, mas desde 2017 vinculado à FCS – Faculdade de Ciências Sociais da UFG. Atualmente, a pesquisa é intitulada *A experiência de Samuel Beckett no cinema*.

No decorrer desse processo, desde o ingresso no curso de doutorado até o presente momento, pude desenvolver algumas atividades que foram fundamentais para o amadurecimento e construção desta tese, como o ingresso e a conclusão do curso de especialização em Cinema e Audiovisual: Linguagem e Processo de Realização, ofertado pela UEG – Universidade Estadual de Goiás em 2016 e concluído em 2017 com a defesa do artigo *Film (1965) – O ensaio no cinema e a filosofia de Berkeley no cinema beckettiano*, sob orientação do Prof. Dr. Rafael de Almeida Tavares Borges.

A pesquisa analisou o traço ensaístico na obra fílmica *Film* a partir das reverberações do ensaio no cinema proposto por autores como Timothy Corrigan (2015), Francisco Elinaldo Teixeira (2015) e Jean-Louis Comolli (2008). De acordo com os autores, o importante é ter, na figura do cineasta, do realizador, do ensaísta, um conceito, uma proposição. A exemplo de *Film*, o conceito proposto por Beckett a partir de Berkeley – “Ser é ser percebido” – torna-se consequência do que está sendo produzido, uma condição imediata, necessária, embora não suficiente. Não suficiente porque o conceito não reside apenas no conceito dado, mas no que o atravessa a partir do seu questionamento. Qual é a perspectiva dessa relação com seu entorno, com o entorno de Beckett, por exemplo?

É pela articulação dos variados sentidos, catalisada pela visão, que no pós-guerra começa esse processo de conexão imediata do realizador com o pensamento, com o sentido, com os movimentos e processos de reflexão. É nesse momento que o pensamento ganha relevo, uma possibilidade de resistência aos controles da sociedade informacional (COMOLLI, 2008).

São práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, com novas perspectivas de abordagens temporais e do trato com a complexidade da experiência. Daí a necessidade de realizar uma leitura beckettiana de *Film* a partir da perspectiva ensaística. Os ensaios e os estudos sobre filmes-ensaio, assim como as obras de Beckett, tendem a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais (CORRIGAN, 2015; TEIXEIRA, 2015; COMOLLI, 2008).

O que é mediado na obra do dramaturgo são esses “encontros” dentro dos espaços privados e públicos. Sendo assim, o artigo buscou uma estreita relação entre o filme *Film* e os estudos de filme-ensaio, pois o literato escreveu inúmeros ensaios a partir da sua visão pública de mundo.

Beckett, Corrigan, Teixeira e Comolli são mentes que observam o mundo transcorrido. A partir de seus escritos, os autores testemunham não apenas as constantes mudanças e ajustes de uma mente enquanto se submete à experiência, mas também a transformação do eu ensaístico como parte desse processo. É essa característica ensaística, produzida a partir de uma visão pessoal e subjetiva, que nos permitiu realizar a análise da película *Film* refletindo o ensaísmo pelo “olhar” do eu-espectador da cena no filme beckettiano.

Nesse sentido, o ensaio desponta como uma espécie de domínio, território que o cinema, por sua vez, constrói na fronteira dos três grandes domínios centrais anteriormente construídos no período clássico: da ficção, do documentário e do experimental. O ensaio, então, está diretamente ligado a todas essas transformações da imagem no cinema e também com o percurso que o cinema estrutura nessa esfera (TEIXEIRA, 2015).

Na mesma época, tive a satisfação de ter dois artigos aprovados e publicados: em 2016, na revista *Cena*, do PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulado *A máscara do Máskara – a arte teatral no cerrado goiano: diálogos entre teatro, experiência e performances*; e o artigo na revista americana *Karpa: journal of theatricalities and visual culture* intitulado *O teatro de Beckett: anotações das palestras e oficinas proferidas por Stanley Gontarski no seminário Esperando Godot de Samuel Beckett 50 anos no Brasil – Goiânia 2005*, publicado em 2017.

Como parte desta pesquisa, tive resumos, resumos expandidos, anais de pesquisas e comunicações orais aprovados e realizados, dentre os quais posso destacar: *A mediação performática do filme-ensaio na narrativa audiovisual What Where* (2016) na XV Semana de História “Usos do Passado” – apresentação oral; *A performance “filme-ensaio” no “teatro-cinema” beckettiano* (2016) no XIII Seminário de Pós-graduação da UFG, no 13º CONPEEX – apresentação em banner; *As narrativas audiovisuais em Samuel Beckett: a mediação do filme-ensaio na performance teatral* (2016/2017) no XI Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Artes Cênicas – Poéticas e Estéticas Decoloniais: Artes Cênicas no Campo Expandido – resumo, anais de pesquisa e apresentação oral; e também no 14º CONPEEX – apresentação em banner; *Entre nós – entre o filme-ensaio e a alteridade de gênero e sexualidade* (2017) no II SEJA – Gênero e Sexualidade no Audiovisual da UEG – resumo, anais de pesquisas e apresentação oral; *O ensaio no cinema e a filosofia de Berkeley no*

cinema beckettiano (2017) no XVI Seminário Drama, Performances e suas Antropologias, no Centro Cultural Oscar Niemeyer – apresentação oral; *A Catastrophe em Beckett: diálogos preliminares do escrito teatral* (2017) no II Encontro Nacional de Professores de Arte dos Institutos Federais – anais de pesquisas e apresentação oral; *Catastrophe: uma análise performática da transcrição/montagem teatro audiovisual em Beckett* (2017) no VI SAU – Semana de Cinema e Audiovisual da UEG – resumo expandido e comunicação oral.

Vale destacar, também, a importância da formação complementar, com a participação em minicursos, palestras e oficinas relevantes para esta pesquisa, das quais destaco: Performances Culturais e Cinema Experimental (2017); Filme-ensaio e Fotografia: passagens (2017); A Construção Visual da Cena: da fotografia ao cinema (2017); Performances Culturais e Cinema: o filme que pensa (2017); A Leitura nos Tempos do Domínio da Imagem (2012).

A participação em disciplinas de outros programas de pós-graduação também foi de fundamental importância para ampliar os debates e pensar de maneira interdisciplinar a obra de Beckett: Teorias da Narrativa (2014), ministrado pelo Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa; Tópicos Especiais em Arte e Visualidades: filme-ensaio, narrativas e mediações, ministrado pelo Prof. Dr. Almeida (2016-1); e Tópicos Especiais em Arte e Visualidades: imagem e movimento, ministrado pela Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Berardo (2016-2).

Além da tese de doutorado, há um capítulo de livro aguardando publicação, intitulado *Beckett – a performance ‘contracultura’ do Máskara*, no qual destaco a importância das obras⁴ do autor na concepção do trabalho artístico e das montagens⁵ do Máskara (2005 – 2019).

Como constatado, essa trajetória demonstra a contínua busca pela pesquisa em torno de um mesmo objeto de estudo: o artista plural Samuel Beckett e sua obra. Ressalto que, a cada etapa, esta pesquisa ganha novas formas e significados, um corpo de conhecimentos em construção, contribuindo para as discussões de novas temáticas e possibilitando uma crescente discussão de registro das pesquisas a respeito de Beckett, autor ainda pouco contemplado pela investigação científica em nosso país, principalmente no campo do cinema e do audiovisual.

Samuel Barclay Beckett é natural de Dublin, Irlanda. Depois de ter estudado e se formado em seu país de origem, se desloca a Paris, na França, em 1938, onde reside a maior parte de sua vida e inicia sua carreira na dramaturgia. O literato é considerado um dos maiores

⁴ *Esperando Godot* (1952), *Texto para nada VI* (1955), *Rádio I* (1973), *Cascando* (1961), *Vai e vem* (1965), *Companhia* (1979), *Improviso de Ohio* (1981) e *Quê onde* (1983).

⁵ *Esperando Godot* (2005), *Companhia* (2009), *Quê onde* (2010), *Curta Beckett* (2014) – *Texto para nada VI*, *Rádio I*, *Vai e vem* e *Improviso de Ohio*, e *Cascando* (2016).

escritores do séc. XX, um dos primeiros pós-modernistas e um dos principais dramaturgos nomeados pelo crítico húngaro Martin Esslin como um dos representantes da vanguarda do teatro do absurdo.

O dramaturgo nasceu no início do séc. XX e faleceu no final do séc. XX, apropriando-se, para sua literatura, de importantes experiências e contribuições do ciclo de intelectuais, eventos e transformações que atravessaram a sua vida público-privada deste período, expressando-as em sua escrita.

Na França, Beckett conheceu importantes personalidades que foram fundamentais para a construção da sua linguagem narrativa e influenciaram a sua obra literária, como o renomado escritor e romancista irlandês, compatriota expatriado, James Joyce. Como Joyce, Beckett também foi da resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), porque ambos os dramaturgos não reconheciam a neutralidade na cena de guerras.

Em meio a obras literárias dos mais variados gêneros – romances, ensaios, peças de teatro, prosas, poemas, cartas, roteiros televisivos e um *script* de cinema etc. – *Esperando Godot* é aquela que difundiu a linguagem de Beckett. Ainda assim, outras obras são fundamentais para entender sua escrita narrativa, como *Fim de partida* (1957) e *Dias felizes* (1961), com as quais críticos apontam como, ao lado de *Esperando Godot*, uma trilogia teatral do dramaturgo, assim como *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953), considerados como uma trilogia do gênero romance.

Além de atuar nos “bastidores” da escrita na tradução de suas obras, Beckett emprestou seu olhar de artista para desempenhar outras funções, como na direção e produção de inúmeras peças teatrais, assim como atrás das câmeras, na direção e supervisão de produtos audiovisuais e cinematográficos.

Ao longo do tempo, o dramaturgo foi se apropriando de fatos da sua vida público-privada, das suas experiências epistemológicas e dos ciclos de amigos e intelectuais que atravessaram sua existência, influenciando-o na construção da sua linguagem narrativa. Como sua escrita revelou-se dotada de uma premissa universal, dialogando e refletindo o homem no seu tempo, sua obra propõe ao leitor-espectador, no meu entendimento, o que Célia Berrettini (1977) define como o “teatro da condição humana”, uma vez que esse é seu grande tema: discutir o homem e os problemas que norteiam as suas relações humanas.

A linguagem de Beckett pode ser conferida em estudos e pesquisas já realizados por importantes pesquisadores no Brasil e no exterior com o objetivo de entender e destacar a sua importância e contribuição para o cenário da literatura e das artes no séc. XX, pesquisas estas que se debruçaram nos escritos beckettianos, principalmente em correspondências e/ou

entrevistas. São experiências biográficas a partir de múltiplos olhares: Coveney (2018), Andrade (2018), Santos (2015), Berrettini (2004), Lins (2000), Montague (1973) e Stromberg (1973).

O artista conquistou o Prêmio Nobel de Literatura em 1969 pelo conjunto de suas obras e pela capacidade que sua literatura tem de refletir sobre a condição humana, termo sensivelmente designado por Célia Berrettini (1977, p. 10): “E, se bem que sejam válidas e plausíveis todas as designações assinaladas, preferimos a do *Teatro da Condição Humana*, pois é este o seu grande tema, compreendendo uma série de temas eternos e modernos.”

As personagens beckettianas são a expressão do pós-guerra, a representação do homem em meio ao caos. Em sua gênese embrionária o sujeito beckettiano adquire elevação a partir da sua degradação, como pontua Berrettini (1977, p. 11): “É o homem preso à sua condição de homem; nada pode salvá-lo. É o irremediável, o insanável.”

Beckett elucida a sua escrita ao se apropriar das relações estabelecidas a partir da experiência. Nessa perspectiva, o juízo de valores se inclina para o julgamento humano, de modo que o sujeito beckettiano afetado por essa magnificência etérea se equipara ao seu criador. Assim, temos o homem preso à sua condição de homem, esfera pela qual emergem os personagens beckettianos, como, por exemplo, Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky (*Esperando Godot*), e O e E (*Film*); além do leitor-espectador na “performance eu-subjetiva”⁶, que é um personagem implícito nas obras do dramaturgo.

Sendo assim, esta tese de doutorado intitulada *A experiência de Samuel Beckett no cinema* vinculada ao PPGPC da FCS – UFG tem como objeto de investigação realizar uma análise cinematográfica da película fílmica *Film* sob a ótica da influência da dramaturgia teatral beckettiana, estabelecendo a relação com a peça teatral *Esperando Godot* e a dramaturgia teatral do autor. Interessa, portanto, discutir a relação das “performances eu-subjetivas” suscitadas no (eu) leitor-espectador a partir das relações estabelecidas na trama dos personagens teatrais/cinematográficos, apontando as influências de similaridades e contradições entre essas figuras.

Para isso, durante o desenvolvimento deste trabalho, proponho: estabelecer as relações existentes na proposição da “performance eu-subjetiva” no teatro-fílmico beckettiano a partir da influência da dramaturgia teatral na análise cinematográfica; contextualizar a dramaturgia

⁶ O conceito de “Performances eu-subjetivas” em Beckett parte identificação do leitor-espectador com a obra do dramaturgo. As temáticas público-privadas na obra beckettiana oriunda das discussões filosóficas em torno da natureza humana aproximam o leitor-espectador ao universo beckettiano. Esse conceito está destacado mais adiante no release do Cap. I e será explorado no decorrer desta tese.

teatral e sua transposição para o dispositivo audiovisual; analisar a obra *Esperando Godot*; analisar a obra fílmica *Film*; e por fim, analisar a influência da dramaturgia teatral em *Film*.

Este estudo se justifica que, ao analisar a influência da dramaturgia teatral na película fílmica, espera-se que o leitor tenha uma dimensão da obra *Film* na trajetória dramatúrgica do Beckett, a partir da concepção tanto da sua linguagem dramaturgia quanto cinematográfica sob dois aspectos: (I) Como que *Film* reflete de certa maneira toda a trajetória do dramaturgo com as questões da natureza humana que sempre motivaram o autor a partir do seu domínio público-privado em sua escrita; e (II) o fato que podemos atribuir as reflexões deste estudo ao próprio Beckett, uma vez que, como o autor não distanciava muito da concepção da sua linguagem, este estudo também não realiza uma distanciamento do que é proposto, ou seja, da obra final, é o controle que o próprio Beckett exercia na sistematização da sua obra.

A tese é dividida em quatro capítulos:

O primeiro capítulo, *As “performances eu-subjetivas” em Samuel Beckett*, evidencia que a dramaturgia beckettiana é impressa de uma “técnica dramática” do autor, com características que ganham relevo e sempre atreladas ao tema principal, como, por exemplo, o minimalismo; o tripé conceitual de Proust (tempo, memória e hábito); o dispositivo autorreferencial no título-obra; e a temática excessivamente explícita na construção da sua literatura. Daí reside um dos objetivos centrais deste estudo: “a performance eu-subjetiva” em Beckett, partindo da reflexão proposta ao espectador, no modo como o receptor faz a leitura da obra a partir da sua realidade presente, diante de temáticas sempre universais e de um domínio público instaurado em sua vida privada.

A “performance eu-subjetiva” é base de toda a narrativa beckettiana, é o equilíbrio literário entre o criador (Beckett), o meio (a temática público-privada da obra) e o destinatário (reflexão do receptor: leitor ou espectador). O leitor-espectador, ao se identificar com essa premissa, torna-se um agente, um personagem implícito das obras, como uma “voz *over*”, uma imagem-personagem extradiegética⁷.

O “leitor-espectador”, ou seja, o “eu-subjetivo”, é livre para responder e interagir com as demais personagens beckettianas da trama, isto é, aos questionamentos propostos pelo dramaturgo por meio da sua “performance eu-subjetiva”. O receptor está livre para fazer esse trânsito entre o autor, a temática da obra e a realidade presente.

No segundo capítulo, *A dramaturgia teatral e o audiovisual em Samuel Beckett*, temos um panorama histórico da construção da linguagem narrativa, elencando as obras de dois

⁷ Fora do campo da imagem.

gêneros do autor: a dramaturgia teatral e a transposição das peças para o dispositivo audiovisual.

A partir de uma cronologia das obras teatrais de Beckett, este tópico tem como objetivo revelar as rupturas que ocorreram em sua escrita (as escolhas por escrever em inglês ou francês, como também, fazer uso ou não da “palavra” em suas obras) e a realização da própria tradução do texto original em outro idioma e como essas traduções livres impactaram suas publicações e o acesso à linguagem do dramaturgo.

Destacar, ainda, em que momento o texto dramático é encenado no palco de teatro e como isso influencia na tradução e encenação em outro idioma, pontuando os artistas que se relacionam com a obra, a recepção da trama no Brasil e a confluência necessária para uma tradução em língua portuguesa.

Por fim, e mais importante, observar o modo como seu trabalho foi transposto da dramaturgia teatral para o campo audiovisual, e como, a partir desses novos dispositivos das imagens, tanto no teatro, quanto no cinema e na TV, Beckett foi se apropriando e atuando, formando-se como artista plural, e como essas experiências podem ter contribuído para a construção da linguagem beckettiana ou da técnica dramática do autor em suas obras futuras. Além do contexto histórico da obra, apresento um *release* com as principais temáticas da vida público-privada trabalhada por Beckett em sua narrativa.

No terceiro capítulo, *Esperando Godot de Samuel Beckett: análise da dramaturgia teatral*, reiteramos o fato de Samuel Beckett ser um dos escritores mais relevantes da segunda metade do séc. XX. Escrita entre os anos de 1948 e 1949, *Esperando Godot* é considerada uma das obras dramáticas mais importantes do último século, tendo se tornado a peça de teatro mais notória e mais encenada de Beckett, principalmente na língua inglesa.

A trama, dividida em dois atos, centra-se em dois personagens, Estragon e Vladimir, que se encontram no meio do nada, embaixo de uma árvore, esperando um terceiro personagem chamado Godot, que nunca chega. Enquanto esperam, outros dois personagens entram em cena com o objetivo de fazer o tempo passar: Pozzo e Lucky, o senhor opressor e o seu escravo fiel subserviente com nome impróprio de “Sortudo”, trazendo novos conflitos para a trama. Ao final de cada um dos atos aparece um menino para anunciar que Godot não virá hoje, mas estará presente amanhã com certeza, e assim a obra finaliza.

Como destacou o pesquisador Dr. Gontarski em palestras proferidas em Goiânia no ano de 2005, “*Esperando Godot* é uma peça em que nada acontece duas vezes, com um intervalo de tempo” (REIS, 2017). Godot é um personagem implícito nesta trama, na qual não se sabe absolutamente nada sobre ele, não se sabe quem é e nem o que de fato é, sendo

surpreendente o fato de que é um personagem que rege os conflitos durante todo o enredo. Godot, então, personifica essa “espera” e essa “esperança” de Estragon e Vladimir pela chegada do personagem.

É uma obra instigante, acessível, com uma dinâmica que entretém e reflete o homem no seu tempo. É uma peça que permite inúmeras interpretações com o intuito de se aproximar ou não de algum significado em que problemas banais e filosóficos se cruzam, uma obra em que a condição humana é o cerne da questão – relações pessoais, disputas, domínios, poder, opressão, guerras, esperança, fracassos, o homem etc. –, mas na qual nenhuma afirmação se concretiza, pelo contrário, se problematiza.

A genialidade de *Godot* é ser uma obra aberta com um único conflito que jamais se resolve: a espera/esperança por Godot. O triunfo deste escrito é, por meio de análise do texto teatral dramatúrgico, suscitar as discussões problematizadas na “performance eu-subjetiva” ao leitor-espectador sem um fundamento específico de chegar a algum fim. Assim como Estragon e Vladimir, o leitor-espectador está à espera por Godot a partir da sua realidade presente.

O quarto capítulo, *Análise cinematográfica de Film (1965): À luz da obra teatral de Beckett*, tem como ponto de partida o pensamento do filósofo Berkeley, precursor do empirismo e responsável por originar a tese de que “Ser é ser percebido”. É pela análise desse conceito que parte a investigação da obra *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano – Parte I* [1710] (1980) de Berkeley, que discuto na análise de *Film*, apontando também a influência da dramaturgia teatral do dramaturgo e como o seu teatro influenciou a construção da sua linguagem cinematográfica, especialmente as influências dramáticas de *Esperando Godot*. Como resultado desta análise, esperamos retratar as influências de teóricos, intelectuais, artistas e experiências público-privadas do autor na obra fílmica do universo beckettiano.

Ao final desta pesquisa, espera-se uma contribuição crítico-reflexivo em torno da dramaturgia teatral, das “performances eu-subjetivas” e do audiovisual beckettiano. Esperamos atrair a atenção para o tema proposto e contribuir de forma decisiva para a descoberta de novas discussões e linguagens. Além disso, que nossas conclusões possam servir como base para futuros estudos.

Em tempos turbulentos, tanto em aspectos políticos quanto econômicos, em meio a uma crise pandêmica do Sars-CoV-2 (COVID-19) que assola o país e o mundo, difundir pesquisas no Brasil diante de cenários nos quais a ciência, a pesquisa científica e a universidade pública são atacadas corriqueiramente pelo governo federal do país, pesquisas

como esta atuam como uma ação de protesto contra a política educacional vigente, estimulando, assim, uma sociedade mais saudável, justa, igualitária, social, intelectual e democrática.

A ciência resiste!

1 AS “PERFORMANCES EU-SUBJETIVAS” EM SAMUEL BECKETT

Dessa *mise-en-scène* carcerária, eu, espectador, seria o vigia, ou seja, um destinatário, um beneficiado. Constrangendo esse olhar e essa escuta, a *mise-en-scène* me levaria a fazer esse constrangimento recair sobre o corpo filmado, “vítima” de meu olhar e de minha escuta.

Um deslizamento se operaria, um entre-deux: o espectador passaria de um lugar “normal” na cena ficcional – se o confidente das narrativas, das lembranças, das angústias ditas e reditas – a um novo lugar, menos familiar, mais inquietante: tornar-se “agente” da cena documentária, aquele cujo desejo regularia a disposição do corpo filmado. Ver, ouvir é nesse caso submeter-se ao sistema do plano-sequência, e inicialmente à sua duração, mas também aceitar “justificar” esse sistema, essa duração, pelo próprio sofrimento causado ao ator-personagem. Esse tempo que desgasta esse corpo é o do filme, que me é dado para confinar o outro filmado. O quadro que confina esse corpo é aquele produzido por uma câmera de vigilância que, ao longo do tempo, não pode não se tornar o quadro de “meu” olhar, olhar que enquadra no sentido de confinar, de vigiar. Prisão do quadro, prisão do tempo, mas prisão também no sentido de que a instância dos quadros e das durações se torne para mim cada vez menos suportável, de que o desconforto do sujeito filmado seja também aquele do espectador, de que não haja um “lado bom” do dispositivo de vigilância. Colocar o espectador na posição do senhor (o vigilante) significa para Kramer comprometê-lo, implicá-lo, afetá-lo (“o filme é o que acontece ao espectador”) (COMOLLI, 2008, p.289).

A sociedade reproduz diariamente uma infinidade de tradições, ritos, hábitos e costumes. Essas manifestações geralmente são estudadas a partir de abordagens antropológicas, epistemológicas, filosóficas, históricas, sociológicas e artísticas. Mas, por si só, essas abordagens – as quais nominamos, em seu bojo, de performances culturais – carregam significados que merecem uma análise mais aprofundada.

O termo “performances culturais” foi cunhado pela primeira vez em 1955 pelo antropólogo Milton Singer, que buscou estudar as manifestações existentes na sociedade por meio de um diálogo multidisciplinar. Posterior a Singer, o professor de estudos das performances Richard Schechner, o antropólogo Victor Turner e o sociólogo e antropólogo Erving Goffman realizaram importantes contribuições para a difusão dos estudos das performances culturais enquanto campo de conhecimento.

Ao trata as “performances culturais” me aproprio, como referência, de elementos de meus campos de estudo – teatro e cinema – porque, considero sob a noção pode ser reunidas um universo de manifestações que transitando com os mais diversos nomes, dentre os quais podemos citar, por exemplo, as manifestações populares, as danças, os rituais, as expressões religiosas e, no caso deste estudo, a dramaturgia teatral e a experiência audiovisual.

Sendo assim, as performances são executadas todo o tempo, por todos os povos, dos mais diferentes campos sociais, nos palcos, dentro e fora dos *sets*, incluindo, nesta pesquisa, as recepções da dramaturgia teatral e da experiência audiovisual, as quais nominamos aqui de “performances eu-subjetivas” no universo beckettiano, a partir da abordagem da recepção do leitor-espectador.

Para os sujeitos presentes nessas manifestações, sejam “atores” e/ou transeuntes, não são performances culturais, são rituais, práticas religiosas, eventos de dança ou práticas artísticas, variadas manifestações e representações culturais, sociais, antropológicas, mas que possuem o corpo como eixo central – ou seja, é performance! O corpo, como produção da ação e/ou corpo-objeto, é o que produz o movimento, a ação.

O termo “performances culturais” abriga uma infinidade de representações, expressões, e configura uma importante ferramenta para a transmissão, construção e compartilhamento de conhecimento, de geração para geração, incluindo as tradições e as práticas culturais, sociais, religiosas e artísticas. Como área de conhecimento, é extremamente relevante por ser um conhecimento que não adere somente a uma disciplina, de modo que inúmeros especialistas e diversos agentes compreendem um único objeto.

No entanto, o que determina a existência da nossa performance é a relação que se estabelece entre quem executa uma ação específica e quem assiste. Assim, existe um corpo “eu-subjetivo” que está passivo nessa “audiência”, porém ativo em estabelecer, por meio do pensamento, a sua relação com a performance em execução. Nessa perspectiva, tanto a expressão da “ação” quanto a audiência “passiva” materializam uma performance.

Nesta pesquisa, pretendo entendê-lo de uma forma mais ampla, buscando apreender a relação estabelecida da audiência “leitor-espectador” com o “universo do autor”, configurada em sua dramaturgia teatral e no campo da experiência audiovisual. É uma forma de problematizar, levando em consideração e comparando as performances produzidas e/ou suscitadas a partir dessas relações estabelecidas com a audiência, seja o leitor e/ou espectador que está “ativo” em cena, nos distintos campos: na leitura da obra, na audiência da encenação teatral ou na exibição da película fílmica.

Existe, assim, uma zona de contato estabelecida entre a audiência (leitor e/ou espectador) e o universo da obra do dramaturgo (temática/mensagem do autor) a partir da sua materialização. Essa zona de contato é explorada por Schechner em dois trabalhos: inicialmente, o antropólogo destaca seis pontos de contatos no estudo *Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral* (2011), e, depois, em um segundo trabalho intitulado *Pontos de contato revisitado* (2014), agrega mais três, totalizando nove pontos de contatos

discutidos pelo autor: transformação do ser e/ou consciência; intensidade da performance; interações entre audiência e *performer*; a sequência total da performance; a transmissão do conhecimento performático; como as performances são geradas e avaliadas; incorporação; as fontes de cultura humana como performativas; e, por fim, o cérebro como um local de performance.

Para este estudo sobre Beckett vale empregar dois principais pontos estabelecidos por Schechner, a começar pelas “Interações entre audiência e performer” (2011), em que a audiência é convidada implicitamente a participar da obra a partir do momento que o leitor-espectador começa a estabelecer as relações da sua realidade presente com o que o dramaturgo/realizador quer discutir.

Nessa perspectiva (e entendemos essas interações a partir de diversas linguagens: textual, imagética e corporal), a linha tênue entre a audiência e a performance (literatura e/ou audiovisual) é dissolvida. A partir do momento que o leitor-espectador se coloca dentro da obra por meio do pensamento, dialogando com as personagens, fazendo relações, estabelecendo contato com as personagens, pensando na sua realidade presente, não existe mais espaço, porque entendemos essas interações.

No segundo ponto, “O cérebro como um local de performance”, Schechner explora um treinamento que nomina de *rasaboxes*, no qual aprofunda as relações neurológicas estabelecidas para além da caixa craniana:

(...) quando alguém realiza uma ação e/ou sente uma emoção, dispara neurônios específicos – e quando os espectadores assistem a performances na vida, na dança, no teatro, no cinema etc. – os mesmos neurônios são disparados no cérebro do público e no cérebro dos performers (...) Em outras palavras, os espectadores performam em sua imaginação, juntamente com os performances que observam. Isso se verifica não apenas visualmente, mas no que diz respeito a todos os sentidos. (2014, p. 54).

Nesse viés estabelecemos as relações entre Beckett, sua obra e a audiência (o leitor-espectador) que está numa zona de contato interativa. Dessa perspectiva emerge o que conhecemos por cultura, um elemento fundamental para a humanidade. Antropólogos como Clifford Geertz destacam o humano como elemento central da cultura.

Para Geertz (1989), em seu campo epistemológico, o humano está à frente das outras espécies justamente porque sua prática social reside no campo cultural. A cultura, então, é o elemento que permite o humano estar à frente em suas práticas sociais, ao passo que o mundo se origina de expressões culturais, e é exatamente dessa experiência que o humano agrega um conhecimento a respeito do mundo ao longo do tempo.

O grande avanço ocorre exatamente quando o humano pensa que pode herdar do passado e reconfigurar no presente – ressignificar/devir –, inclusive rompendo com o que já está estabelecido e encontrando novas formas de enfrentar a realidade, de pensar o mundo, de inovar, de pensar o humano, pensar a própria forma de considerar a vida, a sua prática. A cultura é fundamental nessa perspectiva.

Refletir sobre a cultura para essa audiência e esse agente é inaugurar as suas expressões/manifestações em todas as suas práticas sociais, culturais, religiosas e artísticas, como a dança, o teatro, a música, o circo, a literatura, o cinema. Existe uma expressão “performance eu-subjetiva” dessas práticas para além dessas manifestações em sua recepção, que se dá por meio do “pensamento da audiência”, pois possibilita à audiência e ao agente um trânsito, um “devir-performance”, problematizando o cruzamento entre Deleuze (1998) e as performances culturais, pelo qual faz a sua reflexão perante a sua atuação social diante da sociedade.

Quando problematizo as performances culturais, reflito sobre o todo, o universo, na cultura, nas relações sociais, nas práticas religiosas, na arte etc. Reflito, porém, não só como forma de expressão, porque ao falar de expressão “pareço” estar pensando em algo que vem de fora para dentro, e as performances culturais colocam muito mais que isso em seu bojo.

Penso na expressão não apenas como corpo-ação, mas como um corpo-subjetivo, pois existe uma reflexão dessa audiência e desse agente, sujeito da ação que, por mais que esteja “passivo” numa audiência, está “ativo” como reflexão, pensamento, um “eu-subjetivo” em constante prática.

Assim como Beckett expressa em suas obras, que ininterruptamente não nos apresentam respostas, as performances também são um “estar insatisfeito no mundo”, um bailar que incita uma contradança.

Se pensarmos nas práticas de construções artísticas do teatro contemporâneo, assim como nas práticas sociais e culturais, nos protestos que têm tomado conta de algumas partes da América do Sul, da Europa, dos Estados Unidos e alguns eventos no Brasil, notamos a insatisfação com um modelo sociocultural preestabelecido e o desejo de romper com a normativa pela qual se consolidam outros campos de construções e embates dessas relações estabelecidas por esses parâmetros sociais e culturalmente estruturadas.

Isso é o reflexo de eventos anteriores que uma cultura deixa como vestígios na memória, na ação, nas demais performances que praticamos. São ações que refletem não apenas o desejo por um mundo melhor, mas que também se manifestam nas relações econômicas, políticas, sociais e de poder, pensando sobre como essas estruturas se organizam,

acontecimentos em que há lutas, resistências, enfrentamentos, em que há muito mais do que uma simples expressão de algo, consolidando-se como um fato que por si só representa muito para a humanidade.

Portanto, são performances culturais que encontramos nas ruas, no nosso dia a dia, no cotidiano, não restritas à prática artística, aos rituais, às manifestações culturais. As performances incitam um fato, um evento, um fenômeno da cultura que possui múltiplos significados – “performances eu-subjetiva” – e que, por isso, precisa de antropólogos, historiadores, sociólogos e artistas para tentar entender de que forma a cultura se estrutura e o que a cultura manifesta em suas várias camadas de significados.

Pensar as performances culturais é estudar a relação entre esses elementos e suas manifestações, sendo primordial refletir, a meu ver, sobre o homem e seu universo cultural a partir de um universo estabelecido antes de sua presença.

Por sua vez, as “performances eu-subjetiva” residem na construção estabelecida entre a audiência (o leitor e/ou espectador), a obra e o universo do dramaturgo, cineasta e realizador, uma vez que é inerente a uma função de sua memória, de seu tempo, da tradição, da cultura, da manifestação, da prática religiosa ou artística, de sua prática social, da sua insatisfação, de seu pensamento, de sua forma representacional perante o mundo. Essas representações são relevantes em sua manifestação para pensar o lugar da sua estrutura.

Todo ato de olhar as “performances eu-subjetiva” é sempre o que você vê na performance, ou o que várias pessoas veem no objeto em performance, as leituras de cada um. Os entendimentos pertencem ao universo subjetivo – o “eu” –, muito próprios de si.

Ainda que exista um ideal de mensagem, o receptor pode olhar para a situação e entender outras coisas, outras esferas, pois tem relação com o que o sujeito traz de formação intelectual, cultural, social, e também de carga emocional. Eu tenho memórias, as minhas memórias pessoais, que partem de uma esfera privada a partir de um domínio público.

Entendo, assim, que quase tudo o que o humano faz é uma performance cultural, porque são práticas e formas de se colocar no mundo como um ser performativo, uma grande característica que abre uma perspectiva enorme de estudar como esse humano interage, como são constituídas essas relações de poder, como essa audiência interage com outros elementos (a literatura, a experiência audiovisual, a prática artística), incluindo o próprio humano e os objetos estabelecidos nesta análise.

Quando trabalhamos com performances há algo de interessante em articular esses aspectos históricos, antropológicos – rituais, religiosos e artísticos –, fazendo com que esses

campos aparentemente isolados dialoguem, porque não se trata de ser interdisciplinar só no formato, mas ser interdisciplinar efetivamente, em seu bojo.

A possibilidade de estudar revela-se quase como uma exigência para pensar o humano e interagir com o mundo de forma múltipla, o que não deixa de ser uma grande contribuição de um campo de pesquisa como as performances culturais.

Nesta pesquisa, as performances culturais são uma chave interpretativa que visa a refletir a obra de Beckett, tanto na arte e na cultura quanto nas práticas sociais. Por exemplo: quando vamos ao cinema nos deparamos com uma tela grande, uma estrutura importante para manifestar a grandiosidade da indústria cinematográfica e, do início e ao final do filme, existe uma mensagem, seja do roteirista ou do cineasta, ou do que propõe a expressão da obra.

Isso também ocorre na literatura: ao abrir uma peça escrita de um determinado dramaturgo existe um ponto de contato entre a audiência (leitor e/ou espectador) e a obra, porque existe, além da mensagem, a conexão que se estabelece entre o autor, a obra e o receptor, uma tríade inerente ao universo das “performances eu-subjetiva”.

Portanto, além do significado e os sentidos da obra em si, há vários outros significados e sentidos que impactam na sua formação e contribuem de várias formas, para a esfera do pensamento, para o entendimento do que é a cultura, do que forma o humano, a audiência.

É por isso que o processo se dá por meio da conexão estabelecida que nominamos de “performances eu-subjetiva”, que ocorre seja na exibição em tela, seja na leitura de uma obra. Há uma carga de significados que impactam e se estruturam de alguma forma para dar valor a algumas coisas e esquecer outras.

As performances culturais também procuram revelar, ou desvelar os discursos ocultos, as imagens, as memórias. Ou, então, procuram trazer à baila novamente essas questões: no nosso caso, a dramaturgia teatral e o audiovisual que impactam a partir da nossa realidade presente.

Qual é, então, a importância de estudar as performances culturais na dramaturgia teatral e/ou na película fílmica de Beckett? Olhamos para a sociedade a partir do acesso a essas obras e sob um viés que até então estava silenciado. Algumas dessas questões aparecem porquê, de certa maneira, estavam censuradas por essa mesma sociedade.

Não que houvesse uma censura explícita, mas uma censura tácita, uma desconsideração; um menosprezo por parte da maior parte da sociedade ou muitas vezes até pela elite. Assim, interessa pensar na abertura que as “performances eu-subjetivas” suscitadas por Beckett possibilitam a esse leitor-espectador, muitas vezes trazendo as vozes dos silenciados (a própria audiência), a voz daqueles que não tiveram oportunidade de dizer, de se

expressar na sociedade. Isso aparece nas expressões da cultura por interagir com o meio e a transformação do sujeito.

Beckett estava exilado na França durante a Segunda Guerra⁸. Tendo isso em mente, o que o autor queria nos dizer com sua dramaturgia teatral? E com seu *Film*? O que pensar da sociedade europeia nesse período de silenciamento?

A linguagem beckettiana é um tema caro e complexo, porém fundamental para problematizar e refletir sobre as situações corriqueiras a partir das experiências cotidianas das personagens de Beckett e do universo do dramaturgo, que é um reflexo da sociedade, tanto daquela época e quanto da atual.

Essas experiências tomam forma, por exemplo, a partir da dramaturgia teatral e da experiência fílmica, as quais nos interessam nesta pesquisa, abarcando todo o contexto sociocultural e ganhando certa relevância nos períodos entreguerras e pós-guerra⁹, ou seja, nos interessa problematizar as experiências cotidianas mediadas no liminar desses conflitos.

O que estimula, a partir das guerras, pensar a dramaturgia teatral e a experiência audiovisual? Qual seria a utilidade do cinema e da literatura senão a de propor reflexões a partir dessas experiências?

Aqui é válido empregar o conceito de liminaridade (TURNER, 2008), por caracterizar uma condição transitória, ocupando um “entre-lugar” à margem do confronto e suscitando o embate das reflexões: a proposição de que a dramaturgia teatral e o cinema beckettiano teriam uma vocação para além da vocação, ou seja, estariam arraigados ao domínio ficcional (de contar histórias, de fazer relatos do mundo, de descrever as coisas de forma narrativa), tendo no seu bojo uma vocação para a discussão de ideias, para a proposição de reflexões, para a dimensão intelectual, para refletir a experiência.

O importante é ter em mente a figura do dramaturgo, do cineasta, do realizador, do roteirista, assim como ter um conceito e uma proposição de diálogo, ou seja, algo a dizer a respeito do que o autor está fazendo e isso deve estar em primeiro plano. Nessa perspectiva, a base técnica passa a ser consequência do que é produzida, uma condição imediata e necessária, mas não suficiente.

⁸ Durante a Segunda Guerra Mundial, Samuel Beckett se exilou em Roussillon, na França, após seu país de origem, a Irlanda, proibir suas obras, censurando-as por se tratar de um gosto duvidoso. Beckett, com isso, declara que prefere ir para França em guerra a estar na Irlanda em paz.

⁹ O período entreguerras é uma fase da história do séc. XX que vai do final da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) até o início da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), ou seja, de 1918 a 1939. Este período é marcado por vários acontecimentos mundiais de extrema importância para entendermos a história mundial dos anos seguintes.

A linguagem beckettiana é uma espécie de domínio, território em que *Film* constrói um cinema experimental a partir da dramaturgia do autor. Narrativamente, é importante refletir sobre esse cinema experimental e sua habilidade em contar a história e fazer relatos transgredindo a forma narrativa aristotélica a partir do seu teatro.

Por outro lado, converge com um ponto de saturação, no sentido de explorar a exaustão da narrativa, levando-nos ao problema do cinema experimental, que age como uma linha de fuga que se conecta diretamente com o pensamento.

A problematização das convenções culturais que modelam o pensamento e a interpretação do mundo que ele nos apresenta e que é o marco central de uma forma de resistência, inclusive em resposta a essa sociedade (que pretende o) de controle, conceito que também surge no bojo dessas discussões.

A questão do pensamento se torna crucial e tanto a sua dramaturgia teatral quanto o filme ganham relevância, pois o teatro e o cinema tratam basicamente disso: dos movimentos, dos processos de pensamento do dramaturgo e do realizador, das reflexões em torno do cineasta, do teatrólogo, ou seja, o autor fundamenta a produção de refletir o pensamento, daí sua importância tanto na cultura literária quanto na cultura audiovisual.

Uma questão inerente à discussão pretendida pelo pensamento beckettiano é a percepção, o que está impresso na cultura e na sociedade cotidiana? E o que é perceber? É a articulação dos vários sentidos catalisados pelos sentidos (visão, audição, tato, paladar, olfato), ou seja, é uma questão filosófica e pela qual o pós-guerra deu início ao processo de conexão imediata com o pensamento, com os sentidos, com os movimentos e os processos de reflexão.

As dificuldades para definir e explicar Beckett são os motivos pelos quais a dramaturgia do autor é tão produtivamente inventiva. A linguagem beckettiana se situa no entre-lugar, a meio caminho da ficção e da não ficção, e é nessa encruzilhada entre a narrativa ficcional e a não ficcional que se situa o experimental.

Beckett traça em sua literatura uma fronteira aberta, demarcações móveis que muitas vezes são acometidas por abalos, por movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Por pressão de novas questões que irrompem, demandando outros modos de inteligibilidade. É o “lugar” do “não lugar”.

É nessa reconfiguração, operada no âmbito do cinema experimental, que a linguagem de Beckett desponta. São práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, com novas perspectivas de abordagens temporais e o trato com a complexidade da experiência beckettiana.

A linguagem beckettiana tende a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais.

O conceito de experiência utilizado e refletido tanto em *Film* quanto na dramaturgia de Beckett é muito próximo das definições de experiências e performances nos estudos de Performances e Antropologia, definição que também vai ao encontro do conceito proposto por Turner.

Para Turner (DAWSEY, 2005, p. 164), “performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, ‘completar’ ou ‘realizar inteiramente’ – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência.” Turner ainda diz:

Em meu livro *From Ritual to Theatre* (1982: 17-18), ensaiei uma etimologia da palavra inglesa “experiência”, derivando-a da base indoeuropeia *per-, “tentar, aventurar-se, arriscar” – podemos ver como seu duplo, “drama”, do grego dran, “fazer”, espelha culturalmente o “perigo” etimologicamente implicado na palavra “experiência”. O cognato germânico de per relaciona experiência com “passagem”, “medo” e “transporte”, porque p torna-se f na Lei de Grimm. O grego *peraō* relaciona experiência a “passar através”, com implicações em ritos de passagem. Em grego e latim, experiência associa-se a perigo, pirata e ex-per-imento. (apud DAWSEY, 2005, p. 178).

