



Beckett, manuscrito de *Murphy* (1935)

revista limiar

volume 8 | número 16 | 2. semestre 2021

samuel beckett:
literatura | teatro | filosofia

<https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar>

Revolvendo tudo isso: Samuel Beckett encena *Footfalls*

Felipe Augusto de Souza Santos*

Resumo: Este artigo tem como objetivo desenvolver uma reflexão acerca do dramatícuo *Footfalls* (*Passos*), uma das principais peças do teatro tardio de Samuel Beckett, tendo como aporte teórico os conceitos de *fantasmático* e de *esgotamento*. Abordaremos o dramatícuo primeiramente tendo como foco a análise do texto, seus elementos estruturais e temáticos, para em seguida abordarmos o processo de encenação do dramatícuo empreendido por Samuel Beckett, no que se refere às duas encenações realizadas pelo dramaturgo-encenador irlandês, a primeira delas levada ao palco do Royal Court Theatre de Londres, e a segunda levada ao palco do Schiller-Theater Wekstatt de Berlin. Para tanto, utilizaremos as anotações de Samuel Beckett publicadas em edição fac-símile dos *notebooks* de direção desenvolvidos por ele para ambas as encenações, bem como o diário do assistente de direção da montagem alemã, Walter Asmus, além de depoimentos das atrizes Billie Whitelaw e Hildegard Schmahl.

Palavras-chave: Samuel Beckett, *Footfalls*, Dramaturgia, Encenação, *Theatrical Notebooks*.

Abstract: This article aims to develop a reflection on the dramaticule *Footfalls*, one of the main plays of Samuel Beckett's late theater, having as theoretical support the concepts of phantasmatic and exhaustion. We will approach the dramaticule first focusing on the analysis of the text, its thematic and structural elements, and then we will approach the staging process undertaken by Samuel Beckett, with regard to the two stagings performed by the Irish dramatist-director, the first of them taken to the stage of the Royal Court Theatre in London, and the second one taken to the stage of the Schiller-Theater Werkstatt of Berlin. To do so, we wil use Samuel Beckett's notes published in facsimile edition of the direction notebooks developed by him for both productions, as wel as the diary of the assistant director of the German staging, Walter Asmus, in addition to statements by the actresses Billie Whitelaw and Hildegard Schmahl.

Keywords: Samuel Beckett, *Footfalls*, Dramaturgy, Staging, Theatrical Notebooks.

* Graduado em Artes Cênicas pela ECA-USP, Mestre em Linguística Aplicada pela PUC-SP e doutorando em Teoria Literária pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Pesquisador bolsista da FAPESP, processo 2016/14069-0. E-mail para contato: felipedesouza@usp.br

*As had she the misfortune to be
still of this world.*

Samuel Beckett,
*III seen ill said.*¹

Este artigo tem como objetivo desenvolver uma análise acerca do dramatículo *Footfalls* [Passos] (1975), uma das principais peças do teatro tardio de Samuel Beckett (1906-1989), tendo como aporte teórico os conceitos de *fantasmático* segundo definição de Patrice Pavis² e de *esgotamento* de acordo com os escritos de Gilles Deleuze³. Partindo da definição elaborada por Patrice Pavis⁴, procuraremos utilizar o conceito de fantasmático como forma de situar ambas as personagens criadas por Beckett neste dramatícuulo dentro da circunstância proposta em cena, ou seja, uma

1 BECKETT, S. *III seen ill said*. New York: Grove Press, 1981, p. 8.

2 Cf. PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. Eudynir Fraga, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, Nanci Fernandes, Rachel Araújo de Baptista Fuser. 3^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

3 Cf. DELEUZE, G. O esgotado. In: *Sobre o teatro*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2010, pp. 65-111.

4 Segundo Pavis, o fantasma seria o “tipo mesmo do não-ser e da não-personagem, o fantasma volta com insistência às cenas teatrais, não só em *Hamlet* ou *Dom Juan*, mas em inúmeras peças nas quais deve aparecer uma pessoa morta ou desaparecida. Ele assume todas as aparências possíveis: lençol, sombra, espectro horrendo, voz d’além-túmulo, fantasia encarnada etc. O teatro e seu gosto pelo truque, pela ilusão e pelo sobrenatural, é um lugar de eleição para tais criaturas. Enquanto ilusão de uma ilusão (a personagem), o fantasma assume, por uma paradoxal inversão de signos, os traços de uma figura bem real. Contrariamente à personagem que é denegada no instante em que é mostrada [...], o fantasma não tem nenhuma necessidade de afirmar-se como verídico e goza, a partir de então, de total liberdade de representação: quanto mais “irrealista” e fantástico é, mais tem a aparência de um fantasma! Daí a inventividade de suas encarnações, o que, no entanto, não resolve os problemas concretos do encenador. Há tantas maneiras de representar fantasmas quanto há estéticas teatrais: o fantasma do pai em *Hamlet* é às vezes representado pelo ator que interpreta Cláudio e disfarçado de soldado, apresentado de maneira ridícula e irreal (iluminação “onírica”, fosforescente), com voz “cavernosa” e de ressonância insólita; às vezes, por uma preocupação de verossimilhança ou de racional, o fantasma é claramente designado como um prolongamento fantasioso de Hamlet, uma criatura feita do seu medo e da sua fragilidade”. PAVIS, op. cit., p. 163.

mulher (May) que caminha continuamente em um espaço indefinido, de maneira mecânica, repetitiva e restrita a um retângulo mínimo (pequeno corredor de luz no qual desenvolve sua caminhada ritualizada), e que mantém um diálogo com uma voz que supostamente pertenceria à sua mãe morta. Com relação ao conceito deleuziano de esgotamento, desenvolvido pelo filósofo francês Gilles Deleuze em sua análise das peças televisivas de Samuel Beckett, faremos uma aproximação de sua formulação teórica com o dramatícuo *Footfalls* pela pertinência em relação às questões que perpassam a peça e também pela proximidade estética do dramatícuo em relação à obra televisiva de Beckett, representada pelas peças *Eh Joe* (1965), *Ghost trio* (1975), *...but the clouds...* (1976), *Quad* (1982) e *Nacht und träume* (1982). A partir desses dois aportes, abordaremos em seguida o processo de encenação de *Footfalls* conduzido por Beckett.

I - Presenças fantasmáticas

Beckett escreveu a peça *Footfalls* para a atriz Billie Whitelaw, durante o processo de ensaios de sua encenação de *Warten auf Godot* [Esperando Godot] no Schiller-Theater de Berlim, em 1975⁵. Whitelaw, que já havia impressionado o dramaturgo-encenador na primeira encenação inglesa de *Not I*⁶, e seria considerada pelo próprio Beckett como a atriz mais emblemática de seu teatro, realizou um trabalho meticoloso de caracterização e interpretação durante a encenação que Beckett levaria a cabo no ano seguinte, no Royal Court Theatre de Londres, estreada em 20 de maio de 1976⁷. A peça, um dos chamados *dramatículos* beckettianos, é extremamente concisa e curta, tendo um total de cinco páginas na versão inglesa

5 De acordo com James Knowlson, "Beckett começou a escrever a peça curta *Footfalls* em Berlim, em 2 de março de 1975, pouco menos de uma semana antes da noite de abertura de sua já famosa produção de *Warten auf Godot* no Schiller-Theatre." KNOWLSON, J.; PILLING, J., *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1980, p. 220, tradução nossa.

6 A estreia inglesa de *Not I*, com Billie Whitelaw no papel de Mouth, ocorreu em 16 de janeiro de 1973, no Royal Court Theatre de Londres.

7 Segundo Stanley Gontarski, "Billie Whitelaw, a atriz que Beckett dirigiu na estreia mundial [...] lembra o resumo de Beckett da peça: "de modo geral dividida em três partes, primeiramente a filha conversando com uma mãe doente, então a mãe conversando com a filha que não está realmente lá. Em seguida a filha fala sobre uma lembrança de outra mãe e sua filha, e ela está apenas contando suas lembranças da mãe e da filha". Ao invés de uma reversão da iconografia do desmembramento, *Footfalls* é o ponto culminante, a presença ausente ou a ausência presente." WHITELAW, B. apud GONTARSKI, S. E., *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, p. 162, tradução nossa.

publicada por Faber and Faber em sua edição do teatro completo de Samuel Beckett⁸, contendo uma das alterações desenvolvidas por Beckett em sua encenação inglesa da peça, o aumento do número de passos da personagem de sete para nove no total. As alterações desenvolvidas por Samuel Beckett em relação ao texto original em inglês durante sua primeira encenação do dramatícuo, no Royal Court Theatre londrino, estreada no início de 1976, seriam repetidas e aprofundadas em sua segunda encenação, estreada ao final do mesmo ano em Berlim, no Schiller-Theater Werkstatt, teatro onde Beckett desenvolveria a quase totalidade de suas encenações alemãs. Infelizmente, estas alterações, pequenos cortes e acréscimos produzidos antes e ao longo dos ensaios de ambas as encenações citadas, e também da posterior encenação francesa de *Pas*, não seriam incluídas nas versões inglesas publicadas por Faber and Faber e Grove Press, uma vez que a editora Faber, no intuito de publicar o texto a tempo da estreia londrina da peça, incorporara apenas a referida alteração do número de passos dados pela personagem, tendo sido publicadas na tradução francesa desenvolvida por Beckett do dramatícuo, realizada após as respectivas temporadas das versões em inglês, alemão e francês encenadas pelo dramaturgo-encenador. O conjunto de alterações, cortes, acréscimos e notas seriam publicados em língua inglesa somente na edição do *theatrical notebook* de *Footfalls*, editado e comentado por James Knowlson e Stanley Gontarski (1999) após a morte do autor, apresentando, além do texto dramatúrgico autorizado por Beckett e considerado pelo dramaturgo-encenador como sua versão final e aprimorada do dramatícuo, edição em fac-símile dos cadernos de direção produzidos para as encenações inglesa e alemã da peça. Comentaremos aspectos destas alterações mais adiante neste artigo, quando abordarmos o *theatrical notebook* referente à encenação londrina de *Footfalls*, além de depoimentos de Walter Asmus, assistente de direção de Beckett na encenação berlinese de 1976.

