



**Fábio Alves Ferreira**

**SAMUEL BECKETT EXCÊNTRICO:  
Criação, Tradução e Identidade em Trilogia de Vozes Femininas**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Doutor pelo  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Cultura e Contemporaneidade do  
Departamento de Letras do Centro de  
Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro  
Abril de 2019



**Fábio Alves Ferreira**

**SAMUEL BECKETT EXCÊNTRICO:  
Criação, Tradução e Identidade em Trilogia de Vozes Femininas**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof<sup>a</sup>. Helena Franco Martins**

Orientadora  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Paulo Henriques Britto**

Departamento de Letras – PUC- Rio

**Prof<sup>a</sup>. Flora Maria Sussekind**

UNI-Rio

**Prof. Marcelo Jacques de Moraes**

UFRJ

**Prof. Fábio Rigatto de Souza Andrade**

USP

**Prof<sup>a</sup>. Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira**

Departamento de Filosofia – PUC- Rio

**Prof<sup>a</sup>. Rosyane Trota**

UNI-Rio

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

**Fábio Alves Ferreira**

Graduou-se pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNI- Rio, em 1993, em Artes Cênicas (com habilitação em Teoria do Teatro). É Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC Rio.

Ficha Catalográfica

Ferreira, Fábio Alves

Samuel Beckett excêntrico : criação, tradução e identidade em trilogia de vozes femininas / Fábio Alves Ferreira ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2019.

163 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Samuel Beckett. 3. Tradução. 4. Transcrição. 5. Teatralidades. 6. Identidade. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## Agradecimentos

Agradeço à CAPES, pela bolsa-sanduíche PDSE, com a qual tive a oportunidade de realizar parte fundamental dos meus estudos no Departamento de Artes e Estudos Culturais na Universidade de Copenhague, assim como, pesquisar nos Beckett Archives/ Special Collections da Universidade de Reading e na Manuscripts & Archives Research Library do Trinity College de Dublin - entre os meses de fevereiro e novembro de 2018. Agradeço pela atenção, amizade e carinho ao professor Karl Erik Schøllhammer, que, como coordenador do Convênio CAPES – Brasil-Dinamarca, me selecionou e me incentivou a participar como pesquisador; ao professor Júlio Diniz, Decano do CTCH, que sempre me apoiou como aluno e parceiro; e ao meu coorientador na Universidade de Copenhague, o prof. Anders Michelsen, atento e solícito durante toda minha estada na Dinamarca.

Meus agradecimentos a toda equipe do Departamento de Letras da PUC-Rio, funcionários que se tornaram amigos e cúmplices de muitos momentos felizes e difíceis.

Agradecimento incomensurável à Helena, orientadora desta tese: uma ativista do pensamento, do rigor da pesquisa e uma professora elétrica, que revoluciona a todo instante nossa percepção e capacidade de refletir. Foram cursos, leituras e conversas inesquecíveis. Helena – posso dizer – me inventou nesse lugar como pesquisador e tradutor e foi a grande e carinhosa incentivadora do meu caminhar tortuoso no universo acadêmico, depois de tantas outras tentativas. Uma interlocutora perspicaz e divertida para análise da obra de Samuel Beckett, um amor e interesse que partilhamos.

À Marília, pela paixão pela pergunta e pela paciência para a escuta das respostas.

À Ana Kiffer, pelo vigor e tesão pelo desafio do pensamento vivo!

Aos meus colegas e alunos dos Cursos de Artes Cênicas e Letras, onde fiz amigos tão importantes para minha vida nesse percurso: Leonardo Berenger, Miriam Sutter, Dinah Cesare, Renato Machado, Miwa Yanagizawa, Fernanda Bond, Dani Lima, Luar Maria Escobar, Luiza Espídula, Gabriela Bonomo, João Ricardo Milliet, Danusa Depes, Alessandra Vannucci, Adriana Bonfatti, Jefferson Miranda, Miguel Jost, Manuela Moog, Phelipe Moraes (*in memoriam*), Paula Morgado, Paula Lom, Lucas Ferraço, Manoela Sawitzki, Rafael Meire, Natalie Lima, Natália Francis, Sabine Mendes, Felipe Roxo, Abílio Diniz, Beatriz Provasi, Beatriz Castanheira, Maira Fernandes, Alexandre Velho, Omar Salomão, Leonardo Villa Forte, Ana Luiza Firmeza.

Aos membros da banca examinadora: Flora Sussekind, Fábio de Souza, Paulo Britto e Marcelo Jacques.

À Irene e Nilson, por serem pais amados e desejados num mundo ideal!

À Ana Luiza que esteve sempre presente com seu amor e fúria.

À Catarina e ao Miguel, pela chance de vê-los crescer.

## Resumo

Ferreira, Fábio Alves; Martins, Helena Franco. **Samuel Beckett Excêntrico: Criação, Tradução e Identidade em Trilogia de Vozes Femininas**. Rio de Janeiro, 2019. 163 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Partindo da concepção hoje bastante disseminada de que a tradução é uma atividade especialmente favorável à criação e à crítica, esta tese propõe a tradução de três dos *dramaticulos* de Samuel Beckett, peças escritas originalmente em inglês e traduzidas em seguida para o francês pelo próprio autor: *Not I / Pas Moi* (1973/1975), *Footfalls / Pas* (1976/1977) e *Rockaby/Berceuse* (1981/1982). O projeto tradutório mobiliza as duas versões de cada texto, de uma forma que se quer sensível à riqueza das interferências mútuas entre as soluções de cada língua. Busca, nesse sentido, alguma sintonia com a práxis de criação bilíngue do autor irlandês, método que é, como se sabe, vital para a realização de seu celebrado imperativo poético – “cavar um buraco atrás do outro (na linguagem)”, manifesto na Carta Alemã (1937). Nas traduções para o português brasileiro, a poética da tradução do próprio Beckett é pensada em interseção privilegiada com as reflexões que o crítico e tradutor Haroldo de Campos fez gravitar em torno do conceito de *transcrição*. A tese reúne uma trilogia que, surgindo depois de *Happy Days* (1960), traz a voz feminina para o protagonismo: as três peças traduzidas apresentam a questão da instabilidade identitária dessas vozes em monólogos complexos. No âmbito das traduções propostas e dos ensaios críticos e notas que a elas acrescento, busco discutir essa e outras questões conexas na escrita beckettiana: a indeterminação do Eu, sempre oscilante, móvel; a produção de fantasmas, espelhamentos e ecos; e a hibridização de gênero, que agrega a tensão entre a teatralização da narrativa e as soluções líricas. A trilogia de vozes femininas marca a fase final da obra do autor e nunca foi traduzida em conjunto, em especial enfrentando-se o aspecto bilingue dos textos.

## Palavras-chave

Samuel Beckett, tradução, transcrição, teatralidades, identidade.