Tudo se dá na experiência. Todo processo experimentado, experienciado, toda a passagem percorrida nessa jornada das performances e da linguagem beckettiana em sua dramaturgia teatral e em *Film* é da ordem da experiência, dessa realização, desse acontecimento, desses instantes promulgados na representação, seja nas performances teatrais ou no audiovisual. O que é mediado são esses “encontros” público-privados no universo do dramaturgo.

Sendo assim, buscando uma estreita relação da performance em *Film* com a linguagem teatral do autor, podemos entender com mais exatidão o “reflexivo” no cinema (“Ser é ser percebido”), e que por meio do cinema Beckett indica um tipo de encontro entre “o eu e o domínio público”, um encontro que mede os limites e as possibilidades de cada um como uma atividade conceitual.

Beckett escreveu inúmeros ensaios a partir da sua visão pública de mundo. Podemos destacar que em seus escritos reverbera a sua (in)completa (in)satisfação com o seu entorno, tendo origem a partir de duas vertentes: sua formação intelectual, decorrente dos diversos estudos e ensaios aos quais Beckett se dedicou no início dos anos, finalizando esses estudos entre 1929 e 1931 com os escritos e reflexões sobre a vida de Dante Alighieri, Giordano Bruno, Giambattista Vico, James Joyce, René Descartes, Marcel Proust, Pedro Calderón de la

Barca, entre outros; e a experiência humana do autor, mais especificamente no que diz respeito ao período do pós-guerra, entre 1939 e 1945, pelo qual Beckett ressurgiu do holocausto, emergido de relações humanas.

Isso evidencia o resultado cinematográfico de *Film*. Beckett descreve as atividades de múltiplos níveis de um ponto de vista pessoal, como uma experiência pública. A linguagem de Beckett surge de suas reflexões e definições de mundo a partir dos estudos de Proust, Dante e Joyce. Seus escritos são visões, comentários e julgamentos sobre sua memória debilitada.

Para Beckett todos os graus do mediado são imediatos, até que o dramaturgo comece sua reflexão. Beckett é uma mente que observa o mundo transcorrido. O literato testemunha não apenas as constantes mudanças e ajustes de uma mente enquanto se submete à experiência, mas também a transformação do eu como parte desse processo.

Podemos concluir que Beckett investiga o legado literário da dramaturgia que informa e é transformado pelo cinema, e que não apenas amplia o campo desse intercâmbio, como também introduz questões, prerrogativas, oportunidades e estratégias distintas na relação entre teatro e cinema. O legado literário do autor no cinema ilumina de maneira mais importante um envolvimento único entre o não verbal e o visual.

Em *Film* nos são apresentadas duas perspectivas de planos para aferição do ponto de vista do espectador: o ponto de vista do personagem (aquilo que o personagem vê, do discurso subjetivo direto do protagonista O), e o ponto de vista da câmera-cineasta (aquilo que a câmera vê, do discurso subjetivo indireto da câmera-personagem E).

Assim, as mudanças introduzidas por Beckett no campo cinematográfico, assim como sua convergência com os estudos de literatura, teatro e performances, presenciam o aparecimento de um novo espaço audiovisual que promove o diálogo entre essas diversas linguagens artísticas e empreende uma nova forma de refletir sobre a imagem fílmica, ou, em outras palavras, o cinema beckettiano.

Além disso, percebemos que *Film* foi concebido para ser exibido em mercados domésticos e internacionais, exclusivos para certo tipo de público, com propostas estéticas que ultrapassam os limites impostos por cada um dos meios que o originaram. Beckett explora uma longa lista de exemplos de vozes e visões pessoais, subjetivas ou performativas, como característica definitiva da sua linguagem.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa

quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhe é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

A partir dos estudos até aqui abordados, existe uma conexão particular entre a dramaturgia teatral, a película *Film* e a expressão pessoal do leitor-espectador que se identifica com o universo e com as obras de Beckett. Podemos nominar essa identificação de “performances eu-subjetiva”, pois, como proposto por Corrigan (2015, p. 21), trata-se da “perda do eu e o repensar e refazer do eu” diante da película, assim como ocorre na escrita ou em qualquer outro modo representacional da arte do dramaturgo.

É o que já nos dizia Adorno (2003, p. 110): se tomarmos o leitor-espectador como um pensador, “o pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o teatro da experiência intelectual, sem desemaranhá-la”, e é nesse contexto que as “performances eu-subjetiva” em Beckett se estabelece em sua audiência, porque o trabalho beckettiano “torna-se verdadeiro pela marcha do seu pensamento, que o leva para além de si mesmo”.

Assim nos revela Corrigan ao estreitar as discussões de ensaio no cinema com as “performances eu-subjetivas” em Beckett: “A história do ensaio demonstra, na verdade, que o ensaístico é mais interessante não tanto na maneira como privilegia a expressão e a subjetividade pessoais, mas, antes, na maneira como perturba e complica essa própria noção de expressividade e sua relação com a experiência” (2015, p. 21).

Pensemos numa transgressão desse leitor-espectador, no desdobramento da “situação literária” ou da “situação de cinema” a partir do olhar de quem está diante da obra teatral ou da tela de cinema. Existe, inicialmente, uma identificação desse encontro público (leitor-espectador) numa esfera privada (dramaturgo/realizador), pelo qual ocorre a propagação de um tempo simultâneo que une, num nível de percepção sensorial, esses “dois corpos ao mesmo tempo”. Aquilo que excede nesse tempo simultâneo, criado diante da transgressão do “eu-subjetivo”, torna-se um “lugar de disponibilidade” que permite ao eu estar lá e em outro lugar ao mesmo tempo, colocando-se no lugar do outro, um eu privado e um eu público. Como destaca Rancière (2012, p. 12): “o que o homem contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída, é sua própria essência, que se tornou estranha, voltada contra ele, organizadora de um mundo coletivo cuja realidade é a realidade desse desapossamento.”

Nessa busca incessante por compreender a transgressão ocasionada no leitor-espectador, recorro às reflexões sobre performances propostas por Schechner:

Denomino performances os eventos em que os performers são “transformações” modificadas e àqueles em que os performers são levados de volta aos seus lugares de origem, “transportes”-“transporte” – porque durante a performance os performers são “levados a algum lugar”, mas ao final, geralmente ajudados por outros, eles são “desaquecidos” e reentram na vida cotidiana no mesmo ponto em que saíram (fig. 1). O performer vai do “mundo habitual” ao “mundo performativo”, de uma referência de tempo/ espaço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras. Ele interpreta um personagem, luta com demônios, entra em transe, viaja pelo céu, ou pelo oceano, ou pela terra: ele é transformado, capaz de fazer coisas “em performance”, que ele não é capaz de fazer normalmente. Mas quando a performance acaba, ou ainda em sua parte final, ele retorna ao ponto em que começou. Na verdade, as maneiras de concentração através da preparação e aquecimento e as maneiras de voltar através do desaquecimento são liminares, estão entre o ordinário e o mundo da performance, servindo de transição entre um e outro (2011, p.162 – 63).

Com essa dimensão reflexiva sobre transportar-transformar, Schechner nos permite pensar numa reflexão proposta nas primeiras páginas deste trabalho, ao experienciarmos Beckett na sua dramaturgia ou no audiovisual: “Como num inferno budista, assistimos impotentes ao ciclo de reencarnação das personagens, condenadas a repetir as mesmas ações e a chegar inevitavelmente ao mesmo resultado insatisfatório”.

Nesse sentido, a tragédia, ou o trágico, partindo do lugar do leitor-espectador, além de constituir-se como um fenômeno teatral (plateia), caracteriza-se, tanto no palco como na tela, por ser “não ordinária”, pois se refere aos conflitos do homem frente à sua condição e impostos pelo dramaturgo.

Os personagens, assim como o espectador, cometem pecados e, consequentemente, sentem-se culpados. O que o espectador deseja saber? Inicialmente, ele precisa saber “se Godot virá hoje”. Depois, decide que é necessário descobrir “quem é Godot”. Por essas e outras razões, “não ordinárias”, e por meio de uma análise sem resposta ao que Beckett propõe ao seu espectador (seja leitor, plateia de teatro ou espectador de cinema), em *Godot* a cortina cai e os personagens ficam estáticos, enquanto em *Film* há o *blackout*.

Nesse sentido, tanto a dramaturgia teatral em *Esperando Godot* quanto a experiência audiovisual em *Film* conduzem o espectador para outras esferas habituais, referentes a discussões e reflexões propostas no universo beckettiano.

O que torna essa questão ainda mais interessante é que, de uma certa forma, a obra de Beckett já explicitava o diálogo entre essas variadas mídias por intermédio do próprio processo criativo do autor, que permitia passagens, referências e experimentações com os

recursos dos diferentes meios em que trabalhou, tais como a literatura, o teatro, o rádio, a televisão e o cinema.

Se, por um lado, as peças perdem a imediaticidade da performance ao vivo intrínseca à linguagem teatral, por outro elas se tornam mais acessíveis e popularizam o trabalho do autor, deixando as suas criações dramáticas impressas em formato audiovisual.

Daí reside a performance em Beckett, na proposição da reflexão do espectador, no modo como o receptor faz a leitura da obra a partir da sua realidade presente. Essas “performances eu-subjetiva” é o basilar de toda a dramaturgia beckettiana, o equilíbrio entre o criador (Beckett), o meio (a peça teatral ou o audiovisual) e o destinatário (receptor: leitor ou espectador).

Beckett, por meio de sua “performances eu-subjetiva”, expressa o (in)expressável, ou seja, diz o (in)dizível, as temáticas privadas-universais. A busca pela liberdade em *Eleutheria*, por exemplo, reside no rompimento dos laços sociais refletido nas “performances do eu-subjetiva” do leitor-espectador a partir de Victor Krap, ou as “performances eu-subjetiva” do leitor-espectador na espera por Godot a partir de Didi e Gogo em *Esperando Godot*, uma espera que hoje pode ser representada em nossa sociedade por uma vacina diante de uma pandemia global. Estamos diariamente inundados numa falsa felicidade – “Ah, como eu estou feliz!” – de *Dias felizes*, pois quantas vezes o leitor-espectador diz estar bem mesmo diante de números alarmantes de crises de ansiedades e de depressão, crises decorrentes da aceleração do tempo no último século?

No universo de Beckett, o público passa a ser um personagem implícito nas obras do dramaturgo, como uma “voz *over*”, um personagem extradiegético¹⁰. O leitor-espectador, ou seja, esse seu “eu-subjetivo”, é livre para interagir com as demais personagens beckettianas como quiser, respondendo aos questionamentos propostos pelo autor por meio das suas “performances eu-subjetiva” no universo beckettiano do tempo presente. O leitor-espectador é livre para fazer esse trânsito entre o autor, a temática da obra e a realidade presente, materializando sua performance em cena.

Toda a dramaturgia beckettiana está presente em *Film*. Todas as “técnicas dramáticas” usadas em *Eleutheria* podem ser facilmente detectadas na película audiovisual. O minimalismo nas pequenas, sutis e precisas ações do protagonista são congruentes com o universo do dramaturgo, figurando, em *Eleutheria*, nas simples ações de beber, comer e dormir, situações também recorrentes em *Godot* (experimentadas por Didi e Gogo para passar

¹⁰ Fora do campo da imagem.

o tempo), em *Fim de partida* e nas demais obras. O tripé conceitual de Proust (tempo, memória e hábito), o dispositivo autorreferencial ao título da obra e a temática excessivamente explícita, aspectos da dramaturgia beckettiana, estão sempre atrelados ao tema principal, ao desejo por liberdade, à espera, à felicidade, à ideia de que ser é ser percebido.

Em *Ato sem palavras I*, o leitor-espectador, assim como o personagem central e os adereços, é também “jogado” e “lançado” na obra, de modo que tudo é um começo e é assim que Beckett nos propõe a trama. Nossas “performances eu-subjetiva” reside na ação de se jogar cotidianamente na vida. Ao nascermos, começamos porque somos “lançados” ou “jogados” à vida? O que é começar em 1946, no pós-Segunda Guerra, numa Europa em reconstrução, e o que é começar em 2020 num mundo em pandemia? Ou 2021 num mundo pós-pandemia? Um homem que se senta em um deserto e luta para alcançar um frasco de água e outros objetos que simbolizam alívio ou fuga. Qual é o nosso alívio? A vacina? O que buscamos? Qual é o nosso anseio? Os objetos para as personagens, assim como a vida para o leitor-espectador, permanecem teimosamente fora de alcance, mas o homem não desiste. O que é significativo sobre a peça é que Beckett captou, sem o uso de palavras, as principais preocupações e motivos de *Godot* e todo o universo dramático e audiovisual do artista; captou o inalcançável entre a “tentativa” e o “fracasso”, e que vai perpetuar por toda a trama do autor.

Por sua vez, congruentemente, em *Ato sem palavras II* o leitor-espectador é convidado a “recomeçar”. Se em *Ato sem palavras I* o eu-subjetivo lida com um “começo”, a continuação é um (re)começo expressada por Beckett nas “performances eu-subjetiva”. É um tempo em constante ciclo, no qual fim e início se confundem.

Na tradução lusitana, *Fim de jogo* ou *Fim de partida*, há um sentido de jogar e atuar. Beckett brinca com isso na autorreferência de suas peças a partir de um título explícito, e o espectador-leitor sabe disso. Beckett revela, desnuda. Grandes silêncios e falas pausadas são característicos da atmosfera de *Fim de partida*. Beckett fala como ninguém sobre o enigma das relações humanas. Mesmo que seja um texto escrito nos anos 1950, é um texto atual, que discute os problemas da sociedade moderna, falando de tópicos atuais, ou seja, uma família cuja vida é marcada por relações tóxicas, possibilitando ao leitor-espectador refletir sobre os tempos atuais.

Na dramaturgia beckettiana tem-se a impressão de que o literato não pertence a tempo algum. Beckett pertence ao tempo presente, preocupando-se em discutir as relações humanas e o modo como o homem ocupa seu tempo no decorrer da sua existência. Em Beckett o ator

não precisa apresentar grandes atuações, mas se invisibilizar para ser o canal da obra, em congruência com a proposta de Yoshi Oida em *O ator invisível* (2007).

Já em *A última gravação de Krapp*, a “performances eu-subjetiva” do leitor-espectador é destinada a se identificar com o gravador ou com Krapp? O que há em comum entre esses dois “protagonistas”? Temos memórias reveladas ou memórias guardadas? E o que dizer dessas memórias?

É a autorreferência e a temática explícita que faz *Rough for theatre II* uma peça curta de evidente autoria de Beckett. A temática central do enredo seria a “esperança” que um dos personagens deposita no outro? Afinal, B seria a “visão” de A, enquanto A seria as “pernas” de B, considerando que, para sair desse cenário inóspito em que ambos se encontram, necessitam um do outro e vice-versa. As “performances eu-subjetiva” em confronto com o espectador pode ser entendida como a individualidade moderna e a dificuldade de dependermos um do outro ou mesmo nos relacionar mutuamente? Saber o que não sei? Ou pode ser uma indicação do que temos defendido como “performances eu-subjetiva” e que agora cabe ao leitor-espectador, personagem implícito, decidir sobre a vida ou a morte de C?

Para concluirmos, a obra de Beckett é um teste da subjetividade expressa por meio de encontros experienciais em uma arena pública, cujo produto se torna a figura do pensar ou um pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador. Essa característica reflexiva, produzida a partir dessa visão pessoal, subjetiva ou performativa na dramaturgia teatral e no audiovisual do autor, reflete a sua obra a partir do “olhar” da cena constituída em sua visão de mundo.

2 A DRAMATURGIA TEATRAL E O AUDIOVISUAL EM SAMUEL BECKETT

CLOV

(*como antes*) Às vezes digo a mim mesmo, Clov, você precisa aprender a sofrer melhor, se quiser que parem de te punir, algum dia. Às vezes me digo, Clov, você precisa melhorar, se quiser que te deixem partir, algum dia. Mas me sinto velho demais, e longe demais, para criar novos hábitos. Bom, isso nunca acabará, nunca vou partir. (*Pausa*) E então, um dia, de repente, acaba, muda, não entendo nada, morre, ou morro eu, também não entendo. Pergunto às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, manhã. Elas não têm nada a dizer. (*Pausa*) Abro a porta da cela e vou. Estou tão curvado que só vejo meus pés, se abro os olhos, e entre minhas pernas um punhado de poeira escura. Me digo que a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa. (*Pausa*) É assim mesmo. (*Pausa*) Quando eu cair, chorarei de felicidade.

Pausa. Vai até a porta.

(BECKETT, 2010b, p. 145 – 146, itálico do autor).

2.1 ELEUTHERIA

Eleutheria é a primeira peça do gênero teatral de autoria de Beckett e revolucionária desde a sua escrita, pois o dramaturgo rompe com o gênero literário (romances, ensaios e prosas) e com sua língua materna, o inglês, concebendo-a em francês, no ano de 1947, no pós-segunda guerra mundial (1939 – 1945). O pós-guerra pode ser entendido como um símbolo de rupturas e, certamente, uma peça fundamental no impacto causado nas temáticas dramáticas no universo do artista.

É uma peça teatral dividida em três atos¹¹ e situada em dois ambientes, a sala da casa dos Krap e o quarto da pensão onde reside Victor Krap (que são os personagens centrais da trama), onde cada ato acontece em três dias sucessivos numa tarde de inverno parisiense, na França¹². Beckett, como em outros escritos, se interessa por retratar as estações climáticas em suas obras dramáticas, elemento sempre presente em sua literatura.

Como em toda obra dramática posterior de Beckett, a peça *Eleutheria* é simples no seu enredo, tendo como característica central as estruturas simplificadas, com o autor criando o máximo a partir do mínimo. No entanto, *Eleutheria* se difere no quantitativo de personagens, sendo composto por 17 personagens, um número excessivo para uma obra teatral desse gênero; e não são apenas personagens simples, já que todas as figuras

¹¹ Nenhuma outra peça teatral de Beckett tem essa divisão. Porém, o roteiro de *Film* é dividido em três partes.

¹² Outra curiosidade é que as escritas dramáticas futuras de Beckett são espaços e lugares incertos, “qualquer”. Nessa primeira obra, é interessante pensar que o autor nomina o local: Paris, França.

beckettianas da obra possuem diálogos longos, mais de cinco linhas em inúmeras ocasiões, além de contar com muitos adereços de cena.

No que diz respeito ao número de personagens, *Eleutheria*, por ser a primeira obra teatral do autor, rompe com a característica minimalista do dramaturgo. Foi devido a esse número exorbitante de personagens que o diretor Roger Blin optou pela encenação de *Esperando Godot* em 1953 no lugar de *Eleutheria*, porque um elenco com cinco personagens era mais acessível para uma montagem teatral. A encenação de *Godot* alavancou a notoriedade de Beckett como dramaturgo, sucesso que suprimiu a existência de *Eleutheria* (ANDRADE, 2010).

Somente após a morte de Beckett, ocorrida em 1989, *Eleutheria* teve sua primeira edição publicada primeiramente em francês, sua língua de origem, pela Les Éditions de Minuit¹³ no ano de 1995. A edição americana, em língua inglesa, e com tradução de Michael Brodsky, foi publicada pela Four Walls Eight Windows¹⁴/Foxrock, também em 1995. Em virtude das inúmeras críticas “americanizadas” à tradução de Brodsky, a Faber and Faber¹⁵ lançou a edição britânica da obra em 1996, com tradução de Barbara Wright (LONDON, 2006).

O título *Eleutheria* provém de uma palavra grega que significa liberdade, o que corresponde à última cena da peça, pois finalmente dá ao protagonista Victor Krap o que o personagem central realmente quer durante toda a trama: ficar sozinho. Victor quer estar livre de sua família, dos seus amigos e das obrigações sociais, uma figura deprimida que não consegue socializar e interagir com o mundo exterior, seus desejos se limitando a comer, dormir, beber água e apenas viver uma vida tranquila, em paz, coisas simples, do aspecto cotidiano, até que finalmente o personagem consegue isso na conclusão da trama.

Victor (*com a fala engasgada*): Eu mudei de opinião. (*Silêncio.*) Dois anos é muito pouco. (*Pausa.*) Uma vida é muito pouco. (*Pausa.*) Minha vida será longa e horrível. (*Pausa.*) Mas, menos horrível que a sua. (*Pausa.*) Não serei nunca livre. (*Pausa.*) Mas eu me sentirei sempre à beira da liberdade. (*Pausa.*) Minha vida, vou te dizer o que vou fazer com o resto dela: vou esfregar minhas correntes uma na outra. Da manhã até a noite e da noite até a manhã. Esse pequeno ruído inútil será a minha vida. Não digo minha alegria. Minha alegria eu deixo a você. Minha calma. Meu limbo. (*Pausa.*) E você vem me falar de amor, de razão, de morte! (*Pausa.*) Não! Então, vá embora daqui, vá embora!¹⁶ (BECKETT, 2006, p. 119, tradução minha).

¹³ Editora francesa, sediada na capital parisiense, na França, fundada clandestinamente em 1941 por Jean Bruller (1902 – 1991) e Pierre de Lescure (1891 – 1963), durante a resistência francesa, na II Guerra Mundial (1939 – 1945).

¹⁴ Editora estadunidense, sediada na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, fundada em 1987.

¹⁵ Editora britânica, sediada na capital londrina, na Inglaterra, fundada em 1929.

¹⁶ VICTOR (*con el habla entreocrada*): He cambiado de opinión. (*Silêncio.*) Dos años es muy poco. (*Pausa.*) Una vida es muy poco. (*Pausa.*) Mi vida será larga y horrible. (*Pausa.*) Pero menos horrible que la suya.

No sentido existencialista, esse conceito de liberdade condiz com a proposta do filósofo francês Jean-Paul Sartre. Para Sartre, “com efeito, se a existência precede a essência, nada poderá jamais ser explicado por referência a uma natureza humana dada e definitiva, ou seja, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade.” (1987, p. 09).

Sendo assim, Victor Krap não é constituído por uma essência que determine o seu modo de existir no mundo, seu modo de se relacionar com os demais personagens, de fazer as suas escolhas dentro do enredo, dentro de um limite de condições. Nesse sentido, Krap não é um personagem já previamente determinado, pois se houvesse essa determinação o protagonista da trama teria que seguir a vida de acordo com esse fim; como não há essa determinação, Victor Krap é livre para fazer as suas escolhas, inclusive a não escolha durante toda a trama, porque essa liberdade, na concepção existencialista, nem sempre é agradável.

Na filosofia de Sartre a liberdade não é um momento, não é uma experiência que se constitui em algumas situações. A liberdade é uma constituição da existência humana, a liberdade é uma condição da existência de Victor. No entanto, o personagem, em sua constituição, não escolhe ser livre. Como todo ser humano, ao chegar ao mundo Victor Krap é levado a fazer escolhas, trata-se de uma obrigação, uma condição, razão pela qual Sartre pontua que a liberdade é uma condenação, que estamos condenados a ser livres.

Parece contraditório, mas Krap não tem como evitar essa experiência de liberdade. Victor está, a todo o momento, escolhendo o que fazer de sua existência na trama, e isso não é fácil, porque quando optamos por uma escolha, essa escolha irá consistir no sujeito que somos e naquele que iremos nos tornar. O leitor-espectador também escolhe a pessoa na qual quer se tornar, uma escolha que o leitor-público faz em conjunto com o personagem. Assim, é angustiante a liberdade na visão existencialista e na peça de Beckett, pois, assim como o protagonista, somos convidados a querer ser livres diante daquela existência.

Liberdade também é o sentimento da sociedade europeia em guerra, em virtude da ascensão do regime do totalitarismo vigente no continente. O totalitarismo na obra de Beckett representado pelas obrigações sociais de Victor Krap no convívio com a sua família. É notório que Beckett utilize desse aspecto político para retratar a sua primeira obra teatral, a liberdade de diversas formas significativas, liberdade por escrever em outra língua, liberdade para

(Pausa.) No seré nunca libre. (Pausa.) En cuanto a mi vida, voy a decirles en qué la emplearé: em frotar mis grilletes uno contra outro. De la mañana a la noche y de la noche a la mañana. Ese pequeño ruido inútil será mi vida. No digo mi alegría. Mi alegría se la dejo a ustedes. Mi calma. Mis limbos. (Pausa.) ¡Y viene a hablarme de amor, de razón, de muerte! (Pausa.) No, pero váyanse, ¡váyanse! (BECKETT, 2006, tradução José Sanchis Sinisterra [1996], p. 119).

escrever em outro gênero, e porque não revelar seu desejo por liberdade como temática-chave diante dessas rupturas?

O escrito da peça *Eleutheria* ainda não tem tradução oficial em língua portuguesa publicada no Brasil, tampouco um registro de encenação relevante para os estudos dramáticos e de transposição para o audiovisual. No projeto *Beckett on film* (2002), *Eleutheria* é a única peça de Beckett não incluída na edição audiovisual. Assim como Beckett suprimiu *Eleutheria*, os idealizadores suprimiram a sua transposição para o dispositivo audiovisual.

2.2 ESPERANDO GODOT

Escrita em 1952, esta peça é um dos elementos fundamentais da pesquisa, portanto sua análise com teor mais crítico e denso será no terceiro capítulo deste estudo. Entretanto, optamos por mencioná-la aqui, como subtítulo do segundo capítulo, para que o leitor entenda em que momento a peça foi escrita, buscando, assim, uma aproximação com a construção da narrativa do dramaturgo de acordo com a cronologia de suas obras dramáticas. Sua leitura é de suma importância para entender como a análise crítica desta pesquisa é elaborada.

2.3 ATO SEM PALAVRAS I

Com o subtítulo *Pantomima para um ator*, a peça teatral curta *Ato sem palavras I* foi originalmente escrita em francês – *Acte sans paroles I* – em 1956. A canção original é do compositor John Stewart Beckett, primo de Samuel Beckett. Escrito a pedido do dançarino e intérprete Deryk Mendel, a peça teve sua estreia no Royal Court Theatre, em Londres, Inglaterra, em 03 de abril de 1957, e também, na mesma época, no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, França (BECKETT, 2000, 2012).

A primeira publicação é editada em 1957 pela Les Éditions de Minuit, em Paris, França. A peça *Act without words I* foi traduzida para a língua inglesa pelo próprio Beckett e publicada pela Grove Press¹⁷ em 1958, em Nova Iorque, Estados Unidos da América. (BECKETT, 2000, 2012).

¹⁷ Editora estadunidense, sediada em Nova Iorque, nos Estados Unidos da América. Fundada em 1947, é adquirida por Barney Rosset Júnior, que transforma a Grove em umas das editoras alternativas mais influentes no cenário de publicações do séc. XX.

A primeira produção audiovisual de *Act without words I* foi dirigida por Donald McWhinnie e Chloe Gibson e realizada pela RTÉ Television, com atuação de Jack MacGowran, na Irlanda, em 1963. Em 1964, na França, produzida pela Les Cinéastes Associés e assinada pelo produtor Jacques Forgeot, a peça *Acte sans paroles I* ganhou sua primeira versão, em animação com fantoches, – com direção de Bruno Bettiol e Guido Bettiol (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Outras versões audiovisuais ganharam destaque, como: na Itália, com 9 minutos de duração e direção de Carlo di Carlo, *Acta senza parole* foi produzida em 1966 pela Opus Films Rome; uma versão televisiva na Bélgica, em abril de 1971, *Spel zonder woorden I*, com direção de Dirk Decleir e atuação de Wim Meuwissen; e, em 1983, é lançada uma versão britânica, uma drama de animação de 17 minutos, mantendo o título inglês *Act without words I*, com direção de Margaret Jordan (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Após a morte de Beckett ocorrida no ano de 1989, entre 2001 e 2002 *Act without words I* integra o projeto *Beckett on film* (2002), com produção de Michael Colgan e Alan Maloney pela RTÉ na Irlanda. No projeto, dezenove das vinte obras dramáticas de Beckett foram editadas para o dispositivo audiovisual. Karel Reisz assina a direção da adaptação de 16 minutos, que conta com atuação de Sean Foley. *Act without words I* foi a última obra dirigida pelo cineasta Reisz, nascido na República Checa; o diretor faleceu em 2002, ano de lançamento do projeto *Beckett on film* (THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006; BORGES, 2010).

Frame do Vídeo 1 – *Act without words I* – 11min58s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Karel Reisz. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

No Brasil, temos algumas traduções independentes para a língua portuguesa, oriundas de atividades de ensino e pesquisa, como a de Marcus Mota (2008)¹⁸, de Teresa Costalima (2014)¹⁹ e por Membros da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais²⁰.

Ato sem palavras I: pantomima para um ator é a terceira obra dramatúrgica do autor, sendo a primeira peça curta de Beckett, com apenas um ato, escrita quase uma década depois de *Esperando Godot*. É uma peça que rompe com a escrita textual, “sem uso de palavras”, e se restringe à ação e/ou à não ação do personagem, um homem apenas.

O único som da peça é um assovio constante, que acompanha toda a ação e trajetória da busca incansável do personagem por um “alívio” ou “fuga”. Esse som é o que indica a ação seguinte a ser realizada pelo homem, atuando como um “chamado”. O som precede a ação, que então dá lugar ao silêncio instaurado pela reflexão do personagem. Sempre há um som precedido e um silêncio procedido em relação à ação do homem: assovio (som)/ação (mímica)/reflexão (silêncio).

O cenário é um deserto com luz intensa, lembrando o descampado de *Godot* e o abandono que será posteriormente retratado em *Film* quase uma década depois.

Assovio; o homem é “empurrado” e cai dentro desse cenário inóspito; reflete. Assovio; o homem tenta sair, mas é sempre “empurrado” e cai de volta; reflete. Uma árvore com um galho e folhas que projetam uma sombra desce do teto para a cena. Assovio; o homem se acomoda embaixo da sombra para aliviar o calor intenso; reflete. Uma tesoura também desce do teto. Assovio; o homem pega a tesoura e começa a cortar as unhas sob a sombra da árvore; reflete. Assim como em *Godot*, em que Estragon tenta tirar a bota para passar o tempo, aqui a tesoura tem a mesma função: passar o tempo. As folhas se recolhem junto ao tronco, desaparecendo a sombra. Uma garrafa com o escrito “água” desce do teto e fica suspensa a uns três metros do chão. Assovio; o homem tenta alcançar a garrafa, em vão; reflete. Alguns elementos cênicos começam a cair, como um cubo grande, um cubo pequeno, um cubo menor. Durante a trama, o homem tenta utilizar esses objetos para alcançar a garrafa d’água, mas em vão. O assovio sempre precede todas as ações, sendo procedido pela reflexão. O assovio precedeu a árvore, que procedeu a reflexão; o assovio precedeu a tesoura, que

¹⁸Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/152661112/ATO-SEM-PALAVRAS-I-DE-SAMUEL-BECKETT-pdf>>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹⁹Disponível em: <https://retrateinterior.files.wordpress.com/2014/10/ato_sem_palavras.pdf>. Acesso em: 16 set. 2020.

²⁰Disponível em: <https://www.academia.edu/9287287/5_pe%C3%A7as_de_beckett_Ato_sem_palavras_I_Berceuse_Kata_strofe_Vai_e_vem_Ko%C3%A1_%C3%9A>. Acesso em 16 set. 2020.

procedeu a reflexão; o assovio precedeu a garrafa d'água, que procedeu a reflexão e todos os elementos seguintes.

O drama da peça gira em torno desse personagem que após ser colocado em cena nesse deserto escaldante tenta se aliviar e/ou fugir dali, mas é constantemente interrompido por não finalizar a ação proposta. É uma peça emblemática porque o enredo se concentra na busca incessante do homem por uma garrafa d'água suspensa. Todas as ações sugeridas pelo assovio não resultam em nada, apenas na reflexão do inatingível. É a imobilidade diante do fracasso perpetuado na trama, o assovio sendo o responsável por preceder e apresentar os “novos” elementos em cena.

Uma corda também fica em suspensão. Assovio; o homem tenta subir nela e, quando “alcança” a garrafa, a corda “desce”; reflexão. O homem utiliza a tesoura para cortar parte da corda. O personagem faz um laço para laçar a garrafa, em vão. O homem então olha para o galho da árvore e para o laço da corda, refletindo sobre a possibilidade da morte como uma ação alcançável. O homem utiliza os cubos sob o galho e, quando esta prestes a lançá-lo, o galho é recolhido junto ao tronco da árvore. A ação da peça é sempre essa busca incessante por algo inatingível, assim como *Godot*. Mais uma vez o homem tenta sair do cenário, mas é “empurrado” para dentro. O personagem pega a tesoura para cortar as unhas e, ao observar o “corte” da tesoura, reflete. Deixa a tesoura sobre o cubo junto à corda. Por um momento o personagem apalpa o pescoço, como se refletisse que a tesoura pode tornar a morte alcançável, possível, e nesse momento o cubo é suspenso com a corda e a tesoura para fora de cena. O homem senta no outro cubo, que também é suspenso e sai de cena. O personagem fica “jogado” sem forças e sem esperanças ali no deserto. A garrafa d'água desce rente ao homem e fica a meio metro de distância, alcançável a sua mão, mas o homem não planeja agarrar a garrafa, pois sabe que seria imediatamente suspensa. Desolado e imóvel, o homem fica ali, inerte a qualquer situação determinada pelo assovio, diante do fracasso. As folhas se abrem, o galho se projeta e depois a árvore é suspensa, saindo de cena. O homem fica ali, no deserto, jogado, imóvel, parado, inerte, olhando para as mãos como se dissesse que “o homem vive nesse inferno”. Assim a trama finaliza. O inalcançável, o inatingível, a imobilidade da ação.

O homem reflete²¹ (...) (BECKETT, 2012, p. 203, tradução minha).

O homem não se move²². (BECKETT, 2012, p. 206, tradução minha).

²¹ He reflects (...) (BECKETT, 2012, p. 203).

²² He does not move. (BECKETT, 2012, p. 206).

Uma das peças mais emblemáticas de Beckett é *Pantomima para um ator*. Como denomina o próprio dramaturgo, um símbolo do vazio, da imobilidade e da inospitalidade do mundo em que o homem se encontra. É significativo que o homem seja “lançado” ou “jogado” no palco, uma vez que o estado de ser “jogado” ou “lançado” na existência se assemelha à situação existencial básica do homem. E diante dessa imobilidade, o fracasso o acompanha durante toda a trama.

2.4 ATO SEM PALAVRAS II

A peça teatral curta *Acte sans paroles II* foi escrita originalmente em francês em 1956, e, de acordo com Beckett, na mesma época de *Acte sans paroles I*. A primeira publicação é editada pela Les Éditions de Minuit, em Paris, França, em 1957. A peça foi traduzida para a língua inglesa pelo próprio dramaturgo, sendo intitulada *Act without words II* e publicada pela *New Departures*²³, vol. 1, em 1959 (HESSING, 1992; BECKETT, 2000, 2012).

Nos palcos de teatro a peça estreou no Calderon Press Institute, em Oxford, Inglaterra, com direção de John McGrath. Em seguida, em Londres, no Institute of Contemporary Arts, em 25 de janeiro de 1960, com direção de Michael Horovitz, fundador do periódico *New Departures* (BECKETT, 2000, 2012).

O primeiro produto audiovisual da obra recebeu o nome de *The goad*, possuindo 17 minutos e datado de 1965, com direção de Paul Joyce e interpretação de Freddie Jones, uma produção da Twin Digit Productions. No ano seguinte, em 1966, temos uma produção americana assinada por Alan Schneider com interpretação de Donald Moffat e McIntyre Dixon e com produção da NBC. Em 1971 é lançada a produção belga, traduzida como *Spel zonder woorden II*, com direção de Dirk Declerck e Jan Gruyaert. E, por fim, em 2002, a produção póstuma no projeto *Beckett on film, Act without words II*, com duração de 11 minutos, direção de Enda Hughes, irmão do produtor e idealizador do projeto, Colgan, e no elenco os atores Pat Kinevane e Marcelo Magni (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

²³ *New Departures* foi um periódico literário fundado por Michal Horovitz e Pete Brown com colaboração de David Sladen em 1959.

Frame do Vídeo 2 – *Act without words II* – 04min30s

Fonte: *Beckett on film*. Direct by Enda Hughes. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

Em português, *Ato sem palavras II*, cujo subtítulo é *Pantomima para dois atores*, não tem tradução publicada, tampouco montagens expressivas para a discussão da encenação teatral.

A peça apresenta dois homens, A e B, dentro de sacos sobre uma plataforma incômoda e muito iluminada. Ao serem “despertados” por um agulhão, os personagens executam uma série de ações em ordem, como, por exemplo, vestir e tirar a muda de roupas e botas, tomar remédio, consultar o relógio e executar outras pequenas ações do cotidiano, como rastejar, parar, meditar, orar. É uma peça muito simples!

De acordo com as indicações do texto, o homem A é muito lento, enquanto o homem B é muito agitado. As duas ações devem ter a mesma duração, portanto B tem mais a fazer do que A. Aqui Beckett parece recorrer aos conceitos propostos por Marcel Proust na obra *Em busca do tempo perdido*, retratados nas discussões centrais do ensaio *Proust*, principalmente os conceitos de tempo e hábito.

Em *Acte sans paroles II*, Beckett revela o corpo que repousa enquanto o outro corpo age, jogando com as oposições de revelar e esconder, dentro e fora, sugerir e mostrar, numa constante repetição diante de uma situação de resiliência implicada para os personagens, num eterno recomeço evidenciado pelo ato de rastejar, parar, meditar e orar, ou seja, os personagens aceitam as condições impostas por essa existência.

Os dois sacos, na ordem B e A, estão disposto no palco. Antes de B, um saco com um montante de roupas (chapéu, calças, casaco e um par de botas) denominado “C” está disposto no palco, em ordem CBA.

Pausa – agulhão desperta A.

Homem A – vestindo camisa, rasteja para fora do saco, para, medita, reza, medita, levanta-se, medita, tira um pequeno frasco de comprimidos do bolso da camisa, medita, engole um comprimido, guarda o frasco de volta, medita, vai para o monte C (roupas e botas), medita, põe as roupas e botas, medita, tira uma cenoura parcialmente comida do bolso do

casaco, morde um pedaço, mastiga um instante, cospe com nojo, guarda a cenoura de volta, medita, pega dois sacos, os carrega curvados e cambaleando para a esquerda, para, os coloca no chão, medita, tira as roupas (exceto a camisa), deixa cair em uma pilha desordenada, medita, toma outra pílula, medita, ajoelha, reza, rasteja para dentro do saco e fica imóvel. O saco A agora está à esquerda do saco B, em ordem CAB.

Pausa – agulhão desperta B.

Homem B – vestindo camisa, rasteja para fora do saco, levanta, tira do bolso da camisa e consulta um relógio, guarda o relógio de volta, faz exercícios, consulta o relógio, tira uma escova de dente do bolso da camisa e escova os dentes, guarda a escova de volta, esfrega o couro cabeludo, tira um pente do bolso da camisa e penteia o cabelo, guarda o pente, consulta o relógio, vai às roupas, coloca as roupas e o par de botas, consulta o relógio, tira uma escova do bolso do casaco e escova as roupas, escova o cabelo, guarda a escova de volta, tira um espelho do bolso do casaco e contempla a aparência, guarda o espelho de volta, tira cenoura do bolso do casaco, morde um pedaço, mastiga e engole, guarda a cenoura de volta, consulta o relógio, tira um mapa do bolso do casaco e consulta, guarda o mapa de volta, consulta o relógio, tira uma bússola do bolso do casaco e consulta, guarda a bússola de volta, consulta o relógio, pega os dois sacos – CA – e os carrega curvados e cambaleando para a esquerda, coloca no chão, consulta o relógio, tira a roupa e o par de botas (exceto camisa), dobra em uma pilha organizada, consulta relógio, faz exercícios, consulta relógio, esfrega o couro cabeludo, penteia o cabelo, escova os dentes, rasteja para dentro do saco e fica imóvel. O saco B está agora à esquerda do saco A, como inicialmente disposto, em ordem CBA.

Pausa – agulhão desperta A. Continua...

A rasteja para fora do saco, para, medita, ora²⁴ (BECKETT, 2012, p. 210, tradução minha).

Aqui podemos fazer uma leitura do interminável recomeço sem fim de *Godot* e refletir sobre a questão do tempo impresso no relógio, 23h59m59s – 00h00m00s, e assim sucessivamente, ou seja, o homem sempre recomeçando, repetindo as mesmas ações presas no cotidiano constante, a resiliência imposta à condição humana.

Nessa perspectiva, eis o problema central: o homem é produto dessa condição habitual ou a condição é produto do homem? Não interessa a Beckett nos apresentar as

²⁴ A crawls out of sack, halts, broods, prays. (BECKETT, 2012, p. 210).

respostas, mas suscitar os problemas inerentes à condição humana imposta. Seja resiliente para recomeçar sempre!

2.5 FIM DE PARTIDA

Escrita originalmente em francês, *Fin de partie* é publicada pela Éditions de Minuit em 1957 e encenada em, também em francês, no Royal Court Theatre, em Londres, Inglaterra, em 03 de abril do mesmo ano, com direção artística de Roger Blin e atuações de Georges Adet, Cristine Tsingos, Blin e Jean Martin. Com o mesmo elenco – com exceção do papel de Nell, que foi interpretado pela atriz Germaine de Frances –, nesse mesmo mês teve sua estreia na França, no Studio des Champs Élysées, em Paris (BECKETT, 2006, 2012).

A peça em um ato é dedicada ao diretor Blin, responsável pela primeira montagem teatral de *Esperando Godot*, em 1953, na França. Intitulada *Endgame*, a tradução para o inglês realizada por Beckett foi publicada em 1958 pela Grove Press na Inglaterra e nos Estados Unidos (BECKETT, 2006, 2012).

A primeira edição em audiovisual foi dirigida por Michael Bakewell, uma produção da Rádio BBC, no Reino Unido, em 1962. Blin fez uma gravação em áudio nesse mesmo ano, no Théâtre de Babylone, na França. Em 1967, Beckett assinou a direção de uma produção alemã traduzida como *Endspiel*, gravada no Schiller Theatre, onde o elenco era formado por Werner Stock, Gudrun Genest, Ernst Schroder e Horst Bollmann. Outras produções audiovisuais figuram na Dinamarca, Suécia, Estados Unidos, França, Espanha e Reino Unido. *Endgame* também compõe o repertório de *Beckett on film*, com direção de Conor McPherson e atuações de Jean Anderson, Michael Gambon, Charles Simon e David Thewlis, com duração de 1 hora e 24 minutos (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 3 – *Endgame* – 18min



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Conor McPherson. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

No Brasil temos uma tradução realizada pelo Prof. Dr. Fábio Souza Andrade, com o título *Fim de partida* (2010b), publicada pela primeira vez em 2002 pela Cosac Naify.