8 Cf. BECKETT, Samuel. *Complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990, pp. 397-403.

Footfalls apresenta uma situação dramática relativamente simples, ou seja, uma mulher (May), de aparência fantasmática⁹, “*in your fourties10, vaga em um local indefinido, que ao que tudo indica poderia ser a casa onde ela nascera (ou começara, segundo uma das falas da peça)¹¹ anos antes, mantendo uma espécie de diálogo com a voz de sua suposta mãe, referida por Beckett na rubrica do texto apenas como “*woman's voice*”¹². A personagem, caracterizada com “cabelos grisalhos desgrenhados”¹³ e uma espécie de vestido longo gasto, cobrindo seus pés, vaga ininterruptamente de um lado a outro do palco, mantendo uma rotina de nove passos iniciados da direita para a esquerda do espaço cênico, e após um pequeno giro, repetidos da esquerda para a direita do palco, sempre circunscrita a um pequeno corredor de luz desenhado no piso do espaço, em contraste com a escuridão total do restante da caixa cênica. Esta ação física relativamente simples se repete por toda a peça, alternada por variações de intensidade de luz¹⁴ e pequenas pausas, onde a personagem se posiciona frontalmente em relação à plateia, como que apoiando sua cabeça em uma parede invisível, notável esforço de Beckett em redimensionar de forma diversa a conhecida quarta parede do teatro naturalista.*

May relata fragmentos de sua relação com a mãe durante sua doença na velhice, logo no início da primeira cena da peça, narrando em diálogo estabelecido com a voz fantasmática os cuidados específicos despendidos com a mãe, no que poderia ser definido como um trabalho penoso de acompanhamento clínico diário:

M: Would you like me to inject you again?¹⁵

9 Segundo Walter Asmus, Beckett mencionou, durante os ensaios de sua encenação de *Footfalls* no Schiller-Theater berolinense, que “[...] o figurino deve parecer com o traje de um fantasma. Isso é descrito na peça: “Esfarrapado... um emaranhado de farrapos... um emaranhado gasto de farrapos de cor acinzentada.” É o traje de um fantasma.” BECKETT apud GONTARSKI, (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986, p. 338, tradução nossa.

10 “Em seus quarenta e poucos anos” (tradução nossa). Cf. BECKETT, Samuel. op. cit., p. 400.

11 “[...] *Why, in the old home, the same where she – [Pause.] The same where she began. [...]*”. BECKETT, op. cit., 1990, p. 401.

12 “Voz de mulher”. Beckett, op. cit. p. 399, tradução nossa.

13 No original: “*dishevelled grey hair*”. Ibidem, tradução nossa.

14 A peça se inicia com uma iluminação de determinada intensidade dentro do retângulo onde May executa seus passos, e a cada nova parte, após um pequeno *blackout*, a luz se mantém a mesma, mas com uma queda sensível em sua intensidade, que culmina com a quase penumbra que ilumina o espaço vazio, evidenciando a ausência de May, durante a quarta e última parte do dramatícuo.

15 Procuramos seguir as mesmas abreviações utilizadas no texto publicado por Faber and Faber em relação às personagens, portanto M seria a abreviação de May, e V a abreviação de Voz de Mulher, conforme descritas na rubrica introdutória por Samuel Beckett. Cf. BECKETT, op. cit., p. 399.

V: Yes, but it is too soon. [Pause.]
M: Would you like me to change your position again?
V: Yes, but it is too soon. [Pause.]
M: Straighten your pillows? [Pause.] Change your drawsheet? [Pause.]
Pass you the bedpan? [Pause.] The warming-pan? [Pause.] Dress your
sores? [Pause.] Sponge you down? [Pause.] Moisten your poor lips?
[Pause.] Pray with you? [Pause.] For you? [Pause.] Again. [Pause.]
V: Yes, but it is too soon. [...]¹⁶

A partir desta primeira exposição de cunho quase realista, rompida apenas pela caracterização fantasmática da personagem e da voz que atua como interlocutora, resultando em um potente efeito de estranhamento, May retoma o diálogo com a suposta voz de sua mãe, completamente ausente em cena, materializada apenas pelo recurso da voz em off¹⁷. Beckett propôs, em sua encenação da peça, que a voz deveria ser projetada a partir de caixas de som posicionadas no fundo do palco, suspensas em relação ao chão, projetando a voz da atriz oculta atrás das coxias, o que gerava um efeito fantasmagórico para uma voz advinda de um personagem invisível, mas que ao mesmo tempo abarcava toda a dimensão do palco, desde o diminuto espaço iluminado onde May desenvolve sua rotina de passos, até o restante do espaço cênico, totalmente imerso na escuridão. Dentro da progressão das experimentações com a voz nos dramatículos beckettianos, temos na encenação de Beckett para *Footfalls* mais um avanço, ou seja, não mais uma voz gravada ou a voz do ator em tempo real em cena, mas um misto de voz executada na caixa cênica

16 “M: Você gostaria que eu aplicasse sua injeção novamente?

V: Sim, mas é muito cedo. [Pausa.]

M: Você gostaria que eu trocasse sua posição novamente?

V: Sim, mas é muito cedo. [Pausa.]

M: Que eu endireite seus travessereiros? [Pausa.] Troque seu lençol? [Pausa.] Passe a você a comadre? [Pausa.] O aquecedor da cama? [Pausa.] Cubra suas feridas? [Pausa.] Passe a esponja em você? [Pausa.] Umedeça seus pobres lábios? [Pausa.] Reze com você? [Pausa.] Para você? [Pausa.] Novamente. [Pausa.]

V: Sim, mas é muito cedo. [...]. BECKETT, op. cit., p. 400, tradução nossa.

17 Segundo Patrice Pavis, “do inglês *voice off*: termo empregado no cinema, onde designa uma voz ouvida fora do campo de ação, a ser diferenciada da *voice over*, voz que é ouvida, mas que não pertence às personagens, visíveis ou invisíveis, da ficção, e que é a voz de um narrador exterior ou interior à ficção. No teatro, a voz (mas também a música, os sons e a trilha sonora) pode vir dos auto-falantes, e não dos atores em cena. A voz off não é portanto aquela de uma personagem da ficção e de um ator da representação, invisível para o espectador; ela provém de um instante extraficcional encarnado pelo encenador, pelo autor dizendo suas didascálias, por um narrador comentando a ação cênica, por uma personagem da qual se ouve ou da qual uma outra personagem imagina os pensamentos ou o monólogo interior. Dissociando a voz de um corpo identificável, dando-o a ouvir por meios extra corporais, a encenação introduz uma incerteza sobre sua origem e sobre o assunto do discurso.” PAVIS, op. cit., p. 433.

(mesmo que seja fora de cena) com a mecanização representada pela amplificação e distribuição mecânica da voz por todo o palco. Como na exploração do cruzamento de meios presente em sua obra tardia em drama e prosa (dramas narrativos e narrativas dramáticas), aqui temos o cruzamento entre voz humana e voz mecanizada.

Se tomarmos como referência a reflexão de Gilles Deleuze sobre a diferenciação da primeira obra televisiva de Beckett, *Eh Joe*¹⁸, escrita em 1965 e exibida pela BBC2 em 1966, e as outras quatro peças televisivas posteriores mencionadas no início deste capítulo, a voz fantasmática de *Footfalls* parece mesclar aspectos do que Deleuze nomeou como língua II e língua III, ou seja, o estatuto da voz em *Footfalls* nos apresenta “[...] intenções, entonações, evoca[ndo] lembranças pessoais insuportáveis ao personagem e mergulha[ndo] na dimensão memorial [...]”¹⁹, mas ao mesmo tempo, se elevando ao que Deleuze chama de “dimensão fantasmática”, mas de forma diversa em relação às obras televisivas posteriores a *Eh Joe*, sem que tenhamos em cena um “impessoal indefinido”, apesar de as menções biográficas ditas por May e a voz de sua mãe em cena dificilmente poderem ser consideradas como algo claro e definido.