## Abstract

Ferreira, Fábio Alves; Martins, Helena Franco (Advisor). **Samuel Beckett Excentric: Creation, Translation and Identity in Trilogy of Feminine Voices**. Rio de Janeiro, 2019. 163 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Starting from the widely disseminated conception that translation is an activity especially favorable to creation and criticism, this thesis proposes the translation of three of Samuel Beckett's « dramáticos », plays written originally in English and then translated into French by the author himself: *Not I / Pas Moi* (1973/1975), *Footfalls / Pas* (1976/1977) and *Rockaby / Berceuse* (1981/1982). The translation project works upon the two versions of each text, in a way that is sensitive to the richness of the mutual interference between the solutions of each language. The project demands, in this sense, some harmony with the Irish author's bilingual creation praxis, a method which is, as we know, vital for the realization of his celebrated poetic imperative - "to dig one hole after another (in language)", *German Letter* (1937). In these translations into Brazilian Portuguese, the poetics of Beckett's own translation is thought of in privileged intersection with the reflections that the critic and translator Haroldo de Campos made to gravitate around the concept of transcreation. The thesis assembles together a trilogy that, after *Happy Days* (1960), brings the question of female voice to protagonism: the three translated pieces present the question of identity instability of these voices in complex monologues. In the scope of the proposed translations and of the critical essays and notes that I add to them, I try to discuss this and other related questions in the Beckettian writing; the indeterminacy of the Self, always oscillating, mobile; the production of ghosts, mirrors and echoes; and the hybridization of genre, which aggregates the tension between narrative theatricalization and lyrical solutions. The trilogy of female voices marks the final phase of the author's work and has never been translated together, especially in light of the bilingual aspect.

## Keywords

Samuel Beckett, translation, transcription, theatrics, identity

## Sumário

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	9
1.1. <i>Corpus</i> .....	11
<b>2. Projeto Tradutório</b> .....	18
2.1. Transcrição Haroldiana .....	18
2.2. Beckett, escritor bilíngue .....	24
2.3. A tradução de Samuel Beckett no Brasil e sua agoridade .....	29
2.4. Sobre a natureza das notas .....	35
<b>3. NOT II / PAS MOI/ NÃO EU</b> .....	37
3.1. <i>NÃO EU</i> , o corpo inteiro como que desaparecido .....	37
3.2. <i>NÃO EU</i> , A tradução .....	52
3.3. <i>NÃO EU</i> : Caderno de Notas.....	60
<b>4. FOOTFALLS/PAS/PASSADAS</b> .....	72
4.1. <i>PASSADAS</i> e as velocidades do som e da imagem .....	72
4.2. <i>PASSADAS</i> , a tradução .....	82
4.3. <i>PASSADAS</i> : Caderno de Notas .....	87
<b>5. ROCKABY/ BERCEUSE/ CADÊNCIA</b> .....	100
5.1. Réquiem e/ou Still Life .....	100
5.2. <i>CADÊNCIA</i> , a tradução .....	108
5.3. <i>CADÊNCIA</i> : Caderno de Notas .....	123
<b>6. Samuel Beckett, ex-cêntrico e traduzido</b> .....	133
<b>7. Palavras Finais: outras terras samuelis</b> .....	144
<b>8. Referências Bibliográficas</b> .....	148
<b>9. Anexos</b> .....	161
9.1. Nenhum/Neither – tradução .....	161
9.2. Passadas – Esquema da Cena .....	163

## ÍNDICE DE ABREVIATURAS:

### Versões dos textos dramáticos:

[NI] – Not I	[F] – Footfalls	[R] – Rockaby
[PM] – Pas moi	[P] – Pas	[B] – Berceuse
[NE] – Não Eu	[P] - Passadas	[C] - Cadência

A referência em português são as traduções inéditas no corpo da tese; em inglês, *The Dramatic Works of Samuel Beckett: Volume III of The Grove Centenary Editions*; e em francês, *Editions de Minuit*.

### Dicionários utilizados:

#### Língua inglesa:

- [OED] Oxford English Dictionary Online. Oxford University Press, 2018.  
[W] Webster's Third New International Dictionary of English Language Unabridged. Springfield, MA, U.S.A.: Merriam Webster Inc., Publishers, 1986.  
[ME] Macmillan English, A&C Black Publishers Ltda, Oxford, 2007.  
[C] Collins Cobuild English Language Dictionary, London, 1988.  
[EB] Encyclopaedia Britannica, INC, 1978.

#### Outras fontes:

[www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com) ; [www.urbandictionary.com](http://www.urbandictionary.com);  
[www.thefreedictionary.com](http://www.thefreedictionary.com); <https://en.oxforddictionaries.com>;  
[www.linguee.com.br](http://www.linguee.com.br)

#### Língua francesa:

- [GR] Le Grand Robert de La Langue Française. Version numérique 4. Bruxelles: Dictionnaires Le Robert, 2016.  
[L] Larousse Dictionnaire Français, Larousse-Bordas, Havas, Canada, 1998.

#### Outras fontes:

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>,  
<http://www.le-dictionnaire.com>; <http://www.cnrtl.fr/definition>,  
[www.lexilogos.com/francais\\_langue\\_dictionnaires.htm](http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm)

#### Língua Portuguesa:

- [A] Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3<sup>a</sup>. ed. Revista e atualizada, Ed. Positivo, 2004.  
[CA] Caldas Aulete <http://www.aulete.com.br>  
[H] Houaiss [www.dicio.com.br/houaiss](http://www.dicio.com.br/houaiss)



# 1.

## INTRODUÇÃO: a monstrosidade e a despalavra

For to know nothing is nothing, not to want to know anything likewise, but to be beyond knowing anything, to know you are beyond knowing anything, that is when peace enters in to the soul of the incurious seeker.

(Samuel Beckett. Molloy, p. 58-59.)

Não sabia que a mutação, transformação da linguagem entre línguas poderia ser uma experiência de investigação teórica e prática, uma forma de mergulho crítico e artístico numa obra como a do escritor irlandês Samuel Beckett. Não sabia. Mas de que forma não o sabia? Como não o saber? Ao longo dos anos, traduzi informalmente *Ping* e *Cascando* – texto curto e peça para rádio do Beckett – e realizei o estudo-tradução de *Ricardo III* de Shakespeare, para o espetáculo que dirigi, *Two Roses for Richard III*, uma coprodução com a Royal Shakespeare Company (2012). O que surge como novidade? A consciência da tradução como práxis do pesquisador da linguagem, ou de linguagens, é o que faz desta aventura, em parte, um arroubo de iniciante.

Como explicita Helena Martins em seu ensaio “Beckett, a língua dos outros – que outros?”, em sua conclusão:

A ocasião da tradução, isso não é novidade, é ocasião propícia a estranhar-se a própria língua, confrontar a cultura consigo mesma. Na escrita de Beckett em particular, a tradução parece ser não apenas um momento para confrontar a linguagem com sua própria desgraça, mas também, talvez, para reconhecer nessa desgraça os contornos de uma cultura, uma cultura da escassez, uma cultura entre outras possíveis? Qualquer que seja o caso, parece-me claro que a tradução, a busca da língua do outro, confunde-se em Beckett com a busca de uma outra

relação com a linguagem, uma relação sensível à sua claro-escura bagunça. 1

A imagem que evoco, em sintonia com a descrição da Helena Martins, é a de um terreno encharcado, um charco, um pântano, com as duas substâncias – água e terra –, formando uma terceira, a lama.

A se dispõe a intercalar ações: *a criação de pequenos drenos*, como que para preparar o terreno para outra cultura, organizando a natureza das substâncias entre montículos e canaletas; *a incursão pela experiência da lama*, compreendendo a resistência do barro que retém o corpo, impedindo seu deslocamento rápido, sugando mãos, braços, pernas para o interior disforme, tornando o corpo, a voz, a linguagem disformes; *a lida com o caos*, dando-lhe formas, se possíveis, usando a substância híbrida surgida como linguagem material para uma poética que, ora úmida, desfaz-se, e ora árida, seca, petrifica-se.