Fim de partida foi escrita quase uma década depois de *Godot*, seguida de duas peças curtas nas quais Beckett não faz uso de palavras, prevalecendo ações diante da imobilidade do fracasso e do fardo constante do ciclo de repetições.

Beckett escreve *Fim de partida* como uma peça em um ato recheada de diálogos muito simples, composta por quatro personagens que estão enclausurados em um lugar qualquer, esperando pelo fim de seus dias: Hamm (filho), Clov (criado), Nagg (pai) e Nell (mãe). A trama ocorre num aposento sem mobílias, com apenas duas latas de lixo, uma escada, um cachorro de “três patas” e uma poltrona com rodinhas.

O enredo tem origem no pós-guerra e retrata a vida de uma família marcada por relações tóxicas enquanto aguarda a morte. Nesta obra Beckett marca uma virada em sua dramaturgia, de certa forma buscando uma espécie de otimismo em relação à superação da segunda guerra.

A peça é um tempo atemporal, mas pode ser o fim dos tempos, retratando a Europa no pós-guerra. *Fim de partida* é uma espécie de *spoiler* do que ficou dessa guerra, ou seja, relações desgastadas, sem sentido, mas que se mantem num jogo pela sobrevivência das relações humanas da família.

A peça mostra os dramas familiares dos quatro sobreviventes de uma mesma família presa em um abrigo. Os diálogos centrais focam nas relações estabelecidas entre Hamm e seu servo Clov.

Hamm é um personagem cego, tirano, que não pode andar e fica o tempo todo na poltrona de rodas. Servido fielmente por seu criado Clov, Hamm é o retrato das relações tiranas estabelecidas pelo homem na modernidade. Como o personagem é deficiente da visão, percebe outras dimensões nas relações que se configuram.

Clov, por sua vez, é um serviçal que tem um problema em um dos membros inferiores, fazendo com que o personagem arraste uma das pernas. No entanto, é o único personagem que se move em cena, ainda que possua certa dificuldade cognitiva de entendimento. Clov contracena com uma escada e, durante a trama, se desloca entre o aposento sem mobília e a cozinha (que não aparece). Esse par de personagens parece remontar às relações anteriormente estabelecidas por Pozzo e Lucky em *Esperando Godot*.

Hamm e Clov nos mostram as ranhuras das relações humanas. Porém, existe nessa relação um sentimento de afeto, uma relação paternal, histórica, deturpada entre ambos, dependência dicotômica. Hamm não consegue ficar em pé, Clov não consegue se sentar.

Hamm não tem mais ninguém, Clov não tem outro lugar. Enquanto Hamm tiraniza e mostra seu poder de autoridade, Clov não faz exatamente o que Hamm o pede para fazer. Como Hamm não enxerga, Clov tira proveito dessa situação para “comandar” a relação. Há, então, essa relação de poder que é adulterada, é mentirosa, falsa: por um personagem ser cego, é o outro que tem autonomia para “controlar” a situação. Outra figura que aparece em cena é o cachorro de três patas que Clov faz para Hamm, mas que Hamm o obriga a dar o presente.

HAMM

Na minha casa. (*Pausa. Tom profético, com volúpia*) Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido do nada, para sempre, no escuro, como eu. (*Pausa*) Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. Mas você não levantará e nem conseguirá o que comer. (*Pausa*) Ficaré um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. (*Pausa*) Estará rodeado pelo vazio do infinito, nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam, e então você será como um pedregulho perdido na estepe. (*Pausa*) Sim, um dia você saberá como é, será como eu, só que não terá ninguém, porque você não terá se apiedado de ninguém e não haverá mais ninguém de quem ter pena. (BECKETT, 2010b, p. 86, *itálico do autor*).

Outros dois personagens aparecem em cena, Negg e Nell, respectivamente pai e mãe de Hamm, “o cego”. Esses personagens vivem nos dois latões de lixo que estão expostos em cena. Como perderam os membros para a guerra, as relações serão estabelecidas a partir desses lugares, ou do que sobrou deles, ora abertos, ora fechados.

Em *Fim de partida* os corpos que não dão conta da relação estabelecida entre os personagens, gerando, a partir dessa dinâmica, inúmeros conflitos estruturados a partir das relações tóxicas familiares. Por outro lado, existe um “afeto” que permeia a relação entre as personagens.

A peça é construída a partir de relações abusivas de uma família enclausurada num espaço fechado, recheada de relações tóxicas que irão refletir nas relações de poder. Há falta de perspectiva e falta de um prazo, de modo que parece que acabou tudo e não há mais nada do lado de fora, fazendo com que os personagens sintam-se um pouco “condenados”.

Todo dia é igual, até o fim, resultando num confronto com o fim. Existe verdade, intensidade, profundidade nas relações, e Beckett vai ao fundo, extraindo tudo o que os personagens podem ceder para a cena. Durante a trama o leitor-espectador reflete sobre os tempos atuais ou o que sobrou deles. Ao contrário de *Godot*, em que a temática reside na

espera configurada em esperança, em *Fim de partida* não existe esperança, sendo apenas a iminência do fim, o desespero.

2.6 A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP

É a primeira peça curta, apenas um ato, escrita originalmente na língua inglesa e publicada pela Evergreen Review²⁵ em 1958. A peça é dedicada ao ator Patrick Magee por suas performances em áudio de trechos de *Molloy* e *From an abandoned* na BBC em 1957. A estreia no palco de teatro ocorreu em 28 de outubro de 1958 no Royal Court Theatre, em Londres, Inglaterra, com direção de Donald McWhinnie e atuação do próprio Magee, para quem a peça foi escrita. A tradução para o francês, *La dernière bande*, foi realizada pelo próprio Beckett e publicada pela Les Lettres Nouvelles²⁶ em 1959 (ACKERLEY; GONTARSKI, 2006; BECKETT, 2000, 2012).

Em 1959 ocorre uma performance nos palcos alemães, encenada no Schiller Theater de Berlim, com direção de Walter Henn. Em 14 de janeiro de 1960 Schneider dirige a peça em Nova Iorque, nos EUA, com interpretação de Donald Davis, no Provincetown Playhouse. Roger Blin ficou a cargo da direção da versão francesa da peça, encenada em 22 de março de 1960, no Théâtre Récamier, em Paris, França, com interpretação de R. J. Chauffard. Por sua vez, Howard Sackler assina outra versão francesa, no Théâtre des Nations em 07 de julho de 1960, com atuação de Cyril Cusack. Na Espanha ocorre uma produção com direção e atuação assinadas por Italo Riccardi em novembro de 1962. Beckett dirige, em 1969, uma versão alemã da peça no Schiller Theater, com atuação de Martin Held (ACKERLEY; GONTARSKI, 2006; BECKETT, 2000, 2012).

Assim como nos palcos de teatro, *Krapp's last tape* de Beckett ganhou diversas produções audiovisuais em distintas localidades, tanto na Europa, como nos EUA, chegando até a Oceania nos anos seguintes.

As primeiras exhibições em audiovisual ocorreram em 1961, nos EUA e na França. A versão francesa *La dernière bande* possui 32 minutos de exibição, com direção a cargo de Roger Blin, que havia dirigido a versão palco de teatro, e atuação de Jean Martin. Em seguida, em 1963, na Dinamarca, temos uma produção com direção de Preben Harris com 40 minutos de exibição. Ainda em 1963, na Inglaterra, com produção da BBC, temos uma produção

²⁵ Periódico literário estadunidense lançado em 1957 e que teve versão impressa até 1973. A revista foi relançada *online* em 1998 e novamente em 2017, atuando nas plataformas digitais.

²⁶ Editora francesa fundada em 1953.

assinada por Prudence Fitzgerald e Cusack, que havia atuado nos palcos. Em 1966, na Suécia, temos uma produção assinada por Kurt-Olof Sundström e atuação de Stig Järrel, com 48 minutos de exibição. Em 1967 uma versão espanhola é apresentada com direção de Claudio Guerín-Hill e atuação de Fernando Fernán-Gómez. No ano em que Beckett é agraciado com o Nobel de Literatura, em 1969, temos outras duas produções, uma na Bélgica, com direção de Walter Tillemans, e outra na Alemanha, com direção do próprio Beckett e atuação de Martin Held, com 54 minutos de exibição. Na Holanda, em 1970, há uma produção intitulada *Krapps laatste band*, com 37 minutos, assinada por Lodewijk de Boer e Gees Linnebank no elenco. Temos na Irlanda, em 1971, com direção de Schneider e Jack MacGowran no papel principal, uma produção da RTÉ. Em 1972, Inglaterra, outra produção da BBC, agora com direção de Donald McWhinnie e Patrick Magee no elenco. Na Holanda, outra produção em 1975, com direção de Hero Muller e novamente atuação de Linnebank, com 35 minutos de duração. Em 1980 temos uma produção na Austrália com Colin Duckworth na direção e Robin Cummings no elenco. Duas novas produções francesas, uma de 1983, com Marcel Bluwal na direção e atuação de François Simon, e outra de 1987, novamente com o retorno de Roger Blin na direção e Stewart Seide no elenco. Em 1998, outra produção estadunidense, assinada por Walter D. Asmus e Alan Mandell, com Rick Cluchey no elenco, com 46 minutos de exibição. No ano 2000, na Espanha, uma nova produção, com direção de Tom Skipp e atuação de Peter Shreve, com produção da Mask Films, com 42 minutos de exibição. Em 2002 no projeto *Beckett on film*, na Irlanda, com Atom Egoyan a cargo da direção de *Krapp's last tape*, com atuação de John Hurt e 58 minutos de exibição. Por fim, um registro de uma produção na Iugoslávia em 2004, com o nome de *Poslednja Krapova traka*, com direção Nedeljko Despotovic e Ljuba Tadic no elenco (HESSING, 1992; BECKETT, 2000; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 4 – *Krapp's last tape* – 34min53s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Atom Egoyan. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

Diferentemente de outras obras, *Krapp's last tape* ganhou diversas versões e adaptações em distintas linguagens e traduções, de modo que podemos perceber que Beckett apesar de ter controle sobre suas produções, não se opôs muito às adaptações desta obra específica.

Em língua portuguesa, a peça tem duas traduções independentes: uma de 2014, intitulada *A última gravação de Krapp*, realizada por Hugo Pinto dos Santos e publicada pela Enfermaria ²⁷, e, sem data precisa, *A última gravação*²⁸, realizada pelo Prof. Dr. Jurandir Diniz Júnior.

A ação gira em torno de Krapp²⁹, um senhor já em idade avançada que está sentado diante de uma mesa, ao centro, estático, sob um feixe de luz. Já é noite, muito tarde. Sob a mesa ganha destaque um gravador e fitas de gravação. Curiosamente, Krapp é um personagem com problemas de audição e visão.

A peça é o retrato de uma “ação constante”, pois é aniversário de Krapp e seu objetivo é gravar uma nova fita e escutar as antigas (que estão guardadas em uma caixa ao fundo e que o protagonista traz ao centro, registradas num livro). Essas fitas revelam ao protagonista da trama a sua condição atual, “presente” (eternizada no ato de gravar), e também “passado” (memória). Krapp é um típico analista “(des)contente” com as suas memórias.

É interessante observar que as fitas guardam recordações de um Krapp sempre em companhia, e que agora a sua companhia reside no gravador, ou melhor, no ato de gravar. É o gravador que tem a função não somente de memórias e registros, mas também de presença, de companhia.

A gravação é uma palavra que não deve morrer. É o gravador que “escuta” e “dialoga” com o protagonista. É o “objeto humano” (des)humanizado. A ação desta peça de um ato é um constante “adiar” dessa nova gravação atual. Daí as pequenas ações ganham destaque: comer, escutar, procurar, indagar, refletir... E a companhia, agora, é o gravador, aquele que “guarda”, mas que também “revela”.

A peça é um eterno “silêncio oculto” do protagonista, pois o texto se pauta na escuta das gravações. Quando o protagonista toma coragem para iniciar um novo registro, parece nos remontar às “memórias” de Lucky em *Esperando Godot*. De sobressalto, Krapp inicia:

²⁷ Disponível em: <https://issuu.com/enfermaria6/docs/samuel_beckett__a_ultima_grava__ao>. Acesso em: 24 set. 2020.

²⁸ Disponível em: <<https://ieacen.files.wordpress.com/2015/08/a-c3baltima-gravac3a7c3a3o.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2020.

²⁹ Victor Krap com um “p” é o protagonista de *Eleutheria* [1947], peça teatral de Beckett escrita em três atos.

Acabei de ouvir esse imbecil estúpido por quem eu me tomava há 30 anos. Custa acreditar que eu tenha estado mal assim. Graças a Deus que tudo isso já passou. **(Pausa.)** Os olhos que ela tinha. **(Divaga, percebe que está gravando o silêncio, desliga o gravador, divaga. Finalmente.)** Tudo estava lá, todas as coisas, toda – **(percebe que o aparelho não está gravando. Liga-o.)** Tudo estava lá, todas as coisas na carcaça desse velho planeta, toda a luz e a sombra e a fome e a comilança dos... **(hesita)** séculos! **(Num grito.)** Sim! **(Pausa.)** Deixar aquilo escapar! Jesus! Tire as tarefas dos pensamentos! Jesus! **(Pausa. Cansado.)** Bem, talvez ele estivesse certo. **(Pausa.)** Talvez ele tivesse razão. **(Medita. Percebe e desliga o gravador. Consulta o envelope.)** Oras! **(Amassa-o e joga fora. Medita. Liga o gravador.)** Nada a dizer, nem um grito sequer. O que é um ano agora? É como ruminar um vômito azedo. **(Pausa.)** Desgastei a palavra cassete. **(Com prazer.)** Caaassssete! O momento mais feliz dos últimos quinhentos mil. **(Pausa.)** Dezessete cópias vendidas, das quais onze a preço de custo para as bibliotecas públicas de além-mar. Ficando conhecido. **(Pausa.)** Uma libra, seis xelins e alguns trocados, oito, nem sei ao certo. **(Pausa.)** Arrastei-me lá fora uma ou duas vezes antes do verão esfriar. Sentado no parque, tiritando, mergulhado em sonhos e torcendo para acabar. Nem uma alma viva. **(Pausa.)** Últimos caprichos. **(Veemente.)** Para recalcar! **(Pausa.)** Queimei as pestanas lendo Effie novamente, uma página por dia, os olhos marejando outra vez. Effie... **(Pausa.)** Poderia ter sido feliz com ela no mar Báltico, os pinheiros, as dunas. **(Pausa.)** Poderia? **(Pausa.)** E ela? **(Pausa.)** Oras! **(Pausa.)** Fanny veio uma vez ou outra. Uma assombração em forma de velha meretriz esquelética. Não pude fazer muito, mas acho que foi melhor do que um pé no saco. A última vez não foi tão mal assim. Como consegue dar conta, disse ela, na sua idade? Respondi-lhe que me guardei para ela a vida toda. **(Pausa.)** Fui às vésperas, mais uma vez, como quando eu usava calças curtas. **(Pausa. Canta.)**

Agora que o dia morreu

De mancha em mancha

As sombras

Chegam com a noite – **(tosse, depois, quase inaudível)**

No escuro

Que apaga todo o céu. **(Ofegante.)**

Adormeci e caí do banco. **(Pausa.)** Muitas vezes me perguntei à noite se um último esforço não poderia – **(Pausa.)** Ah, termine o seu pileque agora e vá para sua cama. Ou fique por aí. **(Pausa.)** Fique por aí. **(Pausa.)** Arranje um canto no escuro, de papo para o ar. Volte ao vale na véspera de Natal, colha azevinho de bagas vermelhas. **(Pausa.)** Volte à beira do Croghan num domingo de manhã, com a cadela, pare e ouça os sinos entre a bruma. **(Pausa.)** Toda essa eterna miséria. **(Pausa.)** Uma vez só é pouco. **(Pausa.)** Mete as caras. **(Pausa longa. Ele inclina-se de repente sobre o gravador, desliga-o, arranca a fita. Atira-a longe, coloca outra, faz avançar até a passagem que procura, liga, escuta admirado.)**³⁰. (BECKETT, [S.D.], p. 13 – 15, negrito do autor).

A ação intempestiva de Krapp seria a última gravação? Ou o ato é apenas que “Beckett se move entre uma palavra necessária e um repouso impossível”, como destaca Santiago (2017, p. 127). Esse jogo de palavra e escuta perpetua-se por esta trama de Beckett, evocando memória e solidão. “Krapp, imóvel, olha fixamente em frente. A fita corre em silêncio”³¹, (BECKETT, 2014, p. 26). Como em outras obras do autor, a imobilidade da cena e o silêncio são o que finalizam a trama.

³⁰ Disponível em: <<https://ieacen.files.wordpress.com/2015/08/a-c3baltima-gravac3a7c3a3o.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2020.

³¹ Disponível em: <https://issuu.com/enfermaria6/docs/samuel_becket__a_ultima_grava__ao>. Acesso em: 24 set. 2020.

2.7 FRAGMENTO DE TEATRO

No fim da década de 1950, Beckett escreve, em francês, a peça *Fragment de théâtre*, tendo sua edição publicada em 1974, em Paris, França. A versão inglesa *Rough for theatre I* foi publicada pela Grove Press, em Nova Iorque, EUA, em 1976 (HESSING, 1992; BECKETT, 2000, 2012). No Brasil ainda não temos tradução em língua portuguesa desta obra.

A primeira produção da peça para os palcos de teatro foi encenada no Schiller Theatre, em Hamburgo, Alemanha, em 1979, com direção de Walter Asmus. A versão inglesa subiu aos palcos em 1986 com direção de Stanley Gontarski, com Robert Wagner interpretando o personagem A e Tom Luce o personagem B, no Magic Theatre, em São Francisco, EUA (HESSING, 1992).

A direção em audiovisual para o projeto *Beckett on film* ficou a cargo de Kieron J. Walsh, com David Kelly e Milo O'Shea no elenco, em 2001, sob produção de Colgan e Maloney para a RTÉ, com duração de 20 minutos.

Frame do Vídeo 5 – *Rough for theatre I* – 08min42s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Kieron J. Walsh. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

É uma peça teatral curta, de um ato, que acontece numa esquina abandonada, com dois personagens, A e B, num típico dia de inverno: frio, cinzento e sem sol. Esse cenário remonta à Europa no pós-guerra, onde tudo está em ruínas, como também remete a outras obras, como: *Esperando Godot*, que se situa num descampado; *Fim de partida*, que se passa num aposento sem mobília, num lugar qualquer; ou o roteiro de *Film*, que será escrito alguns anos mais tarde, do qual a primeira parte se passa na rua.

Nesta peça temos dois personagens: A, um moribundo velho cego, que está sentado em um banco dobrável, tocando seu violino, com o objetivo de conseguir algumas moedas de qualquer transeunte que por ali passar, despertando compaixão por sua condição, e B, um cadeirante que está incapacitado por ter perdido uma das pernas, sendo atraído pela música tocada no violino e pela existência de alguém que não seja a si mesmo. Esses personagens sugerem uma “continuação” de Hamm e Clav de *Fim de partida*.

Por três vezes, em seu diálogo inicial, A enfatiza que é “um pobre velho”³², (BECKETT, 2012, p. 227, tradução minha). B se aproxima e nota que sua tigela de esmola está vazia. Já faz algum tempo que ambos os personagens não têm contato com ninguém. Parece que os dois foram abandonados por suas esposas ou esquecidos por seus familiares quando a população toda fugiu da área. Por qualquer motivo, cada um deles se encontra sozinho no mundo. E é essa condição inicialmente proposta por Beckett que irá marcar o início da trama, muito próximo ao que o autor propõe em *Godot* e *Fim de partida*.

B propõe que os dois unam forças para combinar a visão de A com a mobilidade de B em prol da sobrevivência de ambos. B então começa a chamar A pelo nome do seu filho, Billy. A, que é cego, é convencido pela oferta de B de localizar comida enlatada, sobretudo carnes e batatas. A necessidade mútua é clara, e as vantagens de uma relação dicotômica entre os personagens parecem óbvias, relação esta que remonta a Estragon e Vladimir de *Esperando Godot*, Hamm e Clav de *Fim de partida* e O e E de *Film*.

A é curioso, quer saber das coisas, como, por exemplo, das árvores, se é dia ou noite, se está claro. Por sua vez, B tem uma visão mais pessimista, e, devido às contínuas perguntas do parceiro A, sempre deixa em dúvida as suas respostas: “Difícil de dizer. É inverno, você conhece”³³, (BECKETT, 2012, p. 227, tradução minha) ou “(...) dia, se você gostar”³⁴, (BECKETT, 2012, p. 228, tradução minha), e também “Sim, luz, não há outra palavra para isso”³⁵, (BECKETT, 2012, p. 228, tradução minha).

Por sua condição de cego, é nítido que A não tem mais noção de tempo, remetendo ao personagem Pozzo no segundo ato de *Godot*, ou a Hamm, de *Fim de partida*. A e B divagam sobre suas mulheres. No passado, A tinha uma mulher, que segurava sua mão, enquanto a mulher de B o tirava da cadeira de rodas à noite, colocando-o de volta na manhã seguinte, ou, quando B ficava louco, o empurrava até a esquina da rua.

³² A penny for a poor old man. (BECKETT, 2012, p. 227).

³³ Hard to say. It's winter, you know (BECKETT, 2012, p. 227).

³⁴ (...) day, if you like (BECKETT, 2012, p. 228).

³⁵ Yes, light, there is no other word for it (BECKETT, 2012, p. 228).

Mais adiante os personagens começam a divagar sobre uma possível viagem que podem fazer juntos. A segura na cadeira de rodas e começa a empurrar B, que pede ao parceiro que pare. Como A não obedece, B o golpeia com um pau. Após o ato, B lamenta nunca mais poder estar diante de alguém, temendo a partida do amigo.

Aqui, as relações entre os pares começam a se fragilizar pelos conflitos das condições dos personagens. A relação entre os velhos moribundos remetem a Estragon e Vladimir. Em *Rough for theatre I*, A e B refletem o que poderia ter sido a vida de ambos se eles nunca tivessem se encontrado, como fazem Estragon e Vladimir em *Godot*.

Personagem cego, A continua insistindo para que B lhe informe os detalhes do dia, querendo saber se ainda é dia ou noite, se tem grama em algum lugar, ou mesmo os ruídos que B não pode ouvir. B se cansa e passa a ameaçar o cego, que no final arranca o pedaço de pau do cadeirante de suas mãos, ponto em que a ação congela em um quadro final.

B: Eu posso ver isso. [*Pause.*] Eu posso-

A: [*Implorando.*] Você não vai ficar parado?

B: Não! [*A pega a cabeça dele nas mãos.*] Posso ver claramente, ali no banquinho. [*Pausa.*] E se eu pegasse, Billy, e fugisse com ele? [*Pausa.*] Pode ser que outro velho, algum dia, saia de sua toca e encontre você tocando órgão de boca. E você contaria a ele sobre o violino que você já teve. [*Pausa.*] Eh Billy? [*Pausa.*] Ou cantando. [*Pausa.*] Eh Billy, o que você diria sobre isso? [*Pausa.*] Lá coaxando ao vento de inverno [*rima com cruel*], tendo perdido seu pequeno orgam de boca. [*Ele o cutuca nas costas com a vara.*] Eh Billy? [*A gira, agarra a ponta do pau e arranca-o das mãos de B.*]³⁶ (BECKETT, 2012, p. 234, itálico do autor, tradução minha).

As peças teatrais de Beckett possuem um final aberto que possibilita ao espectador inúmeras interpretações, e com esta obra não é diferente. Após retirar o pedaço de pau de B, o que A irá fazer? É uma peça curta que também foi suprimida pelo autor, uma vez que, escrita no final da década de 1950, só viria a ser publicada em 1974 e 1976, no outro idioma do autor. Seria pelo fato de se assemelhar tanto aos personagens de *Godot*? Ou aos pares de *Fim de partida*, Hamm e Clov?

A temática central seria a “esperança” que um dos personagens deposita no outro diante da solidão? B cumprindo o papel da visão de A, que, por sua vez, seria as pernas de B, uma vez que necessitam um do outro para sair do cenário inóspito em que se encontram? É

³⁶ B: I can see it. [*Pause.*] I can-

A: [*Imploring.*] Will you not be still?

B: No! [*a takes his head in his hands.*] I can see it clearly, over there on the stool. [*Pause.*] What if I took it, Billy, and made off with it? [*Pausa.*] There might be another old man, some day, would come out of his hole and find you playing the mouth-organ. And you'd tell him of the little fiddle you once had. [*Pausa.*] Eh Billy? [*Pausa.*] Or singing. [*Pausa.*] Eh Billy, what would you say to that? [*Pausa.*] There croaking to the winter wind [*rime with unkind*], having lost his little mouth-organ. [*He pokes him in the back with the pole.*] Eh Billy? [*A whirls round, seizes the end of the pole and wrenches it from b's grasp.*] (BECKETT, 2012, p. 234).

interessante observar que as relações dos personagens em Beckett se constroem a partir da não relação, existindo nas dependências, nas necessidades. Existe uma “acamação” nessas relações, ou seja, os personagens parecem estar acamados, de modo que é dessa necessidade, e diante dessa impotência, que as relações são construídas e consolidadas no universo beckettiano.

2.8 FRAGMENTO DE TEATRO II

Na mesma época de *Rough for theatre I*, no final dos anos 1950, Beckett escreve em francês a peça *Fragment de théâtre II*. A versão final foi traduzida para o inglês pelo próprio autor para a publicação de *Rough for theatre II*, editada pela Grove Press, em Nova Iorque, EUA, em 1976. A edição na língua de origem só foi publicada dois anos depois, em 1978 (HESSING, 1992; BECKETT, 2000, 2012). Esta obra também não tem tradução para a língua portuguesa no Brasil.

Para o audiovisual, a direção para o projeto *Beckett on film* ficou a cargo de Katie Mitchell, com Jim Norton, Timothy Spall e Hugh B. O'Brien no elenco, com duração de 30 minutos.

Frame do Vídeo 6 – *Rough for theatre II* – 19s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Katie Mitchell. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

É uma peça teatral curta, em um ato, que acontece na sala de um apartamento do sexto andar de um edifício qualquer, com três personagens: Bertrand – A, Morvan – B e Croker – C. A peça se passa numa data incerta, próximo ao dia da Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, cuja temática é o “iminente suicídio” de C.

A ação ocorre dentro do apartamento, ao centro do palco, em frente a uma janela aberta. De costas para o espectador temos o personagem C, que está na iminência de se jogar para fora do prédio, cometendo suicídio. Em cada lateral do palco temos um conjunto de mesas com cadeiras e luminárias. Na mesa da lateral esquerda consta, ainda, uma pasta com documentos e relatos. De acordo com a indicação do texto, as mesas estão distribuídas de maneira simétrica no palco, esperando que os personagens A e B adentrem o recinto.

O enredo da peça gira em torno dos dois personagens falantes centrais, A e B, dois típicos burocratas, que podem representar as figuras de advogados, juízes, investigadores, ou delegados etc. Eles estão no apartamento com o objetivo de fazer uma investigação com o intuito de auxiliar C, personagem estático, que nunca se move ou fala, a tomar uma importante decisão: se deve ou não “cometer o suicídio” pulando da janela do apartamento do sexto andar. No decorrer do texto fica claro que o apartamento não é do iminente “suicida”, que apenas está por ali para cuidar do gato.

Bertrand – A – é um personagem mais prático, organizado e mais informado. Traz consigo um relógio, sempre consultando e se referindo ao tempo. Já Morvan – B – é mais nervoso, temperamental, irritado e menos sensível. A parece assumir a frente da investigação, ao passo que B faz as diligências das instruções propostas por A. Porém, é notório que ambos devem tomar uma decisão em conjunto. Existe um jogo proposto que consiste em apagar e acender as lâmpadas das luminárias. Ambos estão apressados em finalizar o caso.

A induz B a apresentar e ler o dossiê investigativo com depoimentos sobre C, o suicida. Depoimentos de testemunhas (amigos, família, entre outros) que conhecem e convivem com C, assim como depoimentos da própria “vítima”. Esses depoimentos estão ordenados por assuntos, “trabalho, família, terceira pátria, merda, finanças, arte e natureza, coração e consciência, saúde, condições de habitação, Deus e homem, muitas desgraças³⁷” (BECKETT, 2012, p. 238, tradução minha), que durante a trama são lidos e discutidos por ambos. Os comentários de cada uma das testemunhas citadas destacam o fato de que são egocêntricas e não têm real compreensão do que C estava passando. As discussões de seus “juízes”, que não demonstram intuição nem piedade, refletem a indiferença dessas testemunhas.

Em *Rough for theatre II*, tanto A quanto B reservam um tempo para discutir especificamente outros assuntos, como outros planetas, o céu estrelado, a lua, o rouxinol etc.

³⁷ Work, family, third fatherland, cunt, finances, art and nature, heart and conscience, health, housing conditions, God and man, so many disasters. (BECKETT, 2012, p. 238).

Esse é um recurso que Beckett constantemente utiliza em suas peças: discutir outros temas aleatórios enquanto o tempo transcorre.

Além do tempo que é explorado pelo relógio e pelo desenvolvimento dos diálogos, sempre recorrem à memória. O próprio dossiê também é um registro de memórias, dos testemunhos. Vemos circunscrito, então, o tripé conceitual da obra de Proust na dramaturgia beckettiana.

De acordo com a análise de A e B, os depoimentos pesam em desfavor da vida de C. Para tentar mudar essa opinião A pede para que B cite o que há de positivo. Daí surge uma primeira questão: o que há de positivo na vida de um iminente suicida? O que há de positivo para quem decide querer ou não tirar a própria vida?

Ambos se lembram e recorrem ao incidente da rifa. A rifa é um bilhete de loteria colocado no bolso de C por um amigo, cujo prêmio é um relógio resistente, preciso e funcional. O relógio indica ano, mês, dia, hora, minutos e segundos. Seria uma indicação além do tempo, como um prolongamento da vida de C? Por que, como destacam os personagens A e B, mesmo com o relógio C é desesperançoso a ponto de colocar a sorte em risco, fazendo referências ao iminente suicídio?

Como os “testemunhos” e a “sorte” parecem não ajudar C, os personagens A e B recorrem às suas confidências, ao seu próprio depoimento. Em seu testemunho, C relata os problemas patológicos de saúde, além de problemas filosóficos e existenciais, até chegar à conclusão sobre si mesmo: “Morbidamente suscetível à opinião dos outros³⁸” (BECKETT, 2012, p. 242, tradução minha), ou, em outra passagem logo à frente, “eu estava infelizmente incapaz³⁹” (BECKETT, 2012, p. 243, tradução minha).

Nesse momento Beckett “joga” com o leitor-espectador porque existe uma indicação da lâmpada se apagar sempre que as argumentações são citadas. Em dado momento desse jogo, B também parece assumir que C deseja dar fim à própria vida.

B: Não fazemos nada mais do que isso.

A: Um futuro sombrio, um passado imperdoável – até onde ele consegue se lembrar, tentativas sempre ridículas de sobreviver e a melhor carta de comunicação não enviada. Concorda?⁴⁰ (BECKETT, 2012, p. 246, tradução minha).

³⁸ (...) morbidly sensitive to the opinion of others (BECKETT, 2012, p. 242).

³⁹ (...) I was unfortunately incapable (BECKETT, 2012, p. 243).

⁴⁰ B: We do nothing else.

A: A black future, an unpardonable past – so far as he can remember, inducements to linger on all equally preposterous and the best advice dead letter. Agreed? (BECKETT, 2012, p. 246).

A princípio, A e B parecem chegar a um acordo para que C decida o que quer fazer: “deixe-o que o pule⁴¹” (BECKETT, 2012, p. 246, tradução minha). No entanto, essa indicação não é clara ao leitor-espectador. Como em outras obras do dramaturgo, o problema é apresentado ao leitor-espectador, que, assim como C, precisa tomar a decisão.

No final, A e B condenam C a pular. Porém, como em todas as obras de Beckett, o espectador-leitor não sabe exatamente se C está vivo, se já estava morto antes da chegada de A e B ou se morreu durante o processo. Talvez Beckett nos induza a tomarmos a causa e julgar os recursos, proferindo a sentença de acordo com a nossa realidade presente.

2.9 DIAS FELIZES

Happy days é uma peça de teatro escrita originalmente na língua inglesa em 1960 e publicada pela Grove Press, em Nova Iorque, EUA, em 1961. Teve sua estreia nos palcos de teatro de Nova Iorque, EUA, em 17 de setembro de 1961, no Cherry Lane Theatre, com direção de Schneider e atuações de Ruth White e John C. Becher. Em 01 novembro de 1962, no Royal Court Theatre, teve a primeira encenação no palco londrino, com direção de George Devine e Tony Richardson e com interpretações de Brenda Bruce e Peter Duguid. A edição de Londres foi publicada em 1963 pela Faber and Faber. A tradução para a língua francesa, *Oh! Les beaux jours*, foi realizada pelo próprio autor e publicada em 1963 (BECKETT, 2012).

No Brasil temos duas traduções, ambas intituladas *Dias felizes*: a de Roberto Ballalai, publicada pela editora Opera Mundi em 1973 e a do Prof. Dr. Fábio Souza Andrade, publicada pela Cosac Naify em 2010c.

A transposição do texto teatral para o audiovisual foi dirigida por Patricia Rozema, com atuações de Rosaleen Linehan e Richard Johnson. Com 1 hora e 19 minutos de duração e produção de Colgan, o filme para a TV, *Happy days* (2000), compõe o repertório do projeto *Beckett on film*.

⁴¹ (...) Let him jump (BECKETT, 2012, p. 246).

Frame do Vídeo 7 – *Happy days* – 46min39s

Fonte: *Beckett on film*. Direct by Patricia Rozema. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

Dias felizes é uma peça de teatro muito semelhante a *Esperando Godot* e *Fim de partida*. Assim como essas outras duas obras, é uma peça dividida em dois atos, que ocorrem no mesmo local. Porém, *Dias felizes* conta apenas com um par de personagens: a esposa Winnie, que tem aproximadamente 50 anos, e seu marido Willie, que tem aproximadamente 60 anos.

Winnie, a esposa, está enterrada até a cintura em uma argila/areia, sob a luz forte, com uma grande bolsa preta ao seu lado. A personagem é acordada por um sino e começa sua rotina diária, primeiro com a oração, e depois divagando incessantemente consigo mesma. A esposa realiza uma série de ações cotidianas, como escovar os dentes, beber água, ler e colocar chapéus. Winnie acorda seu marido Willie, que está escondido no monte, e divaga com o esposo. Ocasionalmente o marido responde por meio de manchetes de seu jornal, divagam sobre o primeiro beijo, o cartão-postal, entre outros assuntos.

São interessantes as oposições entre essas duas personagens. O fato de Willie “ouvir” permite que Winnie continue “falando” e fique encantada quando o marido responde, ainda que brevemente, a uma de suas muitas divagações. Winnie puxa um revólver da bolsa que a acompanhará durante toda a trama. A esposa coloca uma sombrinha para proteger-se do sol, mas pega fogo. Winnie teme ser enterrada mais profundamente. A esposa encontra uma caixa de música, que faz com que Willie cante brevemente. Winnie lixa as suas unhas e se recorda das últimas pessoas que passaram por eles e indagaram o que estavam fazendo presos ao chão. A personagem prepara sua bolsa para a noite e instrui o marido Willie a rastejar de volta para seu buraco. A escuridão cai.

No segundo ato a esposa Winnie agora está enterrada até o pescoço, ainda usa chapéu, com a bolsa e o revólver ao seu lado. A personagem é despertada pelo sino, que toca

novamente. Cada vez que adormece, a esposa sente que o marido Willie está olhando para ela, mas, como não pode vê-lo, não responde. Winnie continua a divagar, lembrando-se de uma época em que uma garotinha despia a sua boneca no quarto do bebê à noite, mas é interrompida pela ansiedade de Willie e outras memórias do casal. Willie rasteja atrás do monte, elegantemente vestido, o que faz a esposa lembrar o dia em que o marido a pediu em casamento. A esposa encoraja o marido a arrastar-se em sua direção. Ao fim, Winnie canta uma canção de amor da caixa de música.

Em suma, Winnie vai divagar e mostrar o que tem na mala, divagar sobre felicidade, reforçando que é muito feliz e tentando acreditar naquilo que está dizendo. Ao seu lado está seu marido Willie. A esposa fala que fica muito feliz por dizer que está muito feliz, e que, embora não possa ouvi-lo, que tenha alguém ao seu lado que lhe ouça e lhe responda, isto é, alguém que, acima de tudo, lhe faça companhia.

WINNIE. – (...) Ah que belo dia ainda virá a ser este. (*Pausa. Fim de expressão de felicidade.*) Mais um. (*Pausa.*) (...) (BECKETT, 1973, p. 197, itálico do autor).

O conceito de felicidade para o filósofo alemão Arthur Schopenhauer está fundamentado na “satisfação sucessiva de todo nosso querer” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 56), de modo que estamos o tempo todo buscando fugir do aborrecimento. Todas as nossas ações são tentativas de fugir da insatisfação, e que a essência do ser humano é a tristeza, ser triste, estar o tempo todo desgostoso, incomodado, porque não há nada que se faça para atingir a felicidade em sua plenitude.

Para Schopenhauer, a vida em si é sempre uma tentativa, uma vontade de querer alcançar meios para chegar ao fim, e nunca o fim em si, ou seja, a felicidade. Tudo que fazemos é um meio para alcançar a busca constante da felicidade, então à essência humana jamais poderia ser algo bom, ou seja, a felicidade é vista de um ponto negativo (SCHOPENHAUER, 2001).

Tudo na vida proclama que a felicidade terrena está destinada a ser frustrada, ou reconhecida como uma ilusão. Os fundamentos disto dormem nas profundezas da natureza das coisas [...] A felicidade comparativa é geralmente apenas aparente, ou então, como a longevidade, uma exceção. A sua própria possibilidade deveria ser abandonada, como um mero chamariz [...] A felicidade repousa sempre no futuro, ou em todo caso no passado, e o presente pode ser comparado a uma pequena nuvem negra conduzida pelo vento sobre a planície ensolarada: atrás e na frente dela tudo é brilhante, apenas abaixo de si sempre há só sombra [...] É difícil conceber como que alguém pode [...] ser persuadido de que [...] o homem exista para ser feliz. Pelo contrário, estas decepções e desilusões contínuas, como a natureza geral da vida, apresentam-se como que destinadas e calculadas para despertar a nossa convicção de

que [...] a vida é uma empresa que não cobre os seus custos; e que a nossa vontade deveria virar as costas para ela. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 429).

Para o filósofo alemão, o ser humano nunca estará bem o tempo todo. A felicidade é uma exceção, nunca uma coisa contínua, chega e vai embora rápido. Quando você a alcança, torna-se efêmera, passageira, estão que faz com que o ser humano logo esteja em busca de novos objetos para alcançar a felicidade. Existe uma impressão de realidade nos conceitos do autor, que parte da análise da própria experiência, onde nunca estamos felizes, mas em busca de uma felicidade. Schopenhauer tenta entender a nossa realidade, a felicidade, então, para o autor, nessa perspectiva, não é uma plenitude (SCHOPENHAUER, 2001).

Dias felizes é uma peça que fala da felicidade no aspecto da vida, da morte, da espera, a espera para que algo aconteça. São discussões filosóficas muito similares a *Godot* e *Fim de partida*, embora com uma pitada de humor mais relevante. A temática central é repetida exaustivamente durante a trama por Willie, que tem como refrão frequente, e um dos últimos, “oh, este é um dia feliz⁴²” (BECKETT, 2012, p. 167, tradução minha). É uma peça que dialoga com tópicos da vida, da morte, da espera, a partir da “felicidade”, a divagar e lembrar os dias mais felizes.

2.10 PLAY

Play é uma peça teatral em um ato, escrita originalmente na língua inglesa, no final de 1962 e início de 1963. A primeira publicação conta com a tradução de Erika e Elmar Tophoven, intitulada, em alemão, *Spiel*, em 1963, tendo sido encenada no Ulmer Theatre, Ulm-Donau, em 14 de junho daquele ano, com direção de Deryk Mendel e atuações de Nancy Illig, Sigfrid Pfeiffer e Gerhard Winter. Em inglês a peça foi publicada somente em 1964, pela Faber and Faber, tendo a primeira encenação realizada em 07 de abril do mesmo ano no National Theatre Company, no Old Vic Theatre, em Londres, Inglaterra. Em francês, foi intitulada *Comédie*, tendo sido publicada em 1964 na capital parisiense (BECKETT, 2012; HESSING, 1992). No Brasil não tem tradução desta obra para a língua portuguesa.

Em audiovisual temos um registro de gravação de voz de 1962, na Holanda, intitulado *Spel*, com direção de Kess van Iersel, nos Estúdio Toneelgroep; uma edição francesa de 1966, *Comédie*, produzida para o Festival de Veneza pela MK Productions, com direção de Marin

⁴² WINNIE: Win! [Pause.] Oh this is a happy day, this will have been another happy day! [Pause.] After all. [Pause.] So far. [Pause. She hums tentatively beginning of song, then sings softly, musical-box tune.] (BECKETT, 2012, p. 167).

Karmitz e inspeção de Samuel Beckett, e com atuações de Michael Lonsdale, Delphine Seyrig, Eléonore Hirt e Dephine Seyrig; uma terceira produção, da BBC, com direção de Bennet Maxwell e atuações de Billie Whitelaw e Robert Stephens, em 1966; temos ainda uma versão dinamarquesa de 1974, *Spil*, com direção de Ole Roos, com Paul Hagen, Lilian Tillegreen e Elin Reimer no elenco; e, por fim, a edição do projeto *Beckett on film*, com direção de Anthony Minguella e com Alan Rickman, Juliet Stevenson and Kristin Scott Thomas no elenco (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 8 – *Play* – 07min20s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Anthony Minguella. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

Na língua portuguesa não temos tradução oficial da obra. No Brasil foi realizada uma adaptação com tradução de Cláudia Fracarolli, cuja obra foi para os palcos com o nome de *Beckett in white – A comédia*, com direção de Maurício Lencastree na estreia da Cia dos Insights em 1993.

O enredo inicial gira em torno de três cabeças falantes (M – Homem, W1 – Esposa e W2 – Amante) projetadas sobre três urnas cinzentas fúnebres, idênticas, de um metro de altura cada uma, dispostas em fileira – da esquerda para a direita: W2, M e W1 – de frente para o público. Os rostos devem estar dispostos harmônicos de tal modo que os personagens parecem fazer parte da urna.

De acordo com indicação do texto, são faces inexpressivas, com exceção do momento de expressão que a cena pedir. A iluminação deve ser às vezes alternada e às vezes simultânea em relação às faces, de tal modo que um *blackout* não se torna presente. Essa disposição dos personagens em urnas remonta ao par Nell e Nagg, de *Fim de partida*, que se encontram em latas de lixos.