Embora a narrativa inicial de May nos forneça pistas de sua possível relação com a mãe morta, projeção mental de sua “pobre mente”²⁰, aos poucos o diálogo de ambas ganha outras nuances, confundindo o leitor-spectador e erradicando qualquer possibilidade de uma interpretação realista do texto. Aqui percebemos outro elemento que permeia boa parte da produção dramatúrgica beckettiana, ou seja, a ideia do chamado *labirinto do crânio*²¹, local onde parte dos personagens ou criaturas beckettianas parece se circunscrever, como no caso de peças como *Fim de partida*. Beckett realizou, em *Footfalls*, uma obra na qual os padrões, simetrias, repetições e paralelos²², presentes desde suas primeiras peças, como *Esperando Godot* e *Fim de*

18 Cf. BECKETT, op. cit., p. 359-367.

19 DELEUZE, Gilles. “O esgotado”. In: *Sobre o teatro*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2010, p. 96.

20 No original: “*poor mind*”. BECKETT, op. cit., p. 403.

21 Segundo afirma Stanley Gontarski, em comentário acerca da gênese da peça, “a concepção formativa de Beckett de *Footfalls* foi cinematográfica, uma imagem visual dessa mulher caminhante “revolvendo tudo aquilo”, uma origem apropriada para uma peça que se passa dentro da cabeça [...]” GONTARSKI, *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*, p.164, tradução nossa.

22 De acordo com James Knowlson, “repetição, paralelos e equilíbrio, evidentemente, desempenham um papel crucial nesta peça. Os passos persistem por toda parte, relacionando uma realidade concreta e dramática – que pode ser ela mesma de uma existência fantasmática – tanto para a vida passada da mulher como é relatada por sua mãe, como para a presença fantasma que pode ser vista caminhando no

partida, alcançam uma estatura de perfeição. Uma obra que apresenta uma verdadeira “interação intrincada de movimento e discurso” em uma “miniatura dramática delicada”²³.

A peça, segundo o próprio autor, é constituída por quatro partes distintas, ou seja, a primeira sendo o diálogo inicial de May com sua mãe, a segunda sendo o monólogo da voz de sua mãe, a terceira sendo o monólogo de May no qual ela relata o que supostamente seria uma relação paródica de outra mãe com sua filha, através de uma pequena estória, e o trecho final, onde o palco é iluminado de forma tenua, fornecendo ao público uma visualização do espaço vazio, onde a personagem May não mais aparece em cena. Os quatro blocos ou atos da peça evidenciam nitidamente a questão do apagamento da personagem, que poderíamos aproximar do conceito de esgotamento deleuziano. A iluminação, nesse sentido, ganha um status de extrema importância dentro do dramatícuo. Se no primeiro trecho citado a iluminação apresenta certa intensidade, evidenciando a intenção de Beckett em fornecer ao espectador uma visualização clara da personagem, seu entorno e caracterização, nos trechos subsequentes, a iluminação vai sendo gradativamente diminuída, como se o eco²⁴ fantasmático dessa criatura feminina fosse sendo apagado com o passar do tempo, como uma verdadeira aparição fantasmática que surge repentinamente e aos poucos se esvai novamente, sem deixar nenhum rastro.

II – Do apagamento ao esgotamento

Em relação ao conceito de esgotamento proveniente dos escritos de Gilles Deleuze, acreditamos que aspectos que aproximam as peças teatrais tardias de

transepto da igreja. Da mesma forma, cada parte termina com uma reiteração da preocupação obsessiva da filha em revolver, ou dizer, “tudo aquilo”. A terceira parte repete exatamente as palavras que concluem o diálogo de abertura, mas ambas as vozes agora saem da boca da mesma mulher. A Amy da história substituiu May, mas ela repete as mesmas palavras faladas anteriormente pela mãe e a filha.” KNOWLSON, J.; PILLING, J. *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1980, p. 223, tradução nossa.

23 KNOWLSON; PILLING, op. cit., p. 221, tradução nossa.

24 Segundo James Knowlson, “não há dúvida de que, em todo o trabalho de Beckett como dramaturgo e como diretor, o que foi chamado de “princípio do eco” é apenas parte de uma forma de conceber o texto como uma partitura musical, na qual frases, notas e ritmos são recolhidos e atualizados, às vezes na mesma forma, às vezes com variações, seja de forma leve ou intrincada. Importa relativamente pouco se esses ecos são conscientemente percebidos pelo espectador ou não. Eles são registrados inconscientemente e conferem forma e força a uma obra que inevitavelmente parece perder em relação ao interesse derivado da narrativa convencional ou delimitação do caráter.” KNOWLSON; PILLING, op. cit., p. 227, tradução nossa.

Beckett (ou dramáticos) das peças televisivas, tais como o minimalismo, a concisão, o aspecto narrativo predominante, a influência das artes visuais, a construção dramatúrgica semelhante a partituras musicais, e principalmente, a presença de elementos relativos à ideia de esgotamento dentro da estrutura e temática das peças, possibilitem a transposição coerente do conceito como categoria de análise em relação às peças tardias de Beckett. Deleuze inicia seu ensaio diferenciando o conceito de esgotamento do conceito de cansaço. Segundo Deleuze:

O esgotado é muito mais que o cansado. [...] O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade [subjetiva] – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade [objetiva]. Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar.²⁵

Beckett utiliza nas peças tardias ou dramáticos um elemento comum às peças televisivas, ou seja, a construção da estrutura dramatúrgica através da utilização do que Deleuze chama de combinatória, que se relaciona ao esgotamento da linguagem, das palavras e do processo de remeter as palavras a um outro, para que seja possível atingir seu esgotamento. Portanto, “[...] para isso, é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem”.²⁶

A reflexão acerca da imagem no teatro tardio de Beckett possui extrema pertinência, sendo possível verificarmos que o estatuto da imagem nos dramáticos beckettianos contrasta visivelmente com as peças da primeira fase da obra dramatúrgica do autor, que ainda trazem elementos que dialogam com tradições teatrais diversas, como o *music-hall*, as pantomimas circenses, a repetição de efeito cômico, o aspecto dialógico²⁷ no que concerne à linguagem, entre outros.

25 DELEUZE, op. cit., p. 67.

26 Ibidem, p. 19.

27 Desenvolvemos uma reflexão teórica inédita acerca das relações dialógicas em *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, a partir de referenciais provenientes dos escritos do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Assim como em *Krapp's last tape*, a utilização do conceito de relações dialógicas se mostra pertinente em *Footfalls*, uma vez que da mesma forma como outros dramáticos tardios de Beckett, a peça também apresenta como característica central a presença de um monólogo dialógico. Cf. SANTOS, Felipe Augusto de Souza. Dialogismo, polifonia, cronotopo e grotesco em *A última gravação de Krapp*: uma leitura bakhtiniana. In: *Bakhtiniana – revista de estudos do discurso*. São Paulo: PUC-SP, 2019, V. 14, n. 3, pp. 74-100.

Nas peças tardias, a aproximação com a arte minimalista se mostra evidente, sendo possível percebermos em um primeiro contato tanto com um dos textos do período como de uma respectiva encenação, que o espaço cênico se configura de forma extremamente precisa e ascética, utilizando poucos elementos, no intuito de tornar a visualização da peça por parte de um leitor ou espectador direta e enxuta. Como exemplos para ilustrarmos esta afirmação poderíamos citar a peça *Not I*, escrita em 1972, onde existem apenas duas figuras separadas no espaço cênico, uma boca que fala ininterruptamente, e um ouvinte, praticamente imóvel durante toda a representação, e também o dramatícuo *Footfalls*, no qual a personagem May vagueia pelo espaço cênico em uma caminhada de sete passos (ou nove, no texto revisto para a encenação) em cada direção, revivendo diálogos mentais com sua falecida mãe (figura invisível, provavelmente proveniente de um misto de memória e fabulação da personagem), conforme mencionado anteriormente. Em ambos os casos, as imagens radicalmente minimalistas se revestem de grande potência dramática, convidando o leitor-espetador a um mergulho vertiginoso em um universo insólito e desconhecido. Em ambas as peças, como ocorre em outros dramáticos escritos pelo autor, a fábula perde espaço para se tornar algo mínimo, dando lugar a situações dramáticas sintéticas e detalhadas, onde o ator beckettiano executa suas ações físicas meticulosamente a partir de rígidas partituras corporais e vocais. Neste contexto, os paralelismos, as repetições e os jogos de linguagem adquirem importância central no desenvolvimento da ação dramática.