As ações se dão pela opção de trabalhar com três “dramaticulos”, miniaturas cênicas que Samuel Beckett escreveu a partir do fim dos anos 1970: *Not I*, *Footfalls* e *Rockaby*. As ações propostas criam um processo de investigação da obra de Beckett a partir de fragmentos cênicos sabidamente criados “entre” gêneros e linguagens. Testo assim, por dentro, as qualidades geradas, ao buscar uma transposição entre línguas: inglês, francês e o português.

O investimento mobiliza o campo teórico que o poeta e crítico Haroldo de Campos criou ao longo de sua ampla investigação sobre a tradução, na articulação entre a *transposição criativa* (Jakobson, 1975) e a *transpoetização* (Benjamin), até a formulação da *transcrição* como conceito-crítico e práxis tradutória transcultural (daí, ex-cêntrico) – e, mais além, chegando ao que chamou “Plagiotropia”: “o texto recriado combina elementos e referentes do texto de partida com elementos e referentes próprios do contexto em que se insere – dá-se uma hibridização sempre fundamentada na relação, na troca: ambos os textos se modificam no processo de ‘plagiotropia’”.<sup>2</sup> O feito teórico-crítico haroldiano relê a antropofagia de Oswald de Andrade, inserindo o aspecto digestor ao processo

1 MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros — que outros? In: Tradução em Revista 7, 2009, p. 01-14.

2 O Eco Antropofágico, In: **Haroldo de Campos: Transcrição**, Marcelo Tápias (org.). Perspectiva, São Paulo, 2015, p. 220.

tradutório; e o “trans” se reveste de “devoração” pelo “mau selvagem” – o ex-cêntrico, como forma de assimilação por dentro.

Os trajetos percorridos aqui buscam apresentar e interpolar conceitos de *tradução*, *tradutibilidade* (Benjamin, 1984), *intraduzível*, *autotradução*, *transposição*, *transmídia* e *performance*. Mantém-se em vista o fato de que Beckett atribui ao artista a circunstância celeberramente descrita em *Três diálogos com Georges Duthuit*, paradoxo da expressão numa arte que se quer inexpressiva.<sup>3</sup> Movido por esse paradoxo, amplia os campos de atuação de sua escritura ao máximo, desfazendo limites entre os gêneros literários e adotando diferentes mídias e práticas de tradução como comunicação (Steiner, 2005).

### 1.1.

#### **Corpus: Trilogia de Vozes Femininas**

Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d’abord transparente, innocent et neutre, dans laquelle la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense.

(Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l’Écriture*, p. 16.)

O que move este estudo é o desejo de tradução. Esse desejo toma novas formas a cada dia, incorporando novas práticas e novas reflexões sobre a obra de Samuel Beckett. O campo de investigação da linguagem beckettiana enquanto processo de escrita e reescrita, criação, recriação e transcrição suscita perguntas: como se escreve, com que língua, quais formas e gêneros se atravessam, em que mídia se experimenta? O eixo da “tradução” é um dispositivo propriamente experimental da obra beckettiana. E o

---

<sup>3</sup> “There is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.” (Samuel Beckett, “*Three Dialogues*” In: *Disjecta – miscellaneous writings and a dramatic fragments*, ed. Ruby Cohn, Grove Press, NY, 1984, p. 139.

propósito de olhar detidamente para esse aspecto como eixo, rotor, propulsor da escrita/reescrita, nos faz adotar uma estratégia. Optar por traduzir, transpor, transcriar um *corpus* da obra de Beckett como forma de investigação minuciosa. Os *dramaticulos*, fragmentos ou miniaturas dramáticas que radicalizam a cena ocidental e repropõem a teatralidade – atingindo em cheio as artes performativas contemporâneas –, me parecem uma oportunidade especial de investigação, análise e tradução.

Os *dramaticulos* beckettianos surgem após o grande sucesso do autor com *Esperando Godot* e *Fim de partida*, na fase entendida pela crítica como um período de fúria criativa, com a trilogia *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*. Em 1937, Beckett se autoexila em Paris e adota a língua francesa.<sup>4</sup> Assina contrato exclusivo com Les Éditions de Minuit, em 1950, e estreia *Esperando Godot* em 1953, no Théâtre Babylone, alcançando com *Godot* uma fama imprevisível; e dando início a um processo de canonização imediata, que culmina com o Premio Nobel de Literatura em 1969 – uma insolação. Relaciono essa “superexposição” à “autoexaustão”, que se deu com o contínuo processo de “esburacamento” da linguagem do romance<sup>5</sup>. *O Inominável* parece ter criado um *topos* singular na história da literatura. E um *turning point* na própria obra do autor.

A luta com a linguagem o faz adotar caminhos, entre línguas e gêneros, que lhe permitam explorar ou criar lacunas.

Em 1954, escreve *Fim de partida*, em francês, e, depois de oito anos escrevendo exclusivamente em francês, retorna ao inglês, em *From an Abandoned Work*. No ano seguinte, começa o momento que nos interessa em especial, por quatro aspectos: 1. O surgimento dos fragmentos cênicos; 2. A constituição de uma escrita bilíngue e; 3. Os experimentos em outras mídias, começando pelo rádio, depois na televisão e no cinema; 4. A insurgência das vozes femininas protagonistas.

Podemos pensar em Beckett como um escritor vocacionado ao bilinguismo, em razão de vir de uma cultura “menor”, bem como de pertencer a uma classe social pautada por valores que priorizavam o conhecimento do francês, além do inglês. A formação no Trinity College, com estudos em línguas latinas e em alemão, deu azo ao interesse de

---

4 SB escreve seu primeiro poema em francês “elles viennent” em 1938, e a primeira prosa, *Suit*, em 1946, depois “La Fin”.

5 Beckett, Samuel. Carta Alemã, tradução Fábio Souza Andrade. In: Samuel Beckett: O Silêncio Possível. SP: Atelier, 2002, p. 169.

Beckett pelas outras línguas e pela linguagem, movimento acentuado também por sua relação com Joyce. Mas há diferenças e nuances entre as atividades de tradutor, autotradutor e escritor bilíngue – a meu ver. Diria que Beckett se torna um escritor bilíngue quando se adensa nas autotraduções, na mesma proporção em que os intervalos entre a escrita de um texto em uma língua e outra diminuem – determinando novos fatores ao processo criativo. Nesse sentido, indico esse período como crucial.

A convite da rádio londrina BBC, escreve *All That Fall* em inglês e, no mesmo ano de 1956, escreve *Act sans parole I*, em francês, primeiros *dramáticulos*, em duas mídias, rádio e teatro: vozes sem corpos e corpos sem vozes. Aqui está a reviravolta e o eixo que interessa à nossa investigação, nos termos desta pesquisa, como indicado acima: a forma cênica breve; o escritor-tradutor-bilíngue; o artista-tradutor-multimídia. A práxis tradutória surge aqui como parte do processo criativo na segunda fase da obra.

Depois de *O Inominável e Fim de partida*, toda a produção de Beckett será marcadamente fragmentária, seja qual for o gênero ou a mídia; e também constante será a interferência e influência nos processos de figuração e desfiguração (Evelyn Groisman, 2004). Proliferam os desmembramentos do corpo e das vozes em diálogo e as fantasmagorias – imagens insolventes. Os dezesseis *dramáticulos*, singulares escritas cênicas, distinguem-se do conjunto de obras dramáticas e de outros tipos de escrita fragmentada. São eles: *Act Sans Parole I e II* (1956/1958), *Krapp's Last Tape* (1958/1959), *Fragment de Théâtre I e II* (1959/1977), *Play* (1962/1966), *Va et Vient* (1966/1967), *Breath* (1969/1971), *Not I* (1972/1975), *That Time* (1976/1978) e *Footfalls* (1976/1977), *A Piece of Monologue* (1979/1982), *Rockaby* (1981/1982), *Ohio Impromptu* (1981/1982), *Catastrophé* (1982/1983), *Quoi Où* (1983/1992).