É uma trama narrativa de frases curtas, alternando entre os três personagens, com exceção do início, meio e final, momentos breves em que o texto é simultâneo entre as três personagens, formando um coro. O texto é alternado de acordo com o foco de luz, é a iluminação que direciona a narrativa. Enquanto um personagem tem voz e está iluminado, os outros estão em silêncio e na escuridão. Não existe uma relação de diálogo entre os personagens, ou seja, o personagem que está iluminado não reconhece a existência dos demais que se encontram na escuridão.

M: E pensar que nós nunca estivemos juntos.⁴³(BECKETT, 1984, p. 156, tradução minha).

M: Nós não estávamos muito tempo juntos.⁴⁴ (BECKETT, 1984, p. 158, tradução minha).

Dessa forma, é a luz projetada sobre os personagens que dá voz e existência a essas criaturas beckettianas. A luz é um personagem implícito na trama, pois conduz a narrativa, podendo ser um instrumento de tortura se pensarmos que os personagens têm a “obrigação” de existir no tempo projetado. Cada personagem conta seu ponto de vista, a sua verdade na relação. Uma das leituras possíveis ao leitor-espectador é saber quem está falando a verdade na narrativa e qual o resultado dessa existência.

2.11 A DRAMATURGIA TEATRAL PÓS-FILM: A INFLUÊNCIA DA EXPERIÊNCIA FÍLMICA NO TEATRO BECKETTIANO

Depois de *Film* roteirizado em 1963, gravado em 1964 e lançado em 1965, Beckett se consagra com uma estética peculiar, escrevendo prioritariamente, em princípio, na língua inglesa. Um escritor de peças curtas, minimalistas, com um apelo visual pelo qual todas as obras foram editadas para o dispositivo audiovisual, evidenciando o artista plural inaugurado durante a carreira de literato.

O primeiro escrito dramático de Beckett pós-*Film* é *Come and go*, escrito no início de 1965 e nominado inicialmente de *Good heans*. Dedicada a John Calder, a peça dramática foi escrita originalmente na língua inglesa. A estreia nos palcos aconteceu em 14 de janeiro de 1966 com direção Deryk Mendel, no Schiller Theater Werkstatt, em Berlim, Alemanha, com tradução de Elmar Tophoven, intitulada *Kommen und gehen*. Beckett a traduziu e publicou em francês pela Editions de Minuit, em Paris, França, em 1966. A edição inglesa foi publicada

⁴³ To think we were never together. (BECKETT, 1984, p. 156).

⁴⁴ We were not long together. (BECKETT, 1984, p. 158).

por Calder and Boyars, em Londres, Inglaterra, em 1967. Em inglês, sua primeira encenação ocorreu no Peacock Theatre, em Dublin, Irlanda, cidade natal do dramaturgo, em 28 de fevereiro de 1968, com direção de Edward Golden. Posteriormente, em 09 de dezembro de 1968, a obra foi encenada no Royal Festival Hall, em Londres, Inglaterra (BECKETT, 2000, 2012). Esta obra não tem tradução no Brasil em língua portuguesa publicada.

No dispositivo audiovisual temos a produção irlandesa que compõe o repertório do projeto *Beckett on film*, com direção de John Crowley e atuações de Paola Dionisotti, Anna Massey e Sian Phillips, peça curta, com 8 minutos de duração (THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 9 – *Come and go* – 02min27s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by John Crowley. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

A trama gira em torno de três mulheres – Flo, Vi e Ru – sentadas confortavelmente em um banco, de frente ao público, ombro a ombro. Porém, não está claro onde está esse banco. Durante a trama as personagens dialogam sobre o tempo de escola. De tempo em tempo cada personagem sai brevemente de cena, ao passo que as outras duas ficam dispostas no palco revelando segredos sobre a personagem ausente. A tensão dramática se intensifica à medida que as confidências são reveladas.

Quatro anos depois, Beckett produz *Breath*, uma peça curta escrita originalmente em inglês a pedido do crítico e escritor britânico Kenneth Tynan em 1969 e publicada por Gambit em 1970. A estreia aconteceu em Nova Iorque, EUA, em 16 de junho de 1969, no Eden Theatre. Em outubro de 1969 a obra chegou aos palcos da Inglaterra, no Close Theatre Club, em Glasgow (BECKETT, 1984, 2012).

No dispositivo audiovisual o curta irlandês integra o projeto *Beckett on film* com direção de Damien Hirst e voz de Keith Allen, com precisos 45 segundos de duração (THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 10 – *Breath* – 35s

Fonte: *Beckett on film*. Direct by Damien Hirst. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

Breath é uma peça curta, em um ato, obra dramática mais compacta de Beckett. Na realidade, não se parece muito com uma peça de teatro, mas sim – na minha leitura – com uma proposta de instalação teatro-visual que tem como propósito refletir a produção e o consumo no mundo capitalista, assim como esse consumismo impacta a sobrevivência do ser humano.

O enredo gira em torno de um amontado de lixo disposto no palco sob uma luz fraca (penumbra). Tempo. Um choro/grito breve ecoa seguido de uma inspiração profunda, quando a luz fica mais intensa. Silêncio. Expiração, a luz diminui sua intensidade. Novamente um choro/grito ecoa.

A intensidade da luz pode ser interpretada como a mecânica do movimento dos pulmões diante desse lugar inóspito provocado pela própria ação do homem. De acordo com as indicações no texto, é fundamental que os dois choros/gritos que ecoam sejam idênticos na intensidade de ligar e desligar a luz no palco, intensidade esta simultânea à respiração (inspiração/expiração). Nesta peça a vida é reduzida a uma intensidade da luz entre dois choros/gritos e o início da escuridão. É um texto emblemático do dramaturgo, também, sem tradução no Brasil para a língua portuguesa.

Em seguida, lança a peça teatral curta *Not I*, em um ato, originalmente escrita na língua inglesa e com estreia em setembro de 1972 no Forum Theatre of the Lincoln Center, na cidade de Nova Iorque, EUA. A primeira publicação foi realizada pela Faber and Faber, em Londres, Inglaterra, em 1973. A estreia ocorreu no Royal Court Theatre, em Londres, encenada em 16 de janeiro de 1973, com direção de Anthony Page (BECKETT, 2000, 2012). No Brasil esta obra carece de tradução e publicação na língua portuguesa.

No dispositivo audiovisual temos a produção britânica de 1977 com 12 minutos de duração, com direção de Page e Beckett, com Billie Whitelaw no elenco; uma produção estadunidense em 1989 com 15 minutos de duração, direção de Larry Sachrow e John Reilly com atuação de Margo Lee Sherman; e também uma produção holandesa, intitulada *Niet ik*, com direção de Lodewijk de Boer e com Gees Linnebank no elenco. No projeto *Beckett on film*, *Not I* teve direção de Neil Jordan, com atuação de Julianne Moore, em 2001 e com 14 minutos de duração (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 11 – *Not I* – 31s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Neil Jordan. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

Not I é uma peça curta com uma boca visível ao público. Embora a peça seja muito teatral, o dispositivo audiovisual é um recurso muito acertado para a materialização da cena. A boca é de um personagem com sexo indeterminado. A trama gira em torno de um monólogo de consciência de uma boca desencarnada. É um texto muito similar àquele proposto ao personagem Lucky em *Godot*, onde diz muitas coisas e ao mesmo tempo, como em toda obra beckettiana, não diz absolutamente nada.

That time é a peça teatral seguinte, também curta, em um ato, escrita originalmente na língua inglesa entre junho de 1974 e agosto de 1975. A publicação ficou a cargo da Grove Press, na cidade de Nova Iorque, EUA, em 1976. A peça foi encenada no Royal Court Theatre, em Londres, Inglaterra, nas comemorações dos 70 anos de Beckett, em 20 de maio de 1976, com direção de Donald McWhinnie, sonoplastia de John Delnero e atuação de Patrick Magee, para quem a obra foi escrita. A versão francesa foi traduzida e publicada em Paris em 1982 (BECKETT, 2000, 2012). Esta peça não tem tradução e publicação no Brasil na língua portuguesa.

No projeto *Beckett on film* a produção irlandesa de *That time* em 2001 teve direção de Charles Garrad e atuação de Niall Buggy, com duração de 20 minutos (THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 12 – *That time* – 05min53s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Charles Garrad. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

A trama da peça concentra-se na mesma voz de três personagens: A, B e C. Embora o texto descreva “momento de uma mesma voz”, a mudança de uma para outra, segundo indicações do texto, deve ser perceptível ao leitor-espectador. A trama gira em torno de três monólogos em tempos distintos, a partir da experiência de um mesmo personagem. Essas histórias separadas são intercaladas e alternadas. A única imagem visível ao leitor-espectador é o estereótipo do personagem: rosto branco e velho, com cabelo branco e comprido. Os olhos devem estar abertos e sua respiração audível, lenta e regular enquanto suas próprias vozes rodeiam seu imaginário, como uma voz de consciência atuando sobre o personagem.

Nessa mesma época, Beckett conclui a peça teatral curta *Footfalls*, texto iniciado em março e finalizado em novembro de 1975, escrito originalmente em inglês. A primeira edição foi publicada em 1976 pela Grove Press, em Nova Iorque, EUA. A peça estreou no Royal Court Theatre, em Londres, Inglaterra, em 20 de maio de 1976, com direção do próprio Beckett e atuações de Billie Whitelaw, para quem a peça foi escrita, e Rose Hill. A obra também foi traduzida e publicada para o francês em 1976 (BECKETT, 2000, 2012).

No dispositivo audiovisual temos uma produção estadunidense dirigida por Schneider com Whitelaw no elenco, em 1984; uma produção britânica dirigida por Walter D. Asmus em 1990, com atuações de Whitelaw e Christine Collins; e a versão irlandesa do projeto *Beckett on film*, também dirigida por Asmus, com atuações de Susan Fitzgerald e Joan O'Hara, cuja duração é de 28 minutos (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 13 – *Footfalls* – 25min42s

Fonte: *Beckett on film*. Direct by Walter D. Asmus. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

A peça curta tem dois personagens femininos: May (M) e Voz de Mulher (V) – mãe e filha. O enredo gira em torno da filha que cuida de sua mãe doente até a morte. A temática central é justamente esse peso, esse fardo, a obrigação social imposta aos filhos de cuidar dos pais quando estes ficam idosos.

M: Mãe. [Pausa. Mais alto.] Mãe.

[Pausa.]

V: Sim, May.

M: Você estava dormindo?

V: Dormindo profundamente. [Pausa.] Eu ouvi você em meu sono profundo.

[Pausa.] Não há sono tão profundo que eu não ouviria você lá. (...) ⁴⁵ (BECKETT, 1984, p. 239, tradução minha).

Beckett discute o fardo por cuidar, o amor que sustenta essa relação e o quanto esse amor tem um valor. O drama, então, se constitui no diálogo de May com a voz da mãe morta. Esta obra ainda aguarda tradução e publicação em língua portuguesa no Brasil.

Em 1979, Beckett escreve a peça curta *A piece of monologue* originalmente na língua inglesa para o ator David Warrilow e publicado na *The Kenyon Review* ⁴⁶, New Series, v. 1, n.º 3, daquele ano. A peça foi encenada pelo ator Warrilow nos palcos de Nova Iorque, nos EUA, em 1980, com direção de Warrilow e Rocky Greenberg. A primeira edição em livro foi publicada em Londres, na Inglaterra, em 1982 (BECKETT, 2000, 2012). Ainda sem tradução e publicação no Brasil em língua portuguesa.

⁴⁵ M: Mother. [Pause. No louder.] Mother. [Pause.]

V: Yes, May.

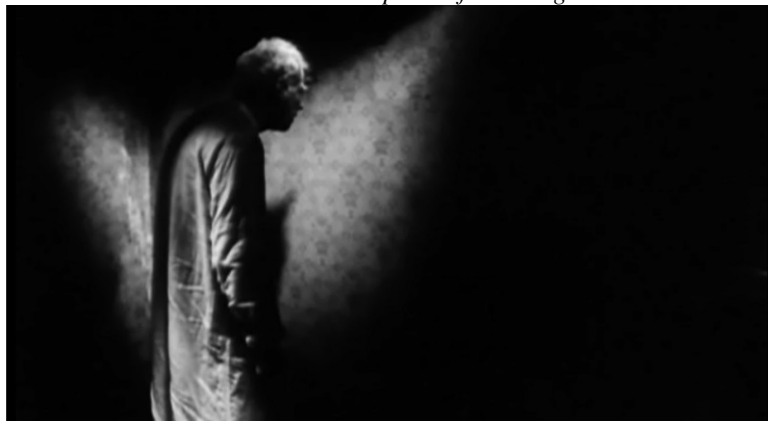
M: Were you asleep?

V: Deep asleep. [Pause.] I heard you in my deep sleep. [Pause.] There is no sleep so deep I would not hear you there. (...) (BECKETT, 1984, p. 239, itálico do autor).

⁴⁶ Revista literária estadunidense fundada em 1939, em circulação.

A piece of monologue compõe o repertório do projeto *Beckett on film*, com duração de 20 minutos, direção de Robin Lefevre e atuação de Stephen Brennan (THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 14 – *A piece of monologue* – 20s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Robin Lefevre. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

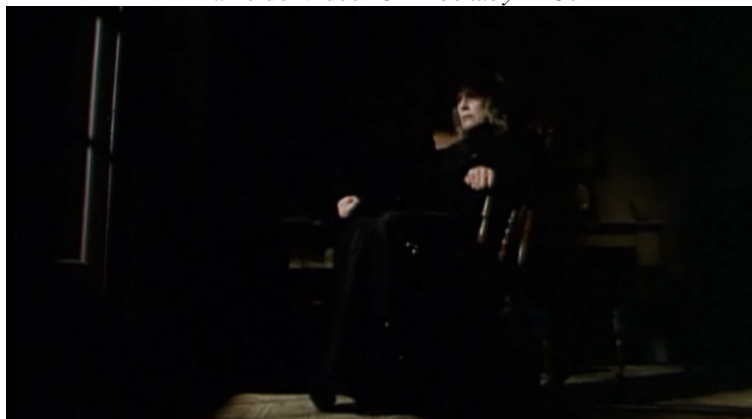
É um monólogo no qual o personagem narra uma história sobre nascimento e morte. O texto inicia indicando “O nascimento foi a morte dele⁴⁷” (BECKETT, 1984, p. 265, tradução minha) e finaliza com “Sozinho se foi⁴⁸” (BECKETT, 1984, p. 269, tradução minha). Como em toda obra beckettiana, cabe ao leitor-espectador levantar questões para, conseqüentemente, considerar possíveis respostas. De quem é essa narrativa? O personagem nominado Speak (“falar”) está falando de quem?

Nos anos 1980, Beckett inaugura sua dramaturgia com a peça curta *Rockaby*, escrita a pedido de Dan Labeille, que assina a produção do espetáculo sob direção de Schneider e atuação de Billie Whitelaw. É originalmente escrita em inglês em 1980 e encenada pela primeira vez em Buffalo, Nova Iorque, nos EUA, em 1981. A primeira edição publicada é da Faber and Faber, em Londres, Inglaterra, em 1982 (BECKETT, 1984, 2012). No Brasil não tem tradução e publicação em língua portuguesa.

Essa peça resultou num documentário estadunidense lançado em 1982, dirigido por D. A. Pennebaker e Chris Hegedus, que registra o processo de ensaios, montagens e a encenação. Em seguida, é realizada uma produção audiovisual britânica e alemã com direção de Walter D. Asmus e Beckett, com atuação de Whitelaw, em 1990. Por fim, a edição irlandesa do projeto *Beckett on film* em 2001, com direção de Richard Eyre e atuação de Penelope Wilton, com 14 minutos de duração (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

⁴⁷ SPEAKER: Birth was the death of him. (...) (BECKETT, 1984, p. 265).

⁴⁸ (...) Alone go. (BECKETT, 1984, p. 269).

Frame do Vídeo 15 – *Rockaby* – 45s

Fonte: *Beckett on film*. Direct by Richard Eyre. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

A trama gira em torno de uma mulher já de idade que está com um vestido de noite, longo, gola alta, mangas compridas, cor preta e rendado, sentada em uma cadeira de balanço, com os pés visivelmente apoiados na cadeira. A cadeira de balanço pode remontar a *Film* na parte da habitação, que tem uma cadeira no centro do apartamento.

Durante a trama, dividida em quatro seções de textos, a mulher rememora na escuta e/ou pronuncia o texto em voz *off* (gravada) da própria personagem, descrevendo um pouco a sua vida e a da sua mãe já falecida. A personagem deve ficar imóvel durante todo o enredo. O movimento decorre da cadeira, que “começa” e “para” involuntariamente, sem esboçar qualquer ação da personagem. Ao final o leitor-espectador não tem certeza do estado da personagem, se está viva ou morta, ou se acabou de falecer.

Em seguida, em 1981, é escrita *Ohio impromptu*, peça teatral em inglês dedicada a Stanley Gontarski. Com direção de Schneider, a peça estreou na Ohio State University em 09 de maio daquele ano, com atuação de David Warrilow e Rand Mitchell. A primeira edição foi publicada pela Faber and Faber, em Londres, Inglaterra, em 1982. Nessa mesma época temos o lançamento da edição francesa, em Paris, na França (BECKETT, 2000, 2012).

Na linguagem audiovisual temos duas produções estadunidenses, uma com direção de Gontarski em 1982 e outra com direção de Schneider em 1983. A produção do projeto *Beckett on film* foi irlandesa, dirigida por Charles Sturridge e com Jeremy Irons no elenco, um curta-metragem de 12 minutos de duração, em 2001 (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 16 – *Ohio impromptu* – 09min26s

Fonte: *Beckett on film*. Direct by Charles Sturridge. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

A peça tem dois personagens, o leitor (R) e o ouvinte (L). Eles estão dispostos no palco, e ao centro há uma mesa e duas cadeiras brancas sem encostos para as mãos (uma cadeira ao centro, outra ao final), sob um feixe de luz. São dois personagens que escondem o rosto⁴⁹, vestem-se de preto e possuem um longo cabelo branco, um visual impactante para o leitor-espectador como imagem inicial “O Deus beckettiano”.

Os dois personagens, R e L, como indicados no texto, são “tão parecidos quanto possível⁵⁰” (BECKETT, 1984, p. 285, tradução minha) e parecem se tratar da mesma pessoa. O enredo traz leitor narrando, a partir do livro, o luto do ouvinte até o seu último momento, quando a história é contada pela última vez e não há mais nada para relatar.

Como toda obra de Beckett, a peça inicia e finaliza com algo sempre a dizer, neste caso iniciando com “Pouco resta a dizer⁵¹” (BECKETT, 1984, p. 285, tradução minha) e finalizando com “Não resta nada a dizer⁵²” (BECKETT, 1984, p. 288, tradução minha). Esta obra não tem tradução e publicação no Brasil em língua portuguesa.

A penúltima peça é *Catastrophe*. Em sua etimologia:

A palavra “catástrofe” significa em grego *katastrophé*, “fim súbito, virada de expectativas”, de *kata-*, “para baixo”, mais *strophein*, “virar”. Esta palavra teve a sua origem no teatro, no antigo drama grego. *Katastrophe* era o momento em que os acontecimentos se voltavam contra o personagem principal, num movimento feito pelo coro inteiro no teatro (ALVES, 2020, p. 11).

⁴⁹ A origem desse escrito remonta a *Film* pois durante toda a trama o personagem O irá esconder a face com o intuito de se aproximar do conceito de “Ser é ser percebido” proposto por Berkeley.

⁵⁰ (...) As alike in appearance as possible. (...) (BECKETT, 1984, p. 285).

⁵¹ (...) Little is left to tell. (...) (BECKETT, 1984, p. 285).

⁵² (...) Nothing is left to tell. (...) (BECKETT, 1984, p. 288).

Nas palavras de Aristóteles, a catástrofe é “uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como a das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos.” (ARISTÓTELES, 2001, p. 17). O título requer alguns esclarecimentos: na poética de Aristóteles (1973), a catástrofe é um desenlace trágico, que deve ser indiciado desde o início, uma vez que resulta do conflito entre a *hybris* (desafio da personagem) e a *anankê* (destino), conflito que se desenvolve num crescendo de sofrimento (*pathos*) até o *clímax* (ponto culminante).

Originalmente escrita em francês em 1982, *Catastrophe* é a primeira peça curta que rompe com a língua inglesa no período pós-*Film*, com estreia no Festival de Avignon, na França, em 21 de julho de 1982, com direção de Stephan Meldegg e atuação de Pierre Arditi, Gérard Desarthe e Stéphanie Loik. A peça foi traduzida para a língua inglesa, *Catastrophe*, no ano de 1983 pelo próprio Beckett (BECKETT, 2000, 2012).

Além da estreia, destacamos outras duas principais montagens teatrais: a versão inglesa encenada em 15 de junho de 1983 no Harold Clurman Theatre de Nova Iorque, com direção de Schneider e atuações de David Warrilow, Donald Davis, Margaret Reed e Rand Mitchell; e a montagem francesa de Pierre Chabert, que teve assistência direta de Beckett, com estreia em Paris, na França, em 15 de setembro de 1983, com atuação de Michel Lonsdale, Cathérine Sellers, Jean-Louis Barrault e Dominique Elhanger (BECKETT, 2000, 2012).

A obra foi publicada pela primeira vez pela Faber and Faber, em Londres, Inglaterra, em 1984. No Brasil, intitulada *A catástrofe*, teve sua primeira publicação traduzida por Flávio Campos em 1984 e editado na revista *Cadernos de teatro*⁵³ de *O tablado*. A peça curta *Catastrophe* é em homenagem ao dramaturgo tcheco Vaclav Havel, dissidente político preso pelas autoridades de seu país, onde teve sua maior permanência na prisão no período de maio de 1979 a fevereiro de 1983 (BECKETT, 2000, 2012).

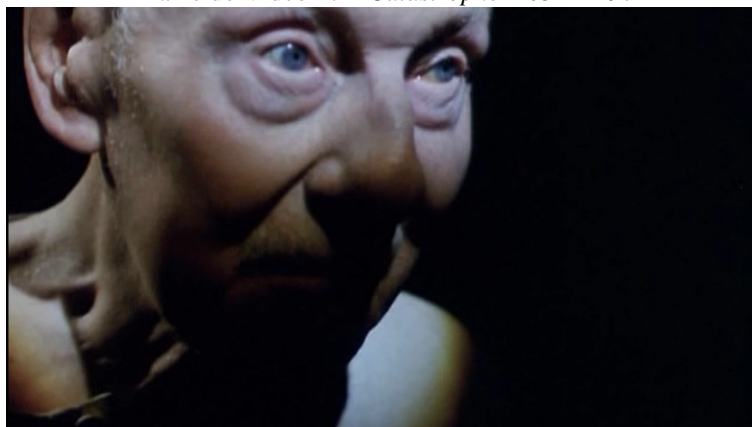
Havel foi preso em decorrência da sua participação em inúmeros atos políticos e também por ser cofundador do Comitê para a Defesa dos Injustos Processados, ou, simplesmente, VONS, como determina a sigla fundada em 27 de abril de 1978 pelos signatários da Carta 77. Havel foi o último presidente da denominada antiga Tchecoslováquia (1989 – 1992) e o primeiro presidente da nova República Tcheca (1993 – 2003).

No projeto *Beckett on film* a versão filmada de *Catastrophe* (2002) tem aproximadamente 6 minutos de duração, dirigida por David Mamet e tendo no elenco nomes

⁵³ Periódico lançado em 1956 pela escritora Maria Clara Machado.

de peso como Harold Pinter, no papel d'O Diretor, e Rebecca Pidgeon interpretando A Assistente, além da última aparição em câmera do ator britânico John Gielgud, interpretando O Protagonista (o ator morreu algumas semanas depois das filmagens). Anteriores ao projeto *Beckett on film* existem outras duas produções de *Catastrophe* adaptadas para o audiovisual: uma produção estadunidense com direção de Schneider, de 1983, e uma produção francesa com direção de Helen Gary Bishop, de 1986 (THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 17 – *Catastrophe* – 05min19s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by David Mamet. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

A temática central gira em torno do tirano O Diretor e sua assustada A Assistente, passando os últimos detalhes de cena do inerte O Protagonista. A peça retrata as relações entre opressor e oprimido utilizando o palco de teatro como uma metáfora dessas relações de poder.

Fechando esse ciclo de peças teatrais curtas, em um ato, realizadas após *Film*, temos o escrito *Quoi ou*, último texto teatral de Beckett, escrita originalmente em francês⁵⁴ entre fevereiro e março de 1983. A obra, a pedido⁵⁵, estreou em Graz, na Áustria, uma versão alemã com direção de Elmar Tophoven (BECKETT, 2000).

A peça foi traduzida para a língua inglesa pelo próprio autor no mesmo ano. Intitulada *What where* e com Schneider encarregado de encenar a primeira montagem inglesa da peça no Harold Clurman Theatre, em Nova Iorque, EUA, em 15 de junho de 1983. A obra foi publicada pela Faber and Faber, em Londres, no Reino Unido, em 1984 (BECKETT, 2000, 2012). No Brasil não tem tradução e publicação em português.

⁵⁴ Indiretamente Beckett inaugura e finaliza a sua dramaturgia teatral escrevendo, prioritariamente, na língua francesa.

⁵⁵ Para ser encenada no Festival de Outono de 1983.

A peça foi adaptada para o audiovisual e dirigida pelo próprio Beckett para a televisão alemã em 1985, intitulada *Was wo*, com transmissão em 1986. No ano seguinte, em 1987, Beckett, em conjunto com Gontarski e John C. Reilly produziram a versão estadunidense para o audiovisual (ACKERLEY e GONTARSKI, 2006; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006). No projeto *Beckett on film*, a versão *What where* é dirigida por Damien O'Donnell, com atuações de Sean McGinley e Gary Lewis.

Frame do Vídeo 18 – *What where* – 04min42s



Fonte: *Beckett on film*. Direct by Damien O'Donnell. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

A trama ainda sem tradução oficial para a língua portuguesa *Que onde* é uma peça curta, minimalista, cujo enredo é composto por quatro personagens: Bam, Bem, Bim, Bom, além da voz em *off* de Bam. Uma voz, a voz de Bam, começa afirmando que eles eram os cinco últimos. Mas serão somente quatro personagens. Sucessivamente, Bam ordena o interrogatório de cada um dos outros três, até que ele próprio assume a tarefa de interrogar a si mesmo, “o último remanescente”.

O trágico, então, está intimamente ligado à trajetória dos heróis, que deixam de serem modelos para si mesmos, assumindo um debate com sua própria consciência. Diante de tais circunstâncias, os personagens representam certa maneira de olhar, de refletir, de agir e de interagir com a esfera a qual eles pertencem. Os personagens cometem pecados e, conseqüentemente, sentem-se culpados. Inicialmente, precisam saber “O quê?”. Depois, decidem que é necessário descobrir “Onde?”.

O leitor-espectador assiste impotente ao ciclo de reencarnação dos personagens, condenados a repetir as mesmas ações e a chegar inevitavelmente ao mesmo resultado insatisfatório, como é destacado pelas últimas palavras do texto: “Faça o sentido que pode. Eu

desligo⁵⁶” (BECKETT, 1984, p. 316, tradução minha). Como em *Catastrophe*, a temática é estabelecida pela relação entre opressor e oprimido, tão contundente no universo (des)humano beckettiano.

Além das 19 peças transpostas para o audiovisual e o roteiro de *Film*, Beckett também escreveu especificamente para rádio e TV. Não é um objetivo aqui, neste estudo, refletir sobre esses escritos, mas é fundamental entendermos que Beckett foi se apropriando dessas linguagens na construção de sua literatura. Vale destacar as obras para o rádio: *All that fall* (1956), *Embers* (1959), *Rough for radio I* (1961) e *Rough for radio II* (1961); e para a TV: *El Joe* (1965), *Ghost Trio* (1975), *...but the clouds...* (1976), *Quad I* (1981), *Quad II* (1981), *Nacht und traume* (1982).

⁵⁶ (...) Make sense who may.
I switch off. (...) (BECKETT, 1984, p. 316).

3 ESPERANDO GODOT DE SAMUEL BECKETT: ANÁLISE DA DRAMATURGIA TEATRAL

POZZO

Um belo dia, acordei cego como o destino. (*Pausa*) Me pergunto às vezes se não continuo dormindo. (BECKETT, 2010a, p. 196, *itálico do autor*).

Originalmente redigida na língua francesa *En attendant Godot* entre final de 1948 e início de 1949 no pós-guerra, e publicada pela primeira vez em 1952 pela Les Éditions de Minuit, na França (ANDRADE, 2010), *Esperando Godot* é a segunda peça teatral do gênero textual escrito pelo dramaturgo.

A estreia da peça ocorreu em 1953 no Théâtre de Babylone, um pequeno teatro alternativo no subúrbio de Paris, na França. Com direção de Roger Blin, o elenco era formado pelos atores Pierre Latour (Estragon), Lucien Raimbourg (Vladimir), o próprio Blin (Pozzo), Jean Martin (Lucky) e Serge Lecointe (Menino) (ANDRADE, 2010).

A escolha por encenar *Godot* foi ao acaso, pois Blin possuía em suas mãos as duas peças inéditas do gênero, escritas por Beckett há não muito tempo para o palco de teatro. Como o primeiro escrito *Eleutheria* (1947) exigia um número exorbitante de atores para seu elenco (dezessete personagens), *Esperando Godot*, com apenas cinco personagens, era a obra mais acessível para a montagem teatral (ANDRADE, 2010).

O sucesso de críticas de *Godot* foi tão intenso, que Beckett suprimiu por muito tempo a existência de *Eleutheria*, sendo *Godot* considerada por muitos críticos como a primeira obra teatral do dramaturgo, inaugurando o gênero dramaturgico do artista no teatro moderno (ANDRADE, 2010).

O próprio Beckett foi o responsável por fazer a tradução da obra do francês, *En attendant Godot*, para a língua inglesa, *Waiting for Godot*, tendo sido publicada em 1953 pela Grove Press. Com direção de Peter Hall, a versão inglesa da peça de teatro estreou em 1955 no Arts Theatre de Londres, com um elenco formado pelos atores Peter Woodthorpe (Estragon), Paul Daneman (Vladimir), Peter Bull (Pozzo), Timothy Bateson (Lucky) e Michael Walker (Menino) (BECKETT, 2006; ANDRADE, 2010).

O diretor americano Alan Schneider é o responsável pela primeira experiência artística da peça de Beckett nos Estados Unidos da América, em 1956, tendo Tom Ewell (Vladimir) e Bert Lahr (Estragon) no elenco, estreada no famoso teatro Coconut Grove Playhouse, no

bairro Coconut Grove, em Miami, no estado da Flórida (BECKETT, 2006; ANDRADE, 2010).

No Brasil, a primeira montagem é amadora, datada de meados de julho de 1955 na cidade de São Paulo, com direção de Alfredo Mesquita e elenco formado por discentes da EAD – Escola de Arte Dramática da USP – Universidade de São Paulo. Quatro anos depois, em 1959, uma segunda montagem amadora é levada para os palcos de teatro de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, por Luiz Carlos Maciel (CAMARGO, 2004).

A primeira montagem profissional ficou sob direção de Flávio Rangel, com estreia em 08 de abril de 1969, com Cacilda Becker (Estragon), Walmor Chagas (Vladimir), Carlos Kroeber (Pozzo), Carlos Silveira (Lucky) e Carlos Martins (Menino) no elenco. Em 06 de maio daquele mesmo ano, na 42ª apresentação, no intervalo do primeiro para o segundo ato, um evento atípico interrompe a encenação: a atriz Becker é acometida de um aneurisma cerebral, vindo a falecer em 14 de junho do ano corrente. Um dado importante desta montagem, além da trágica morte da atriz, é a inserção de uma mulher interpretando um personagem masculino na obra do dramaturgo (CAMARGO, 2004).

No mesmo ano de 1969, em virtude do sucesso de críticas e do reconhecimento das obras do artista para a literatura moderna, Beckett se consagra ao conquistar o Prêmio Nobel de Literatura, um marco na carreira do dramaturgo, que produziu intensamente durante toda a vida. A notoriedade do artista é reconhecida segundo os críticos não só por *Godot*, mas pelo conjunto de escritos que foi se consolidando após essa peça teatral e o impacto da sua literatura na sociedade moderna (BECKETT, 1973).

Outra montagem marcante de *Esperando Godot* no Brasil é a direção de Antunes Filho, em 1977, com um elenco composto somente por mulheres (inovador para a época, uma vez que Beckett tinha restrição com adaptações e mudanças em suas obras): Lílían Lemmertz (Estragon), Eva Wilma (Vladimir), Lélia Abramo (Pozzo), Maria Yuma (Lucky) e Vera Lyra (Menino) (CAMARGO, 2004).

O Máskara, fundado em 2002 na EMAC, da UFG, sob direção do Prof. Dr. Camargo, realizou a direção e encenação do texto *Esperando Godot* nos palcos de teatro da cidade de Goiânia, no estado de Goiás, e participando de importantes festivais pelo Brasil em 2005 e 2006, com atuação de Saulo Germano (Estragon), Wesley Martins (Vladimir), Valéria Braga (Pozzo), Karine Ramaldes (Lucky) e João Pedro Caetano (Menino)⁵⁷ (REIS, 2005, 2015).

⁵⁷ A análise do resultado desta encenação pode ser encontrada em duas pesquisas: na monografia de Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Esperando Godot de Samuel Beckett: análise da representação teatral* (2005); e na dissertação de mestrado (2015), do autor desta tese, pesquisa intitulada de, *O tempo performático de Samuel*

Fotografia 1 – *Esperando Godot* do Máskara

Fonte: Layza Vasconcelos (2005).

Fotografia 2 – Lucky e Pozzo em *Godot* do Máskara

Fonte: Layza Vasconcelos (2005).

No produto audiovisual temos inúmeras transposições do palco de teatro para o dispositivo audiovisual; Podemos citar, por exemplo, a direção estadunidense de Alan Schneider em 1961, com atuações de Burgess Meredith, Zero Mostel, Kurt Kazner e Alvin Epstein no elenco; a versão britânica com produção da BBC/Open University na década de 1970, com direção de Richard Callanan e com atuações principais de Max Wall e Leo McKern; a montagem alemã *Warten auf Godot*, com direção do próprio Beckett em 1975, com produção Schiller Theater Werkstatt/ZDF e elenco formado pelos atores Horst Bollman, Stephan Wigger, Klaus Herm, Carl Rardatz e Torsten Sense; e, por fim, podemos citar a produção de Michael Colgan que compõe o projeto *Beckett on film* (2002), com direção de Michael Lindsay-Hogg e elenco composto por Johnny Murphy, Barry McGovern, Alan Stanford, Stephen Brennan e Sam McGovern (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

Frame do Vídeo 19 – *Waiting for Godot* – 41min31s

Fonte: *Beckett on film*. Direct by Michael Lindsay-Hogg. Ireland: Produced by RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19DVDs.

Outras importantes produções audiovisuais figuram nessa lista: a dinamarquesa *Venter på Godot*, em 1962, com direção de Palle Kjærulff-Schmidt; a sueca *I väntan på Godot* com direção de Jackie Söderman, em 1971; a belga *Wachten op Godot*, com direção de Walter Tillemans, em 1973; produções estadunidenses, como as de 1977, de Charles S. Dubin e Gwen Arner, a de 1996 pelo Prof. Gerald Parker, e a de Walter D. Asmus and Alan Mandell, em 1998 (HESSING, 1992; THE IRISH FILM INSTITUTE, 2006).

No Brasil, a peça tem duas edições traduzidas para a língua portuguesa: a de 1976, realizada por Flávio Rangel e publicada pela Abril Cultural, e a de 2005, realizada pelo Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade, da USP – Universidade de São Paulo, referência nos estudos de Beckett no Brasil, e publicada pela Cosac Naify (2005; 2010a).

A escolha por explorar o universo de *Esperando Godot* neste estudo, em relação as demais produções dramatúrgicas, é porque por meio desta peça teatral Beckett opera uma mudança significativa na cultura teatral que existia até então e como a obra está imbuída da filosofia do pós-guerra e como representa o desafio das sociedades europeias para atribuírem significados à vida, sobretudo depois de tanta destruição: de coisas, cidades, monumentos; mas também de valores e da própria humanidade como projeto civilizatório iluminista.

O impacto que a guerra teve para o ideal de humanidade construído desde o “mundo civilizado” europeu e o que ele projeta como *futuro* “glorioso” para a forma de sociedade que as sociedades da Europa vinham “inventando” – mesmo que para si mesmas – como *ideal*, aliás a ser “exportado” para o resto das sociedades humanas.

Com isso, podemos observar que *Esperando Godot* é uma peça de teatro que, independente da sua linguagem de realização (palco de teatro ou audiovisual), impacta a cultura ocidental com repercussão universal, mesmo considerando o aspecto local de sua encenação. Afinal, trata-se de uma obra aberta, curta, com diálogos profundos, que dialoga a cultura humana e lança luz aspectos tão significativos da vida que ganha destaque em todos os espaços, lugares, contextos e tempos onde foi encenada.

Esperando Godot aborda o tripé conceitual de toda dramaturgia beckettiana, circunscrita nos conceitos de “tempo, memória e hábito” do francês Marcel Proust, conceitos resultantes do estudo de Beckett sobre a obra *Em busca do tempo perdido*⁵⁸ [1908 – 1909 e 1922] (1913; 1927), o qual originou o ensaio *Proust* [1930] (1986). A peça é dividida em dois atos, com uma repetição nem tanto das situações, mas de personagens. Existem somente cinco personagens – Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky e o Menino – e a ação se passa ao entardecer

⁵⁸ Obra composta de sete volumes: *No caminho de Swann*, *À sombra das raparigas em flor*, *O caminho de Guermantes I*, *O caminho de Guermantes II*, *A prisioneira*, *A fugitiva* e *O Tempo redescoberto*.

de dois dias consecutivos, num descampado numa estrada da zona rural, embaixo de uma árvore. Com um galho “seco” sem folhas no primeiro ato e com algumas “folhas” no segundo ato, é um cenário pobre, uma peça recheada de diálogos simples, profundos e dicotômicos, “fúteis” e, ao mesmo tempo, “filosóficos”.

No primeiro ato, *Esperando Godot* apresenta ações simples do cotidiano, como as formas de vestir, calçar, comer, urinar, ações executadas por dois moribundos, Estragon e Vladimir. Esses heróis se constituem na forma de vestir, são homens muito simples, pobres, maltrapilhos, vagabundos, que parecem ser velhos amigos que se encontram à beira de uma estrada rural, ao lado de uma árvore, esperando o tal Godot que nunca chega. Porém, esses personagens nunca nos revelam por que o esperam, e por que é tão importante a sua chegada.

Tampouco nos revelam seus passados, apesar de “falarem” do passado. São dois personagens que falam de inúmeras coisas, porém o leitor-espectador, ao final da trama, não conhece absolutamente nada sobre esses dois moribundos, assim como Godot; não sabemos quem eles são, apenas sua existência, se é que existem, ou se os personagens personificam e constituem essa “espera”.

Esse é o ponto de partida de toda a trama beckettiana, “esperar”, esperam os personagens e espera o leitor-espectador. Estragon é um personagem mais condicionado à situação, enquanto Vladimir, apesar de constantemente ensaiar uma saída da trama, é complacente com Estragon e acaba acatando a espera do amigo. Os personagens consideram se arrepender, embora não saibam por que ficam entediados durante a trama. Os vagabundos pensam em partir, mas Vladimir diz que estão esperando Godot. Os moribundos pediram algo a ele, embora não tenham certeza do que estão esperando por uma resposta. Os nossos heróis até consideram se enforcar como uma diversão para passar o tempo, mas são impedidos pelo grito terrível quando escutam a aproximação de outros dois personagens que entram em cena, Pozzo e Lucky.

Pozzo é o tirano, rico proprietário das terras onde está situada a árvore, no descampado onde Estragon e Vladimir se encontram à espera de Godot. Ele está acompanhado de Lucky, seu fiel escravo, que está amarrado a uma corda e carrega as suas bagagens. Pozzo para, para comer e falar com os dois moribundos, tira do bolso um alimento e oferece aos vagabundos, avisando que durante a sua passagem vai vender Lucky no mercado de escravos. Lucky é um escravo subserviente, com nome impróprio de “Sortudo”, que está amarrado a uma corda e não responde, exceto após colocar o chapéu.

Pozzo ordena que o escravo “Pense, porco! (...) pense!” (BECKETT, 2010a, p. 86 – 87) e temos nesse ato um diálogo inexplicável, sem sentido, de Lucky para com o leitor-

espectador. O pensamento – traduzido em texto – de Lucky produz um discurso confuso, que beira um significado profundo, até que se torna cada vez mais desequilibrado, um ápice que lhe retira o chapéu e o escravo se cala e cai.

Ao final, depois da saída de Pozzo e Lucky de cena, chega um menino com uma mensagem de Godot, para anunciar àqueles que o esperam que Godot não virá esta noite, mas virá na manhã seguinte com certeza. Tem-se a impressão de que os dois moribundos também já ouviram essa mensagem antes, embora o menino afirme não ter vindo ontem. Os vagabundos pedem ao menino para dizer a Godot que ele os viu. O menino sai de cena, e os heróis, decepcionados, vão embora, porém sem sair do lugar, estáticos, mas certos de retornarem no dia seguinte, e assim a cortina cai para inaugurar um novo dia na trama.

VLADIMIR: Então, vamos embora.
 ESTRAGON: Vamos lá.
Não se mexem.
Cortina. (BECKETT, 2010a, p. 109).

Tempo! “Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar. (...) Algumas folhas na árvore.” (BECKETT, 2010a, p. 111). Assim inicia o segundo ato, que é basicamente uma repetição do primeiro, não de situações, mas dos personagens, quase na mesma ordem. A diferença é que Estragon aparece primeiro na inauguração do primeiro ato, ao passo que no segundo ato é Vladimir que inicia a cena.

Vladimir e Estragon retornam, o ponto de partida é o mesmo lugar, esperar embaixo da árvore (agora com folhas) no descampado, dialogando sobre o nada e à espera por Godot. Estragon sugere que os amigos se separem, mas Vladimir não quer. Os heróis têm uma nítida lembrança de outros dois, principalmente Vladimir, mas ficam debatendo o valor do pensamento, em última análise, decidindo que vale a pena argumentar agitada e confusamente, continuando suas conversas aleatórias para passar o tempo enquanto esperam por Godot.