Dentro dessa perspectiva, nos parece que os “quatro modos de esgotar o possível” segundo Deleuze, ou seja, “formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos de voz, extenuar as potencialidades do espaço e dissipar a potência da imagem”²⁸ podem ser transpostos de forma coerente como referencial de análise de *Footfalls*.

Portanto, o apagamento da personagem May, bem como da situação dramática central, proposto pela concepção original de *Footfalls*, com sua progressão evidenciando repetições textuais e de movimento, séries de ideias ou temas explorados de maneira circular durante as três primeiras partes da peça, e a repetição espelhada dos diálogos, carregados com uma espécie de monologia dialógica,

28 DELEUZE, op. cit, p. 86.

permitem a Beckett propor o esgotamento cênico da situação dramática central, ou seja, através desta estrutura conceitual extremamente concisa, intrincada e elaborada, Beckett consegue formar séries exaustivas de coisas (movimentos de May pelo espaço, diálogos circulares e espelhados), estancar os fluxos de voz (o diálogo inicial na mente da personagem gradativamente se torna um monólogo, e posteriormente outro monólogo projetado e paródico de sua mãe, até que a voz se cale definitivamente em cena), extenuar as potencialidades do espaço (a caminhada ininterrupta de May, entrecortada por pausas e *blackouts* que evidenciam sua obsessão por aquele espaço, até que o movimento e a presença desapareçam por completo) e dissipar a potência da imagem (o gradativo apagamento visual dessa presença ausente), não restando nada a ser visto ou ouvido pelo espectador, quando da apresentação da micro-cena final, onde apenas o palco vazio e levemente iluminado, em silêncio absoluto, surge como que esgotado pela aparição fantasmática da personagem.

Dessa maneira, a personagem May, em *Footfalls*, dentro do acontecimento pontual de sua aparição naquele determinado local em um determinado momento, consegue atingir aquilo que, para Deleuze, seria a síntese do conceito de esgotamento, ou seja, ela esgota todo o possível. Para Deleuze, na perspectiva do esgotamento “[...] não mais se realiza, mesmo que se conclua algo [...]”²⁹, o que parece nos remeter à concepção da cena final de *Footfalls*, momento em que se encerra a aparição fantasmática em cena, sem que nada seja realizado, concluído ou finalizado, mas pelo contrário, tudo é deixado em aberto. Se pensarmos no aspecto da repetição no teatro beckettiano, a situação dramática da peça poderia se repetir mais uma ou inúmeras vezes, como um eterno retorno, se esgotando sistematicamente a cada nova aparição da personagem May, e talvez retornando, a cada novo ciclo, de forma mais tênue, evidenciando seu processo de contínuo e progressivo apagamento.

III – A longa sonata dos mortos: as encenações de *Footfalls* por Samuel Beckett

Abordar as encenações de Beckett para *Footfalls* (inglesa, alemã e francesa), significa, necessariamente, evidenciar o que para ele teria sido a colaboração mais relevante em termos da realização de sua estética teatral sobre os palcos, ou seja, sua

29 DELEUZE, op. cit., p. 69.

encenação inglesa com Billie Whitelaw interpretando a personagem May. A parceria Beckett-Whitelaw em cena resultaria em algumas das mais emblemáticas e importantes encenações do teatro beckettiano, o que levou alguns críticos e estudiosos do teatro de Beckett a considerá-la como uma de suas principais intérpretes, ao lado de nomes como Roger Blin, Patrick Magee, Jack MacGowran e David Warrilow. O resultado dessa conhecida parceria está amplamente documentado em textos críticos, fotos, vídeos e entrevistas, envolvendo encenações de peças como *Footfalls (Passos)* e *Happy days (Dias felizes)*.

Ao contrário da encenação de Samuel Beckett para *Happy days*, apresentada no Royal Court Theatre londrino em 1979, onde o nível de exigência estética do diretor e seu ímpeto de modificar o texto original com o processo de ensaios em curso geraram um conflito sério com a atriz, devido ao desconforto resultante do fato de Whitelaw haver memorizado todo o texto da personagem Winnie e não conseguir readequar sua partitura de ações físicas às alterações estabelecidas pelo autor em relação ao texto no início do processo de encenação, possibilitando uma breve e violenta ruptura entre ambos, com a atriz abandonando os ensaios da peça e somente retornando após Beckett abrandar (em parte) suas exigências formais, o processo de encenação de *Footfalls*, ocorrido no mesmo Royal Court Theatre anos antes, foi algo memorável, impecável e absolutamente irretocável, a ponto de Beckett considerar aquela encenação a imagem definitiva da peça.

Mas embora a relação entre ambos se desse em atmosfera de admiração e respeito mútuos, o clima de extrema concentração e formalidade adotado por Beckett em suas encenações também permanecia inalterado, com o autor-diretor preparando minuciosamente seus *notebooks*³⁰ antes mesmo dos ensaios de cada peça serem iniciados, com grande meticulosidade e precisão no que se refere a todos os detalhes importantes envolvendo cada produção, especialmente em relação ao texto dramatúrgico. Segundo James Knowlson:

Os ensaios eram assuntos fascinantes sempre que Beckett estava dirigindo. Ele estabelecia rapidamente uma atmosfera de trabalho de intensa concentração. Suas relações com os atores eram silenciosas, formais, amigáveis e cordiais. No entanto, mesmo com atores que eram

30 No caso de *Footfalls*, o *notebook* da encenação foi publicado postumamente no volume intitulado *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol. IV: the shorter plays*.

amigos pessoais próximos, como Patrick Magee ou Jack MacGowran, com quem ele ficaria totalmente à vontade sentado em um bar com um copo de Guinness na mão, achava difícil não estar tenso enquanto trabalhavam intensamente em uma de suas peças.³¹

O comentário de James Knowlson reitera a amplamente conhecida exigência formal de Beckett, que permeava tanto sua produção dramatúrgica quanto suas encenações, evidenciando sempre seu absoluto cuidado com aquilo que denominava como “versão final” de suas peças. Para o Beckett diretor, especialmente após suas primeiras experiências como encenador de algumas das chamadas “*major plays*” como *Endspiel* (1967) e *Das letzte Band* (1969)³², o texto dramatúrgico somente poderia ser considerado acabado após ter passado por uma encenação com sua direção. Dentro deste aspecto de criação do teatro beckettiano, James Knowlson aponta uma variação em relação ao texto original de *Footfalls* utilizada por Beckett em suas encenações alemã e francesa da peça, desenvolvidas após sua primeira encenação do dramátculo realizada em Londres, incorporando e ampliando as correções e acréscimos estabelecidos para a criação da partitura cênica de Billie Whitelaw:

Nas produções alemã e francesa dirigidas por Beckett, May sussurra ou balbucia palavras para si mesma, ilustrando a resposta da mãe para sua própria pergunta “Ela ainda dorme? ... Ainda fala? Sim, algumas noites ela fala, quando ela imagina que ninguém possa ouvir”. O status exato da voz e seu proprietário invisível permanece misteriosamente ambíguo.³³

A questão da ênfase das incertezas, e o processo de apagamento de quaisquer elementos presentes na dramaturgia original que pudessem apontar caminhos de entendimento e interpretação da obra por parte do leitor ou espectador, durante o processo de ensaios das peças que encenou, se constituem em outro elemento de suma importância dentro do que Beckett chamava de versão final das

31 HAYNES, J.; KNOWLSON, J. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 101, tradução nossa.

32 *Fim de partida* e *A última gravação de Krapp*, respectivamente. Ambas as peças foram encenadas por Beckett no Schiller-Theater Werkstatt berlimense. Seus respectivos *notebooks* foram publicados postumamente dentro da série intitulada *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, publicados pelas editoras Grove Press e Faber and Faber.