Acrescentem-se, nesse mesmo período, as demais formas breves de Beckett – tais como *Ghost Trio* (1976/1976), *...but clouds...* (1976), *Quad* (1981/1981) – que foram escritas para televisão. A segunda trilogia em prosa, *Company*, *Ill Seen Ill Said* e *Worstward Ho*, parece ter disposto em textualidade uma síntese dessas experiências, produzindo algo além dos gêneros.

No que tange aos *dramáticulos*, podemos identificar uma predominância do inglês na criação primeira, mas é importante lembrar que praticamente todos tiveram suas versões

em outra língua em prazos muito curtos, o que acentua a práxis da escrita bilíngue/autotradutória.

Ao focar *Not I*, *Footfalls* e *Rockaby*, optei por dar atenção a dramáticos construídos em torno de vozes femininas. Como projeto tradutório, a escolha não se faz como uma opção associada especificamente à crítica de gênero, mas também se abre para explorar alguns fatores nesse campo de investigação<sup>6</sup>. Entretanto, os três textos somam outras características que permitem sua aproximação e investigação conjunta, entre elas o fato de contarem com registros cênicos de atuações da atriz Billie Whitelaw – performances que trazem, em si, vigorosa e inventiva resposta à obra de Beckett, tendo sido dirigidas por ele mesmo e pelo americano Alain Schneider, grande colaborador e divulgador da obra de Beckett nos EUA e Reino Unido, por Antony Page.

Como material adicional relevante para os objetivos desta pesquisa, dispusemos ainda dos *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, volume IV – Short Plays*, organizados por Dougald McMillan e James Knowlson, com comentários de Stanley Gontarski, além de depoimentos da atriz Billie Whitelaw e de cartas entre Beckett e Alain Schneider. Mais recentemente, entre 2005 e 2011, a atriz Lisa Dwan atuou nas três peças com direção de Walter Asmus, ex-colaborador de Beckett, o que pôde servir de contraponto para os registros e documentos exclusivamente pautados na atuação de Whitelaw.

Os textos abrigam entre si um amplo espectro do desenvolvimento e decomposição de vozes/sujeitos, o que Beckett explorou como característica de um teatro narrativo de alta densidade dramática, em um esquema preciso entre performance humana (atriz) e performance técnica (som, luz, cenário, figurino). A mobilidade e a imobilidade, a relação entre falante e ouvinte, entre claro e escuro, entre tempo presente e passado, entre os pronomes “eu” e “ela”, constroem, nesses três textos, um jogo singularmente intenso. As diferenças entre os textos também produzem reflexos e desafios para a tradução.

*Not I* é um jorro descontínuo de palavras e frases vocalizadas, com forte índice de oralidade; o próprio autor indica que a Boca (personagem amputada de um corpo) avance veloz e furiosamente sobre as palavras, em ritmo frenético. Isso impõe à tradução não

---

<sup>6</sup> Veja-se o artigo de Mary Bryden “Pas et Berceuse: des textes feminis?”, publicado na *Europe Revue*, no. 770/771, de julho de 1993, com dossier dedicado à Samuel Beckett.

uma métrica poética, como em *Rockaby*, mas uma sonoridade concisa e rigorosa, que caiba no fôlego da performer. A movimentação em cena em *Not I* está determinada nas rubricas com a indicação de um vulto encoberto que se move nas pausas sincopadas do discurso. O texto traz palavras cortadas, risos, gargalhadas e gritos, além do uso continuado de reticências. Tal artifício nos lembra da influência do texto de Céline sobre o jovem Beckett, em viagem à Alemanha, em 1937<sup>7</sup> – influência essa tematizada e explorada por Ruby Cohn, em *The Comic Gamut*<sup>8</sup>. Em *Footfalls*, a voz de May se alterna com V, uma voz que vem do fundo escuro do palco, efetivamente uma voz em *off*, uma vez que em nenhum momento tem-se a visão, mesmo que parcial, da imagem/figura dona da voz. O desafio está, para Beckett, na apresentação da ‘ausência’, minando e fragmentando as ‘presenças’ que se apresentam como vestígios de existência.

Em 1958, quando Beckett escreve *Krapp's Late Tape*, demonstra o aprimoramento da descrição do gesto e da pantomima em sua escrita cênica, através de rubricas e notas rigorosíssimas, somadas às experiências de desvinculação da voz do *speaker*, através do uso da voz gravada<sup>9</sup>. Tais procedimentos serão estruturados e miniaturizados na trilogia de vozes femininas de que nos ocupamos, levando Enoch Brater a afirmar:

To speak of Beckett's late style in the theater is to come to grips with the need for a new kind of critical vocabulary. Drama, narrative, and poetry, the conventional categories a literary tradition has imposed on chapter and verse, seem in this instance tangential and inconvenient. Genre is under stress.<sup>10</sup>

*Not I* traz a uma consciência sem residência fixa, móvel e fragmentada, as recordações da memória sem garras que possam se fixar ou determinar algum passado confiável: as vozes se confundem com os ecos de outras vozes palimpsésticas e ancestrais. O crânio é como uma caixa de ressonância: se esvai num sopro sonoro, no jorro de palavras e frases quebradas, vestígios de passados que se descomprimem de súbito na performance da Boca como furo, buraco por onde escapam num ato confessional de brutalidade vocal que, paradoxalmente, evoca toda a corporalidade negada.

---

<sup>7</sup>GROSSVOGEL, David I. "Reviewed Work(s): Samuel Beckett: The Comic Gamut by Ruby Cohn" In: *Comparative Literature*, Vol. 16, No. 3, 1964, pp. 264-269.

<sup>8</sup>COHN, Ruby. *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Brunswick: University Press, 1962.

<sup>9</sup> Em Krapp, as falas do personagem pronunciada pelo ator são menores que as partes em *off*. Inicia-se ou acentua-se o processo de dissolvença do "I" na cena. Processo que foi central na Trilogia.

<sup>10</sup>BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism – Beckett's late style in the theater*. NY: Oxford University Press, 1987, p. 3.

O foco de luz cria um efeito *close-up*, a boca se destaca enquanto tudo e todos estão mergulhados no negrume. Pouco a pouco, as retinas focam a única imagem disponível no vazio. Pouco a pouco, salta aos olhos a viscosidade do conjunto de lábios, língua, gengivas e dentes envoltos em saliva, oferecendo-nos um corpo aberto, ginecológico. Um corpo dentro/fora, que a linguagem do texto copia, dando-nos um idioma dentro/fora, de eventos e percepções oscilantes e viscosas. *Not I*, sua carnificina do verbo. Os vestígios de uma consciência agônica, desesperada e septuagenária.

Se me detenho brevemente em *Not I* nesta apresentação, é de forma metonímica, evocativa das duas outras peças escolhidas. São três mulheres envelhecidas, gastas, extenuadas, exauridas na própria articulação de suas vozes (consciências em vestígio). O corpo como parte, como orifício, em *Not I*, embala-se na própria morte sobre a cadeira de balanço, em *Rockaby*, ou desfaz-se em farrapos, arrastando-se de lá para cá em *Footfalls*.