Quando se aproximam do meio do ato, aparecem novamente Pozzo e Lucky que agora estão muito diferentes: o tirano rico Pozzo agora está “cego” e Lucky, seu escravo subserviente que “pensou” agora está “mudo”. Pozzo deve agora contar com a compaixão e orientação do apoio de Lucky, que é o olho-guia do patrão. Pozzo cai sempre que Lucky (o escravo sortudo) cai, e ambos caem quando chegam, aparentemente incapazes de voltar ao clímax da peça de certo modo absurda. Quando Vladimir e Estragon tentam ajudá-los, os moribundos também caem e não conseguem se levantar.

Quando todos conseguem sair desse “lugar que resultou em suas quedas”, Pozzo e Lucky não têm memória de nenhum encontro do dia anterior com os outros dois, ou seja, Pozzo e Lucky jamais reconhecem ter estado ali anteriormente, ou terem cruzado em alguma situação com Estragon e Vladimir, nem reconhecem a sua condição atípica de um dia para o outro. Entretanto, Vladimir e Estragon também não têm certeza se tudo o que pensam que aconteceu no dia anterior de fato aconteceu, a única coisa certa é a espera por Godot naquele lugar.

Assim, caminhando para o final do ato, depois da saída de Pozzo e Lucky, o menino novamente chega com a mesma mensagem de Godot, e avisa novamente que Godot não virá hoje à noite, mas virá no dia seguinte com certeza. No entanto, o menino também não reconhece que esteve ali no dia anterior e diz que o irmão está doente. Vladimir consente que o menino anterior pode ter sido o irmão, pode ser que sim, ou pode ser que não.

O menino então sai de cena, com o recado para avisar Godot que os viu. Assim, a noite cai, Vladimir e Estragon se despedem, certos de seu retorno no dia seguinte à espera por Godot. A obra finaliza de maneira muito representativa, simbólica, porque tanto o primeiro quanto o segundo ato finalizam de forma repetitiva:

VLADIMIR: Então, vamos embora.
 ESTRAGON: Vamos lá.
Não se mexem.
Cortina. (BECKETT, 2010a, p. 197).

Vladimir e Estragon são, essencialmente, exemplos de personagens inumanos/humanos, “homens” que representam toda a humanidade. Ambos se complementam e se contrastam de certa forma, continuamente durante a trama.

Estragon está principalmente preocupado com os sentimentos. Em vez de pensamentos intelectuais, está particularmente concentrado em seu próprio sofrimento.

Gogo, como carinhosamente é chamado por Vladimir, tem certa dificuldade para entender muito da lógica e da filosofia do amigo, apesar de ter saltos intuitivos que são mais profundos que os de Vladimir na sua construção lógica.

Os pares de personagem, sem dúvida, representam duas partes de uma mesma pessoa. Estragon é o corpo, possivelmente representado por sua fixação em suas botas desde o início da trama. As surras que Gogo diz receber representam o sofrimento que aflige e aprisiona a humanidade, embora as reclamações de Estragon sobre isso sejam de autopiedade e o medo

de outra eventual surra, sentimentos que o mantém trancado no interminável, esperando aquele que irá libertá-lo dessa condição operante, ou seja, Godot.

Vladimir é o mais lógico e intelectual dos dois personagens principais, e é o único que se lembra da maioria dos eventos de um dia para o outro. Quando recorda, é o personagem percebendo a sua existência na trama. No entanto, é um sujeito que se revolta com essa existência, apesar de aceitar a resistência, justamente porque não tem certeza de nada. Ainda assim, é o único das figuras beckettianas no enredo que terá alguma percepção do drama.

Didi, como é carinhosamente chamado por Gogo, trabalha para encaixar esses eventos em um prazo lógico, apesar de evidências conflitantes. Vladimir tenta explorar ideias filosóficas, porém, logicamente, muitas vezes se perde em verdades mais profundas que seu amigo Estragon, parecendo agarrá-las instintivamente, ocasionalmente procurando em seu chapéu respostas para suas indagações.

Podemos considerar que Vladimir representa a mente, com toda a sua capacidade de se enganar. É um personagem mais conformado com a lei da sua existência, ou seja, aceita melhor a sua condição diante dessa espera.

Eis a dicotomia, que se apresenta como contraste e, ao mesmo tempo, um complemento: corpo e mente, matéria e espírito, razão e subjetividade na obra beckettiana.

Por outro lado, outro par de personagens estabelecido nessa relação é Pozzo e Lucky, encontramos exemplos de personagens também reais e de natureza simbólica, representativa e presente na sociedade contemporânea. Personagens inseridos numa história cotidiana que queremos esquecer, embora estejamos imersos diariamente nessas relações de poder que são estabelecidas cotidianamente. Em contrapartida, há uma dependência subserviente, de modo que parece relacionada, mas não se limita à desigualdade explícita.

Pozzo representa um rico proprietário de terras, com poder, autoridade e recursos. O personagem enxerga, pelas vestes, que Vladimir e Estragon estão abaixo dele, mas é “condescendente” ao falar com os moribundos de qualquer maneira. Pozzo apenas gosta do som de sua própria voz. Sua preocupação com as aparências e convenções sociais é ridícula, apontando a sua insignificância. Traz consigo um relógio que consulta constantemente, como quem diz que seu tempo tem valor.

Pozzo usa seu poder, representado pelo seu chicote, sobre seu escravo acorrentado, Lucky (condição imprópria para quem tem o nome de Sortudo), mas seu poder e recursos são inúteis, não dão sentido à sua vida ou o protegem do infortúnio que aparece na forma de cegueira no ato seguinte.

Assim, Pozzo deve confiar na “sorte”, que antes era apenas uma “conveniência” e usada como entretenimento, para ajudá-lo a navegar pela vida, tornando-se, num único golpe, em um personagem.

Lucky, o escravo com nome impróprio, deve constantemente carregar fardos que não são seus. Seu corpo é restringido, assim como a sua liberdade de vontade, pois Lucky usa uma corda em volta do pescoço que Pozzo segura como uma coleira enquanto o chicoteia. Pode ser por isso que o escravo parece nem mesmo pensar em sair quando Pozzo fica cego no segundo ato, perdendo a maior parte do poder que exercia sobre Lucky.

O escravo demonstra alguma força de vontade, um pouco estranha, bizarra, durante seu longo discurso no primeiro ato. Lucky está chateado com a perspectiva de Pozzo vendê-lo, o que sugere que o escravo pode escolher permanecer voluntariamente em seu papel subserviente.

Há uma dependência entre Lucky e Pozzo, de modo que parece ter relação, mas não se limita, com a desigualdade. Eis a dicotomia singular da relação que se materializa nos opostos: senhor e escravo, opressor e oprimido, tirano e subserviente, “eu mando porque sempre tem alguém para obedecer”, na obra beckettiana.

Por sua vez, o menino, a criança que aparece brevemente no final de cada ato da peça, que tem como função exclusiva anunciar que Godot mandou avisar que “não virá hoje, mas chegará amanhã com certeza”. O personagem que, em certa medida, legitima o fim dessa espera no tempo presente, ou seja, afirma aos nossos heróis que não precisam esperar mais por Godot, porém anunciando a sua continuação no tempo futuro, um gancho para o retorno dos personagens no dia posterior.

Apesar de o texto se referir ao mesmo ator/personagem, não fica claro, devido à memória debilitada na trama, se de fato é o mesmo ator/personagem, porque, assim como Pozzo e Lucky não se lembram de ter estado ali no dia anterior, tudo na peça ocorre em pares, de modo que um ator interpreta dois meninos “iguais”, um que cuida das ovelhas e, por sua vez, outro que cuida das cabras para o senhor Godot. É esse menino o encarregado de materializar a existência de um Godot na trama.

Em *Esperando Godot*, Beckett deixa a sua escrita falar por si mesma, imputando símbolos com relevantes significados durante a narrativa. É fundamental, para a compreensão dessa obra, abordar algumas discussões para além dos personagens, com relação a alguns adereços de cena e que são elementos simbólicos centrais, como a árvore, a bagagem, a corda (chicote/coleira) e o relógio.

A árvore, elemento cenográfico central, presente no descampado, na estrada rural onde Estragon e Vladimir se encontram, está completamente sem folhas no início da narrativa e representa o único elemento orgânico no cenário. Podendo estar morta ou pelo menos dormente, a árvore retrata o mundo como estéril e sem vida, enfatizando a falta de propósitos e significados que os personagens devem enfrentar com o crescimento aparente de folhas no ato seguinte.

Por essa perspectiva, apenas aumenta a incerteza dos personagens sobre o lugar e sobre a passagem do tempo que a encenação está dizendo. Apesar da descrição de Vladimir da árvore coberta com folhas, as instruções do palco especificam explicitamente apenas quatro ou cinco folhas.

A bagagem que Lucky carrega pode ser vista como um símbolo de “sorte”, pois nunca é posta ao chão, exceto quando é necessária para cumprir uma das ordens de Pozzo. Após a realização da tarefa, o escravo obediente a pega novamente, para demonstrar a sua condição de subserviente na trama, mesmo quando lhe foi dito para não fazê-lo. Essa ação ecoa a tendência humana de escravidão, os fardos agarrados à subserviência, em servir, mesmo quando fazê-lo é totalmente desnecessário. A bagagem consiste principalmente de itens para confortos de Pozzo.

No segundo ato, uma das malas, que nunca é aberta no primeiro ato, revela conter apenas areia, mas Lucky voluntariamente a pega novamente, e novamente, outro exemplo de um personagem subserviente, amortecido por hábitos que cumprem a tarefa sem pensar e sem um propósito real. A bagagem é símbolo de sorte, pois representa para Lucky um lugar no mundo, que é o de servir voluntariamente.

A corda é representativa em duas situações ambíguas: o chicote nas mãos de Pozzo e a corda em volta do pescoço de Lucky. Esses elementos representam o equilíbrio de poder na relação entre esses pares no primeiro ato. Há uma corda, “o chicote” que domina Lucky (a sorte), e, ao mesmo tempo, a corda que atravessa o palco até estar em volta do pescoço de Lucky e é puxada arbitrariamente por Pozzo, como uma coleira. Essas cordas – chicote e a coleira – representam o poder (dominador) e a condição de escravo (dominado). Lucky, feliz e voluntariamente, aceita essa condição imposta e abraça esse equilíbrio de poder estabelecido, sem questionar.

O personagem não pode imaginar qualquer outro estado para si mesmo. Quando a corda é encurtada no segundo ato, o equilíbrio e as relações de poder tornam-se mais evidentes, principalmente a subserviência. Agora o cego Pozzo depende de Lucky (a sorte)

para a sua direção, embora Lucky ainda dependa psicologicamente da corda – chicote e coleira –, ou seja, também há uma série de cordas figurativas no enredo.

O relógio é simbolicamente uma peça fundamental para compreender a cronologia temporal do texto beckettiano. Curiosamente, quem é portador do tempo é Pozzo, o tirano do primeiro ato que infelizmente é condenado à cegueira no segundo ato; e é esse personagem que consulta insistentemente o relógio e permite outro andamento ao espetáculo. O relógio que dá dinâmica à trama pode ser expresso por Beckett nas inúmeras indicações de “(Silêncio.)”, “(Pausa.)” e “(Silêncio oculto.)” no enredo.

O relógio também pode indicar um valor imputado ao tempo de Pozzo, ao contrário dos moribundos, que esperam e não têm valor no tempo para isso. Fazendo uma análise cronológica na escrita, destacando como exemplo somente as indicações de “(Silêncio.)” no primeiro ato, temos 57 indicações de na peça teatral, na qual podemos entender a presença do tempo incompleto, uma vez que um minuto possui 60 segundos.

Em oposição, no segundo ato temos 62 indicações de “(Silêncio.)”, originando um tempo saturado, uma vez que um minuto possui os mesmos 60 segundos. Por essa razão, entendo que existe no segundo ato uma busca pela resposta do tempo na trama presente entre os personagens Vladimir e Estragon. Essa busca legitima a causa e o efeito pelos quais o tempo se esvai.

No entanto, a soma dos dois atos presentes possui 119 indicações de “(Silêncio.)”. Se dois minutos são 120 segundos, retroagimos o tempo e finalizamos a sua (in)completude manifestada na narrativa. Um tempo (a)linear, em constante (des)equilíbrio, que se (in)completa na passagem, revelando a dramaturgia beckettiana (REINATO, 2013; REIS, 2015).

O título *Esperando Godot* no Brasil, ou a tradução lusitana *À espera de Godot*, resume todo o conflito da trama: esperar por um personagem que não aparece em cena. Essa é vida dos dois heróis vagabundos criados por Beckett, que veem a “chegada” de Godot como a única alternativa para suas tristes e decadentes vidas. Sendo assim, a trama principal é muito simples, contando a história de dois velhos moribundos que, inseridos no universo clownesco, esperam por um senhor chamado Godot. Porém, nenhum dos dois personagens, sabe quem Godot de fato é, se alguém o conhece, ou se Godot de fato exista.

Por outro lado, o leitor da obra, ou o espectador de teatro, percebe que Godot de fato é alguém que não chega, e, principalmente, que nunca chegará. Com isso, temos a trama problematizada pelo dramaturgo, o conflito que resulta nessa espera, não só pelos personagens, mas também pelo leitor-espectador.

Enquanto esperam, os heróis vagabundos, Didi e Gogo, tentam preencher o tempo, esse vazio instaurado, conversando, dialogando, tendo brigas fúteis e refazendo as mesmas e sempre as mesmas perguntas, ações corriqueiras do seu cotidiano, pois é justamente na espera que as vidas dos personagens acontecem. E o leitor-espectador também participa ativamente desta inércia.

Godot é a figura personificada dessa espera, desse desejo ressentido, dessa esperança depositada por Estragon e Vladimir na personagem-título. E, nessa espera, o que os heróis fazem? Nada! Absolutamente nada! Restam aos protagonistas ocupar o tempo, preencher o seu vazio, rememorar as lembranças, realizar ações aleatórias, estar e perpetuar no hábito cotidiano das ações corriqueiras, acompanhados pelo leitor-espectador, que começa, de certo modo, a se entediar com essa espera.

Nessa espera, Didi e Gogo interagem com outros dois personagens, juntando-se a eles para dar uma dinâmica e andamento no tempo da trama. Mas essas outras duas figuras, Pozzo e Lucky, têm como única função “ocupar” o tempo dos heróis moribundos ao mesmo tempo em que buscam preencher esse vazio materializado na espera.

Inúmeras questões, discussões filosóficas e universais, são problematizadas por Beckett ao leitor-espectador, que começa a refletir assim como as personagens. O interessante é que refletimos não no tempo do enredo, mas no tempo do nosso domínio público-privado, ou seja, a reflexão é a partir do que incomoda o leitor-espectador com essa espera a partir da sua realidade presente.

São esses outros dois personagens que possibilitam outro andamento à peça. Pozzo e Lucky, que fazem, respectivamente, o papel de senhor e o seu escravo, representam muito de nossas relações na sociedade moderna. No final de cada ato também aparece um quinto personagem, o menino, que anuncia que “Godot não virá hoje, mas com certeza virá amanhã”, perpetuando o conflito da trama nessa espera. E como esperamos!

Os personagens parecem que não “falam”, como se, em inúmeras situações, “recitassem” o texto. Uma poesia filosófica parece tomar forma no enredo beckettiano, de modo que os personagens parecem entrar numa espécie de transe durante as passagens reflexivas. Isso possibilita ao leitor-espectador criar textos imagéticos dos diálogos, o que é algo único no teatro beckettiano.

Pozzo (*subitamente furioso*) Não vão parar de me envenenar com essas histórias de tempo? É abominável! Quando! Quando! Um dia, não é o bastante para vocês, um dia como os outros, ficou mudo, um dia, fiquei cego, um dia, ficaremos todos surdos, um dia, nascemos, um dia, morremos, no mesmo dia, no mesmo instante,

não basta para vocês? (*Mais calmo*) Dão a luz do útero para o túmulo, o dia brilha por um instante, volta a escurecer. (*Puxa a corda*) Adiante!
Saem. Vladimir os segue até o limite do palco, observa-os a se afastar. Um barulho de queda, secundado pela mímica de Vladimir, anuncia que caíram de novo. Silêncio. Vladimir vai em direção a Estragon, que dorme, contempla-o por um momento, em seguida acorda (BECKETT, 2010a, p. 185 – 186, itálico do autor).

No entanto, ocorre uma ruptura constante nas inúmeras indicações de “(Pausa.)” e “(Silêncio.)”, das quais o texto é exaustivamente farto.

Esperando Godot é uma peça estática, na qual não acontece muita coisa. O tempo está parado, preso, inerte, uma condição que se resume na espera, uma espera vazia, sem que as personagens e o leitor-espectador saibam de fato o que estão esperando, mesmo que esteja anunciado desde o início da trama que se trata de um homem chamado Godot. Quem é Godot ou o que é Godot na nossa sociedade moderna?

Beckett não trabalha na evolução de um protagonista ou de algum antagonista da peça. Os personagens são criados na medida em que os conflitos da trama exigem. Em determinado momento, os personagens têm ciência de que Godot não virá, porém, mesmo assim, esses heróis se recusam a ir embora, e continuam esperando, e essa espera resulta na única coisa que os personagens têm a fazer.

Godot é dotado de uma gama de significados, possibilidades e simbolismos, podendo significar desde Deus, aproximando-o da sua tradução “God = Deus”; pode retratar a vida, principalmente no segundo ato, no qual folhas “brotam” da árvore, ou seja, a peça “respira”, o teatro vive; ou a falta existencial, com as personagens esperando por algo que preencha esse vazio, a falta existencial diante do pós-Segunda Guerra na Europa.

O sujeito beckettiano é o retrato do homem moderno, sempre à espera, à espera por algo inalcançável, inatingível, com o simples objetivo de estar completo; a sua completude é um alcance tão desejado que a trama não permite aos nossos heróis, nem ao leitor-espectador, e é essa completude que buscamos durante toda a nossa existência, com Beckett fazendo essa construção de maneira brilhante em sua narrativa.

Como a peça foi escrita no pós-guerra, existe uma carga crítica sobre esse período histórico na Europa. Beckett apresenta Estragon e Vladimir, esses personagens marginalizados, decadentes, de maneira que podem ser a representação de soldados perdidos no curso da batalha à procura de uma saída, ou seja, um retrato do continente europeu destruído pela guerra. E que imagens são suscitadas? Abandono, inércia, vazio, destroços.

Essa é uma das inúmeras formas de interpretação da obra. É uma peça da descrença, da falta de um “acreditar”, com diálogos chulos, vazios, idiotas, que rompem e transformam

esse mesmo diálogo numa sabedoria, em inteligência, surpreendendo o leitor-espectador, que passa a refletir e pensar justamente a partir desse vazio. Beckett, em *Godot*, escreve sobre os nossos fracassos, sobre os sujeitos fracassados, que não têm esperança, que não têm esperança diante do nada.

Esperando Godot é a metáfora da espera, da esperança, do acreditar, no sentido de crença mesmo. Essa espera é a forma de perceber o vazio, esse vazio que precisa ser preenchido. Os personagens renunciam a própria vida, como se não houvesse mais o que fazer, concentrando-se somente na expectativa criada em torno do personagem-título.

Godot é a espera pelo fim da guerra, por dias melhores, por mudanças e transformações, ainda que, por meio dessa espera os personagens percam um pouco da noção de tempo, ao ponto da espera se eternizar nesse universo.

O problema que os personagens têm com a percepção do tempo acaba transparecendo para o leitor-espectador, uma vez que não temos ciência se os personagens estão esperando há dias, meses, anos ou uma vida toda. Além do problema de tempo, os personagens carecem de memórias, o que é nítido principalmente do primeiro para o segundo ato, quando a passagem de tempo evidencia essa deficiência de não saber qual o curso da vida.

Há personagens que se lembram um pouco melhor dessa espera, e outros personagens que não vão recordar nunca. Essa questão, na mudança do primeiro para o segundo ato, de certo modo indica que a história é cíclica:

VLADIMIR

Será que dormi, enquanto os outros sofriam? Será que durmo agora? Amanhã, quando pensar que estou acordando, o que direi desta jornada? Que esperei Godot com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite? Que Pozzo passou por aqui, com o seu guia, e falou conosco? Sem dúvida. Mas quanta verdade haverá nisso tudo? (*Tendo pelejado em vão com as botas, Estragon volta a se encolher. Vladimir o observa*) Ele não saberá de nada. Falará dos golpes que sofreu e lhe darei uma cenoura. (*Pausa*) Do útero para o túmulo e um parto difícil. Lá no fundo alguém da terra, o coveiro ajuda, lento, com o fórceps. Dá o tempo justo de envelhecer. O ar fica repleto dos nossos gritos. (*Olha para Estragon*) Para mim também, alguém olha, dizendo: ele dorme, não sabe direito, está dormindo. (*Pausa*) Não posso continuar. (*Pausa*) O que foi que eu disse? Vai com a agitação, para, finalmente, junto à coxa esquerda, olha ao longe. Entra pela direita o menino da véspera. Para. Silêncio. (BECKETT, 2010a, p. 188).

Existe um declínio dos personagens, porque de certo modo os heróis moribundos começam a acentuar essa percepção infinita da espera. Pozzo fica cego, a subserviência voluntária de Lucky é nítida, de modo que essas relações de dependência vão se acentuando.

Nesse sentido, Pozzo e Lucky têm uma função primordial, pois dialogam com o tempo presente e com relações entre “opressor e oprimido” que constituem a sociedade moderna. E a

palavra que define essa peça de teatro é, sem dúvida, o tempo, a espera, tempo de espera, tempo de se encontrar, simplesmente tempo.

Esperando Godot é considerado um dos textos basilares do chamado “teatro do absurdo”, movimento nominado pelo crítico húngaro Martin Esslin em 1962. Essa corrente surgiu justamente depois da Segunda Guerra Mundial, como uma nova vanguarda. São escritores representativos desse movimento: Samuel Beckett, o romeno Eugène Ionesco, os franceses Arthur Adamov e Jean Genet, entre outros.

O teatro do absurdo, como indica o nome, se caracteriza por mostrar situações estranhas, absurdas, com personagens vazios, que a princípio não têm nenhum sentido, muito próximo das discussões existencialistas da filosofia que influenciou o gênero. O argelino-francês Albert Camus e o francês Jean-Paul Sartre utilizavam de situações absurdas com a qual os seres humanos se deparam ao longo da vida para escrever seus ensaios sobre o significado da existência. Os principais temas desse teatro viriam a ser “o sentido da vida”, “a concepção do nada”, “a morte”, “a solidão”, “a falta de esperança”, “desconfiança”, “resignação”, “sentimentos negativos” que acometem o homem diante de duas guerras que assolaram a Europa.

Vladimir e Estragon, assim como Pozzo e Lucky, estão igualmente ligados entre si e ligados a Godot, e também à crença de que sua chegada dará um significado para suas vidas. Vladimir e Estragon também cogitam se enforcar com uma corda; o suicídio nunca é uma opção real, mas sua discussão fornece aos pares um desvio do ato de esperar por Godot.

A corda aqui se torna um símbolo de submissão a uma crença ilógica. Os principais temas em *Esperando Godot* são o absurdo da existência, a falta de propósito da vida, a loucura de buscar algum significado e a incerteza do tempo, representando verdades maiores sobre a existência e a condição humana.

A peça se caracteriza pelo completo absurdo da existência. Vladimir e Estragon vestidos de maneira mesquinha se envolvem em ações fisicamente ineptas e participam de conversas absurdas e chulas, os moribundos esperando infinitamente que uma situação imutável seja alterada, quando está claro que Godot nunca virá.

A ênfase de Beckett no absurdo está no comportamento humano que mostra os lados trágicos e cômicos da crise existencial. Embora Vladimir e Estragon concordem que não há nada a ser feito, os vagabundos certamente parecem trabalhar incansavelmente para preencher o tempo enquanto esperam a conclusão inevitável.

Uma vez que a própria existência humana é absurda, nenhum dos personagens de *Esperando Godot* tem um propósito significativo; a falta de propósito da vida é um tema-

chave ilustrado pelo fato de que Godot nunca chega, tornando sem sentido a espera que abrange toda a peça. Da mesma forma que Pozzo e Lucky podem parecer estar viajando em direção a algo, mas suas viagens são, em última análise, mostradas como igualmente sem propósito, todos os personagens parecem estar presos em seus papéis sem propósito.

Da mesma forma, Beckett ajudou a definir a loucura de buscar aquilo que não está claro: quem ou o que Godot representa? Mas ao esperar por esse personagem-título, Didi e Gogo estão buscando algum tipo de significado fora de si. Logo no início, os heróis se lembram de fazer uma espécie de oração a Godot, esperando que lhes dê algum tipo de direção. Os moribundos, então, decidem que é mais seguro esperar e ver o que Godot tem a dizer, em vez de se enforcarem.

Mas Godot nunca vem, representando a futilidade e a loucura de tal busca por significado em uma existência inerentemente sem sentido. E, finalmente, há a incerteza do tempo: o tempo parece passar normalmente durante o período em que os personagens estão no palco, com marcadores previsíveis – como o pôr do sol e o nascer da lua, embora os personagens às vezes se confundam sobre isso –, mesmo que os intervalos entre os dois atos e os vários eventos sejam extremamente incertos.

No início do segundo ato o crescimento das folhas na árvore sugere que um período de tempo mais longo se passou, do dia e da noite anterior para o dia seguinte. Essa passagem temporal sugere que os personagens parecem estar sendo infinitamente rastreados pelo tempo repetido de uma forma onírica absurda. O tempo ajuda as pessoas a organizar suas vidas e memórias, portanto a incerteza do tempo na peça contribui para o sentimento de falta de sentido.

Entretanto, *Esperando Godot* é, como já dito, uma obra aberta que possibilita inúmeras interpretações. Beckett nos mostra resignação, frustração para com Deus, desapego ao sentimento religioso, ao mesmo tempo em que fala de desejos, da amizade, do acreditar.

Uma metáfora possível é que Godot seja qualquer desejo inalcançável. É a vontade de viver, ainda que o curso da vida seja contra a própria vida, pois todos nós morremos ao final, ou, melhor dizendo, morremos todos os dias.

A obra também fala da amizade e do companheirismo na relação entre Estragon e Vladimir, de modo que, apesar dos conflitos, um se apoia no outro. Diante disso, o absurdo, no meu entendimento, é enfraquecido, pois passa a existir esperança, o que torna o texto de Beckett mais próximo do real, sem um apego exaustivo no sentido pessimista que é tão comum ao teatro do absurdo. A peça entretém, o desejo é muito mais presente, mesmo situado nessa espera sem fim.

POZZO

Parou e chorar. (*A Estragon*) Você tomou o lugar dele, em todo o caso. (*Sonhador*) As lágrimas do mundo são em quantidade constante. Para cada um que irrompe em choro, em outra parte alguém para. Com o riso é a mesma coisa. (*Rí*) Não falemos mal, então, dos nossos dias, não são melhores nem piores do que os que vieram antes. (*Silêncio*) Não falemos bem, tampouco. (*Silêncio*) Não falemos. (*Silêncio*) Verdade que a população aumentou. (BECKETT, 2010a, p. 67, *itálico do autor*).

A dualidade está em toda parte em *Esperando Godot*, a começar pelo fato de ser uma peça trágica, dolorosa, mas também cômica, de riso fácil, fazendo dela uma espécie de tragicomédia.

Não menos importante é o fato de que cada personagem tem uma contraparte que age tanto como complemento quanto como contraste do outro. Vladimir e Estragon parecem ser quase idênticos no início, mas diferentes características mostram que eles são, essencialmente, duas partes diferentes. Pozzo e Lucky são opostos em *status*, mas compartilham uma dependência mútua. É possível que o menino, embora escrito como um papel desempenhado por um único ator, seja, na verdade, dois irmãos, um dos quais cuida das ovelhas, enquanto o outro cuida das cabras como vimos.

Toda a peça é dupla em estrutura, consistindo em dois atos representando quase os mesmos eventos, de modo que o segundo ato é reflexo do primeiro ato – por exemplo: Estragon abre o primeiro ato, enquanto Vladimir é o primeiro a aparecer no segundo ato. Também está claro que os dois dias vistos na peça são reflexos de muitos dias no passado e, ao mesmo tempo, dias que continuarão indefinidamente.

Os chapéus usados por Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky são um veículo para que os personagens mostrem suas identidades. Lucky precisa de seu chapéu para pensar, enquanto Pozzo consegue mostrar seu poder sobre o escravo sortudo; Vladimir, um dos personagens principais, está obcecado por seu chapéu a ser revelado, enquanto Estragon pensa primeiro em suas botas. Estragon e Vladimir têm um longo período em que trocam seus chapéus com os de Lucky: seria uma tentativa sem objetivo de fazer o tempo passar enquanto esperam por Godot? Ou com o simples objetivo de trocarem a própria sorte?

O grande triunfo da peça, na qual o leitor-espectador é um personagem implícito, convidado a falar sobre “nada” e ao mesmo tempo sobre “tudo”, é a espera que Beckett propõe aos personagens e, conseqüentemente, a esse leitor-espectador.

O dramaturgo é genial ao explorar a autorreferência da espera na temática da obra desde seu título, inserindo o leitor-espectador como um personagem desse constante ato de esperar por alguém ou algo. Assim como Gogo e Didi, estamos esperando o protagonista que

nunca chega, o que faz com que seja impossível se esquecer dessa experiência sensorial do texto e da encenação, porque a cada andamento da peça acompanhamos atentos a saga dos heróis da trama.

A performance em Beckett tem origem no texto, nas palavras, nessa autorreferência do título e na reflexão público-privada do leitor-espectador. O dramaturgo escreve a partir das suas experiências, para o momento presente, que se renova e configura em um novo tempo constantemente.

Durante a trama, o leitor-espectador, por meio do que chamo de “performances eu-subjetiva”, está o tempo todo selecionando, pontuado, refletindo, dialogando com os propósitos colocados por Beckett. O leitor-espectador não é passivo, como se fosse apenas um entretenimento para a obra; pelo contrário, é ativo durante todo o enredo, porque apesar da peça ter sido escrita entre 1948 e 1949, é simbolicamente atual, e por ser atual o leitor-espectador é um personagem ativo na espera.

É estranho pensar que enquanto esperamos estamos ativos, mas essa é a realidade, pois dialogamos com os personagens. A forma como Beckett constrói a narrativa coloca o leitor-espectador dentro do texto. Por essa e outras razões é que se materializa uma “performance eu-subjetiva” do leitor-espectador, porque, assim como a trama, estamos em movimento.

Sendo assim, a “performance eu-subjetiva” do leitor-espectador se constitui na identificação e no reconhecimento de seu universo privado em relação à obra de temática pública de Beckett. É esse espaço de materialização, de discussão, identidade e performances, que aproxima o dramaturgo do seu leitor-público e que permite ao espectador não ser apenas um receptor passivo da obra, mas criticamente ativo durante o desenvolvimento da trama, uma vez que são temas que dialogam no entre-lugar desses universos público-privados.

Estragon e Vladimir são as figuras “deprimidas” e “esperançosas”, o que é congruente com *Eleutheria*. Como o homem moderno, nossos heróis têm dificuldade de socializarem entre si, embora não consigam “viver” sem a presença do outro na espera sem fim.

VLADIMIR

Não temos mais nada a fazer aqui.

ESTRAGON

Nem fora daqui.

VLADIMIR

Deixe disso, Gogô, não fale assim. Amanhã vai ser outro dia.

ESTRAGON

De que jeito?

VLADIMIR

Você não ouviu o moleque?

ESTRAGON

Não.

VLADIMIR

Disse que Godot virá amanhã, com toda certeza. (Pausa) O que me diz disso?

ESTRAGON

Então é só esperar aqui (BECKETT, 2010a, p. 107).

ESTRAGON

Aonde vamos?

VLADIMIR

Não muito longe.

ESTRAGON

Ah, vamos sim, vamos para bem longe daqui!

VLADIMIR

A gente não pode.

ESTRAGON

Por que?

VLADIMIR

Temos que voltar amanhã.

ESTRAGON

Para que?

VLADIMIR

Para esperar Godot (BECKETT, 2010a, p. 192 – 193).

Ao contrário de *Eleutheria*, em que Victor Krap conquista a liberdade tão desejada durante a trama, em *Godot* o personagem central não chega e a espera de Estragon e Vladimir continua. É essa espera que legitima toda a trama, assim como o desejo por liberdade de Victor Krap.

Talvez Gogot não tenha que chegar. Se pensarmos que a tradução de *God* é Deus e que esse ser supremo está em todos os lugares, então a espera passa a ser a personificação do próprio tempo, desse personagem “inalcançável”, um anti-herói. É um ciclo “perverso”, constante, do tempo impresso na própria passagem, de modo que ao final a espera se perpetua e eterniza um ciclo implícito no próprio tempo.

Diante disso, *Esperando Godot* resume toda a sociedade moderna, sempre à espera por algo que sacie seus anseios nos aspectos profissional, pessoal, familiar, amoroso, econômico etc. Vivemos inertes, estáticos, na busca por um contentamento inalcançável. Estragon e Vladimir revelam mais de nós mesmos do que acreditamos saber.

O que significa esperar nos anos de 2020 e 2021, diante de uma pandemia que assola o mundo? Seria esta nossa Europa em guerra? Como esperar um fim diante de uma polarização política que parece negligenciar as estatísticas de mais de 575 mil vidas ceifadas no Brasil por um vírus⁵⁹? Como nossas relações de “performances eu-subjetivas” serão transformadas pós-pandemia?

⁵⁹ Estatística do dia 26 ago. 2021. Disponível em: <<https://covid.saude.gov.br/>>. Acesso em 27 ago. 2021.

Godot só existe porque Vladimir e Estragon estão à sua espera, e esperar nada mais é do que ação de esperar. O tempo pelo qual se espera, expectativa diante dos acontecimentos. Estamos esperando Godot e ainda continuaremos esperando...

4 ANÁLISE CINEMATOGRAFICA DO *FILM* (1965): À LUZ DA OBRA TEATRAL DE BECKETT

Em dado momento, olhando fixo para o set enquanto uma nova tomada era preparada, [Beckett] voltou-se para Jeannette e, mais sério do que brincalhão, disse com um suspiro: “Aquele quarto lá embaixo. Sabe, eu poderia viver nele muito feliz”. (SEAYER, 2013, p. 419, colchete meu).

Film é um curta-metragem estadunidense, em preto e branco, filme mudo, com duração de 20 minutos e 11 segundos. Roteirizado em 1963 por Samuel Beckett. A película foi dirigida pelo encenador teatral ucraniano Alan Schneider em 1964 e lançada em 1965, em parceria com o próprio Beckett.

Antes de realizar *Film*, a experiência artística de Schneider residia exclusivamente no campo teatral, tendo sido responsável pela primeira montagem da peça *Esperando Godot* nos EUA, em 1956, cuja estreia foi no famoso teatro Coconut Grove Playhouse, no bairro Coconut Grove, em Miami, no estado da Flórida (ANDRADE, 2010).

A partir de *Godot*, Schneider se consolida como um autêntico encenador beckettiano, sendo o principal responsável por inúmeras direções das obras dramáticas de Beckett, principalmente em solo estadunidense. Em 1975, após *Film*, Schneider dirigiu, em conjunto com o estadunidense Peter Levin, *Zalmen or the madness of god*.

O roteiro do curta-metragem *Film* é o resultado da única incursão do artista Beckett no cinema. Devido ao sucesso de suas obras, principalmente as dramáticas, em 1963 a editora Grove Press, a pedido das produtoras Four Star⁶⁰ e Evergreen Theatre, Inc.⁶¹, propôs a seus renomados escritores que escrevessem roteiros cinematográficos, incluindo nessa lista dramaturgos importantes como Beckett, o inglês Harold Pinter, o romeno Eugène Ionesco, o francês Jean Genet, o irlandês Brendan Behan, entre outros (BORGES, 2003; SEAYER, 2013).

Genet foi o primeiro escritor procurado pela Grove, declinando o convite. No entanto, Beckett, Pinter, Ionesco, a franco-vietnamita Marguerite Duras e o francês Alain Robbe-Grillet aceitaram o convite para a escrita de roteiros cinematográficos (SEAYER, 2013). Beckett, como era de se esperar, foi o primeiro a entregar o roteiro, como sinaliza o editor

⁶⁰ Produtora de TV estadunidense interessada em patrocinar a incursão fílmica de renomados escritores da Grove Press.

⁶¹ Produtora de Audiovisual estadunidense interessada em patrocinar a incursão fílmica de renomados escritores da Grove Press.

americano Richard Seaver⁶² (2013, p. 415): “O primeiro a entregar foi o próprio Beckett, que enviou um trabalho curto, complexo, mas brilhante que, como era de prever, ele chamou de *Filme*”. Beckett tem uma fixação por autorreferência a títulos.

Assina a produção final de *Film* a Evergreen Theatre, Inc. de Nova Iorque, um projeto que incluía três curtas escritos por Beckett, Pinter e Ionesco. Porém, somente Beckett finalizou seu filme (BORGES, 2003). De acordo com Seaver (2013), Beckett fora convidado pela Grove a acompanhar as filmagens de *Film* nos EUA. Era a primeira ocasião do irlandês em solo estadunidense.

Dado que o filme é para um ator, o primeiro intérprete convidado foi o inglês Charles Chaplin, que declinou, uma vez que o ator não lia roteiros. Outros atores, como o estadunidense Zero Mostel e o irlandês Jack MacGowran, este um ator assíduo nas montagens teatrais de Beckett, estavam envolvidos em outros trabalhos e acabaram também declinando (BORGES, 2003; SEAYER, 2013).

Coube, então, ao ator estadunidense Buster Keaton protagonizar *Film*, um famoso cineasta e ator do gênero burlesco, indicado pelo próprio Beckett, que quando jovem admirava suas atuações em filmes mudos (BORGES, 2003; SEAYER, 2013). Como destaca Seaver (2013, p. 416, colchetes do autor): “Não se sabia ao certo se ele [Buster Keaton] tinha lido o roteiro ou não; se o fez, é duvidoso que o tenha entendido”.

Há em *Film*, então, um encontro entre esses dois imponentes artistas: Beckett, um gênio da literatura e da dramaturgia no séc. XX, escritor em ascensão e notoriedade a partir do sucesso de *Esperando Godot*, e Buster Keaton, o intérprete burlesco e minimalista do cinema mudo, um Keaton já envelhecido, que, embora guarde grande parte da sua vitalidade, à época de *Film* é um senhor de idade e já no final da sua carreira de ator⁶³.

Também compõem o elenco os demais atores estadunidenses: James Karen, Nell Harrison e Susan Reed. O cinegrafista russo Boris Kaufman, o operador de câmera Joe Coffey e o montador estadunidense Sidney Meyers completam a equipe técnica.

Filmado em 1964, todo em Manhattan, na cidade de Nova Iorque, sob supervisão e codireção de Beckett, o filme se passa em dois locais: numa locação externa, escolhida pelo próprio dramaturgo – “A parede, parte de um edifício que seria demolido, era puro Beckett: decadente, irregular, o cimento descascado e se esboroando” (SEAYER, 2013, p. 417) –,

⁶² O relato dessa experiência cinematográfica beckettiana consta na obra *A hora terna do crepúsculo – Paris nos anos 1950, Nova York nos anos 1960: memórias da era do ouro da publicação de livros*, publicado no Brasil pela editora Globo em 2013.

⁶³ O ator faleceu em 1966, ano seguinte ao lançamento do curta-metragem *Film* (1965). É provável que *Film* tenha sido a última, ou uma das últimas experiências de atuação do renomado ator burlesco.

junto à ponte do Brooklyn; e num estúdio no Upper East Side de Manhattan, montado seguindo todas as especificações do autor.

O próprio diretor Schneider, em inúmeras de suas entrevistas, afirmava que todas as decisões de *Film* passaram pela anuência do artista. Segundo Borges:

(...) Schneider afirma que não ficou surpreso com o fato de Beckett ter se transformado no diretor propriamente dito do filme. Como o autor era muito minucioso nas suas criações, ele fez questão de participar das filmagens e foi modificando o roteiro à medida que algumas cenas se tornavam impossíveis de serem realizadas (BORGES, 2003, p. 02).

Esse era *Samuel Beckett: escritor plural* (2004), como denomina Célia Berrettini no título de um de seus principais livros sobre o dramaturgo, no qual atesta a pluralidade desse artista que, além de escritor, dirigiu inúmeros de seus trabalhos tanto no campo teatral, como em produções para a TV. Como reforça Borges:

Beckett tinha muito interesse pelo cinema, tanto é que em 1936, antes de emigrar para a França, enviou uma carta para Eisenstein pedindo para ser admitido na Escola Pública de Cinematografia de Moscou (Knowlson, 1996:226). Waugh & Daly (1995:24) afirmam que a carta de Beckett provavelmente se perdeu, pois aquele foi um período bastante confuso para Eisenstein. Ele teve que ficar de quarentena devido a uma epidemia de varíola que assolou o país e parou a produção do filme *Bezhin Meadow* (...) (BORGES, 2003, p. 01 – 02).

Antes de *Film*, a experiência de Beckett com cinema se restringia ao campo da literatura. Como destaca Borges (2003), o dramaturgo havia lido importantes contribuições teóricas de cineastas como o diretor russo Vsevolod Illarionovich Pudovkin e o crítico de cinema alemão Rudolf Arhneim.

Reconhecemos, pois, um artista muito preocupado com a “forma” de expressão, representação, encenação e materialização de suas criações. Beckett viria a ser um dramaturgo em constante conflito com a “forma” de representação da sua escrita. Inúmeras adaptações teriam sua realização negada, e o que vemos é um autor “adaptando” o seu próprio trabalho criativo.

Film é um curta-metragem experimental mudo. Assim como as peças de teatro são divididas em atos, o curta-metragem é dividido em três partes centrais que se relacionam concomitantemente: a primeira parte (A Rua) e a segunda parte (A Escadaria) apresentam, predominantemente, o ponto de vista da câmera, “A câmera-personagem – E”, nominado no roteiro como E⁶⁴; enquanto a terceira parte ocorre no interior do quarto (A Habitação)

⁶⁴ Predominantemente, porque temos algumas outras ocasiões (a presença da percepção do protagonista O).

intercalando/alternando a percepção de E com a percepção de O (o personagem de Keaton, “O protagonista – O”).

Essas três partes são congruentes com a divisão proposta na peça *Eleutheria*, primeira obra teatral de Beckett e única peça dividida em três atos. Outra aproximação com este referido teatro é que o personagem central Victor Krap conquistará o desejo de “liberdade” somente na última cena, e, da mesma forma, em *Film* (veremos a “autopercepção” de si mesmo no final da película).