33 KNOWLSON, J. (ed.). *Theatre Workbook 1: Samuel Beckett, Krapp's last tape*. London: Brutus Books Ltd., 1980, p. 224, tradução nossa.

peças, mas no caso de *Footfalls* esse aspecto do trabalho do Beckett encenador parece tomar uma dimensão ainda maior. Nesse sentido, mencionaremos um relato de Stanley Gontarski acerca da construção do texto de *Footfalls*, mais especificamente do processo de retomada de criação da segunda parte da peça:

Esta segunda versão mantém esse impulso “de explicar”, o que o Diretor em *Catastrophe* chama de “essa mania de explicitação”, contra a qual Beckett sempre se debateu. E a luta contra a explicitação não terminou até que Beckett revisou seu texto durante os ensaios, onde rejeitou algumas sugestões da atriz porque “talvez seja uma intenção muito realista”. No primeiro rascunho da segunda parte, a mãe manteve um diálogo consigo própria sobre o sono e a fala de May, respondendo a si mesma com sua voz passiva e sem emoção. May fala: “algumas noites é dito que ela faz na hora dos mortos quando todos estão dormindo e ela pensa que ninguém pode ouvir”. A revisão (como permanece na versão impressa) foi um pouco mais explícita, mas desenvolveu o motivo mais musical de Beckett em *Footfalls*, o “tudo aquilo”. “Ainda fala? Sim, algumas noites ela fala. Quando ela acha que ninguém pode ouvir.... Diz como era.... Tenta dizer como era.... Tudo isso.... Tudo isso”. Tendo escrito “Texto para III”, Beckett agora tinha cada final de seção terminando simetricamente. Este foi precisamente o tipo de simetria formal e musicalidade que Beckett se esforçou tanto para obter em seu trabalho tardio.³⁴

Antes de abordarmos o *theatrical notebook* referente à estreia londrina de *Footfalls* com Billie Whitelaw no papel de May, mencionaremos aspectos pontuais de um extenso relato em forma de diário de ensaios produzido pelo assistente de direção de Beckett durante os ensaios de sua segunda encenação do dramático, realizada em Berlim. Walter Asmus, colaborador de Beckett em algumas das encenações berlineses dirigidas pelo autor no Schiller-Theater Werkstatt, publicou importante depoimento acerca do processo de encenação de *That Time* e *Footfalls*, encenadas conjuntamente no Schiller-Theater berlinesa, a partir de suas anotações diárias realizadas ao longo dos ensaios, da mesma forma como havia feito durante o processo de encenação de *Esperando Godot*, onde também havia atuado como assistente de direção de Beckett.³⁵ De acordo com Asmus, os ensaios das duas peças aconteceram simultaneamente, tendo se iniciado com a presença do dramaturgo-

34 GONTARSKI, S. E.. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*, p. 167, tradução nossa.

35 Cf. ASMUS, Walter D.. “Beckett directs Godot”. Translated by Ria Julian. In: GONTARSKI, S. E. (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986, pp. 280-290.

encenador no dia 30 de agosto de 1976, e se encerrado com a estreia conjunta de ambas em um *double-bill*³⁶ beckettiano, no dia 1 de outubro de 1976. Os ensaios aconteciam das dez horas da manhã até as duas horas da tarde, invariavelmente. Beckett havia encenado ambas as peças em Londres pouco tempo antes, o que certamente conferiu agilidade e rapidez no encaminhamento dos ensaios em Berlim.

As anotações desenvolvidas por Walter Asmus, detalhando muitos aspectos importantes trabalhados a cada novo ensaio de ambas as peças, possuíam aspecto de diário, e foram reproduzidas em parte no ensaio publicado originalmente no *Journal of Beckett Studies*³⁷, em sua edição do verão de 1977. Segundo ele, o processo de *Footfalls* no Schiller-Theater fora bem diverso do processo de criação da estreia londrina da peça, com atuação de Billie Whitelaw. Em Berlim, Beckett teve de lidar com uma colaboradora que desconhecia, Hildegard Schmahl, atriz com cerca de trinta e poucos anos, que apesar de sua larga experiência na cena alemã estava acostumada a trabalhar dentro do eixo realista de interpretação teatral, não estando familiarizada com o processo de criação mais intuitivo desenvolvido por Beckett em suas encenações. De acordo com Asmus, os ensaios transcorreram dentro de uma “atmosfera de questionamento produtivo” em um “processo de tensa concentração”.³⁸

O relato detalhado de Asmus apresenta comentários interessantes de Beckett sobre a peça, bem como algumas alterações relativas à encenação, no sentido de potencializar a ação dramática e os sentidos originais do texto dramatúrgico. Em um de seus comentários durante o ensaio ocorrido dia 6 de setembro de 1976, Beckett sintetiza o dramático como sendo “[...] uma peça muito curta, mas com vários problemas no que se refere à precisão”.³⁹ A importância do aspecto de precisão mencionado pelo autor pode ser percebida em padrões e repetições estabelecidos como os sete segundos utilizados como unidade de tempo em todas as passagens de um ato a outro, ou seja, na encenação de Beckett, os *blackouts* ocorriam durante sete

36 *Double -bill* é o nome utilizado (especialmente nos Estados Unidos) em programas de espetáculos onde duas encenações são apresentadas sequencialmente, geralmente compostos por duas peças curtas.

37 Cf. ASMUS, W. D.. “Rehearsal notes for the german premiere of Beckett’s *That time* and *Footfalls* at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin”. In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1977, nº2, pp. 82-95.

38 ASMUS, W. D.. Rehearsal notes for the German premiere of Beckett’s *That time* and *Footfalls*. Translated by Helen Watanabe. In: GONTARSKI, S. E. (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986, p. 335, tradução nossa.

39 ASMUS, op. cit., p. 341, tradução nossa.

segundos, da mesma forma que o retorno da luz nas cenas subsequentes, da mesma maneira que o sino na cena inicial esgotava seu som em sete segundos, como em todas as outras passagens, e na micro-cena final ou quarto ato, o tempo de palco vazio iluminado também se circunscrevia a sete segundos. A questão da iluminação também denota a busca pela absoluta precisão formal, com Beckett percebendo a necessidade de ter em cena um refletor de cada lado do palco apontado para o rosto de May nas cenas em que ela para e fala seu texto encarando o vazio, para tornar a visualização da cena mais clara para o espectador, sem por outro lado perder a concepção inicial de profunda escuridão do espaço cênico, com uma iluminação que seria mais forte no assoalho do palco, mais tênue em relação ao corpo de May, e mínima em relação à sua cabeça ao longo de todos os trechos de sua caminhada padronizada e repetitiva.

Quando Schmahl pergunta a Beckett, em relação à passagem inicial relativa aos cuidados de May para com sua Mãe, se “ela faz isso todos os dias”, o autor responde “sim, isso é rotina”, no que ela insiste e replica “sem sentimento?”, e Beckett finaliza de forma direta afirmado “sim, rotina”⁴⁰, evidenciando a preocupação do autor-encenador em relação à total ausência de elementos emocionais na narrativa de *Footfalls*. Após Schmahl afirmar a Beckett que não entendia a peça, o dramaturgo-encenador responde comentando a gênese da concepção de *Footfalls*, que remetia a um episódio vivenciado por ele durante uma palestra de Carl G. Jung, quando o psicólogo apresentou a perturbadora história de uma de suas pacientes à época:

Na década de 1930, C. G. Jung, o psicólogo, certa vez pronunciou uma palestra em Londres e falou sobre uma paciente do sexo feminino que estava sendo tratada por ele. Jung disse que ele não foi capaz de ajudar esta paciente e sobre isso [...] ele deu uma explicação surpreendente. Essa garota não estava viva. Ela existia mas não vivia realmente.⁴¹

Beckett mencionava o grande impacto que essa história exerceu sobre ele, se tornando o ponto de partida para a concepção de *Footfalls*. Quando Hildegard Schmahl pergunta a Beckett sobre se havia algo de lírico nos diálogos prosaicos entre May e sua mãe, Beckett afirma que “sim, enquanto May está falando ela talvez esteja

40 ASMUS, op. cit., p. 337, tradução nossa.

41 ASMUS, op. cit., p. 337, tradução nossa.

pensando em algo diferente; talvez ela esteja ocupada com sua estória [...]”⁴², remetendo à questão da fabulação empreendida em cena pela personagem durante a construção do relato de Amy, permeada por pausas e hesitações, culminando na referência explícita ao leitor. A respeito dos passos de May, um dos elementos centrais na estrutura da peça, Beckett dizia que:

A posição do corpo ajudará a encontrar a voz certa. [...] Quando você anda, você se afunda; quando você fala, você se endireita um pouco. [...] Se a peça é cheia de repetições, então é por causa desses perpétuos trechos de caminhada. Esse é o centro da peça; tudo o mais é secundário.⁴³

Walter Asmus relata de forma minuciosa uma série de preocupações de Beckett ao longo dos ensaios em Berlim. O autor-diretor, em sua meticulosa proposta de encenação e de trabalho do ator, focava sua atenção em elementos como a exata forma de caminhar de May em cena (chegando até mesmo a utilizar sua versão de um procedimento teatral antiquado, conhecido no jargão teatral como *mostração*); detalhava a lógica das ações da personagem; se preocupava com a fluidez dos diálogos; com o exato paralelismo entre a segunda e a terceira partes da peça; com a questão técnica e formal da peça explicitada, por exemplo, no que chamava de “caminhar como um metrônomo”, evidenciando ainda mais o aspecto de partitura musical do texto; a questão da necessidade de a voz ser mais “viva” na terceira parte da peça, em oposição à primeira parte, e também em oposição à iluminação, que se torna mais fraca a cada novo ato da peça, evidenciando o mencionado apagamento fantasmático da personagem; a alteração da porta da igreja de sul para norte, no sentido de evidenciar o aspecto de frio e escuridão que envolvem a personagem; os jogos de linguagem durante as falas de May (pronunciando *sequel* [sequência] como *seek-well* [procurar bem] e *amen* como *ah-man*); os paralelismos entre May e sua mãe; a necessidade de a voz de May ser “monótona, sem cor, muito distante [...]”⁴⁴; os movimentos labiais de May em cena em duas passagens, quando ouve sua mãe e murmura algo inaudível; o olhar da personagem sempre em direção ao vazio; a

42 ASMUS, op. cit., p. 338, tradução nossa.

43 ASMUS, op. cit., p. 338, tradução nossa.

44 ASMUS, op. cit., p. 340, tradução nossa.

questão central de que “May está inventando sua estória enquanto fala [...]”⁴⁵; na estória de Amy e a Sra. Winter a necessidade de a filha falar mais devagar do que sua mãe; a necessidade de não haver nenhum tom trágico na encenação, entre outros aspectos. O cuidado de Beckett com a encenação berlinese e seu resultado também pode ser observado em relação ao ensaio geral final da peça em Berlim, quando Beckett recebeu na plateia a pesquisadora norte-americana Ruby Cohn, célebre especialista em sua obra, juntamente a pessoas da equipe técnica que compartilharam da alta exigência formal do dramaturgo-encenador durante o processo de ensaios, no intuito de observar e refletir sobre o resultado final do trabalho.