Os nomes em Beckett também são vestígios de outros vocábulos, de usos remotos soprados no presente: a tradução de títulos como *Rockaby* e *Footfalls* é um desafio, tornado explícito também em *Worstward Ho*. A música das palavras comporta também significados e fragmentos de significado (Perloff, 2009), que se recombina dentro da perspectiva pragmática dos textos encenados. *Footfalls* são os sons de *footsteps*. Sons de passos. Não temos uma palavra única em português que comporte esse campo semântico<sup>11</sup>.

Como *Rockaby*, em *Footfalls* uma mulher prematuramente envelhecida monologa em duas vozes – uma gravada, outra ao vivo. Sua mãe? May, ela própria a mãe? Assim como *Krapp* havia inaugurado: o monólogo de vozes, o ator contracenando com falas em *off*. As três cenas têm o “tenebrismo” da pintura de Caravaggio<sup>12</sup>, que teria sido a inspiração de Beckett para escrever *Not I*.

Não existe ineditismo em reunir esses três dramáticos.<sup>13</sup> A proposta aqui é somar, a outros estudos que o fazem, uma pesquisa movida pelo desejo de enfrentamento

---

<sup>11</sup> A mesma ausência de termo correspondente ocorrerá na versão do autor para o francês, *Pas*; que não abrange o som produzido pelo movimento/gesto contidos no título em inglês *Footfalls*.

<sup>12</sup> LONGHI, Roberto. *Caravaggio*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

<sup>13</sup> Ver, p.ex., Simone, R. Thomas. “Beckett’s other Trilogy: Not I, Footfalls and Rockaby” In: DAVIS, Robin J. and Butler, Lance St J. *Makes Sense Who May – Essays on Samuel Beckett’s Later Works*. Totowa, Barnes & Noble Books, 1989. E também: Fehschfeld, Martha. “Beckett’s Late Works: Aa Appraisal” In:



ensaístico via transcrição dos textos em português brasileiro. O que se quer é pensar a tradução mesma como processo de investigação por dentro da obra, tomando-se deliberadamente a mastigação antropofágica como método dialógico entre culturas anglófona e francófona com culturas excêntricas, irlandesa e brasileira. Entendendo que Beckett, como irlandês, assim como seu padrinho ilustre, teve sempre uma atitude crítica frente ao inglês – anti-imperialista e simultaneamente, não nacionalista –, tomo aqui o autoexílio linguístico como um degredo experimental<sup>14</sup>.

Este estudo compreende, assim, transcrições desses três dramátículos, seguidas de notas, além de ensaios críticos apresentando cada um dos textos, e, ainda, de uma reflexão acerca da formulação da práxis tradutória como definidora de uma estética experimental na obra final de Samuel Beckett. No próximo capítulo, explico melhor esse projeto tradutório.

---

Samuel Beckett – *Modern Critical Views*, edited by Harold Bloom. NY: Chelsea House Pub., 1985. Ou ainda: Lyons, Charles R. “Not I, That Time and Footfalls”, In: *Macmillan Modern Dramatists: Samuel Beckett*. Charles R. Lyons, London: The Macmillan Press, 1983.

14 Obviamente existiram outras motivações para o exílio de Samuel Beckett, entre elas a relação difícil com a mãe, May Beckett (principalmente depois da morte de seu pai).

## 2. Projeto Tradutório: Beckett Excêntrico

### 2.1. Transcrição Haroldiana

Pensar a literatura ou o texto num espaço impensável. Levar adiante uma experiência de linguagem como trabalho produtor inscrito na região do significante, isto é, numa região onde o significado não existe senão como deslizamento entre superfícies significantes, como faiscamento incessante do signans, ou seja, do corpo verbal, concreto da linguagem.

(Haroldo de Campos, Revista Tempo Brasileiro, 1971)

Quando penso em Haroldo de Campos, penso imediatamente no poeta-tradutor. E no poeta de *Galáxias*, um poema-viagem sem verso, ao extenso. Mas a trajetória desse artista traz para este “investimento tradutório” com Beckett um lugar propriamente beckettiano, pois a companhia de Haroldo de Campos pode ser considerada como a do tradutor que, sob certos aspectos, nega mesmo a possibilidade da tradução:

(...) esse é um amplo processo de “devoração” criticada poesia universal, cujo objetivo tem sido instalar uma tradição de invenção e assim criar um tesouro de formas significantes para encorajar o estímulo criativo das novas gerações. Tradução, desse ponto de vista, é uma forma pedagógica ativa. Principalmente quando alguém traduz o que é considerado intraduzível.<sup>15</sup>

Esse campo de negatividade soa harmônico com o da negatividade do escritor que nega a literatura. A capacidade da linguagem, sua imensa fragilidade. E esse padrão de negatividade resulta de uma escrita/tradução como função crítica, atenta à intraduzibilidade enquanto devir tradutório que habita cada texto, e à dimensão extraoriginal em que foi escrito, seu contrapé cultural, como evidência da perda do equilíbrio entre línguas e referências, entre palavras e coisas.

O ponto de reflexão sobre a traduzibilidade em Haroldo de Campos é parte mesma do fazer poético, seguindo o fio poundiano. Assim, em um congresso em 1962, intitulado “Da Tradução como Crítica”, Campos cita Pound:

Em nosso tempo, o exemplo máximo de tradutor-recriador é, sem dúvida, Ezra Pound. O caminho poético de Pound, a culminar na obra inconclusa *Cantares*, ainda em processo, foi sempre pontilhado de aventuras de tradução, através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento linguístico, submetendo-o às mais variadas dicções, e estocava material para seus poemas em preparo. Pound desenvolveu, assim, toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação.<sup>16</sup>

Em sintonia com o poeta americano, Campos entende que a literatura de qualquer país, em qualquer língua, vive e se torna vibrante, entre outras coisas, por meio da práxis tradutória, do desenvolvimento da glosa da glosa, da conversa entre línguas e culturas. Outro poeta americano, caro a Beckett e a Campos, T. S. Eliot, dizia tratar-se de “atritos produtivos” nas relações interculturais.<sup>17</sup> Como enriquecer os idiomas sem esse lugar “entre” línguas frequentado por esses alquimistas da língua? Penso aqui em Rimbaud e no jovem Beckett, tradutor de *Le Bateau Ivre*:

### **Druken Boat**

Downstream on impassive rivers suddenly

I felt the towline of the boatmen slacken.

Redskins had taken them in a scream and stripped them and

Skewered them to the glaring stakes for targets.

Then, delivered from my straining boatmen,

From the trivial racket of trivial crews and from

The freights of Flemish grain and English cotton,

I made my own course down the passive rivers.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup>TÁPIAS, Marcelo; Nóbrega, Thelma Médice (orgs.) *Haroldo de Campos – Transcriação*. SP: Perspectiva, 2015, p. 5.

<sup>17</sup>ELIOT, T. S. *Notas para uma Definição de Cultura*. SP: Perspectiva, 1988, p. 77-78.

<sup>18</sup>BECKETT, Samuel. *Collected Poems in English and French*. NY: Grove Press, 1977, p. 93.