De acordo com Seaver, “era um roteiro extremamente simples envolvendo dois aspectos do mesmo protagonista: um, o que percebia, o outro, o percebido; o primeiro insistentemente procurando, o segundo tentando desesperadamente se esconder” (2013, p. 416), isto é, ao encontro da interpretação proposta por Borges: “O enredo gira em torno de O, o objeto, representado por Buster Keaton, que foge da percepção do olhar de E, a câmera-personagem, mas não consegue fugir da percepção de si mesmo.” (2003, p. 02).

Ao final em *Film* nos é revelado que o perseguidor metaforizado pela câmera-personagem E não é outrem, mas o próprio “eu” percebido sobre si mesmo, o protagonista O.

Film é uma narrativa em que o ator Keaton tenta escapar de um olho que tudo vê, e é a partir da perspectiva de que “Ser é ser percebido”, do princípio proposto pelo filósofo irlandês George Berkeley, que refletiremos sobre o lugar da câmera/personagem no cinema beckettiano, como também sobre a influência da dramaturgia teatral, principalmente a obra *Esperando Godot*.

Temos um personagem cuja própria existência conspira contra seus esforços. Sendo assim, esta análise parte de discussões acerca d’A Percepção, d’A Rua, d’A Escadaria e d’A Habitação.

O filósofo Berkeley foi precursor do empirismo, dando origem a uma de suas teses: “Ser é ser percebido”. É esse conceito presente na obra *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano* que inicialmente discuto, nos frames iniciais e finais na análise de *Film*.

Concentro-me agora nos planos do curta-metragem e nas influências dramáticas da obra teatral *Esperando Godot*, com as leituras interpretativas de Berkeley propostas por Maria Adriana Camargo Cappello (2001), Jean Rodrigues Siqueira (2005) e Fábio C. Ribeiro Mendes (2007).

Esta análise inicial também pretende suscitar as congruências entre a dramaturgia de Beckett, o pintor russo Kazimir Severinovich Malévich, o cineasta espanhol Luís Buñuel e o

pintor, também espanhol, Salvador Dalí. Espera-se, como resultado, retratar as influências destes teóricos e os traços destes artistas na obra beckettiana.

4.1 A PERCEPÇÃO

4.1.1 A concepção de “Ser é ser percebido”

O curta-metragem *Film* aborda o princípio “Ser é ser percebido”, do filósofo irlandês George Berkeley. Berkeley realizou parte de seus estudos na Trinity College Dublin⁶⁵, e é natural que Beckett, tendo se inclinado para os estudos da filosofia⁶⁶ e tendo sido aluno nesta mesma universidade em Dublin, reverbera em seus escritos os conceitos do compatriota.

De acordo com Borges (2003, p. 02):

O filme é baseado no princípio “Ser é ser percebido”, do filósofo irlandês Berkeley. O enredo gira em torno de O, o objeto, representado por Buster Keaton, que foge da percepção do olhar de E, a câmera-personagem, mas não consegue fugir da percepção de si mesmo. Ao ser perseguido, O é protegido pelo ângulo de imunidade de 45°, mas quando este é ultrapassado, O entra na zona da agonia da percepção. Nestes momentos, O passa a ser percebido não somente pelo outro, mas também toma consciência de si mesmo. Na verdade, Beckett (Harmon, 1999:167) explica que não ficará explícito até o final do filme que o perseguidor, metaforizado pela câmera, não é alguém alheio, mas o próprio eu.

Em 1710, aos 25 anos de idade, Berkeley publica a obra *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano – parte 1* (1980). Nesse estudo, o filósofo defende a tese de que todo o nosso conhecimento do mundo exterior se resume ao que de certa forma captamos pelos sentidos. De acordo com o filósofo, todo o conhecimento humano provém da percepção dos sentidos, reduzindo a que os sujeitos têm dos objetos, das coisas, das sensações, das experiências, discussões contundentes que são tratadas por Beckett nas três partes de *Film*.

A originalidade de Berkeley consiste justamente em afirmar que a existência das coisas nada mais é do que a percepção que temos dessa existência. A máxima frase de Berkeley é “Ser é ser percebido”, e é nesse sentido que o filósofo fundamenta sua filosofia, de

⁶⁵ Uma das mais vultosas universidades da Europa, localizada em Dublin, na Irlanda. Foi fundada em 1592 pela Rainha Isabel I, da Inglaterra. Esta universidade formou personalidades renomadas como Oscar Wilde, Edmund Burke, Oliver Goldsmith, William Congreve e Jonathan Swift, entre outros, sobretudo poetas, dramaturgos e filósofos.

⁶⁶ Inúmeros autores (pesquisadores) e o próprio Beckett irão negar em diversas ocasiões a filosofia pelo fato de Beckett ter começado a lecionar na universidade mas abandonar o cargo, uma vez que se recusava a ensinar aquilo que ele próprio não entendia. Porém, Beckett se interessava muito pelas temáticas filosóficas que discutiam as relações entre corpo e espírito. Tanto que, por mais que negue a filosofia, a obra beckettiana é demasiadamente farta de conceitos filosóficos. A obra do próprio autor é originária do princípio do “não-entendimento”.

que a existência das coisas nada mais é do que a percepção que temos dessa própria existência.

Aqui temos um ponto em comum com Beckett, pois, conforme podemos observar na análise de sua dramaturgia, o autor se apropria de inúmeros fatos de suas experiências, retratando-as nas suas obras teatrais. Então, assim como Berkeley, temos um Beckett que fundamenta a sua criação artística a partir da sua experiência.

Isso significa que toda a realidade depende da ideia que fazemos dela. Berkeley nega a existência da matéria como algo de certa forma independente da mente. A frase que o filósofo cita em sua obra é a seguinte: “o que os olhos veem, e as mãos tocam, existe, existe realmente não nego, só nego, o que os filósofos chamam matéria ou substância corpórea” (BERKELEY, 1980, p. 19). Uma vez que não são percebidas pela mente, logo essas coisas não existem.

O filósofo, então, vai além, e defende a “imaterialidade do mundo em termos ontológicos”. Embora fosse empirista, Berkeley defende a imaterialidade do mundo, levando seu empirismo às últimas consequências e deslizando para um idealismo imaterialista. Berkeley fundamenta um empirismo extremamente radical. O filósofo, em sua tenra idade, acabou sendo levado para a filosofia impressionado com a leitura que fez de pensadores como René Descartes, John Locke e Isaac Newton, formando, a partir deles, a base de todo o seu conhecimento (CAPPELO, 2001; MENDES, 2007).

Berkeley acaba defendendo a concepção de que tudo que existe consiste nos sujeitos com suas experiências e percepções, isto é, se não houver experiências na relação e a percepção acerca da existência das coisas, logo isso não existe. No entanto, para evitar cair no solipsismo – e entendo que solipsismo é a concepção segundo a qual tudo que existe no mundo resume-se ao eu e à própria consciência, ou seja, ao total subjetivismo – Berkeley defende a existência de uma mente cósmica representada por Deus (BERKELEY, 1980).

Assim, segundo o filósofo, Deus percebe de modo absoluto a existência de todos os seres, condenando assim as distintas percepções elaboradas pelos sujeitos. Essa mente cósmica, Deus, acaba garantindo e sustentando a existência dos seres, que por sua vez os sujeitos acabam experimentando como os seres percebidos. O que faz com que os sujeitos percebam as coisas, então, é o resultado dessa sustentação, dessa mente cósmica, relativo a essas coisas. Nesse sentido, o mundo nada mais seria do que essa relação entre Deus e os “espíritos humanos”, no caso, os sujeitos (BERKELEY, 1980; SIQUEIRA, 2005).

As discussões anteriores são muito contundentes nas obras e no universo dramático de Beckett, principalmente em *Esperando Godot*, em que temos um personagem, por exemplo, que nunca aparece. A própria tradução de *God*, isto é, “Deus”. Temos um

personagem central onisciente, onipresente, onipotente e oculto, um personagem que rege toda a trama e é responsável pelos conflitos dos personagens centrais, Estragon e Vladimir.

Uma “identidade oculta” também é expressa em *Film* por meio do protagonista O, cuja identidade oculta é a percepção de si mesmo na figura da câmera-personagem E. Durante toda a trama temos os conflitos estruturados a partir da percepção do protagonista O sobre a câmera-personagem E. Entretanto, somente ao final é revelado ao espectador que a percepção não é do outro, mas é a percepção de si mesmo.

Ou seja, o protagonista O não foge da câmera-personagem E, foge da sua própria consciência, “o olho que tudo vê”. Em *Film* a essência de Berkeley reside justamente nessa “fuga” de “perceber” a própria existência, não na percepção do outro sobre a nossa existência, ou a nossa existência sobre a percepção das coisas. Berkeley aprofunda essas discussões, a percepção de si mesmo enquanto consciência da percepção de si. Perceber essa “razão – identidade oculta” e materializar essas discussões são os propósitos de Beckett em *Film*.

O tema da percepção já estava presente no teatro beckettiano. Gogo e Didi não esperam por Godot, mas podem estar esperando a percepção que têm de si mesmos diante da existência. A figura de Godot que não chega, reduzido à espera, pode ser a negação de uma percepção de si. O triunfo da peça pode ser justamente a negação da percepção de si mesmo no universo construído pelo dramaturgo.

A câmera-personagem E só existe porque o protagonista O percebe a sua existência, assemelhando-se ao que ocorre em *Esperado Godot*, uma vez que Godot, representado em sua espera (independente desta existência ou não), só existe na trama a partir da percepção de sua existência por Vladimir e Estragon. Se Gogo e Didi deixassem de perceber Godot, o personagem onipresente deixaria de existir e o drama da espera chegaria ao fim.

Nessa perspectiva, a câmera-personagem E demove a existência da percepção, justamente porque E, a personagem onisciente, “esconde” a sua própria existência. O intuito de E não é ser percebida por O, assim como o intuito de O não é perceber E, ainda que os dois partam da mesma existência: a percepção de si.

A câmera-personagem E se assemelha muito ao par Pozzo e Lucky de *Godot*, porque Pozzo e Lucky irão demover a existência de Godot. Para a dupla, Godot é um personagem que não existe, que eles não conhecem e, além disso, não têm interesse de perceber a sua existência. Portanto, para Pozzo e Lucky não é algo inalcançável, inatingível, pois já que não notam sua existência, o personagem simplesmente não existe.

Film explora justamente a ideia da percepção, do modo e da forma como percebemos a existência e a materialidade, assim como a consciência só existe porque a percebemos. Se deixarmos de perceber, essas estruturas deixam de existir.

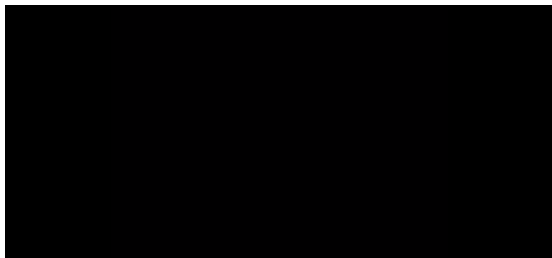
É por essa perspectiva que a filosofia de Berkeley se fundamenta, e, por sua vez, Beckett se apropria dessa ideia de concepção da percepção. Seu teatro se constitui a partir disso, assim como seu cinema e sua literatura. O que torna Beckett instigante é a forma como o dramaturgo constrói sua narrativa a partir dessa percepção de existência, de modo que sua escrita se aproxime da experiência humana.

4.1.2 O suprematismo na edição de *Film*

A película é formada, em sua estrutura inicial, por quatro planos, totalizando 26 segundos de duração. Seus três primeiros planos residem na apresentação dos créditos – tela em *blackout* – antes de adentrar o universo de Berkeley “Ser é ser percebido”.

Plano 01 – 00min00s a 00min01s

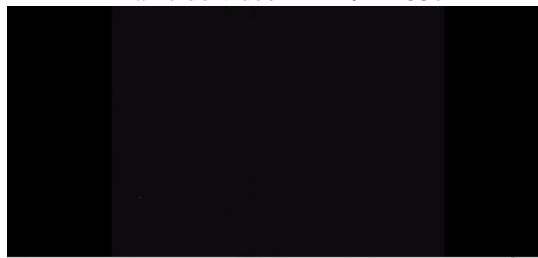
Frame do vídeo 20 – 00min00s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 135 – 19min34s a 19min35s

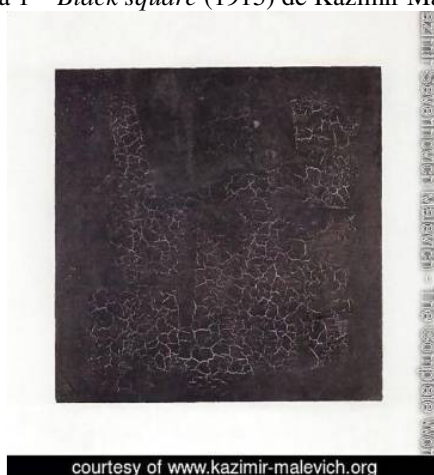
Frame do vídeo 21 – 19min35s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

A tela é apresentada em *blackout* para a entrada dos créditos iniciais do curta-metragem. A ausência de sons e ruídos é total. A tela preta, tão presente no início (plano 01 ao plano 03) e retornando no final do curta (planos 135 e 138), pode remeter ao princípio da obra de Kazimir Severinovich Malevich, *Black square* ou *O quadrado negro sobre o fundo branco* (1915).

Figura 1 – *Black square* (1915) de Kazimir Malevich



Fonte: site Kazimir Severinovich Malevich. Disponível em: <kazimir-malevich.org>. Acesso em: 20 set. 2020.

Malevich apresentou essa obra na exposição *0,10 – The last futurist exhibition of painting*, em Petrogrado (atual cidade de São Petersburgo, na Rússia), em 1915. De acordo com o artista, a obra começou dois anos antes, enquanto desenhava os cenários da peça de teatro revolucionária chamada *Vitória do sol* (1913) (MALEVICH, 2018).

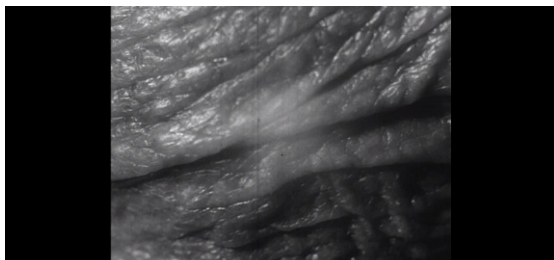
Coincidentemente, *Film* foi roteirizado em 1963 e lançado em 1965, ou seja, dois anos depois da escrita do roteiro. A tela preta é um processo inserido na etapa de edição do filme, é o começo ou o fim de tudo, “o caos” da própria existência, ou, no caso, da percepção dessa existência.

Em Malevich isso é representado pelo quadrado negro sobre o fundo branco, enquanto em *Film* a percepção do protagonista sobre si mesmo é representado pela câmera-personagem, com a tela preta em *blackout* antecedendo o “olho que tudo vê”. Outra coincidência é o fato do nome Vladimir, personagem de *Esperando Godot*, ter origem russa (BERRETTINI, 1977).

O que Beckett realiza ao final de *Film*, e também no início, é uma redução das imagens, do conjunto de imagens, para o plano de imanência (DELEUZE, 2002), que é um sistema acentrado, que a câmera conquista e no qual o filme se fundamenta. O preto (tela em *blackout*) na verdade é o plano de imanência, é o começo ou final de tudo, de uma existência perceptiva que é seguida pelo olho divino, ou seja, segundo as perspectivas beckettiana e berkeleyana, o olho que tudo vê.

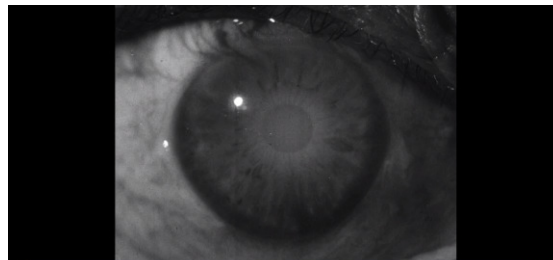
Plano 136 – 19min35s a 19min42s

Frame do vídeo 22 – 19min35s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 23 – 19min42s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Ao reiniciar ou filmar a ideia berkeleyana e transformá-la numa ideia de cinema, Beckett vai além de Berkeley, prescindindo da própria ideia de uma entidade transcendente, de modo que possa garantir a existência das coisas. E o recurso será o mesmo: a tela preta precedendo do olho que tudo vê.

Na peça teatral *Vitória do sol* de Malevich há um cenário constituído por um quadrado negro que tapa o sol, uma referência nítida ao eclipse solar. O artista mencionou que demorou dois anos para dar conta do alcance dessa imagem – um quadrado preto sobre o fundo branco – e que a partir dela o artista iniciaria o percurso de um movimento artístico intitulado suprematismo, ou, em outras palavras, “o mais elevado” (MALEVICH, 2018).

Suprematismo é um gênero de pintura totalmente não descritivo que pretende purificar o mundo e a arte, uma pintura sem objetivos, uma pintura dura. Malevich ficou dois anos, entre 1913 e 1915, criando os 39 quadros que compôs a exposição *0,10 - The last futurist exhibition of painting*, ocorrida entre 1915 e 1916 em Petrogrado, atual São Petersburgo, na Rússia. Malevich opta pelo título *Black square* – em português, *Quadrado negro* – porque, de acordo com o artista, tudo que o espectador precisa saber do quadro está nesse título; não existem outras histórias por trás, porque, segundo o próprio artista, a ideia é reduzir tudo ao nada (MALEVICH, 2018).

Malevich destacava que, mesmo assim, com esse título, as pessoas continuaram imaginando histórias, e se é para imaginar uma história, então o espectador deveria pensar que essa tela encarnava a terra dentro do universo, a luz e a escuridão, a vida e a morte (MALEVICH, 2018).

Outra congruência entre Malevich e Beckett é o fato de que sempre questionavam o dramaturgo sobre existência e a identidade de quem seria Godot na peça teatral:

Eu não tenho idéia sobre teatro. Eu não conheço nada, não vou ao teatro. Isso é admissível, o que é ainda menos admissível é (...) escrever uma peça e, após

escrevê-la, não ter idéia sobre ela. Infelizmente este é o meu caso. (...) Eu não sei mais sobre esta peça do que aquele que a consegue ler com atenção. (...) Não sei quem é Godot. Nem mesmo sei se ele existe e não sei se os dois que o esperam acreditam na sua existência. As duas outras personagens que aparecem no final dos atos devem romper com a monotonia. (...) Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, o tempo e o espaço deles eu pude conhecer um pouco, mas longe da necessidade de entender. (...) Eles se viram sem mim. Eles e eu estamos quites. (BECKETT, 1952)⁶⁷.

Da mesma forma, também podemos questionar quem é a percepção do protagonista O em *Film*. A percepção do protagonista O, que figura como o mais elevado “Deus”, é o espectador (que pode estar implícito no olho que tudo vê) ou seria a consciência de si mesmo representada pela câmera-personagem E?

Essas ideias são muito centrais no universo de Beckett, a ideia de reduzir ao nada – ou a existência – os conflitos e os problemas de suas obras: roteirizar e dar o nome de *Film* a um filme; escrever e nomear suas dramaturgias como *Ato sem palavras I* e *Ato sem palavras II*, uma dramaturgia das “ações” sem “verbalização”, ou verbalizar a partir do silêncio e/ou do corpo.

Ao mesmo tempo, é tudo tão imbricado na ideia berkeleyana de que “Ser é ser percebido”, ou “Perceber é ser percebido”, que a obra de Beckett é elevada pelas potenciais discussões que essas obras e esses autores nos permitem problematizar por meio de autorreferências.

Daí a convergência entre esses três artistas – Beckett, Berkeley e Malevich – a partir de um quadrado preto sobre um fundo branco, num filme preto e branco. Perceber o percebido é o que potencializa as percepções dessas discussões num cinema “mudo”, não dizendo absolutamente nada, mas falando tudo. Um “Shssssssss” que rompe a monotonia do silêncio exaurido é o que potencializa o silêncio no discurso de um Deus criador que, na verdade, é o artista a partir de sua obra elevada, e, por sua vez, o espectador é o personagem ou a arte representada nessa esfera interpretativa.

Vale lembrar que durante o período de Malevich estava acontecendo a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) na Europa. Uma guerra é sempre uma expressão do horror, e nesse contexto a arte se torna uma forma de se evadir, de buscar esperança em outro lugar a partir da própria realidade presente.

Malevich é um artista que consegue reunir todos esses debates. Chama suas telas de suprematismo e por isso o quadrado não tem moldura, não tem limite, o universo é infinito,

⁶⁷Carta de Beckett lida por Roger Blin, por ocasião da transmissão da rádio francesa em 1952, junto com a leitura de trechos de *Esperando Godot*, tradução Sylvie Laila (BECKETT, 2004).

assim como as obras de Beckett, que não possuem necessariamente um fim, existindo no tempo dramaturgico, em constante “andamento”, cíclico. Em *Godot* os “finais” propostos nos dois atos são sequências constantes do ato posterior: ao cair da noite (“o quadrado preto representativo”), os personagens são convidados a retornar ao dia seguinte (“o fundo branco”). Vejamos as cenas da peça teatral:

I ATO

VLADIMIR

Não temos mais nada a fazer aqui.

ESTRAGON

Nem fora daqui.

VLADIMIR

Deixe disso, Gogô, não fale assim. Amanhã vai ser outro dia.

ESTRAGON

De que jeito?

VLADIMIR

Você não ouviu o moleque?

ESTRAGON

Não.

VLADIMIR

Disse que Godot virá amanhã, com toda a certeza. (*Pausa*) O que me diz disso?

ESTRAGON

Então é só esperar aqui.

VLADIMIR

Está maluco! Precisamos de abrigo. (*Toma Estragon pelo braço*) Venha. (*Puxa-o. Estragon deixa-se levar, depois resiste. Param*). (BECKETT, 2010a, p. 107, *itálico* do autor).

II ATO

ESTRAGON

Aonde vamos?

VLADIMIR

Não muito longe.

ESTRAGON

Ah, vamos sim, vamos para bem longe daqui!

VLADIMIR

A gente não pode.

ESTRAGON

Por quê?

VLADIMIR

Temos que voltar amanhã.

ESTRAGON

Para quê?

VLADIMIR

Para esperar Godot. (BECKETT, 2010a, p. 192 – 193).

Ou, em *Ato sem palavras II*, que é uma constante de ações alternadas entre os “sacos – A e B”:

Pausa. O saco se move. O arquilão sai.

A rasteja para fora do saco, para, medita, reza⁶⁸. (BECKETT, 1984, p. 51, tradução minha).

Vale destacar, também, que *Esperando Godot* foi escrito no final de 1948 e início de 1949, logo após a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), que destruiu a Europa. Esse é outro fato que potencializa o ato de criação desses artistas. Malevich e Beckett são autores que criam formas de expressões artísticas a partir da sua degradação.

Beckett, por meio desse cenário do pós-guerra, cria personagens que têm como principal característica a falta de esperança, o humano desumanizado, porque o sujeito beckettiano é a expressão desse caos. O que esperar? Como se reconstruir a partir do nada? O que é, para Gogo e Didi, retornar todos os dias para o mesmo ponto de origem sem consciência do seu lugar nesse mundo?

O par de personagens de *Dias felizes* está enterrado até a cintura no primeiro ato, e depois, no segundo ato, até o pescoço. Outro par, Nagg e Nell em *Fim de partida*, está na lata de lixo. Por sua vez, em *Play*, as personagens estão em urnas funerárias. São essas expressões tão potencializadas na dramaturgia beckettiana que configuram em *Film* a redução ao nada, ao vazio expressado no *blackout*, ou na habitação, onde O é mais um elemento nesse quadrado que é o quarto, porém um elemento que se move constantemente e interage com os outros elementos cenográficos.

Beckett reside aí, nas discussões de dualidades, nesses limites infinitos. *Film* é o preto no branco ou o branco no preto? É um ruído no eterno silêncio ou o silêncio num breve ruído? É o que repete ou o que sentencia que foi repetido? É ser para ser percebido ou perceber para ser percebido? É a busca ou a procura? É a vida ou a morte? Dado que o protagonista O é um ancião, a percepção do olhar é de quem viveu ou de quem ainda está vivo? Os velhos, Gogo e Didi? Perceber a si mesmo é um ato final da existência? Como é estar com 68 anos, como o ator Buster Keaton, intérprete do protagonista O, estava no ato da gravação de *Film* e já ter ultrapassado a sua expectativa de vida? Como é perceber o fim da existência?

Qual é a ideia de percepção no “espaço” concebido por Malevich contido nos planos de *Film*? É o olhar de quem percebe o protagonista O (no plano 04 ou no plano 136)? É o olhar do protagonista O, o olhar da percepção da câmara-personagem E ou o olhar da câmera-personagem E sobre o protagonista O, ou seria a percepção do protagonista O? Ou é o olhar do *Film* sobre o espectador? Seria a percepção do espectador sobre *Film* ou sobre si mesmo?

⁶⁸ Pause. The sack moves. Exit goad.

A crawls out of sack, halts, broods, prays. (BECKETT, 1984, p. 51).

Ao espectador de *Film*, ao final do curta-metragem, é possível refletir a percepção da sua própria existência?

Figura 2 – 0,10 - *The last futurist exhibition of painting* (1915), Petrogrado, atual São Petersburgo, Rússia



Fonte: The University of Chicago Library. Disponível em: <<https://www.lib.uchicago.edu/about/news/kazimir-malevich-and-the-last-futurist-exhibition-0-10/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

Concluo, assim, que tanto Malevich quanto Beckett não foram só importantes para tirar as amarras da arte, pois os artistas, com “simples” quadros e planos, inspiraram e continuam inspirando a arte até os dias atuais. Uma arte geométrica, abstrata, a partir do suprematismo Malevich e da mistura de senso comum e absurdo proposta pelo filme de Beckett, porque, afinal, existe uma geometria implícita em *Film* que é representada pelo edifício e pelas inúmeras figuras que veremos na parte d’A Habitação, a ser discutida em seguida nesta tese.

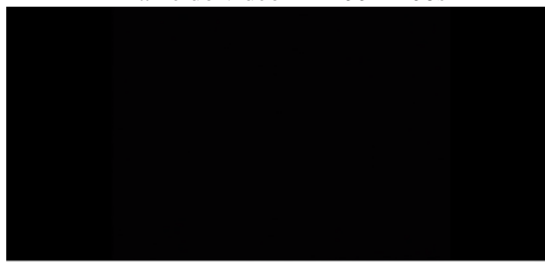
4.1.3 Percepção e estética na análise de “olho que tudo vê” – uma estética do recomeço em Beckett

A tela inicial é apresentada em *blackout*, com pontos luminosos variados, na qual aparecem os créditos iniciais (plano 02) com a logomarca da produtora: “AN EVERGREEN FILM Presented by GROVE PRESS”. A logomarca da produtora aparece em cadência, possibilitando ao espectador visualizar e memorizar a marca da produtora do filme que será exibido na tela. Esse recurso será novamente utilizado ao final da película, quando aparecem os créditos finais (plano 137).

Após os créditos, a tela preta será novamente apresentada em *blackout* para o início da exibição das imagens do curta-metragem, quando tudo começa, o princípio/o fim. Ausência de sons e ruídos – *off*.

Plano 03 – 00min06s

Frame do vídeo 24 – 00min06s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

De acordo com as primeiras enunciações no roteiro de Beckett, as primeiras linhas anunciam: “Este é o roteiro original de *Film*. Não teve a necessidade de adaptá-lo de acordo com a obra finalizada⁶⁹” (BECKETT, 2012, p. 322, tradução minha).

Tal afirmação provém da adaptação do roteiro do escritor. Na cena da rua, adaptada depois do primeiro dia exaustivo de gravações, um efeito nominado de “estroboscópico”⁷⁰, resultado das panorâmicas, tornava inutilizadas as cenas externas gravadas no Brooklyn. O próprio Beckett propôs eliminar parte das cenas e manter somente a passagem de Keaton pelo muro, sem a presença dos inúmeros transeuntes, conforme descrevia o roteiro (BORGES, 2003; SEAVER, 2013).

De acordo com o roteiro guia, as demais cenas foram executadas seguindo todas as indicações. No entanto, toda essa adaptação decorre da falta de experiência de Schneider com o cinema. Essa primeira sequência teve de ser adaptada devido aos problemas técnicos apresentados após o primeiro dia de filmagens. O próprio Beckett propôs a alternativa, alterando para a imagem do olho do protagonista e cortando todo o início da cena que estava comprometido (BORGES, 2003; SEAVER, 2013).

Ao indicar o olho, o roteirista inicia (plano 04) o círculo do tempo, ao passo que também finaliza (plano 136) com referência ao olho do protagonista. Ao final da trama, o próprio tempo é medido – exemplo: um dia equivale a 24 horas.

Porém, se parte do ponto de vista do protagonista O ou da câmera-personagem E, o espectador não tem a visão inicial, porque as personagens não foram apresentadas, é apenas um olho. Podemos fazer referência ao “olho que tudo vê” no universo do dramaturgo, que seria, de certa maneira, o “Godot” de *Film*, estando atento aos conflitos da percepção entre o

⁶⁹ This is the original project for *Film*. No attempt has been made to bring it into line with the finished work. (BECKETT, 2012, p. 322).

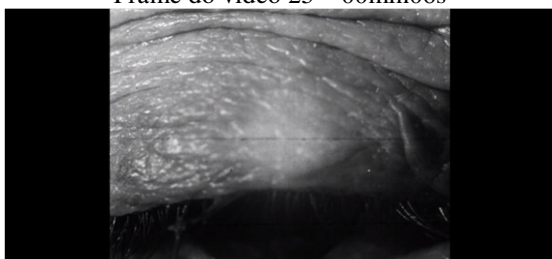
⁷⁰ Efeito que ocorre quando uma fonte de luz pulsante ilumina um objeto em movimento.

protagonista O e a câmera-personagem E. De certo modo, também introduz na prática fílmica o princípio de Berkeley, “Ser é ser percebido”.

Na descrição dos *frames* temos o plano detalhe do olho esquerdo do intérprete e/ou personagem. Ângulo normal, ou seja, a câmera está à altura do olho do intérprete e/ou personagem. É frontal, ou seja, a câmera está em linha reta em relação ao intérprete e/ou personagem filmado. Câmera fixa. Ausência de sons e ruídos – *off*. É uma *performance* minimalista que reside na ação de abrir e fechar o olho do protagonista. O plano detalhe do olho esquerdo se abre lentamente, revelando o globo ocular do intérprete, e depois se fecha, evidenciando as pálpebras com características de um ancião, pela flacidez (enrugadas), para em seguida ir se abrindo novamente e piscando três vezes, quando então ocorre um desaparecimento gradativo desta imagem em detalhe, passando assim a evidenciar uma nova imagem do muro, que por sua vez vai ganhando nitidez enquanto revela a cena seguinte e primeira divisão proposta por Beckett no roteiro: A rua. Vejamos os *frames*:

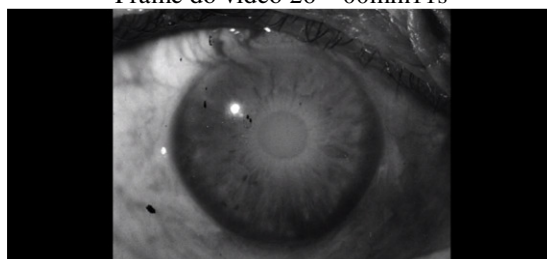
Plano 04 – 00min06s a 00min25s

Frame do vídeo 25 – 00min06s



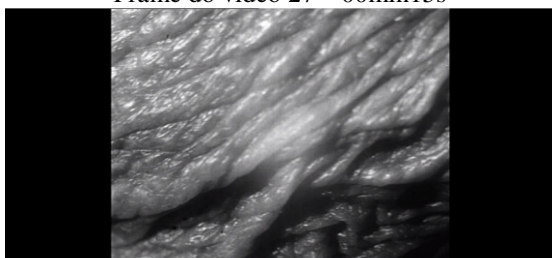
Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 26 – 00min11s



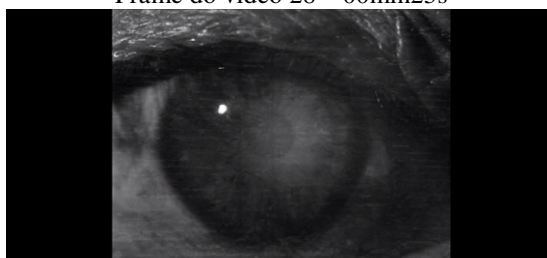
Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 27 – 00min15s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 28 – 00min25s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O objetivo de Beckett com esta ação é introduzir o conceito de Berkeley, “Ser é ser percebido”. A visão retratada anuncia não só o olhar do ator, como também o olhar do espectador, “o olho que tudo vê” e que estará ativo, perceptivo, durante todo o filme. Quem

está vendo quem? É similar ao final, em que tanto protagonista O quanto a câmera-personagem E tratam do mesmo ponto de vista do mesmo personagem, mas com uma percepção divergente, uma autopercepção à maneira de Berkeley: “e que seu ser consiste em ser percebidos ou conhecidos” (BERKELEY, 1980, p. 42). O perseguidor metaforizado pela câmera-personagem E não é outrem, mas o próprio eu percebido sobre si mesmo, o protagonista O.

Essa imagem remete ao enunciado de Berkeley, que nos revela que:

Este ser perceptivo e ativo é o que chamo mente, espírito, alma ou eu. Mediante estas palavras não designo nenhuma de minhas ideias, mas uma coisa inteiramente separada e diferente delas, nas quais elas existem ou, o que é o mesmo, pelas quais elas são percebidas; porque existência de uma idéia consiste em ser percebida. (BERKELEY, 1980, p. 40).

De acordo com o roteiro, todas as percepções da primeira (A rua) e da segunda parte (A escadaria) são da câmera-personagem E. De forma geral, o que interessa para Beckett nesse jogo de pontos de vista do protagonista O e da câmera-personagem E durante a trama é eliminar toda ação que produza percepção, seja uma percepção humana, divina, animal ou estranha, de modo que o que interessa ao dramaturgo neste início é a autopercepção de Berkeley. Quem está vendo quem? O ator ou o personagem está vendo o público? É o olho divino que tudo vê denunciando o espectador?

Não é o espectador a perceber, mas a ser percebido por e em si mesmo. É no bojo da percepção que o conceito de estética pode ser suscitado. A palavra estética, em sua etimologia, vem do grego *aisthesis* e significa percepção, sensação, sensibilidade; e de *aisthetikos*, que significa perceber pelos sentidos (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2001).

A estética, como filosofia, é uma disciplina que estuda a percepção pelos sentidos, especialmente aqueles da percepção do ver e suas formas de representação. A estética investiga principalmente as manifestações da arte, os sentimentos que a arte expressa, também se constituindo como um campo da filosofia da arte. A arte é um conjunto de experiências de formas de vida que ocupa grande importância em todas as sociedades.

Pela estética trabalhamos a cognição por meio dos sentidos, ou seja, o conhecimento do sensível. A estética possui exigências próprias no que se refere à verdade, pois configura a sensação e o sentimento da racionalidade. Assim, a estética completa a lógica e deve dirigir a faculdade do conhecer pela sensibilidade (DUFRENNE, 2008).

Como nos desfazer de nós mesmos? É surpreendente tentativa de Beckett, em *Film*, de retomar a fórmula da imagem segundo Berkeley. Mas como escapar de que “Perceber é ser

percebido” sabendo que, enquanto vivermos, ao menos uma percepção subsistirá, a mais terrível delas, a percepção de si por e em si mesmo?

Ao final do curta-metragem esse mesmo recurso retorna, propondo que podemos pensar, em Beckett, uma estética do recomeço, pela qual surgem, no plano 137 os créditos finais, mas com “o olho divino que tudo vê” do início, anunciando, após o fim dos créditos, o elenco, a equipe técnica e a produção.

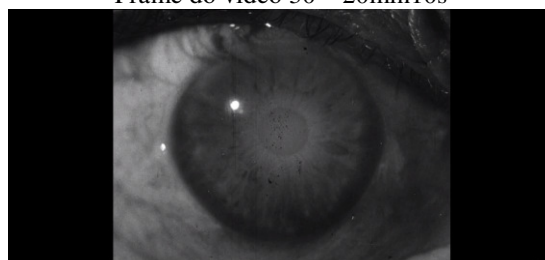
Plano 137 – 19min42s a 20min10s

Frame do vídeo 29 – 19min42s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 30 – 20min10s

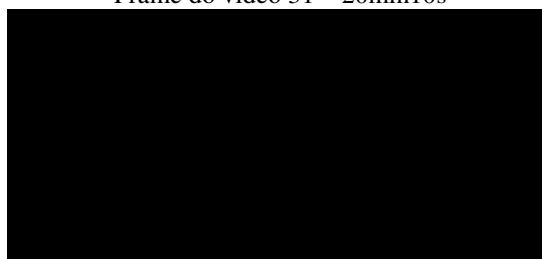


Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O olho é sempre seguido da tela preta, novamente apresentada em *blackout* para incitar, agora, o fim da exibição das imagens do curta-metragem, onde tudo finaliza – o fim –, com ausência de sons e ruídos – *off*. Ou podemos pensar num recomeço?

Plano 138 – 20min10s

Frame do vídeo 31 – 20min10s

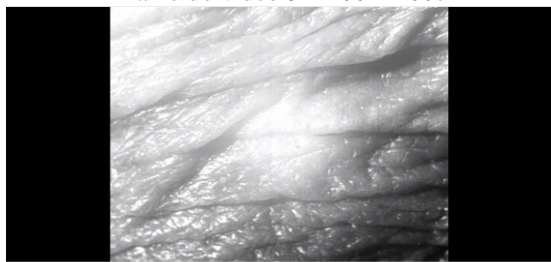


Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

E de um modo bastante beckettiano da autorreferência, o *blackout* sucede o olho que se fecha. O fim de tudo.

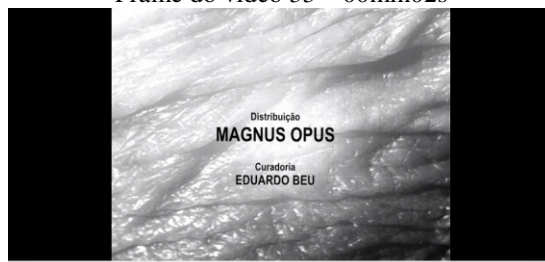
Plano 139 – 00min00s a 00min09s

Frame do vídeo 32 – 00min00s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 33 – 00min02s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Para colocar o problema e conduzir a operação, Beckett elabora um sistema de convenções cinematográficas simples, porém inovador. Com isso podemos concluir esse trajeto de composição e decomposição da imagem em movimento, discutindo os dois sistemas de percepção: o sistema centrado, o sistema das imagens que se referem a si mesmas, da imagem (a percepção subjetiva direta) ao olhar sobre si mesmo, ou seja, o que o personagem, o protagonista O percebe ou foge de perceber; outro sistema, que é simultâneo, é o sistema das imagens de intervalo, imagens nas quais o corpo se infiltra, se infiltra numa contingência das coisas, e daí se (de)compõe a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-lembrança (a percepção subjetiva indireta), o olhar do outro, isto é, a percepção da câmera-personagem E ou, também, a percepção do espectador. Uma estética peculiar condizente com o universo do dramaturgo (DELEUZE, 1985, 2005, 2010).

4.1.4 A influência de *Um cão andaluz*

É assim que o sujeito beckettiano se sente às vezes, aquela vontade intensa, mediada pela espera e consumida pelo tempo, de sentar a navalha no olho para tentar “desver” algo. Como apontado também por Borges (2003), o plano inicial da percepção, por meio do olhar de Keaton, o protagonista O, pode ser uma referência ao filme espanhol *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Frame do Vídeo 34 – *Un chien andalou* – 01min36s

Fonte: *Un chien andalou*. Direct by Luis Buñuel and Salvador Dalí. ISKRA. 1929. 1DVD.

No próprio roteiro de *Film* Beckett apresenta a referência à obra de Buñuel e Dalí: “Época: em 1929. Início de manhã de verão⁷¹” (BECKETT, 2012, p. 324, tradução minha).

Ou seja, a metáfora consumida pelo olhar ancião de Keaton, na perspectiva beckettiana a partir do filme de Buñuel e Dalí, revela a vontade de mandar a navalha no olho para tentar ver as coisas de outra forma, a vontade de romper com o olhar viciado do cotidiano, a vontade de mudar de perspectiva para ver as coisas com outros olhos, para entender melhor a realidade e, quem sabe, atingi-la melhor, ou pelo menos aprender a tocar melhor as nossas vidas. E quem vive no universo beckettiano? Que vidas são essas de Gogo e Didi em *Godot*? Que vida tem o protagonista O em *Film*? E as vidas de A e B em *Fragmento de teatro I*, esses outros dois desvalidos?

Essa cena inicial proposta em *Film* é de um filme com, hoje, 55 anos de idade, e o olho em questão é o olhar de um ator ancião que muito fez pelo cinema, Buster Keaton, no auge da vitalidade de seus 70 anos, de modo que o filme pode revelar o olhar de quem, depois de muito realizar no campo da visão, do cinema, da imagem está à espera da morte⁷².

Talvez seja/pode-se considerar que seja a ideia, no ímpeto da obra de Beckett, da procura, da busca, da fuga ou da espera que se eterniza no percurso da vida. Qual é a reflexão público-privada para verbalizar o problema da obra em si? *Esperando Godot* e *Film*, assim como *Um cão andaluz*, foram marcos de seu tempo, tendo quebrado paradigmas da estrutura narrativa, causando estranheza e trazendo uma nova conversa sobre o que deve e o que pode ser o cinema e o teatro.

⁷¹ Period: about 1929. Early summer morning. (BECKETT, 2012, p. 324).

⁷² Buster Keaton faleceu em 01 de fevereiro de 1966. *Film* é a última atuação do intérprete, com o ator se eternizando em seu ofício, pois o personagem é a metáfora da própria câmera-personagem.

O curta-metragem de Buñuel e Dalí é um filme surrealista e, assim como o movimento artístico, é baseado numa estrutura onírica, uma estrutura de sonhos, de fantasias. De maneira congruente, *Esperando Godot* propõe novas formas de fazer teatro, despertando, assim, a crítica do leitor-espectador, ao passo que *Film* é um filme experimental que se opõe às práticas e ao estilo de cinema de seu tempo.

Tanto Buñuel quanto Beckett não respeitam as estruturas, nem de espaço e nem de tempo. Trabalhando com inserções narrativas típicas de filmes mudos, *Um cão andaluz* e *Film* abusam da versatilidade dos cortes de cinema, abusando de metáforas visuais, literais, para mostrar as angústias, os transtornos e os conflitos das personagens. *Godot* revela outro humano, desumanizado, que desperta do caos, como é comum em toda a dramaturgia do autor.