Portanto, as anotações de Asmus nos fornecem um interessante contraponto às anotações de Beckett encontradas no *notebook* de *Footfalls*, referente à mesma encenação e preparado, como os outros, antes do início dos ensaios da peça em Berlim. Faremos agora uma pequena abordagem das anotações de Samuel Beckett desenvolvidas para sua primeira encenação de *Footfalls*, estreada no Royal Court Theatre meses antes da versão em língua alemã.

IV – O *theatrical notebook* inglês de *Footfalls*

Passaremos agora a uma sintética abordagem referente ao primeiro dos dois *theatrical notebooks* preparados por Samuel Beckett para as encenações inglesa e alemã do dramatícuo, uma vez que infelizmente não existe registro publicado de um *notebook* preparado pelo dramaturgo-encenador para sua encenação parisiense da peça. Os detalhes do processo de ensaios e reformulação do texto dramatúrgico são provenientes tanto das anotações em fac-símile do referido *notebook*, como também das notas desenvolvidas por Stanley Gontarski para sua edição crítica publicada dentro da coleção dirigida por James Knowlson. O *theatrical notebook* desenvolvido por Beckett para sua primeira encenação de *Footfalls* apresenta algumas modificações referentes ao texto dramatúrgico, embora a versão do texto corrigido de *Footfalls*, contendo todas as alterações e cortes realizados por Beckett ao longo dos ensaios das versões inglesa e alemã que consta no volume editado por Stanley Gontarski (1999) apresente todas as alterações de ambos os processos de encenação, se

45 ASMUS, op. cit., p. 341, tradução nossa.

configurando, dessa forma, no texto final revisado do dramatícuo autorizado por Beckett.

Samuel Beckett estreou sua encenação inglesa de *Footfalls* no Royal Court Theatre em 20 de maio de 1976, contando com Billie Whitelaw no papel de May e Rose Hill no papel da Voz de Mulher. Sua versão alemã da peça estrearia, com o título de *Tritte*, em 1 de outubro de 1976, no Schiller-Theater Werkstatt, com Hildegard Schmahl representando May, e Charlotte Joerers no papel da Voz de Mulher. A última versão dirigida por Beckett, estreada no Théâtre d'Orsay em 11 de abril de 1978, contava com a atriz Delphine Seyrig como May, acompanhada pela atriz Madeleine Renaud, veterana experiente da cena teatral francesa.

A modificação mais importante realizada durante os ensaios no Royal Court Theatre londrino se refere ao citado aumento do número de passos de sete para nove, o que segundo Stanley Gontarski⁴⁶ potencializava a ação dramática da peça e ao mesmo tempo propiciava um melhor desenvolvimento do trabalho com o tempo dramático em cena, uma das maiores obsessões do dramaturgo-encenador irlandês. Beckett revisou os diagramas de movimentação de *Footfalls* minuciosamente durante os ensaios, mas o motivo não teria sido a adaptação da *performance* para nenhum espaço cênico específico, mas sim uma forma de desenvolver uma marcação mais minuciosa no que se refere ao contraponto entre movimentação corporal (os passos) e as falas de May, apontadas no diagrama para serem proferidas em pontos fixos específicos do palco, durante determinados passos dentro da contagem sequencial de nove passos a cada novo giro da personagem dentro de seu espaço cênico retangular iluminado.

Outro aspecto importante seria a alteração feita por Beckett da palavra “*reader*” (leitor) para “*hearer*” (ouvinte), no sentido de evidenciar a especificidade da representação teatral, mas apesar dessa alteração constar no texto do *notebook* inglês, ele optou por manter “*reader*” na estreia da peça. Uma das preocupações centrais do dramaturgo-encenador com relação à estreia de *Footfalls* seria a questão de como executar o *blackout* ao final da segunda parte de peça, sem que a plateia entendesse isso como um *blackout* final. Em suas anotações a respeito deste aspecto

46 Cf. ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E.. *The Grove companion to Beckett*. New York: Grove Press, 2004, p. 202.

no *theatrical notebook* de *Footfalls*, Beckett detalha a orientação complementar às rubricas e direções de palco do dramatícuo:

Como evitar a reação do público no final da peça após o terceiro *fade-out* antes do último toque, *fade-up* & *fade-out* final? Reduzindo ao mínimo (em todos os três casos) a pausa após o *fade-out*. Quase escuridão (e passos silenciosos I & II) quando o toque impede a reação. Corrigir “longa” para “breve” no texto.⁴⁷

Podemos considerar a alteração de Beckett com relação à diminuição do tempo de pausa dos *blackouts* como a primeira alteração na questão da iluminação de *Footfalls*. Na encenação alemã, desenvolvida poucos meses depois, Beckett cria uma solução formal que não apenas resolve definitivamente sua preocupação com o entendimento do público acerca da cena final, mas potencializa a estética minimalista da peça: o dramaturgo-encenador insere na encenação uma faixa vertical de luz ao fundo do palco, na direita alta, que sugeria algo como uma luz vazando de uma porta entreaberta, que Ruby Cohn chamaria de “porta para outra dimensão”.⁴⁸ Segundo as anotações de Walter Asmus durante os ensaios da versão alemã da peça, a nova iluminação funcionaria como um “acento vertical”⁴⁹ em relação à iluminação horizontal do espaço cênico. De acordo com Beckett, o *notebook* da versão alemã da peça, incorporando as melhorias e correções da encenação inglesa, teria sua estrutura, precisão matemática e padrões desenvolvidos de forma mais precisa e simétrica em relação ao *notebook* inglês.

Além destas modificações, Beckett aprofundou em seu *notebook* inglês muito do detalhamento de cada elemento estrutural da peça, tanto no que se refere à movimentação de May, como com relação ao tempo dramático, a diminuição progressiva da iluminação em cada um dos quatro atos, entre outros elementos, sendo esse o motivo que torna o *notebook* inglês mais extenso e detalhado em relação ao alemão. Beckett anotaria modificações sensíveis como a necessidade de gravar o som de sino em uma câmara de eco; a potencialização do silêncio e da projeção do olhar de May em direção ao nada a cada giro na extremidade direita e esquerda de seu

47 BECKETT apud GONTARSKI, S. E. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett* vol. 4: *the shorter plays*. London: Faber and Faber, 1999, p. 297, tradução nossa.

48 Cf. COHN, Ruby. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980, tradução nossa.

49 Cf. ASMUS, op. cit., p. 335-349, tradução nossa.

retângulo cênico; o desenvolvimento dos trechos paralelos de *diminuendo*, ou seja, a diminuição da intensidade e tempo dos movimentos a cada novo ato, como forma de potencializar o apagamento final da personagem em meio ao palco vazio do quarto ato. O *notebook* também menciona a rejeição de Beckett em relação ao modelo de passos de May ao final da parte dois, revisado no *notebook* mas cortado da *performance*, o trabalho expressivo dos lábios de May, movendo-se silenciosamente em trechos determinados de sua caminhada e também em trechos onde May congela seu movimento, e finalmente o desenvolvimento do intrincado padrão de simetria temporal para cada um dos três trechos permeados pelo discurso de May, onde Beckett define como tempo-ritmo⁵⁰ a unidade de cinco minutos de duração para cada trecho. Passaremos agora ao relato prático da atriz Billie Whitelaw, para quem Beckett concebera *Footfalls* e responsável pelo que o autor-diretor considerava ser a interpretação definitiva do dramatícuo.