### Le Bateau Ivre

Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
 Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :  
 Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles  
 Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
 Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.  
 Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages  
 Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.<sup>19</sup>

Ao lermos as traduções que Beckett fez durante os primeiros anos em Paris, de Rimbaud, Breton, Appolinaire, Éluard, entre outros, poderíamos dizer que aquelas palavras traduzidas foram como um meio de transporte que o jovem Beckett tomou para desembarcar como escritor francês em 1937, quando escreve seus primeiros versos nessa língua recém-ocupada:

elles viennent  
 autres et pareilles  
 avec chacune c'est autre et c'est pareil  
 avec chacune l'absence d'amour est autre  
 avec chacune l'absence d'amour est pareille

Seriam “elas”, aqui, as palavras?

---

<sup>19</sup>Texte de la copie de Verlaine (Bibliothèque Nationale de France, ancienne collection Barthou).  
 Première publication dans Lutèce, 2 novembre 1883.

Porque a pergunta que faço, em última instância, é: seria Beckett um transcriador no sentido haroldiano? Recorrer à obra crítica de Haroldo de Campos é central para as questões levantadas na aproximação da obra de Samuel Beckett que desenvolvemos aqui.

A indagação se rejuvenesce por dispor a práxis tradutória como central no trabalho criador do escritor irlandês<sup>20</sup>, não como uma recorrência fortuita, uma vez que, escrita sua obra, poderia dispor de tradutores que a distribuíssem pelo mundo (como ocorre, ademais, em outros idiomas)<sup>21</sup>. Por que se impor esse trabalho de trazer do inglês os romances *Murphy* e *Watt*? Por que devolver ao inglês a trilogia *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*? E por que, ainda, passar a escrever simultaneamente originais nos dois idiomas de forma continuada?

A centralidade da práxis tradutória de Beckett é, como se disse, um dos termos dessa reflexão que camparamos com a nossa própria “ação tradutória” frente à trilogia de vozes femininas. Mas a questão que me faz trazer o conceito de *transcrição* desenvolvido por Haroldo de Campos tem outras repercussões, no que tange aos modos de pensar os originais dos textos da trilogia e mesmo o experimentalismo beckettiano de outras linguagens.

A *transcrição* haroldiana articula, de certa forma, o “modo de intencionar” benjaminiano com a questão da arqueologia envolvida no fazer poético através da tradução, nos termos de Pound. Surge daí a possibilidade de tensionamento da linguagem quando adere ao “monstruoso” – uma interferência entre línguas que gera deformação ou ampliação do espectro da língua. Em sua análise crítica da tradução de *Antígona* feita por Höderlin, assim como na defesa das traduções de Odorico Mendes, Haroldo de Campos credita ao processo tradutório, nos seus “modos de formar”, desvios e descaminhos que enriquecem a percepção inusual, “modos de deformar” da língua traduzida; tal perspectiva parece dialogar com a “tarefa do escritor” na mente de Beckett, quando trata a língua como um véu que precisa se rasgado, na famosa *Carta Alemã*.<sup>22</sup>

---

20 Nesse sentido minha pesquisa dialoga com outros trabalhos como os de James McGuire (1990), Éric Wessler (2009), Charles Krance (2000) e Mary Ann Caws (1999).

21 Críticos como Marjorie Perloff e Brian Fitch, e no Brasil Ana Helena Souza e Fábio de Souza Andrade, têm destacado essa importância da práxis tradutória na obra de Beckett.

22 BECKETT, Samuel. “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a “Carta Alemã” de 1937 In: *O Silêncio Possível* – Anexo. Tradução de Fábio de Souza Andrade, Ateliê Editorial, SP, 2001, p. 167-171.

Acusações semelhantes às dirigidas a Hölderlin e a Odorico Mendes também sofreu James Joyce, quando escreveu seu *Work in Progress* (posteriormente *Finnegans Wake*) – leitores afirmaram que a obra não estava escrita em inglês. Seria uma aberração, uma monstruosidade. Beckett foi convocado, junto a outros escritores, a resistir aos “normatizadores da língua”, no ensaio “Dante... Bruno, Vico... Joyce”<sup>23</sup>, publicado em 1929. Beckett se apressa ali em se posicionar junto aos escritores “inventores de línguas”, como o próprio Joyce, mas também como Dante Alighieri, referência definitiva na obra do autor. Existe, desde este momento, a defesa de uma língua viva, e tal motor na escrita de Beckett se torna justamente o alibi para “trocar de língua”. Não são poucas as ocasiões em que Beckett afirma que o inglês seria uma língua morta. Adotar o francês o afastaria do mal do estilo, do estilo-erva-daninha da linguagem, de qualquer estilo. Seu excesso de habilidade só poderia se desenvolver numa linguagem-coisa. Uma linguagem com materialidades, sonoridades, ritmos, sem firulas.

O monstruoso, o que causa horror aos revisores e guardiães dos valores das línguas, é o caráter propriamente inventor de outras línguas – aquilo que tanto seduz Haroldo de Campos quando, apropriando-se de Maiakovski, canta em *Galáxias* que “o povo é o inventalínguas”.<sup>24</sup>

Beckett não seria de forma alguma do time de Prometeu; seria antes um amigo de Sísifo, quando realiza na escrita/tradução o paradoxo da potência gerada pela frustração mimética da linguagem. A linguagem não retém nem enclausura um significado, mas repercute os sons infantis do entendimento, que necessitam das modulações da voz, a interpolação dos gestos com a expressão do rosto dos pais, para intuir um desenho de entendimento. A linguagem como pletora de sinais e vestígios tecidos em cada frase, ou no engenhoso trabalho insano da repetição e da persistência, *must go on*.

Haroldo de Campos não se deteve muito em Beckett, para o meu espanto. Talvez o tradutor poeta não tenha tido tempo de se envolver com o autor. Gostaria de saber. Mas transcreveu *Ping* (1966), junto com Maria Helena Kopschitz, como uma lista de frases; e

---

23 BECKETT, Samuel. **Dante...Bruno. Vico...Joyce**. tradução de Lya Luft. In: Nestrovsky, Arthur (org.). *riverrun – Ensaios sobre James Joyce*. RJ: Imago, 1972, p. 323-338.

24 CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. SP: 34 Letras, 2004, p. 26.

no caderno *Ilustrada*, da Folha de São Paulo de 8 de setembro de 1996, publicou o texto “O sentido à beira do não sentido”, sobre o original de Beckett:

Desde logo “Ping” parecia-me um necrológio suprematista, à maneira do quadrado branco sobre fundo branco de Maliévitch, com a conotação de que, numa cultura como a chinesa (e não por acaso “Ping” se encaminha à linguagem isolante do chinês clássico, de estrutura posicional e léxico monossilábico), o branco é a cor do luto, a alvura é lutsa. Aliás, a tendência ao tipo isolante de linguagem é apenas extremada em “Ping”, já que, segundo Sapir, inere ao inglês moderno (cuja redução emblemática encontra-se no chamado “Basic English”).

O ex-centrismo haroldiano faz caminhos e contornos de idas e voltas, sem cumprir nenhuma hierarquia econômica, política, social, história ou temporal. O trânsito das linguagens, em função da *transcrição*, é livre divagar, flunar e desconstruir antigos vínculos culturais dominadores:

A questão da tradução criativa (“transcrição”; *creativetransposition*, Jakobson; *Umdichtung*, Benjamin) põe o problema da revisão do passado literário em termos de “pervivência” (*Fortleben*, Benjamin) na “recepção estética” (Jauss) do presente da criação. No Brasil, isso permite a re-visão (revalorização) de autores controversos ou marginalizados (...) Por outro lado, de todo exposto acabou defluindo e se impondo uma atitude “desconstruidora” (“antropofágico-devorativa”) dos valores dos países dominantes (Europa e Estados Unidos) a partir da ótica de um país periférico, rejeitando-se, por mecanicista, não-dialético (...) influências dos países cêtricos.<sup>25</sup>

Quanto ao ex-centrismo, nos caberá aqui pensar o caráter perspectivista da crítica e da práxis tradutória de Haroldo de Campos, principalmente em seus últimos textos, quando cunha o termo “plagiotropia”<sup>26</sup>, em reconexão com o espírito antropofágico de Oswald de Andrade.