Mas porque isso é importante? O movimento surrealista surgiu no período entreguerras, tendo seu *Manifesto surrealista* publicado em 1924 e o *Segundo manifesto* publicado em 1929, por André Breton. Beckett pertence a uma corrente chamada teatro do absurdo⁷³, surgido no pós-guerra. Ambos os movimentos criticam sua época, pregando a ruptura da lógica comum. O surrealismo ressalta o absurdo, o sonho, o sensível e tudo o que é magnífico em detrimento daquilo que é o simples e o real.

Film e *Godot* buscam quebrar narrativas e abordam a dita realidade por meio de outra perspectiva, quebrando o mundo real e reconfigurando-o, combinações e misturas que visam chegar a uma outra verdade, obscura e não convencional. Em *Film* e *Godot*, Beckett mistura o mundo do real com o mundo da percepção, o que dá origem a essa realidade perceptiva a partir de dois ângulos em cada uma das obras: o protagonista O e a câmera-personagem E, em *Film*; ou, em *Godot*, a “realidade” de Vladimir e Estragon ou a “realidade” de Pozzo e Lucky; ou, então, uma terceira “angulação”, a realidade sobre a realidade aparente, que pode ser a realidade implícita do leitor-espectador na obra? Seriam tempos em andamentos, simultâneos, nesses universos perceptivos? Se é na persistência pela busca e pela percepção da câmera-personagem E pelo protagonista O, que tenta não ser percebido, ou pela relação da espera de Gogo e Didi por Godot e a chegada inesperada de Pozzo e Lucky?

Beckett lança um olhar sobre o mundo que pode comentar sobre o tempo e a nossa obsessão em medi-lo na deterioração de nossas vidas. O tempo passa para os heróis rabugentos assim como para o protagonista.

⁷³ Embora eu discorde dessa designação, irei me referir a ela na analogia de ambos os movimentos.

Em *Film* temos esses cortes já no início dos primeiros planos – muitas vezes agressivos –, essa estrutura narrativa meio truncada, que, no final das contas, pode comentar não somente sobre relações perceptivas, como também comentar o próprio cinema, as convenções de como se ver o mundo. Ao mesmo tempo, no entanto, essa obra não precisa significar nada, não ter nenhum comentário em particular. Há, em *Godot*, um mundo da consciência ou do que resta dessa falta de esperança perdida no tempo?

Não é preciso existir uma lógica em si, não precisa de justificativas. As obras de Beckett não precisam ser taxadas nem classificadas, podendo ser nada mais que a simples expressão do mundo de seu autor, sem ter nenhum tipo de significado ancorado ao nosso mundo do real e do útil, mas uma visão a partir do olhar do artista, de quem percebe o mundo da sua maneira a partir da sua experiência público-privada.

Film combate justamente a alienação do cotidiano, a visão de vida do dito homem moderno, a quem não interessa nada que não seja da ordem do prático e que simplesmente acaba por negligenciar outros aspectos da vida cotidiana, como a percepção das coisas.

Em *Godot*, Beckett enaltece o sensível e outras formas de compreensão do mundo, outras formas de compreensão de si mesmo e da própria realidade. O dramaturgo, tanto em *Godot* quanto em *Film*, vê seu fim relacionado às angustias típicas da Segunda Guerra (1939 – 1945), acabando por englobar as grandes crises da humanidade, que, por sua vez, servem para a construção do mundo contemporâneo e do universo beckettiano.

Beckett apresenta novas formas de (des)construção e de (re)interpretação do mundo, o que era muito necessário na realidade de sua época. Hoje também passamos por tempos de crise, a complexidade incessante das relações mundiais, a complexidade de conflitos entre nações que subjagam outras nações, a complexidade da relação entre as pessoas e a sua sociedade, a negação da ciência, numa crescente divisão castrante de mundo.

São “muros simbólicos” erguidos com ou sem a intenção de serem construídos diante da urgência da aceitação de uma maior pluralidade e do embate de diferentes culturas e diferentes formas de existir. Precisamos de novas formas de olhares, de passar a navalha com o objetivo de desver esse mundo, de entender tudo para além de sua casca. Precisamos destruir, de (des)construir para recompor e recombina em novos significados que façam sentido em novos contextos.

A obra nos instiga a pensar, a buscar o desmoronamento de fachadas ideológicas, encontrar o que está escondido por trás das narrativas que nos são impostas, para então dominá-las e fazermos entender melhor o mundo ao nosso redor. *Film* e *Godot*, como toda a

dramaturgia beckettiana, são uma espécie de farol que pode apontar para uma direção e para uma abordagem da nossa realidade.

Eu estou ou posso estar longe de concordar com tudo aquilo que é proposto por Beckett, mas pode ser que suas bases, junto às bases de tantos outros movimentos e formas de pensar, possibilitem que eu encontre pistas para desconstruir, para destruir, reanimar, trazer novo encanto e, finalmente, romper com o nosso olhar cotidiano para ver o real sentido por trás do mundo de cada um ao nosso redor.

4.2 A FILOSOFIA DA RUA: a imagem-ação

“A rua” é um manifesto para os personagens beckettianos que transitam neste espaço de demarcação territorial, a rua. Em sua definição singular, é uma

Via pública urbana, repleta de casas, prédios, muros ou jardins. Espaço nessa via por meio do qual os carros podem transitar. As casas que se situam nas margens dessa via. Qualquer local cercado por calçadas, ou passeios. Em jardins e hortas, espaço livre entre canteiros, por onde se circula. Espaço que separa duas fileiras de cepas de videira. Espaço que separa uma fileira de plantação: ruas de cafeeiros, ruas de macieiras. Camada social da qual fazem parte pessoas desfavorecidas economicamente; plebe. (HOUAISS, 2001).

Iniciar um percurso com cautela ao universo desse espaço em *Film* talvez tenha sido a decisão mais sábia, pois, como um apreciador das obras do dramaturgo, existe um temor efêmero diante das fronteiras do que é vivido, do que é escrito, do que é encenado e do que é visto.

Em seu enredo, Beckett parece anunciar uma filosofia da rua, porque em *Film*, e em inúmeras obras dramáticas, as personagens perpetuam e/ou atravessam, num primeiro momento, esse espaço de demarcação. É a partir da rua que as personagens centrais são apresentadas, e essa diferenciação ocorre por dois elementos: por uma imagem mais nítida na percepção da câmera-personagem E em relação à percepção do protagonista O, e pela movimentação da câmera, os enquadramentos, os ângulos, ou seja, como a câmera se movimenta durante as filmagens revela ao espectador a sua função de intérprete no filme.

É também na rua que se passa toda a trama de *Esperando Godot*, num descampado, ao passo que *Ato sem palavras I* e *Dias felizes* se situam num deserto, no meio do nada, enquanto, por sua vez, *Fragmento de teatro I* se passa numa esquina abandonada, ou seja, é na rua ou no que resta desse lugar de chegada e partida que as personagens de Beckett se

constituem. Que discussões, a partir da rua, podem ser suscitadas, reveladas, problematizadas nessa passagem?

A rua é o ponto de saída e de chegada, é o lugar de encontros, é um devir diário, constante e necessário em meio à aceleração do tempo. É na rua que passamos parte do tempo, é na rua que criamos hábitos e é na rua que registramos muitas de nossas memórias. A Sra. Winnie de *Dias felizes* narra toda a sua “felicidade” a partir desse lugar, enquanto o encontro de A, “o cego”, e B, “o cadeirante”, e suas narrativas também se constituem na rua, assim como Gogo e Didi, de *Esperando Godot*, estão sob a árvore no descampado, esperando Godot enquanto Pozzo e Lucky fazem a passagem pela cena.

Sendo assim, é a rua que imprime o tempo, a memória, o hábito, as imagens dos lugares de Beckett. É pela entrada inicial da rua que Beckett desloca o espectador para dentro do filme, com a câmera-personagem E filmando por diferentes ângulos, enquadramentos e espaços. O que essas figuras, as personagens criadas a partir da imagem em movimento, potencializam em sua performance é o ato de perceber e refletir o espectador a partir da dramaturgia teatral e fílmica do autor.

A presença enigmática de um outro dentro de mim. É esta a relação do protagonista O com a câmera-personagem E: inexplicável, insólita, ilógica, que se mostra sem mostrar, que se diz não dizendo, que se enxerga não vendo, que se percebe não percebendo, porque perceber é o grande triunfo da trama.

Antes de visualizarmos o protagonista O em *Film*, o olhar focado da câmera-personagem E, que anuncia as primeiras cenas, parte da rua para a materialidade da cena, um olhar agora distante, inexpressivo, opaco, inerte. O plano seguinte ao do olho é o de um muro imenso, e a oposição entre um plano detalhe e um plano conjunto (a câmera “passeia” pelas pedras desse grande muro) nos faz de alguma forma perder o referencial do espaço, de modo que não sabemos a real dimensão do objeto (ele é imenso ou nós é que estamos muito próximos dele?), até que a câmera nos mostra todo o conjunto.

Tela fechada, revelando inicialmente um espaço anteriormente aberto, como uma vidraça, a qual foi fechada por tijolos. A vidraça “não revelada” pode ser remetida às diversas passagens bíblicas presentes na dramaturgia teatral beckettiana, como em *Godot*. Para Beckett, fechar a vidraça com tijolos pode imprimir a falta de esperança, a decadência, o afastamento de um Deus que se encontra fora do alcance das pessoas, ábdito, escondido, oculto.

Essa primeira imagem remete a uma construção, aos escombros e ruínas de uma Europa destroçada pela guerra, ao abandono e ao que nos resta diante de um caos perceptivo

presente no plano anterior. Movimentando-se para o lado direito do espectador na audiência, a câmera-personagem E convida o público-espectador a acompanhá-la em sentido horário, continuando a revelar a dimensão do objeto, de uma parede ou muro em construção.

A inclinação elevada para o alto, até aparecer o céu, pode ser lida como o alcance ao Deus vivo. Está ao encontro da dimensão da altura e largura da parede (a grandiosidade celestial), revelando ao espectador a imagem de uma fábrica abandonada e o quão distante está o criador da sua criatura assim como o *Film* do espectador. Essas arquiteturas grandiosas também podem remeter à imponência das grandes igrejas e templos sagrados.

Seguindo à direita desse muro, ao fundo temos um bloco de apartamentos populares, que por sua vez se dividem, cada um, em quatro andares mais o térreo. No segundo andar temos a figura de uma mulher, distante, quase imperceptível na porta da habitação que dá acesso à escadaria para quem chega da rua. Aqui existe a congruência imagética dos três espaços nos quais o roteiro é dividido: A Rua, A Escadaria e A Habitação.

A mulher parece perceber a câmera-personagem E e fita o olhar perceptivo ao longe. Ela percebe a câmera-personagem E ou percebe o espectador ativo? O edifício está com algumas janelas abertas e outras fechadas. Não sabemos se de fato trata-se da configuração de um edifício habitacional ligado ao pavilhão de uma fábrica ou se todo o aglomerado edificado é de fato uma fábrica, e tampouco sabemos se o local é ou está habitado, remetendo a um cenário de guerra, deserto, abandonado.

A câmera-personagem E então inicia o retorno, agora em sentido anti-horário, ao ponto de origem do plano, realizando o caminho inverso: primeiro, visualizando a entrada da mulher para dentro do edifício; em seguida, alternando sobre seu próprio eixo, primeiro o vertical, revelando o céu novamente, depois, de maneira breve, horizontal ao céu, retomando verticalmente para a visualização do muro e revelando uma borboleta que voa calmamente (relação entre criatura e criador), a qual camufla quando se enquadra o céu, até sair de quadro.

Nesse percurso, antes de chegar ao ponto de origem temos uma movimentação da câmera-personagem E acelerada, muito rápida. Em determinado momento a câmera-personagem E para, revelando o nosso ator-personagem, o protagonista O interpretado por Buster Keaton, que entra em quadro correndo e para diante de um obstáculo de madeira no chão batido da rua e também por ser surpreendido pela câmera-personagem E, agora revelada ao espectador como sendo parte do filme.

É nesse conjunto que temos o protagonista primeiramente parado, depois caminhando com o rosto todo coberto, muito rente ao muro, coagido e amedrontado, tentando desesperadamente fugir e se esconder da percepção da câmera-personagem E.

Plano 05 – 00min26s a 01min27s

Frame do vídeo 35 – 00min26s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 36 – 00min27s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 37 – 01min03s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 38 – 01min05s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 39 – 01min21s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 40 – 01min21s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 41 – 01min22s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 42 – 01min23s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 43 – 01min27s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O protagonista O traja um sobretudo escuro, calças, botas e chapéu. Com o rosto envolto por um lenço para esconder sua face, o homem carrega consigo uma mala e percebe o olhar ativo da câmera-personagem E, que o acompanha prontamente. A câmera-personagem E busca se aproximar do protagonista O. A câmera-personagem E faz uma leve inclinação, posicionando-se atrás da figura humana do protagonista O, na altura de seus ombros.

Neste primeiro momento, o protagonista O irrompe e foge horizontalmente, rente ao muro, ao longo da parede, pulando o obstáculo de madeira no chão batido da rua e que não é exibido nitidamente no plano. O protagonista O sai em disparada, fugindo da percepção da câmera-personagem E, que o acompanha. O protagonista O busca insistentemente fugir do olhar perceptivo da câmera-personagem E, que o segue continuamente.

O protagonista O se depara com um segundo obstáculo, um cavalete utilizado em construções, no meio do caminho, na rua, derrubando-o para fugir da percepção da câmera-personagem E. A câmera-personagem E o acompanha em movimento contínuo. Há um declínio no terreno da rua ao fim do plano em curso. Neste plano vemos com clareza o protagonista O procurando desesperadamente se esconder ou fugir do olhar da câmera-personagem E, ao passo que a câmera-personagem E segue em perseguição ou procurando não perder o foco do protagonista O.

Essa primeira parte da rua é marcada pela câmera-personagem E, que tenta se aproximar do protagonista O por um ângulo máximo de 45 graus. Assim, sempre que a câmera representada pela câmera-personagem E ameaça ultrapassar esse ângulo para tentar perceber o personagem interpretado por Buster Keaton, o ator paralisa, interrompendo o movimento. Podemos reparar que nesse início do filme todo o movimento do ator Keaton é sempre filmado bem oblíquo, com ângulo bem protegido. O espectador pode concluir, então, que o protagonista O está sempre se protegendo da percepção da câmera-personagem E.

Temos duas figuras em destaque: o protagonista O, que é uma figura revelada, e a câmera-personagem E, uma figura oculta, porém materializada na percepção do espectador, que percebe a percepção do protagonista O sobre E.

O protagonista O continua fugindo da percepção da câmera-personagem E, uma câmera que o persegue em *raccord*. O protagonista O pode ser a metáfora do par Estragon e Vladimir de *Esperando Godot*, porque, assim como Didi e Gogo estão à espera de Godot, em *Film* o personagem principal foge da percepção da câmera-personagem E, e é por essa perspectiva da “espera” e da “fuga” que os conflitos se constituem. É a mesma representação do drama trágico beckettiano. Outra congruência é que esses três personagens são anciões, já

possuem uma idade avançada. Como em toda a dramaturgia beckettiana, Beckett escreve para a vida, buscando retratar essa experiência ou o que resta dela.

O quarto obstáculo presente em *Film* é um casal de transeuntes avistado mais à frente. Objetos até então, o obstáculo agora é humano, o qual o protagonista O, concentrado e apressado em fugir da câmera-personagem E, não enxerga, esbarrando brutalmente no casal.

O casal de transeuntes é formado por um cavalheiro de chapéu e terno escuro, lendo um jornal, e por uma dama que o acompanha na leitura, trajando um sobretudo claro e segurando uma cesta (por ser em preto e branco, o filme parece também representar a oposição entre as cores dos trajes dos personagens).

Ao ser brutalmente atingido, o típico cavalheiro inglês deixa cair o chapéu enquanto a dama segura o jornal e, assustada, fita o protagonista O, tentando entender o que acabara de ocorrer. O cavalheiro também fita o protagonista O como quem busca entender a cena. O par de transeuntes tem um olhar assustado, tentando enxergar a face do personagem de Keaton, que está coberta por um lenço.

Plano 07 – 01min35s a 01min49s

Frame do vídeo 44 – 01min43s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 45 – 01min49s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Pares de personagens são corriqueiros na dramaturgia beckettiana. Desde *Godot*, com dois pares, passando por *Ato sem palavras II*, que tem um par de personagens que atuam alternativamente (ação/repouso), *Fim de partida*, que também tem dois pares, *Fragmento de teatro I e II*, que é um par, e *Dias felizes*, todas as obras são compostas por um universo de pares de personagens que constituem a trama. E é, também, um par de personagens que constitui *Film*, porque O é o reflexo de E, e ambos atuam simultaneamente dentro da trama, como relações que sempre se complementam na cena.

Nos planos 08 e 09 ocorre a primeira mudança: a câmera muda a percepção da câmera-personagem E para o “olhar do espectador” por meio da percepção do protagonista O na cena. Agora o espectador observa as imagens a partir da percepção do personagem de

Buster Keaton: o protagonista O observa, “vê”. São imagens contrárias às da câmera-personagem E, que são nítidas, enquanto as imagens a partir do protagonista O são desfocadas, embaçadas, diferenciando as duas perspectivas dos olhares.

O protagonista O visualiza o homem transeunte, que se agacha para apanhar o chapéu. Em seguida, O muda o olhar para o segundo transeunte, a dama. Inicialmente é proposto um plano-sequência de mudança de olhar do protagonista O, que altera o olhar do cavalheiro para a dama, mas há um corte agressivo na cena, revelando a personagem feminina, que fita o protagonista O. O par de transeuntes se assusta com o choque, buscando entender a ação do protagonista O na cena.

Plano 09 – 01min51s a 01min55s

Frame do vídeo 46 – 01min51s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 47 – 01min54s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O olhar da câmera sai do protagonista O e retorna para a percepção a partir da câmera-personagem E. O curioso é que sempre estamos observando a construção das imagens, do plano, a partir do ombro do protagonista O. Independentemente se a câmera opera a partir da percepção da câmera-personagem E ou do protagonista O, a imagem está na altura dos olhos, e é esse ângulo que será referência durante toda a trama, oscilando entre as percepções da câmera-personagem E e do protagonista O.

Plano 11 – 01min56s a 01min59s

Frame do vídeo 48 – 01min56s



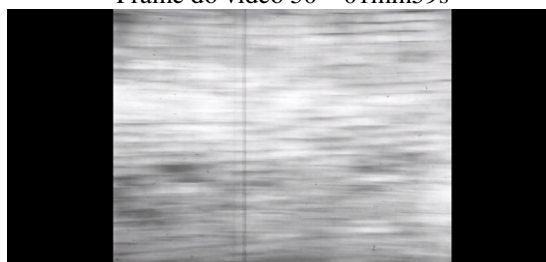
Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 49 – 01min59s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 50 – 01min59s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O protagonista O irrompe em disparada. Podemos observar o cavalheiro de joelhos e a dama escorada ao muro, observando o personagem de Buster Keaton buscar uma fuga da cena. Neste momento o cavalheiro o acompanha com o olhar enquanto se levanta em cena.

Existem inúmeros obstáculos de madeira e ferragens à frente, pelos quais o protagonista O caminha por cima. Existe um contramovimento brusco na cena. A câmera-personagem E exhibe o cavalheiro de óculos percebendo ao longe o personagem de Buster Keaton. Com a mão esquerda o cavalheiro põe o chapéu. Podemos visualizar em seu punho um relógio. Em seguida ele tira os óculos, sempre fitando ao longe o protagonista O, e depois vira o olhar em direção à dama. A câmera-personagem E acompanha a ação de movimento do cavalheiro. A câmera-personagem E revela a dama, que acompanha o olhar na ação do cavalheiro. Cortes muito bruscos, agressivos. Planos com tempos mínimos de duração, sem preocupação com um plano-sequência.

Plano 12 – 01min59s – 02min05s

Frame do vídeo 51 – 01min59s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 13 – 02min05s a 02min07s

Frame do vídeo 52 – 02min05s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

A câmera-personagem E exhibe o cavalheiro. Ele coloca os óculos novamente, de modo que podemos visualizar parte do relógio e três botões do paletó (o olho pulsa a vida no tempo). O cavalheiro levanta as sobrancelhas e, imponente, abre a boca para dizer algo em alto tom, mas a dama o interrompe. Uma boca solta no espaço (cavalheiro) e um opositor censurando-o em cena (dama).

Plano 14 – 02min07s a 02m10s

Frame do vídeo 53 – 02min10s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 15 – 02min10s a 02min11s

Frame do vídeo 54 – 02min11s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

A boca se move feito uma máquina de produzir sentenças sem áudio, digitadas ou datilografadas ao vento, jorradas ao vento, explodidas como pequenas bombas sem propósito emotivo-sensitivo.

Temos aí uma visão de um humano sem face, com perda na qualidade de sorrir, de chorar, de ter ira, de ter medo ou qualquer outra possível expressão facial que remeta a um sentimento ou a uma condição humana. As expressões aqui partem de uma não vontade, involuntárias; aqui é a neutralidade, a nulidade da percepção de si mesmo.

Também pode legitimar as relações entre opressor e oprimido, tão contundentes na dramaturgia beckettiana. *Godot* e *Fim de partida* trazem essas relações de opressões nas figuras de Lucky e Clov, oprimidos por Pozzo e Hamm.

A dama intervém ordenando silêncio, censurando-o, com o dedo a boca. É o único som durante todo o filme mudo. “Shssssssss!” Temos aí a repetição do movimento, novamente uma boca solta no espaço (a dama) e um ouvinte censurado em cena (o cavalheiro). Essa boca será muito explorada por Beckett em sua dramaturgia pós-*Film*. Teremos obras como *Not I*, que é uma boca em cena, um recurso muito teatral e que será potencializado no audiovisual beckettiano.

As únicas oscilações expressivas e vocais durante a pronúncia do texto “Shssssssss!” ocorrem nos silêncios, nos gritos não dados, quando a voz se tranca durante a pronúncia de alguma sílaba específica. O filme mudo ordenando silêncio, silêncio este que é exaustivamente farto nas obras beckettianas.

É interessante observar essa relação da trama com o silêncio, pois na terceira parte (A Habitação) ficará mais evidente a construção atmosférica a partir da ausência do som, mas que é representado pela imagem. Tudo o que produz som será eliminado de cena, assim como a percepção de si mesmo por meio das imagens: os obstáculos, as figuras humanas, os animais etc. Mesmo não existindo, o som é representado pela imagem, ou seja, é dado em sua

concepção imagética, pois tudo que produz som é potencializado pela imagem, sendo eliminado de cena.

Vemos o protagonista O nessa agonia da percepção durante todo o enredo, principalmente na Habitação: após adentrar o quarto e fechar a porta, ele realiza uma série de ações que potencializam eliminar não somente o sentido da imagem (visão) que produz a agonia da percepção, como também o sentido do som (audição), de modo que todos os elementos que produzem som ou imagem no filme saem de cena. Esses recursos estão de acordo com Costa (2012, p.148), que assim enfatiza:

Nossa intenção é demonstrar como os sons são responsáveis por descrever, nessas condições, uma movimentação maior do que aquela circunstância às imagens, gerando mais informações para o espectador, seja por chamar atenção para os elementos que estão em quadro, seja por sugerir quais elementos se encontram fora dos limites do enquadramento.

Beckett opera no campo da produção dos sentidos (proposto na tese de Berkeley) quando descreve a movimentação da ação que enfatiza a produção de sons e/ou imagens, a movimentação dos sentidos. O próprio Berkeley destaca essa analogia aos sentidos quando diz:

Em breve: qualquer um que considere esses argumentos que mostram que as cores e sabores só existem na mente descobrirá que com igual força servem para provar o mesmo com respeito à extensão, à figura e ao movimento. Deve reconhecer-se que este método de argüir não tanto prova que não há extensão ou cor no objeto exterior, como que não sabemos, servindo-nos dos sentidos, quais são a verdadeira extensão e qualquer outra qualidade sensível existam numa substância não-pensante, à margem da mente; de fato, o que provam é que não há nenhum objeto externo. (BERKELEY, 1980, p. 46).

O restante é a condição humana imóvel, o rosto trancado por um corpo igualmente trancado num grande quadro, esteja no corpo dos pares de personagens, nas cabeças falantes nas urnas funerárias da obra *Play*. Os quadros e planos, trancados numa realidade inóspita, contêm as cabeças humanas dos transeuntes (um marido e uma esposa?), confessando suas memórias e outras experiências angustiantes a partir de um informe cotidiano de notícias, assim como *Play*, na qual temos o marido, a esposa e a amante.

O cavalheiro (oprimido) observa calado a imposição da dama (opressora). Ele vira o rosto em direção à câmera-personagem E e tira novamente os óculos (como quem quer ver), deixando aparecer parte do relógio e os três botões do paletó (o pulso da vida no olhar de quem marca o tempo). Daí ocorre a primeira grande ruptura do enredo, o confronto das percepções:

Plano 17 – 02min15s a 02min24s

Frame do vídeo 55 – 02min15s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 56 – 02min19s



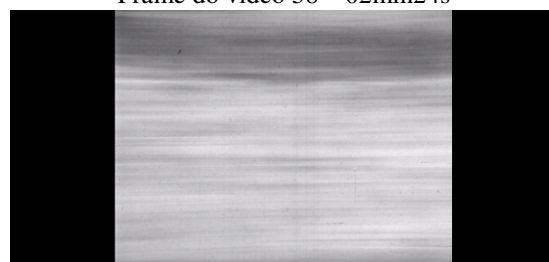
Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 57 – 02min22s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 58 – 02min24s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

As personagens que são percebidas pelo ponto de vista subjetivo indireto da câmera-personagem E imediatamente têm uma visão de terror, como se não pudessem perceber ou ser percebidas. Por exemplo: quando a câmera-personagem E encara os transeuntes (o cavalheiro e a dama) como se as personagens tivessem ferido de fato uma zona de proteção, fazendo com que o casal sinta um terror muito grande e saia de cena.

Esse processo irá progressivamente eliminar as imagens subjetivas, isto é, a percepção das personagens sobre a percepção da câmera-personagem E ou a percepção que têm de si mesmas.

As personagens são percebidas, espantam-se e saem de cena com a expressão de horror. É neste momento que as personagens se horrorizam e podemos ver o horror delas através dos olhos de seu duplo.

A câmera-personagem E tenta sair de cena em direção a O e em seguida já passou, já escapou. A câmera-personagem E segue atrás, tentando perceber, mas o personagem de Keaton não permite. Um Keaton em retirada, à esquerda do muro. Ele dobra a esquina à sua esquerda e temos a tela preenchida com o vazio, os muros, as ruínas, as ruas por onde sai e se chega às personagens de Beckett.

Plano 18 – 02min24s a 02min29s

Frame do vídeo 59 – 02min27s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 19 – 02min29s a 02min39s

Frame do vídeo 60 – 02min29s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Beckett entende esses procedimentos do personagem o protagonista O – que cada vez mais se protege de ser visto, seja com a roupa, seja com o ângulo que o protagonista O evita a câmera-personagem E – como justamente a redução dessas imagens, imagens humanas em direção a uma imagem livre da percepção humana, uma imagem que não tenha mais um centro, que não tenha mais um sujeito.

A busca da imagem de si por si, ou seja, as imagens dentro de um sistema de referência (DELEUZE, 1985, 2005, 2010), no qual as imagens não se referem a um intervalo, mas fazem referências a si mesmas. Nesse sentido, há um esforço de Beckett em deslizar ao nada, e justamente aí reside a existência!

Uma pergunta interessante: se, para a Berkeley, “Ser é ser percebido”, se o protagonista O não for mais percebido, ele deixa de existir? A menos que exista Deus, a menos que exista o olho divino, este é o teste do filme, do funcionamento do filme. Assim como em *Godot*, em que o personagem Godot existe porque Vladimir e Estragon estão a sua espera: se os personagens deixam de perceber Godot, a espera tem fim.

Em termos gerais, essa primeira parte se dedica à locomoção de Buster Keaton, que se desloca rente ao muro. É a investigação de uma imagem-ação (DELEUZE, 1985, 2005, 2010) materializada na Rua, na qual o personagem se move, reagindo ao ambiente conforme a câmera-personagem E o persegue. O protagonista O tenta escapar fugindo dos pontos de vista subjetivos, do centro das percepções, que são as outras pessoas (o casal de transeuntes), e, ao mesmo tempo, também fugindo do ponto de vista da câmera-personagem E, que é o olho inserido na cena ou o próprio espectador implícito. Beckett faz um jogo de criador e criatura: quem está filmando e quem está sendo filmado? Quem está olhando e quem não quer ser visto? Quem é o preto no branco ou o branco no preto?

O dramaturgo personifica a criatura em seu criador. É um “encontro” das personagens com esse Deus inatingível, inalcançável. Fugir da percepção do olhar da câmera-personagem

E é, para Beckett, o encontro, pois é tratar, também, da decadência dos teatros, do esvaziamento dos teatros. E o teatro é “esvaído” pela tela de cinema, por esse outro dispositivo da linguagem artística: o protagonista O sai da rua (onde acontece o teatro) em direção à escadaria, onde há degraus para adentrar o espaço da cena (a sala de cinema), que, por sua vez, pode remeter a essa nova metáfora do dispositivo em cena.

4.3 O JOGO DAS PERCEPÇÕES NA ESCADARIA: a imagem-ação

A segunda parte de *Film*, A Escadaria, é também marcada por uma câmera que tenta se aproximar do personagem de Keaton no ângulo máximo de 45 graus. Sempre que a câmera-personagem E ameaça ultrapassar esse ângulo para tentar filmar o personagem, o protagonista O paralisa o movimento, como uma espécie de zona de proteção, de imunidade.

Nessa perspectiva, podemos reparar que no começo o movimento do ator é sempre filmado bem oblíquo, com um ângulo protegido, pelo qual o protagonista O continua sempre se protegendo da percepção da câmera-personagem E.

Plano 20 – 02min39s a 02min53s

Frame do vídeo 61 – 02min39s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 62 – 02min53s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O plano inicia com o protagonista O entrando em um edifício e sendo seguido por seu duplo, a câmera-personagem E, o perseguidor. A câmera-personagem E sempre filma à altura do ombro de Buster Keaton.

Nesse primeiro momento, o protagonista O para no saguão de entrada do edifício, diante do primeiro declive da escada. Por um instante o protagonista O parece confuso sobre aonde ir, expressão retratada em seu corpo estático diante do declive da escada.

Com uma expressão de rigidez, o personagem não sabe que decisão tomar, a medir os pulsos como quem diz: “Eu existo!”. Aqui Beckett problematiza a mortalidade, já que “ser é ser percebido”, como proposto por Berkeley, e “penso logo existo”, segundo a tese de

Descartes, ou seja, são questões filosóficas inerentes ao universo do dramaturgo, que se apropria das teses desses autores para discutir a percepção da própria existência em *Film*.

Plano 21 – 02min53s a 02min56s

Frame do vídeo 63 – 02min53s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 64 – 02min56s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Aqui o plano muda a direção da percepção a partir do olhar do personagem interpretado por Buster Keaton. Agora é o protagonista O quem tem visão da percepção de sua existência, não a câmera-personagem E. Existe vida a partir da sua percepção, o personagem vive a partir da sua constatação, da sua forma de existir, enxergar e se perceber no mundo. É então que o protagonista O tem um “estalo”, um “susto”, o “beliscar” da sua existência.

Esses momentos de “estalos” podem ser congruentes com os momentos de reconhecimento de Vladimir durante *Esperando Godot*, uma vez que é o personagem mais racional no segundo ato da peça, buscando se situar no enredo. São momentos em que os personagens parecem recobrar os sentidos, de modo que, por meio de Didi e do protagonista O, Beckett parece nos dizer o quanto somos omissos em nossas ações diárias. Quantas vezes o homem deixa de tomar as devidas ações necessárias, ignorando fatos e circunstâncias? Quantas vezes, mesmo sabendo que estamos conscientes da ação, ignoramos nossa razão?

Reconhecer a sua própria existência é reconhecer-se no mundo, é reconhecer o seu papel e a sua importância diante da sociedade na qual você atua. Mesmo diante de situações “estranhas”, precisamos saber qual é o nosso papel e, principalmente, atuar ativamente. Precisamos não somente nos perceber, mas refletir criticamente sobre a nossa existência. Qual é a nossa função social? Qual é o nosso papel diante desses cenários? Qual é a nossa luta no séc. XXI? Precisamos não apenas estar “vivos” diante dessa existência, mas reconhecer, como sociedade ativa, a importância de nosso papel e de nossas lutas. Precisamos urgentemente tomar a nossa consciência!

Plano 22 – 02min56s a 03min07s

Frame do vídeo 65 – 02min58s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 66 – 03min07s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O ponto de vista retorna para a câmera-personagem E. Nesse instante, o protagonista O desce alguns degraus, buscando fugir da percepção da câmera-personagem E. Recobrado do objetivo de decidir para onde ir, o protagonista O, cuidadosamente, com passos leves, lentos, silenciosos e precisos, como quem está se protegendo da percepção, retorna ao saguão.

Então, seguindo um eixo vertical, começa a subir uma escada, sempre se mantendo virado para a esquerda do corrimão da escada e de cabeça baixa para fugir da percepção da câmera-personagem E e seu duplo.

O protagonista O “age” sempre que percebe estar ameaçado em seu ângulo de imunidade, seja pela câmera-personagem E ou, neste caso, agora pela senhora que está descendo as escadas, em direção oposta a do personagem principal. Trata-se, assim, de uma percepção da ação.

Plano 23 – 03min07s a 03min08s

Frame do vídeo 67 – 03min07s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 68 – 03min08s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Novamente muda o ângulo de percepção: agora temos a percepção do protagonista O, que está de frente para a senhora, uma anciã trajando vestido, chapéu com flores na cabeça, uma gravata na altura do pescoço e com uma cesta de flores na mão direita. A senhora florista ainda não percebeu a presença do protagonista O.

A senhora com as flores tem a mesma função de Pozzo e Lucky em *Godot*. Assim como Pozzo e Lucky ajudam o tempo passar para Didi e Gogo em *Esperando Godot*, aqui tanto o casal de transeuntes da primeira parte – A Rua – quanto a senhora florista – na Escadaria – atuam como obstáculos para a “fuga” da percepção do protagonista O.

Essas personagens nos ajudam a entender que o protagonista O não está fugindo da percepção da câmera-personagem E, mas fugindo de qualquer matéria, humana ou inumana, que produza a percepção de outrem.

Plano 24 – 03min08s a 03min11s

Frame do vídeo 69 – 03min08s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 70 – 03min11s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Com receio de ser percebido pela senhora e, assim, permitindo que a florista atravessasse seu ângulo de imunidade, o protagonista O retorna prontamente para o declive anterior da escada e se agacha, sentado, como se estivesse escondido atrás do corrimão para não ser percebido pela senhora, que desce em direção oposta.

Aqui temos um jogo das percepções: ora o retorno da percepção a partir da visão da câmera-personagem E, ora a percepção do protagonista O.

Plano 25 – 03min11s a 03min15s

Frame do vídeo 71 – 03min15s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 26 – 03min15s a 03min17s

Frame do vídeo 72 – 03min15s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

É esse jogo de percepções que será bastante explorado nesta segunda parte. Temos uma mudança constante nos planos de percepção do protagonista O (plano 25) e da câmera-

personagem E (plano 26). Se durante a primeira parte (A Rua) tivemos o olhar da câmera sempre a partir do campo de percepção da câmera-personagem E, aqui existem campos de percepção intercalados/alternados para que o espectador tenha também esses dois pontos de vistas, esses dois campos de percepção: o da câmera-personagem E e o do protagonista O.

No plano 25, por exemplo, o campo de percepção retorna para o protagonista O, posicionado atrás do corrimão da escada enquanto percebe a senhora descendo na direção contrária. A senhora florista desce calmamente e toca uma flor do cesto que carrega na mão direita.

O campo de percepção retorna para a câmera-personagem E. Com medo de ser percebido pela senhora e que a personagem avance seu campo de imunidade, o protagonista O abaixa a cabeça para não ser visto ou não ser percebido. A câmera-personagem E observa o protagonista O e, depois, a senhora, que, parada na escada enquanto arruma o cesto de flores, está no seu campo de percepção.

Plano 27 – 03min17s a 03min19s

Frame do vídeo 73 – 03min17s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 28 – 03min19s a 03min25s

Frame do vídeo 74 – 03min19s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Em um plano detalhe com o olhar da câmera, a câmera-personagem E foca na senhora, demonstrando a sua expressão calma, cuidadosa, no manejo com as flores que carrega consigo. A senhora não percebe que está sendo vista pela câmera-personagem E.

A senhora começa a descer as escadas sob a percepção da câmera-personagem E, que em um plano detalhe foca na mão esquerda da personagem quando esta segura o corrimão para auxiliar sua descida. A senhora está fitando o cesto de flores e descendo as escadas calmamente, sem perceber que é vigiada pela câmera-personagem E. A senhora desce todos os degraus, até chegar ao saguão.

Plano 29 – 03min25s a 03min36s

Frame do vídeo 75 – 03min25s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 76 – 03min30s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 77 – 03min34s



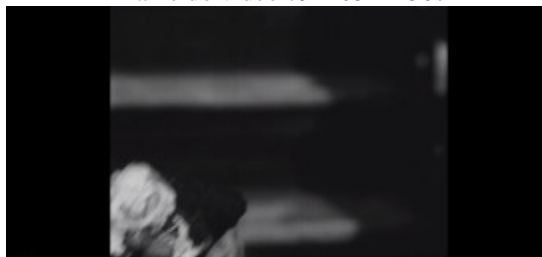
Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 78 – 03min35s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 79 – 03min36s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

As personagens que são percebidas do ponto de vista subjetivo imediatamente têm uma visão de terror. A senhora que desce a escadaria não poderia ser percebida, de modo que quando a câmera-personagem E a encara é como se a personagem estivesse ferindo uma zona de proteção, o campo de imunidade. Como resultado, a senhora sente um terror muito grande, levando à segunda ruptura no enredo, com a personagem chegando a desmaiar no momento em que é percebida frontalmente pela câmera-personagem E.

A senhora que desce as escadas vê o seu duplo e cai. Os dois tipos de terror que o duplo causa (e que por vezes somos levados a pensar que é simplesmente a câmera) nos impelem a acreditar que o que essas personagens veem é algo terrível, mas é somente no final da trama que saberemos o que de fato ocorre.

Qual é o campo de percepção, a câmera-personagem E ou o protagonista O? A imagem da senhora sendo percebida na escadaria e consequentemente desmaiando em choque é um processo que progressivamente elimina as imagens subjetivas.

Plano 30 – 03min36s a 03min45s

Frame do vídeo 80 – 03min38s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 81 – 03min43s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

A câmera se depara e, em seguida, passa novamente. O protagonista O aproveita a distração e escapa, subindo apressadamente os degraus. A câmera-personagem E está atrás do protagonista O, tentando perceber, mas o Buster Keaton em fuga não permite. Metaforizado pela câmera-personagem E, o perseguidor põe-se a seguir novamente o protagonista O.

Assim como na parte inicial d'A Rua, o protagonista está todo coberto, vestindo um sobretudo até o topo do pescoço para não ser percebido. Ele se refugia no quarto, inaugurando a terceira parte do filme: A Habitação.

Plano 32 – 03min54s a 03min55s

Frame do vídeo 82 – 03min54s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 83 – 03min55s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Assim como na primeira parte, A Rua, em A Escadaria ainda reside a dúvida da percepção: quem percebe as personagens, a câmera-personagem E ou o protagonista O interpretado por Buster Keaton? Fazemos essa leitura já atribuindo a percepção à câmera-personagem E, porém, em uma primeira exibição, essa dúvida é suscitada no espectador

durante todo enredo, até que se chegue à parte final, quando é revelado que a câmera-personagem E é a percepção de si mesma, ou seja, o protagonista O.

Assim, esse procedimento pelo qual o protagonista O vai cada vez mais se protegendo de ser visto, de ser percebido pela câmera-personagem E, é entendido pelo dramaturgo como uma redução das imagens, reforçando as imagens que são humanas em direção a uma imagem livre da percepção humana, uma imagem que não tenha mais um centro, que não tenha mais um sujeito.

A busca da imagem de si por si, ou seja, as imagens dentro de um sistema de referência (DELEUZE, 1985, 2005, 2010), no qual as imagens não se referem a um intervalo, mas fazem referências a si mesmas. Nesse sentido, há um esforço de Beckett em deslizar ao nada. O protagonista se belisca às vezes, para ver se o personagem está percebendo, se está sentindo, pois se parar de sentir, se parar de ser percebido, não perceber mais, o que acontece nesse deslizamento para o nada? É justamente aí que reside a existência!

Uma pergunta interessante: se, para a Berkeley, “Ser é ser percebido”, se o protagonista O não for mais percebido, ele deixa de existir? A menos que exista Deus, a menos que exista o olho divino, este é o teste do filme, do funcionamento do filme.

A imagem-ação (DELEUZE, 1985, 2005, 2010) de “fuga” é o que também movimenta a segunda parte, na qual o personagem se move, reage ao ambiente, enquanto a câmera-personagem E o persegue. O personagem de Keaton tenta escapar como pode, fugindo dos pontos de vista subjetivos, dos centros de percepções, que são as outras pessoas (o casal e, agora, a senhora florista) e, ao mesmo tempo, também fugindo do ponto de vista da câmera-personagem E, que é o olho inserido na cena.

Absurda é a vida, o teatro é realista. Nós buscamos, com o teatro, uma imagem de nós mesmos, uma explicação para nossos problemas, nossas próprias contradições. Os textos de Beckett, assim como o roteiro de *Film*, prescindem de encenação. É um filme peculiarmente teatral. As expressões são teatrais, as ações são teatrais. Existe uma dramaturgia teatral implícita em *Film*.

Temos um Beckett sempre preocupado com o que reflete o que está acontecendo no mundo. Isso é muito importante para quem atua em teatro, buscando refletir e fazer um espelho do homem, de si mesmo. Não nos deixemos convencer por aqueles que dizem que somente há uma forma de pensar, somente há uma forma de ideologia. Contemporâneo, Beckett está, sim, inserido no contexto da ordem do dia!