V – O processo de ensaios de *Footfalls* no Royal Court Theatre

Completaremos esta reflexão acerca do trabalho de Beckett como encenador em *Footfalls* citando alguns depoimentos da atriz Billie Whitelaw em relação a seu trabalho de interpretação teatral sob direção do dramaturgo-encenador, especialmente nos chamados dramatículos. Apontaremos trechos de duas entrevistas distintas, a primeira dada ao pesquisador Mel Gussow, e a segunda dada a James Knowlson, onde a atriz comenta a forma de trabalho do Beckett encenador durante os ensaios de suas peças. Segundo Whitelaw:

Muitas pessoas pensam que ele é um ditador, que insiste, "você deve dizer assim". Ele não é. Ele tem uma ideia muito definida de como ele quer que seja, mas dentro disso, eu posso viajar emocionalmente por conta própria. Em *Footfalls*, ele disse: "eu quero que você diga estas duas palavras muito silenciosamente". E na verdade, quando fiz isso, não emiti nenhum som. Eu simplesmente balbuciei as palavras, e foi bastante eficaz. Eu normalmente tomo o que ele diz, e depois levo um pouco mais adiante. Ele sempre tem medo de que suas coisas pareçam muito emocionais. Quando ele diz: "Tire toda a emoção disso. Sem cor, sem cor", acho que o que ele quer dizer é "não atue".⁵¹

50 Conceito proveniente dos escritos teórico-práticos do ator, encenador e teórico russo Constantin S. Stanislavski, conhecidos como Sistema de Stanislavski. Cf. STANISLAVSKI, C.. Manual do ator. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 183-188.

James Knowlson aborda em sua entrevista com Whitelaw a enorme atenção de Beckett em relação aos detalhes de cada encenação levada ao palco, citando o meticoloso trabalho de anotações técnicas desenvolvidos em seus *theatrical notebooks*, mencionando detalhes pontuais de três encenações distintas dirigidas pelo irlandês: “[...] em *Happy days*, cada movimento da cabeça da mulher é planejado a cada meia volta, cada movimento das mãos em *Footfalls*, cada gradação da voz em *Not I* [...]”⁵². Billie Whitelaw responde a isso desmystificando o fato de que esse trabalho ostensivamente detalhista e controlado possa prejudicar a liberdade criativa do ator. Segundo a atriz:

[...] Isso pareceria como se pudesse restringir totalmente o trabalho do ator; mas não. Isso dá a você uma liberdade maravilhosa, porque dentro dessa estrutura meticolosa e suponho que cercado por esse sentimento de compaixão e segurança, existe liberdade para experimentar. Eu acho que muitos atores e muitas pessoas pensam que Beckett amarra o ator, que você não tem permissão para se mover, que você tem que apenas obedecê-lo. Obviamente você o escuta, mas dentro dessa estrutura, você pode expandir. Certamente eu sinto uma liberdade maravilhosa trabalhando com ele.⁵³

Este tipo de detalhe relativo às instruções de Beckett acerca do trabalho de seus atores nos possibilita vislumbrar mais profundamente o que o dramaturgo-encenador realmente solicitava durante os ensaios de uma peça, deixando aspectos anedóticos e folclóricos acerca de sua personalidade e forma de trabalhar de lado. Billie Whitelaw comenta, em seu depoimento a Mel Gussow, um detalhe curioso em relação a um aspecto presente em algumas imagens de ambos durante ensaios de montagens de peças dirigidas por Beckett, especialmente *Footfalls*, quando vemos, como em uma conhecida foto em que Whitelaw aparece agachada no proscênio do palco do Royal Court Theatre conversando com o autor irlandês, ambos parecerem estar “regendo” um ao outro durante a conversa, ampliando o conceito de partitura musical presente nos dramáticos da fase final da dramaturgia beckettiana:

51 GUSSOW, Mel. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996, p. 85, tradução nossa.

52 KNOWLSON, James. “Practical aspects of theatre, radio and television – extracts of an unscripted interview with Billie Whitelaw by James Knowlson”. In: *Journal of Beckett Studies*, Summer 1978, n. 3, p. 89, tradução nossa.

53 KNOWLSON, op. cit., p. 89-90, tradução nossa.

Isso se tornou uma espécie de piada entre Beckett e eu. Ambos sentamos lá nos conduzindo. Eu não farei isso no palco, mas meus pés estarão fazendo isso, ou meus dedos do pé. Estou fazendo isso agora. Em *Footfalls*, há um peso e um ritmo que só posso obter se me for permitido me conduzir por um tempo. Em toda fotografia de Sam comigo, ambos estamos fazendo isso (ela balança as mãos). Não sei quem está conduzindo quem.⁵⁴

Em depoimento dado a James Knowlson por ocasião de uma entrevista televisiva com a atriz gravada em 1 de fevereiro de 1977 pela equipe do Audio-Visual Center da University of London, e publicado posteriormente em um dos primeiros números do *Journal of Beckett Studies*⁵⁵, Whitelaw realiza uma síntese de seu trabalho prático ao lado de Beckett durante os ensaios da estreia mundial de *Footfalls*, apresentada no Royal Court Theatre em 1976. Whitelaw inicia seu relato mencionando a busca da atriz e do dramaturgo-encenador pela similaridade de tons de voz entre mãe e filha, apontando que em cada ensaio ela escutava atentamente o trabalho vocal de Rose Hill, atriz que representava a voz da mãe, e em seguida repetia as entonações de forma exata, desenvolvendo dessa forma os padrões cênicos derivados dos padrões estabelecidos no texto dramatúrgico revisado por Beckett. Sobre a questão da progressiva busca de Beckett, desde *Happy days*, pela redução, concentração e estabelecimento de movimentos mínimos, dentro do conceito minimalista defendido pelo autor-diretor de que “menos é mais”, Whitelaw comenta sobre os ensaios de *Footfalls*:

[...] Como não eram grandes e extravagantes movimentos, a menor coisinha tinha um efeito. Passamos horas desenvolvendo o andar para cima e para baixo, e horas desenvolvendo a relação do braço e da mão, e o movimento de trazer as mãos para baixo a partir da garganta e até onde ele deveria ir em relação ao cotovelo. Tudo foi feito cuidadosamente. O que é interessante é que o que Beckett está fazendo exige muito mais concentração do ator, para somar à sua própria e enorme concentração. [...] Em *Footfalls*, eu me sentia como uma pintura musical de Edward Munch em movimento [...]. E, de fato, quando Beckett estava dirigindo *Footfalls*, ele não estava apenas me usando para tocar as notas, mas eu quase sentia que ele tinha o pincel de pintura em mãos e estava pintando, e, é claro, o que ele sempre

54 GUSSOW, Mel. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996, p. 86, tradução nossa.

55 Cf. KNOWLSON, op. cit., p. 85-90, tradução nossa.

tinha no outro bolso era a borracha, porque na mesma velocidade em que desenha uma linha, ele tira para fora aquela enorme borracha e esfrega-a até que tudo permaneça vagamente ali.⁵⁶

Outro dado relevante dentro do depoimento de Billie Whitelaw demonstra a abertura de Beckett para o processo de construção de personagem realizado pelos atores que dirigiu em suas diversas encenações. Contrariando o equívoco muitas vezes repetido entre atores, diretores e até mesmo instituições como centros de formação de atores, derivado de uma errônea interpretação, para darmos um exemplo, de uma breve crítica feita por Beckett em certa ocasião mencionando que não se interessava por “Stanislavskis e Grotowskis”, a atriz esclarece a abertura de Beckett para um elemento incorporado à sua partitura, que estaria mais próximo a um trabalho de construção de personagem de cunho naturalista (essencialmente oposto à estética beckettiana), dentro de princípios de identificação similares àqueles provenientes do chamado Sistema de Stanislavski, como “memória emotiva” e “se mágico”, portanto contrariando a percepção de alguns segundo a qual não seria possível a interpretação de personagens beckettianos utilizando referenciais teórico-práticos advindos de métodos como o stanislavskiano e o brechtiano, apenas para citarmos duas das principais correntes dentro da formação de atores desde o advento do teatro moderno.