---

25 CAMPOS, Haroldo de. “Tradição, Transcrição, Transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico” In: **Haroldo de Campos - Transcrição**, org. Marcelo Tápias e Thelma Medici Nóbrega, SP: Perspectiva, 2015, p. 209.

26 No processo de transcrição, o texto transcrito combina elementos e referentes oriundos do texto de partida com elementos e referentes próprios do contexto em que se insere – dá-se uma hibridação sempre fundamentada na relação, na troca: ambos os textos se modificam no processo que Haroldo de Campos denominou de “plagiotropia” (Campos, Haroldo de. Prefácio à 4ª. Edição. In: **Metalinguagens & Outras Metas**, SP: Perspectiva, 2013).

## 2.2. Beckett, escritor bilíngue

Heavenly father, the creature was bilingual

(Samuel Beckett, *More Pricks than Kicks*, p. 182)

James Joyce citava de cor sua passagem favorita de *Murphy* – “*swept away with the sand, the beer, the butts, the glass, the matches, the spits, the vomit*” –, linhas que dão conta do desejo estropiado de um morto, o próprio *Murphy*, que ordena que suas cinzas sejam jogadas na privada do banheiro do Abbey Theatre. Podemos pensar, “qual é a graça?” Dizer, “não melhorou em nada”... Ou, “por que Joyce decorou essa passagem escatológica?”.

Existe um duplo sentimento de cumplicidade entre Joyce e Beckett no que diz respeito ao culto à língua e à cultura irlandesa. Abominam o nacionalismo folclórico, assim como toda a agenda nacionalista que o acompanha. Ainda em *Murphy*, encontramos a cena em que o personagem bate com a cabeça contra a estátua de Cuchulain, herói mítico da Irlanda: um insulto? Além da política, o humor negro e escatológico os unia.

A realidade é que o irlandês moderno resistiu como língua majoritária até o século XVIII, sendo normal na elite intelectual irlandesa o bilinguismo.<sup>27</sup> No século XIX, o irlandês torna-se uma língua menor (Deleuze/Guattari, 1977), na justa medida do desenvolvimento do imperialismo britânico na ilha. Fato é que podemos reconhecer na textualidade das obras de Joyce e Beckett uma atitude política de enfrentamento. Em Joyce, isso se manifesta por meio de uma textualidade que é *blend* de outras línguas, vivas e mortas, recuperando inclusive o gaélico, gerando neologismos<sup>28</sup>; já Beckett toma-a como língua morta (abstrata)<sup>29</sup>, exilando-se no francês, buscando, como se disse, esburacar a linguagem, exauri-la. Joyce, em seu texto ecumênico (ou babélico, como

27LAOIRE, Muiris O. “Language Use and Language Attitudes in Ireland” In: **Multilingualism in European Bilingual Contexts: Language Use and Attitudes**. David Lasagabaster and Ángel Hugué (org.). Buffalo: Multilingual Matters Ltd, 2007.

28 O termo que designa as micropartículas da física quântica, *quarks*, foi inspirado em passagem de *Finnegans Wake*: “Three quarks for Muster Mark”.

29Ref. “Dante, Bruno... Vico, Joyce”, In: **Riverrun**: Ensaios sobre James Joyce. Athur Nestrovski (org.), Ed. Imago, Rio de Janeiro, 1992, p.332.



preferirem), *Finnegans Wake*, nos traz o defunto de Finn, que em seguida ressuscita: “the dead Finnegan rises from his coffin bawling for whiskey and his mourners put him back to rest”<sup>30</sup>. O passado é passado, mas os resíduos não desaparecem. Partículas que se reposicionam na linguagem.

A iconoclastia frente a uma língua imperialista, oferecida para uso, trivializada em acordos gramaticais, move tanto Joyce quanto Beckett na direção do conflito, uma vez que projetam a linguagem como *topos* da invenção de mundos. Entretanto, sabe-se que os dois escritores tomariam caminhos e estratégias diferentes ou mesmo opostas, ainda que ambos com forte engajamento e determinação.

Estes prolegômenos visam a estabelecer um ponto de partida, indicando-se o bilinguismo como condição comum de membros das camadas ilustradas da sociedade protestante de Dublin no início do século XX<sup>31</sup>, para, a partir daí, entender os traços singulares do caso Beckett – e, assim, pensar sobre sua relação com uma língua materna, o irlandês<sup>32</sup>, anterior ao inglês.<sup>33</sup> Podemos intuir que o ouvido do autor guardava sonoridades da língua irlandesa. Para Beckett, a linguagem é a invenção de um lugar para estar<sup>34</sup>. Lançar mão ora do francês, ora do inglês seria talvez uma forma de evitar uma “adesão” específica, atenuante, enfraquecedora do conflito com aquele imperativo paradoxal, “*the obligation to express*”.

O francês foi aprendido quando Beckett era estudante no Trinity College, em Dublin, depois melhorado nos dois anos como conferencista na *École Normale Supérieure*, em Paris (1928-30), e, mais tarde, quando, no retorno a Dublin, escreve o ensaio *Proust*, sobre o escritor francês que morrera em 1922. O francês adotado tinha as nuances de Proust, o ritmo e estranhamento de Céline, a plasticidade e experimentalismo dos surrealistas.

---

30 Bishop, John; collected in *A Collideorscape of Joyce*, p.233

31 De Brún, Pádraig. *Scriptural Instruction in the Vernacular: The Irish Society and its Teachers 1818–1827*. Dublin Institute for Advanced Studies, 2009.

32 Ver carta de Samuel Beckett à Barbara Bray de 1º. De dezembro de 1959.

33 É habitual tratar o inglês como a língua materna de Samuel Beckett: não se trata, claro, de dizer que o inglês não tenha sido a sua língua materna; mas, talvez, tenha sido também, em certo sentido, a sua língua madrastra, aquela que necessariamente ocupou o lugar da língua materna. Ou pensar o inglês como uma língua “dominante”.

34 ‘One must make a world of one’s own in order to satisfy one’s need to know, to understand, one’s need for order. There for me lies the value of the theatre, one turns out a small world with its own laws.’ (Juliet, ‘Conversations with Samuel Beckett’; cited in Eric Griffiths, review of Peter Brook’s production of *Oh Les Beaux Jours*, Royal Court; in *Times Literary Supplement*, 5 Dec. 1997).

Ann Beer, em *Beckett's Bilingualism*<sup>35</sup>, cita uma passagem interessante referente ao tempo em que o autor escrevia ainda em inglês, revelando assim já uma orientação em processo:

But the writing of, say, Racine or Malherbe, perpendicular, diamanté, is pitted, is it not, and sprigged with sparkles; the flints and pebbles are there, no end of humble tags and common places. They have no style, they write without style, do they not, they give you the phrase, the sparkle, the precious Margaret. Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want.<sup>36</sup>

Beer, em seu ensaio, investiga esses sinais, referências, citações à França, a personalidades francesas e a personagens da literatura francesa dispostos nos primeiros textos do autor em inglês – passagens que informam, revelam, de alguma forma, premeditação ou elaboração de um pensamento sobre o que a língua francesa poderia lhe oferecer, somando-se a isso uma crescente frustração com a comunidade literária inglesa, além de dificuldades com editores, com a censura reinante na Irlanda.