4.4 SUPRIMINDO A EXISTÊNCIA DA HABITAÇÃO: a imagem-percepção, imagem-supressão e a imagem-lembrança

A terceira parte do curta-metragem inicia como as duas anteriores, ou seja, de maneira condizente com a dramaturgia beckettiana, em especial *Godot*, na qual os dois atos iniciam da mesma forma, dando ênfase à ideia de constituição do tempo cíclico. Deste modo, em *Film* continuamos com o protagonista O fugindo da percepção da câmera-personagem E, agora adentrando apressado o quarto nominado no roteiro como A Habitação.

É interessante o jogo de percepções entre a câmera-personagem E e o protagonista O, jogo este que será exaustivamente explorado nesta terceira parte de *Film*, alternando/intercalando entre as percepções de um e de outro. Por sua vez, é também curioso como o espectador fica ativo durante toda a trama e se comporta perante esse duplo olhar. Temos, assim, uma câmera-personagem que insere o espectador na cena.

É interessante como o recurso de angulação insere o espectador no enredo. Como apontado anteriormente, em sua dramaturgia Beckett coloca o leitor-espectador como um personagem implícito, e em *Film* não é diferente. É pela forma como o jogo de ângulos da câmera-personagem é constituído que o espectador adentra a cena junto com o protagonista O interpretado por Buster Keaton ou pela câmera-personagem E. O espectador, portanto, é um personagem implícito na trama e deve, assim como o protagonista O, experimentar a “angústia” da percepção.

Como vimos, temos uma câmera-personagem sempre posicionada à altura do ombro do protagonista O. Quando o protagonista O adentra o novo ambiente, automaticamente temos tanto a câmera-personagem E, como também o espectador, inseridos neste novo ambiente. É interessante observar que a câmera-personagem E sempre estará “à frente” do protagonista O, justamente porque a câmera é o seu duplo. Nessa perspectiva, a câmera-personagem E só deixará de existir se deixar de ser percebida pelo protagonista O. Assim, o que será explorado e ficará mais evidente aqui é justamente a ação/reação do protagonista O no novo cenário, ou seja, a percepção de O sobre E.

Apressado, o personagem interpretado por Buster Keaton sorrateiramente adentra o quarto e imediatamente se vira para fechar a porta antes que qualquer outra percepção entre no ambiente. No entanto, a câmera-personagem E já adentrou. Mesmo que o protagonista não tenha essa consciência inicial, o espectador já sabe, a partir da percepção de E, que a câmera-personagem E está no ambiente.

Plano 33 – 03min55s a 04min12s

Frame do vídeo 84 – 03min58s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 85 – 04min04s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Há uma mudança na percepção dos planos: agora o espectador tem a visão do protagonista O, que utiliza os trincos para fechar a porta. Após passar a fechadura, o protagonista O novamente toma o pulso como para dizer “O coração pulsa”, ou seja, “estou vivo”, momento em que toma consciência da sua razão.

Isso permite ao espectador refletir sobre a vida, a possibilidade mesma de temer pela vida, ou o leva a refletir sobre como percebemos a nossa existência, isto é, questionar o que o torna um sujeito vivo? O que certifica a morte? O protagonista O estaria fugindo do “terror” despertado pela câmera-personagem E? Podemos ver que a porta está realmente fechada.

Plano 34 – 04min13s a 04min25s

Frame do vídeo 86 – 04min18s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 87 – 04min21s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O protagonista O entra num quarto e, como não está mais contra um muro (como na Rua) ou corrimão (como na Escadaria), o ângulo de imunidade da câmera redobra 45 graus de cada lado, ou seja, 90 graus. A câmera-personagem E faz uma panorâmica sobre o ombro do protagonista, dando ao espectador uma visão interna do quarto.

Agora em 90 graus, a câmera-personagem E tenta cercar o protagonista O, que continua a se proteger. Aqui Buster Keaton faz movimentos laterais, movimentos para se proteger do ponto de vista da câmera-personagem E, pois o jogo é justamente, como propõe a tese de Berkeley, “Perceber é ser percebido” ou “Ser é ser percebido”.

Temos um Keaton inicialmente mais tranquilo, em oposição às duas primeiras partes – A Rua e A Escadaria –, nas quais tínhamos o protagonista O fugindo da percepção da câmera-personagem E, ou seja, uma imagem-ação (DELEUZE, 1985, 2005, 2010). Nesse primeiro momento temos um protagonista O que se permite mostrar um pouco mais, tirando o lenço que cobria seu rosto e deixando a maleta na cadeira que está ao centro da habitação.

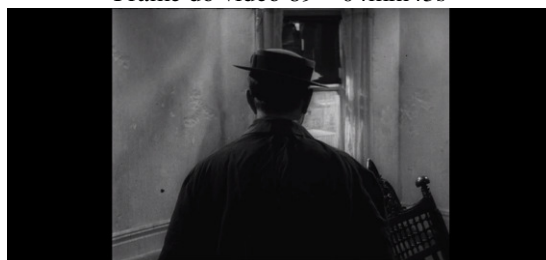
Plano 35 – 04min25s a 04min55s

Frame do vídeo 88 – 04min33s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 89 – 04min43s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O protagonista O começa então a perceber (subjetivamente) o quarto em panorâmica. Neste primeiro momento d'A Habitação temos um personagem preocupado com o ambiente onde se situa, e suas preocupações irão recair sobre tudo o que provoca uma imagem-percepção (DELEUZE, 1985, 2005, 2010), ou seja, percebendo o ambiente interno e/ou externo: a cama, a janela, o espelho, a pintura, os animais que ali habitam, como a gaiola com o pássaro, o peixe no aquário, o cão e o gato. Teremos um protagonista O alheio ao ambiente no qual se encontra.

A percepção do protagonista O estará sempre intercalada/alternada com a percepção do seu duplo, ou seja, a percepção da câmera-personagem E.

Plano 36 – 04min55s a 04min58s

Frame do vídeo 90 – 04min55s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 38 – 05min02s a 05min06s

Frame do vídeo 91 – 05min06s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 40 – 05min14s a 05min37s

Frame do vídeo 92 – 05min14s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 93 – 05min20s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 94 – 05min26s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 95 – 05min37s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O reconhecimento do protagonista O ocorrerá mais de uma vez: de forma cíclica e, depois, acíclica, ou seja, percepções em sentido horário e, depois, anti-horário. Não existe uma regra sobre qual sentido essa percepção possa ser “materializada”. Em outros planos esse reconhecimento será dedicado ao ambiente. Sendo assim, existe uma preocupação de Beckett em relação ao espaço, ao cenário, e sobre como o protagonista O deve perceber e reagir sobre ele.

Plano 42 – 05min46s a 05min47s

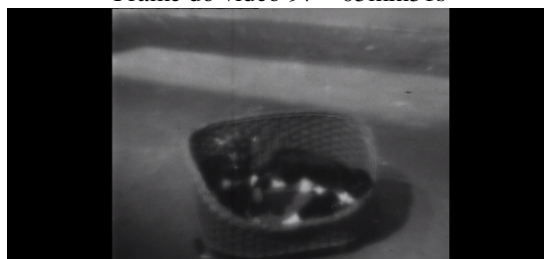
Frame do vídeo 96 – 05min46s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 44 – 05min51s a 05min55s

Frame do vídeo 97 – 05min51s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 46 – 06min03s a 06min05s

Frame do vídeo 98 – 06min03s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 48 – 06min12s a 06min21s

Frame do vídeo 99 – 06min21s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Essas percepções serão reconhecidas tanto pelo protagonista O quanto pela câmera-personagem E. Agora veremos os elementos do ambiente observados pela câmera-personagem E: nota-se que os planos são entre as visões perceptivas do protagonista O, ou seja, temos a câmera-personagem E percebendo a percepção de O. Isso denuncia a alternância das percepções, exaustivamente explorada no curta.

Temos a cama, a janela que dá acesso ao ambiente externo, o espelho, a pintura, os animais que ali habitam (como a gaiola com o pássaro, o peixe no aquário, o cão e o gato), a cadeira ao centro – a diferença é que enquanto o protagonista O está alheio ao ambiente em que se encontra, temos uma câmera-personagem E percebendo (objetivamente) o próprio O, o quarto e seu conteúdo, isto é, a percepção da percepção ou, como também podemos nominar a partir desse duplo, uma imagem-percepção (DELEUZE, 1985, 2005, 2010).

Plano 35 – 04min25s a 04min55s

Frame do vídeo 100 – 04min40s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 101 – 04min43s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 102 – 04min48s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 103 – 04min53s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 104 – 04min55s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Essa percepção também não possui um sentido fixo, exato. Como vimos, poder ser cíclico ou acíclico, horário ou anti-horário. Não existe uma regra a ser cumprida, existe apenas uma preocupação com a forma de perceber o ambiente e, principalmente, reagir a ele. As percepções de O e E não estão alheias a essa preocupação. O protagonista O reage à percepção da câmera-personagem E e dos elementos “in(h)umanos” (objetos e animais) que constituem o cenário e que provocam essa percepção, e, por sua vez, a câmera-personagem E reage à percepção do protagonista O.

Nesse primeiro momento da Habitação o espectador passará por uma constante mudança na percepção desses planos, resultado de cortes muito agressivos, rápidos, que materializam a construção desse jogo de percepções.

Além disso, haverá também um jogo em torno dessas percepções perceptivas, porque teremos, tanto nos objetos quanto nos animais, um “enfrentamento” dessas percepções em relação ao protagonista, ou seja, um “rosto” fitando outro “rosto”.

Da mesma forma que o protagonista tem a percepção do ambiente, o espectador, por meio da câmera-personagem E, está implícito no ambiente e tendo a mesma experiência de percepção “angustiante” do personagem de Buster Keaton. Deste modo, o espectador também está alheio ao ambiente e à forma como iremos reagir a ele.

Plano 37 – 04min58s a 05min01s

Frame do vídeo 105 – 04min58s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 39 – 05min06s a 05min13s

Frame do vídeo 106 – 05min13s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 41 – 05min37s a 05min45s

Frame do vídeo 107 – 05min41s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 43 – 05min47s a 05min51s

Frame do vídeo 108 – 05min47s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 45 – 05min55s a 06min02s

Frame do vídeo 109 – 06min02s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 47 – 06min05s a 06min12s

Frame do vídeo 110 – 06min12s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

É interessante que esse duplo de percepções, tanto do protagonista O quanto da câmera-personagem E, sempre será finalizado na janela. E duplos também são os elementos que constituem o cenário: porta e janela, cama e cadeira, espelho e quadro, duplo de animais (animais livres, como o cão e o gato, e animais aprisionados, o pássaro e o peixe).

Em Beckett existe o que podemos chamar de “paridade”, ou o “duplo” do dramaturgo, de modo que a própria constituição de *Film* é a partir do duplo formado por O e E, um duplo que tem origem na dramaturgia, assim como os pares em *Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes* etc.

O universo beckettiano é constituído por umas infinidades de pares. Mesmo que um dos diálogos centrais seja em torno da solidão e do vazio, os personagens nunca estão

sozinhos. Até o personagem Krapp de *A última gravação de Krapp* tem companhia no gravador e suas memórias, uma companhia com si mesmo, que não por acaso são as mesmas sensações suscitadas por Didi e Gogo em *Godot*.

Após o reconhecimento do ambiente começa o que podemos chamar de segundo momento da terceira parte, quando Beckett irá suprimir a existência da percepção. O protagonista O percebe (subjetivamente) o quarto, a janela que dá acesso ao mundo exterior, as coisas, os objetos e os animais que ali se encontram, a câmera-personagem E. O protagonista O e a câmera-personagem E percebem (objetivamente) o próprio O, o quarto e seu conteúdo: é a percepção da percepção, ou, como já apontado, uma imagem-percepção (DELEUZE, 1985, 2005, 2010).

No entanto, agora o protagonista O irá eliminar todos os pontos de vista subjetivos (isto é, da imagem-percepção), todos os centros de percepção reconhecidos, aniquilando a percepção subjetiva a fim de tentar chegar a um momento em que só haverá a percepção de Deus (como proposto na tese por Berkeley) para percebê-lo e garantir a sua existência.

Será que existe Deus? Ou será que não existe Deus? Eis o grande triunfo das discussões propostas pelos autores. Aqui teremos uma imagem-supressão, ou seja, uma busca incessante por eliminar subjetivamente o que produz a percepção, com o protagonista O buscando eliminar a subjetividade em *Film*.

Há também uma angústia da percepção, uma vez que há um terror da percepção que reside na existência, como pode ser observado nos personagens anteriores, por exemplo: o casal de transeuntes apresentado na parte d'A Rua faz uma cara de horror quando a câmera-personagem os enquadra, assim como a senhora da escadaria desmaia quando encarada pela percepção da câmera-personagem.

Por sua vez, Buster Keaton passa o tempo todo fugindo da percepção, não somente da câmera-personagem E, mas de tudo que produza a percepção. Desde o início da trama vemos o protagonista O se protegendo: no quarto temos um Keaton que gruda na parede, sempre rente à parede, e os animais tentando vê-lo, ou seja, há vários pontos subjetivos na cena, muitos centros de determinação que formulam uma percepção que o protagonista O busca suprimir, um a um, eliminar. Teremos, assim, inúmeros planos-detelhe dos elementos que serão suprimidos diante da percepção da imagem-supressão. Alternando esse duplo, a movimentação de E e O será para suprimir os objetos ou tudo aquilo que produz percepção de imagem e som.

O protagonista O não quer ser visto. Buster Keaton começa a fechar a luz (janela) ou tudo que produz imagem e som a partir do ambiente externo. Essa eliminação se inicia pela

janela, e por isso o foco será dedicado a ela. O personagem de Keaton irá tentar eliminar a janela que dá acesso ao mundo externo.

É também pela janela que podemos notar o sentido de uma percepção não só imagética como também sonora (embora seja um filme mudo, não podemos negar que é a partir do ambiente externo que temos uma percepção sonora mais elevada). Ou seja, tudo que produz não somente percepção da imagem, mas também do som, será suprimido pelo protagonista O.

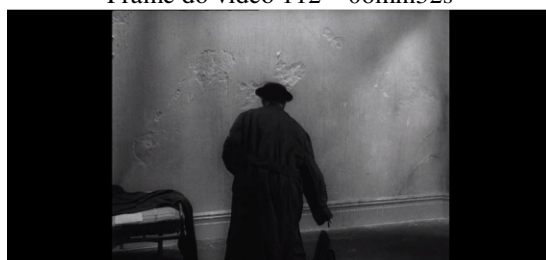
Plano 49 – 06min21s a 06min48s

Frame do vídeo 111 – 06min21s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 112 – 06min32s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 113 – 06min34s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 114 – 06min48s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O protagonista O irá suprimir primeiro a janela, acompanhado sempre de seu duplo, a câmera-personagem E, que o observa. Inicialmente o protagonista O deixa a mala no chão e, rente à parede e em sentido horário, desloca-se para a direita até chegar à janela; em seguida, com a mão direita, o personagem de Keaton abaixa a cortina para suprimir a percepção e tudo o que produz imagem e som vindo do ambiente externo. Seria possível remeter a essa ideia para também suprimir a própria vida?

Plano 50 – 06min49s a 06min58s

Frame do vídeo 115 – 06min49s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 116 – 06min58s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Após fechar a janela, Keaton começa a eliminar o interior da habitação, as coisas, porque os objetos, assim como os animais, também são pontos de vista subjetivos. O passo seguinte será suprimir o espelho, cobrindo-o para que não tenha mais a percepção de si.

É interessante observar que, quando rente ao espelho, temos um Keaton que tenta se desvencilhar para não ser visto por si mesmo, corroborando, assim, a ideia da percepção de suprimir a própria percepção de si. Temos a produção de todas as percepções sendo registradas tanto por O, que está suprimindo, quanto por E, que percebe O.

Plano 54 – 07min29s a 07min32s

Frame do vídeo 117 – 07min29s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 56 – 07min44s a 07min47s

Frame do vídeo 118 – 07min44s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 59 – 08min00s a 08min21s

Frame do vídeo 119 – 08min00s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 120 – 08min10s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 121 – 08min17s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 122 – 08min21s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Temos, em seguida, os animais livres: o gato e o cachorro. O protagonista O irá eliminar os animais livres por estar continuamente suprimindo os olhos, suprimindo as imagens subjetivas.

O protagonista O se dirige até os animais, agacha expressando afeto e em seguida põe-se de pé. É interessante observar que quando as mãos do personagem não estão tocando em algo, sempre há a necessidade de suprimi-la na vestimenta, em seu sobretudo. Existiria, assim, uma supressão do próprio corpo, e seria o corpo um corpo-objeto em sua análise?

Plano 58 – 07min58s a 08min00s

Frame do vídeo 123 – 07min58s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 64 – 08min46s a 08min49s

Frame do vídeo 124 – 08min46s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Aqui temos um momento bastante keatonesco, numa tentativa do ator de tirar os animais, que por sua vez retornam para a habitação, num jogo real de “cão e gato”. Vale destacar a corporalidade de Buster Keaton, com seus movimentos precisos, muito sutis, formando um balé com o movimento da câmera-personagem E, em que tudo é muito objetivo e minimalista durante esse jogo com os animais livres.

Um jogo, por sinal, muito característico do cinema mudo, do burlesco, assim como da produção do riso em Beckett, que é *clownesco*, um riso “fácil”.

Após inúmeras tentativas, o protagonista O consegue eliminar os animais livres do jogo. O personagem então tranca a porta e segue com seu intento de se desfazer da imagem

subjetiva das coisas, dos objetos. Curiosamente, Buster Keaton, embora seja um gênio do cinema, não entendeu ou não gostou da proposta beckettiana de *Film* (SEAVAR, 2013).

Plano 70 – 09min47s a 10min02s

Frame do vídeo 125 – 09min47s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 126 – 09min55s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 127 – 09min57s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

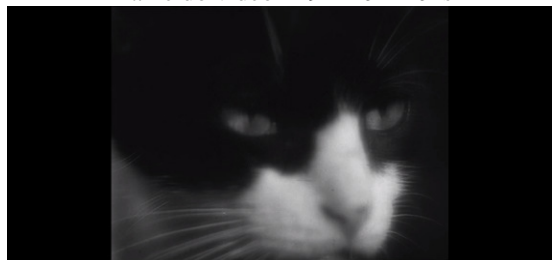
Frame do vídeo 128 – 10min02s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 71 – 10min01s a 10min04s

Frame do vídeo 129 – 10min01s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 73 – 10min19s a 10min21s

Frame do vídeo 130 – 10min21s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Podemos observar que o que cobria o espelho, caiu, de modo que o espelho precisa ser novamente eliminado. A percepção de se perceber deverá ser, mais uma vez, suprimida pela imagem-supressão. Existe a percepção de perceber o percebido, mas a imagem-percepção de si não se concretiza justamente por ocorrer essa supressão da imagem ou a imagem-supressão do ponto de vista subjetivo.

É notório observar que essa percepção da imagem-percepção de si sempre ocorre a partir do olhar do próprio protagonista que se percebe, mas nunca a partir da câmera-personagem E.

Plano 80 – 10min44s a 10min50s

Frame do vídeo 131 – 10min44s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 132 – 10min47s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 133 – 10min50s



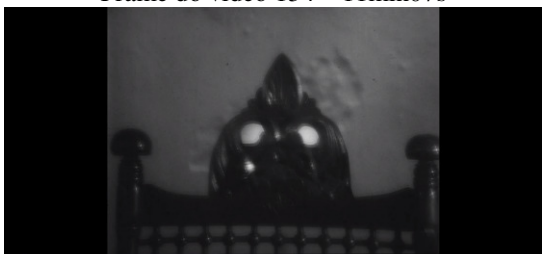
Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Finalmente o protagonista O se senta, repara que existem os olhos do retrato. Embora seja uma coisa, o retrato elabora um ponto de vista subjetivo – os olhos desenhados do retrato – e, portanto, incomoda.

Mas a cadeira também possui olhos encravados na madeira, que estranhamente não são eliminados, tornando-se o único ponto de vista não suprimido. O trabalho de eliminar esses pontos de vista subjetivos é infernal, e Keaton, então, tira e rasga o retrato, pisando no objeto e destruindo-o.

Plano 83 – 11min07s a 11min10s

Frame do vídeo 134 – 11min07s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 84 – 11min10s a 11min25s

Frame do vídeo 135 – 11min25s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 87 – 11min33s a 11min50s

Frame do vídeo 136 – 11min33s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 137 – 11min50s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 88 – 11min50s a 12min01s

Frame do vídeo 138 – 11min53s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 89 – 12min01s a 12min03s

Frame do vídeo 139 – 12min03s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

O protagonista O supprime mais dois pontos de vista subjetivos, cobrindo-os: os animais aprisionados (o pássaro e o peixe), que também estão olhando para o personagem.

Para Berkeley, à medida que todos os olhos são eliminados por meio da imagem-supressão, a existência se reduz ao “olho divino”, de modo que as coisas continuariam existindo mesmo que Deus não exista. No universo de Berkeley, o resultado é a inexistência (“Ser é ser percebido”), assim como proposto por Beckett a partir da teoria do filósofo.

Plano 95 – 12min40s a 12min45s

Frame do vídeo 140 – 12min40s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 99 – 13min16s a 13min19s

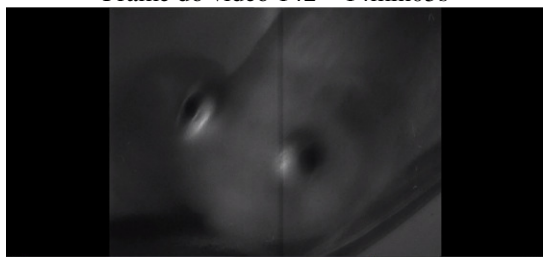
Frame do vídeo 141 – 13min16s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 109 – 14min01s a 14min05s

Frame do vídeo 142 – 14min05s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 113 – 14min20s a 14min24s

Frame do vídeo 143 – 14min20s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Na alternância de percepções entre O e E sempre notamos o cuidado da câmera-personagem E em não ser percebida pelo protagonista O, e vice-versa. Deste modo, temos uma câmera-personagem que não conseguem passar do ângulo de 90 graus, estando sempre na altura dos ombros do protagonista O (o protagonista sempre “para”, retardando a percepção).

Plano 115 – 14min28s a 14min29s

Frame do vídeo 144 – 14min28s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Em seguida, é a vez das fotografias, fotos do protagonista O em várias fases de sua vida. Aqui podemos discutir a imagem-lembrança, uma percepção que produz memórias, recordações a partir das teorias de Proust (BECKETT, 1986) e Deleuze (1985, 2005, 2010), porque existem pontos de vista subjetivos no passado, nessas lembranças do tempo do protagonista que se expressam nas fotografias e que também “atrapalham” durante o deslizamento em direção ao nada.

Aparentemente, são cenas registradas da vida do personagem principal: ainda bebê, com a mãe; com o cachorro; sua formatura; seu casamento; seu filho; e, como última imagem-lembrança, seu confronto consigo mesmo (a fotografia do protagonista olhando para si mesmo).

Plano 122 – 14min57s a 15min41s

Frame do vídeo 145 – 14min57s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 146 – 15min04s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 147 – 15min14s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 148 – 15min24s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 149 – 15min31s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 150 – 15min41s



Fonte: FILM. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Entendo que, nesta parte, a imagem-lembrança pode ser lida de duas formas: seria o poder da imagem de olhar de volta, por meio de um olho na imagem que olha para quem o olha; e, também, o poder da memória, pois enquanto o protagonista O não se livrar da memória, não irá se livrar dos pontos subjetivos, ou seja, teria não só que eliminar as imagens, as fotografias, como também teria que apagar a própria imagem-lembrança. De nada adianta eliminar todos os pontos de vista subjetivos, todos os centros de percepção, se ainda haverá um centro de percepção interna como a memória, a lembrança, a recordação.

De certo modo, em Beckett é a memória que provoca a “angústia” da percepção das personagens. Na dramaturgia beckettiana, as personagens estão aprisionadas em suas lembranças, ou no que acreditam que sejam registros delas. Por essa perspectiva, o

protagonista O rasga as fotografias (na ordem inversa), destruindo-as, com muita raiva, uma a uma, como se apagasse as próprias memórias.

Plano 127 – 16min09s a 16min52s

Frame do vídeo 151 – 16min09s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 152 – 16min11s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 153 – 16min17s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 154 – 16min23s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 155 – 16min29s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 156 – 16min34s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 157 – 16min40s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 158 – 16min46s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 159 – 16min52s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Portanto, tivemos aqui um jogo de dualidade das percepções, com Schneider e Beckett explorando os dois pontos de vista, o da câmera-personagem E e o do protagonista O. Nota-se que o diretor coloca um tipo de gaze sempre que a câmera subjetiva de O se manifesta, algum tipo de um anteparo para dar sinais de uma imagem mais ofuscada, desfocada na visão do protagonista O, diferenciando o duplo.

Além de explorar esses dispositivos da imagem, se n'A Rua e n'A Escadaria tínhamos uma imagem-ação, agora temos n'A Habitação uma imagem-percepção, uma imagem-supressão e uma imagem-lembrança, de modo que esse duplo explora os recursos do dispositivo da imagem em *Film*.

Temos, então, novamente, assim como no momento em que adentra o quarto, a imagem do protagonista O medindo o próprio pulso. “Ainda existo!”. É neste momento que podemos entender a razão em *Film*, os momentos que os personagens beckettianos tomam um pouco a consciência de si. Como quem está num sonho, é como se Buster Keaton se beliscasse para se certificar se não estaria sonhando, e assim como Vladimir em *Godot*, o ator faz isso constantemente.

Plano 129 – 16min58s a 17min04s

Frame do vídeo 160 – 16min58s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 161 – 17min04s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Por fim, após o protagonista O suprimir tudo aquilo que produz percepção, o personagem de Keaton, sentado na cadeira, começa a cochilar. Nesse momento temos uma

câmera-personagem que começa a ganhar vida, a explorar o ambiente, e que começa a transgredir a regra dos 90 graus.

O ponto de vista da câmera-personagem agora passará aos 180 graus, permitindo, assim, que em alguns momentos Buster Keaton perceba e reaja, ou seja, o protagonista O não pode se descuidar, porque seria percebido pela câmera.

Deste modo, aqui temos o cinema pensando, elaborando um ponto que seria a catarse de *Film* e que só pode ser atingido com uma câmera livre, uma vez que a câmera é o ponto de vista subjetivo no qual o espectador se encontra e que interage com as personagens do filme.

Plano 130 – 17min04s a 18min35s

Frame do vídeo 162 – 17min04s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 163 – 17min14s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 164 – 17min40s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 165 – 17min52s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 166 – 17min55s



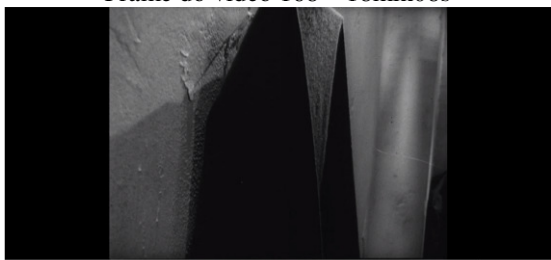
Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 167 – 18min00s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 168 – 18min08s



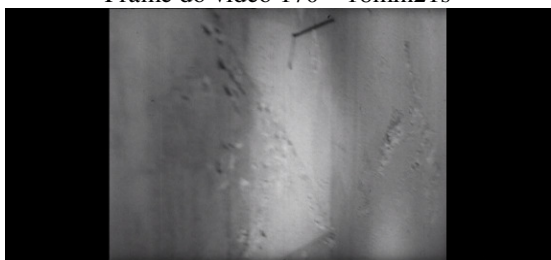
Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 169 – 18min14s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 170 – 18min21s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 171 – 18min23s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 172 – 18min23s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 173 – 18min25s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 174 – 18min29s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 175 – 18min35s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

A parte final é sensacional. A câmera-personagem agora está livre, sua mobilidade se liberta do objeto e começa a rodar todo o ambiente, ou seja, estamos num universo acentrado, momento alto do cinema. Enfim, a imagem da câmera-personagem para e foca em Keaton, no protagonista O.

Plano 131 – 18min35s a 18min41s

Frame do vídeo 176 – 18min35s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Frame do vídeo 177 – 18min41s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

A câmera-personagem encara Keaton, que por sua vez encara a câmera-personagem demonstrando uma expressão de horror, numa representação dele mesmo e que funciona como metáfora do seu duplo.

Com uma visão monocular, seria possível nos perguntar se o outro olho não seria, então, a própria câmera e também o contraste de si mesmo, ou seja, o outro olhar não seria o protagonista O completamente insensível e sem nenhuma afeição? Conclui-se que o protagonista O é a personificação da câmera-personagem E, um olhar vítreo combinando O e E, que estão paralisados.

A cadeira vai parando de balançar. O protagonista O fecha os olhos tapando-os com as mãos, atingindo a imobilidade na escuridão – isto é, a morte – e concluindo, enfim, o percurso experimental da terceira parte do filme.

Plano 132 – 18min41s a 18min59s

Frame do vídeo 178 – 18min41s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

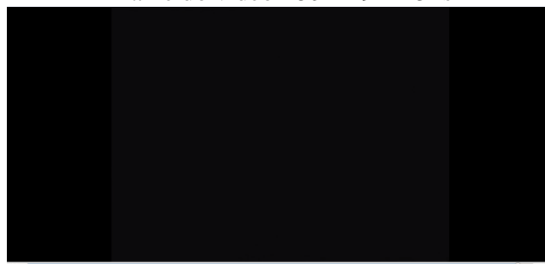
Frame do vídeo 179 – 18min50s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA:
Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Plano 135 – 19min34s a 19min35s

Frame do vídeo 180 – 19min34s



Fonte: *FILM*. Direct by Alan Schneider. USA: Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1965. 1DVD.

Não surpreendentemente, *Film* termina da maneira como iniciou: a cadeira para e a tela preta surge novamente, ou seja, a escuridão levando o espectador a questionar se existe “o olho divino” ou se o final é justamente o universo sem Deus?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No universo beckettiano, entre o desempenho de papéis sociais, testemunhos, memórias e discussões, nenhum sentido real emerge do homem. Há um desejo inalcançável de chegar a uma conclusão prematura. O que o leitor-espectador deixa de perceber é a perspectiva particular das personagens que transformaria o lugar comum do universo beckettiano em algo insuportável. As discussões na narrativa do dramaturgo não demonstram intuição, nem piedade, refletindo a indiferença do mundo. Temos alusões comoventes ao sofrimento e à morte, com toques de ambiguidade característicos de Beckett, deixando os escritos abertos a várias interpretações. Na dramaturgia do autor existe uma maneira inteligente de repentinamente parar sem que seja preciso dar continuidade.

As obras parecem ser continuações de trabalhos anteriores, assim como a vida. Beckett possui uma maneira muito peculiar de demonstrar a nossa natureza humana, a nossa identidade e o compromisso em romper estruturas sociais. Beckett radicalizou a expressão humana e, lançando mão de metáforas e simbolismos na ficção, propôs novas experiências para além do real. O dramaturgo rompeu com a familiaridade do espaço cênico e do tempo fictício dentro da cena, distorcendo a relação entre homem e objeto e fazendo com que objetos tivessem formas humanas e homens tivessem funções de objetos; fez a palavra ter função em si mesma e não somente função no texto narrativo ou dialógico. A palavra como pulção, como um jato no espaço, como bomba sonora.

Beckett subverteu a lógica da linguagem em algumas de suas peças, trazendo ao teatro o absurdo da condição humana, dilacerada, sem rumo, amargurada pelas barbáries do pós-guerra, mostrando o silêncio para além da expressão, além das palavras. O silêncio que se comunica no vazio da existência, sem fé, sem esperança, numa espera incessante por um futuro que é passado e que nos torna desesperados em aceitar ou não a nossa própria condição diante da possibilidade da extinção em massa; um silêncio diante do caos, um silêncio no meio do ensurdecido barulho de uma explosão nuclear.

Beckett mistura o trágico ao humor, criando nesse ambiente inóspito a sua dramaturgia e a estrutura de suas relações. A “performances eu-subjetiva” está em seu texto, nas palavras, no corpo, na tela, no palco, na plateia, na autorreferência e no direcionamento que o dramaturgo propõe ao leitor-espectador, que torna-se um personagem implícito durante o enredo. Beckett escreve para o momento, numa ação contínua e não fragmentada, que se idealiza num tempo e se perpetua no tempo, e por isso Beckett é atual, universal e “eu-subjetivo”, dialogando com o homem: o homem revelado a partir de si mesmo.

REFERÊNCIAS

ACKERLEY, Chris; GONTARSKI, Stanley Eugene. **The Faber companion to Samuel Beckett**: a reader's guide to his works, life, and thought. London: Faber and Faber, 2006.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALVES, Giovanni. Breves Notas Sobre a Catástrofe do Capitalismo Brasileiro – Uma Perspectiva Histórica. In: CORSI, Francisco Luiz; SANTOS, Agnaldo dos (Org.). **Os Rumos do Brasil e da América Latina**. 1.^a Ed., Bauru – SP: Canal 6, 2020.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Prefácio**. In: BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 7–13.

_____. **Samuel Beckett, uma cronologia**. 2018. Estudo apresentado no encontro da disciplina de **Teoria Literária II**: Trajetórias cruzadas – drama e prosa na obra final de Samuel Beckett. USP, PPGTLLC, São Paulo.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. **Arte poética**. Disponível em:
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2020.

BECKETT on film. Produção: Michael Colgan, Alan Moloney. RTÉ/The Irish Film Board, 2002. 19 DVDs.

BECKETT, Samuel. **Malone morre e Dias felizes**. Tradução: Roberto Ballalai. São Paulo: Opera Mundi, 1973.

_____. **The collected shorter plays**. New York: Grove Press, 1984.

_____. **Proust**. Tradução: Arthur Rosenblat Nestrovski. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

_____. **Pavesas**. Tradução: Francisco Romá, Vicente Hernández-Esteve, Concepción Pomares, Jenaro Talens. 2. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.

_____. **Malone morre**. Tradução: Paulo Leminski. Barueri: Editora Conex, 2004.

_____. **Teatro reunido**: Eleutheria – Esperando Godot – Fin de partida – Pavesas – Film. Tradução: José Sanchis Sinisterra, Ana M.^a Moix, Jenaro Talens. 1. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.

_____. **O inominável**. Tradução: Ana Helena Souza. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 2009.

_____. **Esperando Godot**. Tradução: Fábio de Souza Andrade. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.

_____. **Fim de Partida**. Tradução: Fábio de Souza Andrade. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.

_____. **Dias Felizes**. Tradução: Fábio de Souza Andrade. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010c.

_____. **The complete dramatic works of Samuel Beckett**. London: Faber and Faber, 2012.

_____. **Molloy**. Tradução: Ana Helena Souza. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2014.

BERRETTINI, Célia. **A linguagem de Beckett**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. **Samuel Beckett: escritor plural**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BERKELEY, George. **Princípios do conhecimento humano**. Tradução: André Campos Mesquita. São Paulo: Editora Escala, 1980.

BORGES, Gabriela. **O olhar voraz da câmera-personagem no filme de Samuel Beckett**. Revista Olhar, Ano 4, n. 8, 2003. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-personagem-no-filme-samuel-beckett.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2020.

_____. **Beckett on film: da literacia teatral à literacia audiovisual**. CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Universidade do Algarve: Avanca Cinema, Faro, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/3770071/Beckett_on_film_da_literacia_teatral_%C3%A0_literacia_audiovisual. Acesso em: 23 dez. 2020.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Encontrando Godot: Samuel Beckett, palavras e gestos na cena paulista**. Goiânia: Máskara Editorial, Coleção Didaskália, n. 01, 2004.

CAPPELLO, Maria Adriana Camargo. **Empirismo e intelectualismo na filosofia de Berkeley**. 2001. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.

COSTA, Fernando Moraes da. **Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los muertos e Liverpool**. **CONTEMPORANEA**: Revista de Comunicação e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFBA, Salvador, vol. 10, n.01, jan-abr, p. 147-157, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5798/4357>. Acesso em: 18 nov. 2020.

COVENEY, Simon. **Samuel Beckett: vida e obra**. Tradução: Larissa Ceres Lagos e Daiane Oliveira. Qorpus: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, Santa Catarina, n. 28. 2018.

DAWSEY, John Cowart. **Victor Turner e antropologia da experiência**. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), [S. l.], v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Imanência: uma vida...** Tradução Tomaz Tadeu. Educação & Realizada, v. 27, n.º 2, 2002. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>>. Acesso em 29 dez. 2021.

_____. **Cinema 1: A Imagem-Movimento**. São Paulo – SP: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2: A Imagem-Tempo**. São Paulo – SP: Editora Brasiliense, 2005.

_____. **Sobre o Teatro**: um manifesto de menos / o esgotado. Rio de Janeiro – RJ: Editora Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2009.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução: Barbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FILM. Direção: Alan Schneider. Evergreen Theatre, Inc., 1965. 1 DVD.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GIEROW, Karl Ragnar. **Discurso de recepção pronunciado por Karl Ragnar Gierow da academia sueca, por ocasião da entrega do prêmio Nobel de literatura a Samuel Beckett no dia 10 de dezembro de 1969**. In: BECKETT, Samuel. **Malone morre e Dias felizes**. Tradução: Roberto Ballalai. São Paulo: Opera Mundi, 1973, p. 23 – 27.

GONTARSKI, Stanley Eugene. **The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts**. Edinburgh University Press, 2014.

_____. **Creative Involution**: Bergon, Beckett, Deleuze. Edinburgh University Press, 2015.

HESSING, K. **Beckett on tape**: productions of Samuel Beckett's work on film, video and audio. Leiden: Academic Press Leiden, 1992.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LONDON, Jérôme. **Advertencia**. In: BECKETT, Samuel. **Teatro reunido**: Eleutheria – Esperando Godot – Fin de partida – Pavesas – Film. Tradução: José Sanchis Sinisterra, Ana M.ª Moix, Jenaro Talens. 1. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2006, p. 11 – 14.

LINS, Maria Ivone Accioly. **Experiências corporais**: a vida de Beckett e as histórias de Malone. **Natureza Humana**: Revista de filosofia e psicanálise, São Paulo, v. 2, n. 2, dez. 2000.

MACIEL, L. C. **Samuel Beckett e a solidão humana**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

MALEVICH, Kazimir. **Suprematismo**. 1. ed. Espanha: Editora Casimiro Libros, 2018.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MENDES, Fábio C. Ribeiro. **O imaterialismo de George Berkeley**: o realismo no “*esse e percipi*”. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2007.

MONTAGUE, John. **Vida e obra de Samuel Beckett**. Tradução: Cora Rónai Vieira. In: BECKETT, Samuel. **Malone morre e Dias felizes**. Tradução: Roberto Ballalai. São Paulo: Opera Mundi, 1973, p. 31 – 53.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **O ator invisível**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PARASKEVA, Anthony. **Samuel Beckett and Cinema**. Bloomsbury, 2017.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REINATO, Eduardo José. **Beckett com pés de curupira**: leitura e recepções possíveis de Beckett no Brasil. **Revista Karpa**: Journal of Theatricalities and Visual Culture, Los Angeles, v. 6, 2013. Disponível em:
<<https://www.calstatela.edu/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/reinatopdf.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

REIS, Adriel Diniz dos. **Esperando Godot de Samuel Beckett**: análise da representação teatral. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia, 2005.

_____. **O discurso na imagética de Samuel Beckett**: o tempo e a memória em Esperando Godot. Artigo – Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2012. Disponível em:
https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/108/o/O_Discurso_na_Imag%C3%A9tica_de_SB_-_by_Adriel_Diniz.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2020.

_____. **O tempo performático de Samuel Beckett**: o teatro da condição humana no processo de montagem de Esperando Godot do Máskara (2005). Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia, 2015.

_____. **A máscara do Máskara – a arte teatral no cerrado goiano: diálogos entre teatro, experiência e performances.** **Revista Cena:** Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRS, Porto Alegre, n. 20, p. 85-96, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/63650>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

_____. **O teatro em Beckett:** anotações das palestras e oficinas proferidas por Stanley Gontarski no Seminário Esperando Godot de Samuel Beckett 50 anos no Brasil, Goiânia 2005. **Revista Karpa:** Journal of Theatricalities and Visual Culture, Los Angeles, v. 10, 2017. Disponível em: <<https://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/adriel.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2020.

_____. **Film (1965):** o ensaio no cinema e a filosofia de Berkeley no cinema beckettiano. 2017. Artigo – Universidade Estadual de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Goiânia, 2017.

REIS, Adriel Diniz dos; REINATO, Eduardo José. **As performances-teatrais do Máskara:** as 'multifacetadas' no interior do Brasil central. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo. (Org.). **Performances da cultura:** ensaios e diálogos. 1. ed. Goiânia: Editora Kelps, 2015, p. 329 – 346.

SANTIAGO, Silviano. A Última Voz de Krapp. PPGAC/UNIRIO, **O Percevejo Online**, v. 9, n. 1, p. 121 – 127, jan./jun. 2017. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/6888>>. Acesso em 01 dez. 2020.

SANTOS, Felipe Augusto de Souza. **Poética do fracasso:** dramaturgia e encenação no teatro de Samuel Beckett. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo – A imaginação – Questão de método.** Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHECHNER, Richard. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral.** Cadernos de Campo (São Paulo – 1991), [S. l.], v. 20, n. 20, p. 213 – 236, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

_____. **Performers e espectadores – transportados e transformados.** Tradução: Selma Treviño. **Revista Moringá - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n.1, jan./jun., 2011, p. 155-185.

_____. **“Pontos de contato” revisitados.** **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 56, n. 2, p. 23 – 66, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82460>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de ser feliz.** Tradução: Marion Fleisher e Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O mundo como vontade e representação**. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

SEEVER, Richard. **A hora terna do crepúsculo**: Paris nos anos 1950, Nova York nos anos 1960 – memórias da era de ouro da publicação de livros. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2013.

SIQUEIRA, Jean Rodrigues. **Ser é ser percebido**: um exame de duas interpretações da justificação do *esse este percipi* na filosofia de George Berkeley. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

STROMBERG, Kjell. “**Pequena história**” da atribuição do prêmio Nobel a Samuel Beckett. Tradução: Cora Rónai Vieira. In: BECKETT, Samuel. **Malone morre e Dias felizes**. Tradução: Roberto Ballalai. São Paulo: Opera Mundi, 1973, p. 9 – 19.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo – SP: Hucitec, 2015.

THE IRISH FILM INSTITUTE. **Samuel Beckett**: a filmography. Dublin, 2006. Disponível em: <<https://www.ifi.ie/downloads/beckettfilmography.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica da sociedade humana. Tradução: Fabiano Moraes. Niterói: Eduff, 2008.

UN chien andalou. Direção: Luis Buñuel e Salvador Dalí. ISKRA, 1929. 1 DVD.