De acordo com Whitelaw:

[...] Eu elaborei a partir de algo muito pessoal. A filha jovem de minha irmã havia se suicidado pouco antes de começarmos *Footfalls*, uma jovem de 22 anos – isso é relevante para o que eu desenhei em *Footfalls*. Minha jovem sobrinha cometeu suicídio em seu vigésimo segundo aniversário; ela foi encontrada “esfarrapada e dilacerada”. Sim, para mim isso era uma expressão de luto. (...) Lembro que, na primeira noite, escrevi “Esta noite eu dedico a Lindy Lou”. Tudo o que Beckett escreveu fazia sentido absoluto para o que eu estava sentindo, e talvez, para minha irmã, eu pudesse expressar um pouco do terrível pesar que ela estava [e ainda está] sentindo... (...).⁵⁷

Sabemos que Billie Whitelaw comentou, em mais de uma ocasião, o impacto emocional que sofreu ao realizar a primeira leitura do texto original de *Footfalls* enviado a ela por Beckett antes do início do processo de ensaios da peça, mas o relato citado esclarece o que comentamos anteriormente, ou seja, o Beckett

56 KNOWLSON, op. cit., p. 88-89, tradução nossa.

57 KNOWLSON, op. cit., p. 88-89, tradução nossa.

encenador tinha plena consciência de que estava desenvolvendo uma estética teatral única dentro do teatro moderno, e que a revisão de suas peças dramatúrgicas (especialmente as da primeira fase de seu teatro como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*) para suas encenações reelaborava seus textos dentro do que poderíamos, talvez, chamar de um método de encenação beckettiano, derivando muitos dos procedimentos e nomenclaturas de elementos provenientes das artes visuais e da música, e não estritamente de metodologias de criação teatral vigentes, buscando tornar toda a estrutura de qualquer uma de suas peças mais minimalista, mas, por outro lado, como um dramaturgo-encenador conhecedor da arte teatral e que havia passado mais de duas décadas frequentando assiduamente salas de ensaios, seja como conselheiro de outros encenadores ou encenador de suas primeiras obras, sabia que atores treinados em metodologias técnicas de interpretação como a stanislavskiana poderiam trazer elementos pontualmente relevantes para suas construções de personagem, sempre sob sua atenta e minuciosa forma de dirigir atores, eliminando quaisquer procedimentos ou elementos que pudessem entrar em choque com sua estética teatral. Portanto atores versados em determinadas técnicas de interpretação poderiam potencializar muito seu trabalho como encenador, desde que, como no caso de Whitelaw ou de David Warrilow, consagrado ator do grupo norte-americano *Mabou Mines*, responsável pela antológica encenação de *The lost ones* (*O despovoador*), estivessem dispostos a mergulhar no universo particular que cerca a dramaturgia beckettiana.

Billie Whitelaw fora considerada por Beckett a definitiva atriz beckettiana, devido à sua capacidade de atuar de forma “intuitiva”, segundo concepção do próprio dramaturgo-encenador, estando sempre aberta a mergulhar nas concepções e coordenadas de direção propostas pelo irlandês, aliando a isso larga experiência sobre os palcos dirigida por inúmeros encenadores, além do fato de ter podido participar de uma encenação de *Play* aconselhada por Beckett e dirigida por George Devine, em 1964, uma encenação de *Come and go* dirigida por William Gaskill em 1968, uma encenação de *Not I* que também contara com a participação de Beckett ao lado do diretor Anthony Page, em 1973, a estreia mundial de *Footfalls* sob a batuta do autor-diretor, da peça televisiva acompanhada pelo dramaturgo-encenador na BBC londrina, *Ghost-trio*, em 1976, dirigida por Donald McWhinnie com supervisão de

Beckett, exibida na BBC2 em 1977, e finalmente da encenação de *Happy days* dirigida por Beckett em 1979, considerada por ele o “canto dos cisnes” de seu trabalho como encenador. A partir desta experiência profunda trabalhando nos palcos ao lado de Beckett, Whitelaw resumiu em depoimento alguns dos aspectos que considerava mais importantes em se tratando de sua relação com o Beckett encenador:

Compaixão; um amor geral por seus semelhantes; a sensação de que ele quer muito que você acerte; ele não vai deixar você sair e apresentar um desempenho estéril – isso é maravilhosamente reconfortante. E embora ele seja muito particular e meticoloso e insista que esteja certo, ele é o único diretor com quem, quando ele está no teatro, me sinto sem medo e segura. Eu gostaria que ele estivesse lá algumas vezes em uma noite de estreia, mas eu sei que ele nunca assiste uma de suas peças na frente de uma plateia.⁵⁸

Para encerrarmos nossa reflexão acerca destes testemunhos referentes ao trabalho prático de atuação e encenação em montagens dirigidas por Samuel Beckett, citaremos mais uma vez o depoimento de Whitelaw a Mel Gussow, quando a atriz menciona como funcionava a questão do entendimento de detalhes relativos à dramaturgia, especialmente a questão de significados profundos, ambíguos e não explicitados. Segundo Billie Whitelaw:

Nunca perguntei a Sam qual o significado de uma peça, ou o que um personagem deveria fazer. Mas quando fizemos *Footfalls*, perguntei a ele uma coisa: "Eu estou morta?" Ele pensou por muito tempo e depois disse: "Bem, digamos, você não está ... bem ... lá". Eu sabia exatamente o que ele queria dizer e não fiz nenhuma outra pergunta.⁵⁹

Procuramos retomar, nesta reflexão acerca de um dos temas centrais dentro do teatro beckettiano, ou seja, o impacto do trabalho como encenador no desenvolvimento do teatro tardio de Samuel Beckett, objeto de estudo de alguns dos principais críticos e pesquisadores do teatro beckettiano, como Ruby Cohn, Stanley Gontarski, James Knowlson, Enoch Brater, Jonathan Kalb, entre outros, aspectos que apontem para o desenvolvimento particular de um dramático como *Footfalls*, observando as transformações sofridas pela dramaturgia durante o processo de encenação, a partir da percepção de Beckett de que sua dramaturgia somente poderia

58 KNOWLSON, op. cit., p. 88-89, tradução nossa.

59 GUSSOW, op. cit., p. 89, tradução nossa.

ser considerada finalizada após a estreia de cada peça sobre os palcos, as etapas de criação dentro da transposição do dramatícuo da página para o palco, e finalmente os relatos de artistas que trabalharam juntamente com Beckett na produção das versões do dramatícuo dirigidas pelo dramaturgo-encenador, notadamente a atriz inglesa Billie Whitelaw e o diretor alemão Walter Asmus. Esperamos que nossa reflexão incentive o desenvolvimento de novas reflexões dentro deste tema vasto e de extrema importância dentro da obra beckettiana, e ainda muito pouco explorado dentro dos estudos beckettianos nacionais.

Referências

- ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E.. *The Grove companion to Beckett*. New York: Grove Press, 2004.
- ASMUS, Walter D. "Practical aspects of theatre, radio and television – rehearsal notes for the german premiere of Beckett's *That time* and *Footfalls* at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett)". In: *Journal of Beckett Studies*. Translated by Helen Watanabe. Summer 1977, n.2. pp. 82-95.
- _____. "Beckett directs *Godot*". Translated by Ria Julian. In: GONTARSKI, S. E. (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986, pp. 280-290.
- _____. "Rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That time* and *Footfalls*". Translated by Helen Watanabe. In: GONTARSKI, S. E. (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986, pp. 335-349.
- BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.
- BIRKENHAUER, Klaus. *Samuel Beckett*. Trad. Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- BRATER, Enoch. "Fragment and Beckett's form in 'That time' and 'Footfalls'". In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1977, n.2. pp. 70-81.
- _____. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- CHABERT, Pierre (ed.). *Revue d'Esthétique: Hors série 1990*. Paris: Jean-Michel Place, 1990.
- COHN, Ruby. *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.
- _____. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- DELEUZE, Gilles. "O esgotado". In: *Sobre o teatro*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2010, pp. 65-111.
- ELAM, Keir. "Deadheads: damnation-narration in the 'dramaticules'". In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 145-166.

- FEDERMAN, Raymond; GRAVER, Lawrence (ed.). *Samuel Beckett: the critical heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- GONTARSKI, S. E.. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- _____. (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986.
- _____. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.4: the shorter plays*. London: Faber and Faber, 1999.
- _____. “Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett”. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n. 8, pp. 261-280.
- _____. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.2: Endgame*. London: Faber and Faber, 2019.
- GUSSOV, Mel. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996.
- HAYNES, John; KNOWLSON, James. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- KNOWLSON, James. “*Krapp's Last Tape*: the evolution of a play, 1958-1975”. In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, s-p.
- _____. “Practical aspects of theatre, radio and television – extracts from an unscripted interview with Billie Whitelaw by James Knowlson”. In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1978, n.3, pp. 85-90.
- _____. (ed.). *Theatre workbook 1: Samuel Beckett, Krapp's last tape*. London: Brutus Books Ltd., 1980.
- _____. (ed.). *Happy days: Samuel Beckett's production notebook*. New York: Grove Press, 1985.
- _____. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.3: Krapp's last tape*. London: Faber and Faber, 1992.
- _____. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.4: the shorter plays*. London: Faber and Faber, 1994.

- _____. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- KNOWLSON, James; PILLING, John. *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1980.
- KNOWLSON, James; MCMILLAN, Dougald (eds.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.1: Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1993.
- KNOWLSON, James; KNOWLSON, Elizabeth (eds.). *Beckett remembering, remembering Beckett*. London: Bloomsbury, 2007.
- MCMILLAN, Dougald; FEHSENFELD, Martha. *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*. London: John Calder, 1988.
- MCMULLAN, Anna. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993.
- _____. "Beckett as director: the art of mastering failure". In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 196-208.
- OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Eudynir Fraga, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, Nanci Fernandes, Rachel Araújo de Baptista Fuser. 3^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- POUNTNEY, Rosemary. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. London: Colin Smythe Limited, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin S.. *Manual do ator*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- WEST, Sarah. *Say it: the performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

© 2021 Felipe Augusto de Souza Santos
Esse documento é distribuído nos termos da licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional
(http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)