Beckett passa a escrever em francês de forma determinante assim que a França é libertada da intervenção nazista de Hitler. E é nesse momento que vem um jorro criativo em francês. Escrever tão livremente em outra língua parece ter confluência com o momento histórico e parece refletir, de alguma forma, a própria conquista da liberdade do país subjugado. A tradução, segundo Walter Benjamin, também teria este aspecto:

(...) a liberdade da tradução consolida para si um direito novo e superior. Não é do sentido da comunicação (emancipar-se dele é justamente a tarefa da fidelidade) que a liberdade extrai a sua razão de ser. Antes, a liberdade assevera-se, em nome da língua pura, com relação à própria língua, na própria língua. Redimir na própria pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor. Por ela, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da própria língua.<sup>37</sup>

---

35 BEER, Ann. "Beckett's Bilingualism" » In : J. Pilling (Ed.) *The Cambridge Companion to Beckett* (Cambridge to Literature, pp. 209-221) Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

36 BECKETT, Samuel. *Dream of Fair to Middling Women*. Dublin: The Black Cat Press, 1992, p. 48.

37 BENJAMIN, Walter. "A Tarefa do Tradutor", Tradução de Susana Kampff Lages, In: *Clássicos da Teoria da Tradução*, volume I. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001, p.211.

Trata-se aqui de um libertar-se para recriação. Através da língua, Beckett conspirou em favor de uma *rootedness*, que seria reavaliada através de indícios dispersos em seus textos, trazendo a Irlanda em frames, sinais, acentos, humor, sonoridades<sup>38</sup>. Críticos contemporâneos da obra de Samuel Beckett têm realizado leituras substanciais no campo das teorias pós-coloniais aplicadas em ampliar a crítica, de teor mais formalista e universalista. Uma crítica mais voltada a encontrar respostas na própria obra.

Richard Ellmann<sup>39</sup> conta que Beckett, quando lhe perguntavam se era inglês, prontamente respondia “*au contraire*”. Esses deslocamentos identitários, a que Beckett se propõe como um acrobata, têm ao menos três pontos que ricocheteiam: além do inglês e do francês, o próprio irlandês (oculto, emerge nos temas, imagens, sonoridades e usos idiomáticos de palavras, como *deasil*, em *Fizzles*). Surge aqui uma impressão ou intuição intelectual, acerca da importância do irlandês enquanto eco, no desenvolvimento dos aspectos da oralidade da narrativa e/ou do teatro beckettiano. É certo que em romances como *Molloy*, ou nas novelas francesas *O Expulso*, *O Calmante* e *O Fim*, assim como na última trilogia, ele recorre de forma contumaz a imagens com impressões da sua infância e juventude em Foxrock e Dublin.

Mas pensar a contínua atividade de tradução que assume a dinâmica criadora de Beckett na sua maturidade requer também compreender como ela se relaciona com o princípio do “empobrecimento” da linguagem: “*m'appauvrir encore davantage*”<sup>40</sup>. Tal objetivo é desenvolvido ao longo de sua obra, mas pode encontrar expressões de uma radicalidade maior em textos como *Bing* e *Sans*, escritos primeiramente em inglês, e em *Worstward Ho*.

O bilinguismo de Beckett faz da tradução uma espécie de partida de *squash* com duas raquetes e muitas bolas. Não vemos como não trabalhar sobre os dois originais neste projeto de tradução – problema abordado pela tradutora Ana Helena Souza<sup>41</sup> –, o que

---

38O'BRIEN, Eoin. *The Beckett Country : Samuel Beckett's Ireland*, Ireland, Arcade Publishing, 1993 ; Kennedy, Séan. *Beckett and Ireland*, Cambridge. Cambridge University Press, 2010.

39ELLMANN, Richard. *Four Dubliners*. NY: Geoge Baziller, 1988, p. 91.

40Apud Michael Edwards, “Beckett's French”, In: *Translation and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992, v.1, p.77.

41 SOUZA, Ana Helena. *A Tradução como um Outro Original: Como é de Samuel Beckett*. RJ: 7 Letras, 2006.

acentua o aspecto transcriador, não como opção apenas teórica e crítica, mas como um desejo de envolvimento integral no processo criativo do autor.

*Not I*, escrita em 1972, publicada no ano seguinte em inglês, foi traduzida em 1975 e publicada pela Editions de Minuit como *Pas Moi; Footfalls*, da mesma maneira, publica-se em inglês em 1976 pela Faber & Faber, no ano seguinte, pela Minuit, como *Pas*; por fim, *Rockaby* foi publicada em 1981 em Nova York pela Grove e, em 1982, pela Minuit, como *Berceuse*.

A constância do sistema de criação em inglês seguida de sua versão francesa e do curto intervalo de tempo entre a produção, publicação e encenação dos três textos – eis, como já se disse, características que nos ajudam, de alguma forma, a pensar o amadurecimento do processo de autotradução e de tradução intermédias em Beckett<sup>42</sup>. Considerem-se, por exemplo a interferência dos ensaios de *Footfalls* na escrita final do texto, ou as gravações de *Quad I* e os aperfeiçoamentos do texto em *Quad II*, e assim por diante<sup>43</sup>. Constituem uma forma de unidade estética que deriva do próprio processo de criação.

Os problemas elencados por Ana Helena Souza em seus ensaios sobre tradução em Beckett indicam, a meu ver, um caminho tradutório e crítico importante para a recepção e o estudo do autor no Brasil e demais línguas: participar do jogo de composição poética proposto por um autor bilíngue que escreve duas versões de um *mesmo* texto. *Mesmo*, aqui, como *differance*<sup>44</sup>.

Os desafios e riscos das traduções são sedutores.

---

42 Termo cunhado em meados dos anos 1960 por Dick Higgins, um dos fundadores do Grupo Fluxus, para caracterizar o que ele chamava de "obra intermídia", ou seja, obras de arte que se construam na interseção de dois ou mais meios. HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Studies in Writing & Rhetoric), Southern Illinois University Press, 1983.

43 Tais interpolações na produção da escrita beckettiana é bem desenvolvida em Esslim, Martin. *Mediations – essays on Brecht and Beckett and the Media*. Grove Press, NY, 1982.

44« De cette manière, le sens est nécessairement présenté différencié par la vérité : différencié de, ou selon cette différenciation inventée par Derrida, c'est-à-dire cette venue qui vient sans aboutir, cette identité dont la présence est une préséance et une prévenance d'elle-même. » Nancy, Jean-Luc. *Le Sens du Monde*. Paris: Éditions Galilée, 1993, 27.

### 2.3.

#### A tradução de Samuel Beckett no Brasil e sua agoridade

Por intraduzível, entendo aqui o elemento perturbador da reapropriação de sentido que faz parte de toda tradução; intraduzível é aquilo que perturba a nomeação, a passagem à língua realizada pelo processo tradutório.

(Marcos Siscar, “Jacques Derrida, o intraduzível”, p. 59.)

A recepção da obra de Beckett no Brasil remonta a 1955, com a estreia de *Esperando Godot*, sob a direção de Alfredo Mesquita na Escola de Artes Dramáticas de São Paulo – EAD. Ou seja, a obra chega ao Brasil de forma muito imediata, apenas dois anos depois da estreia de *Em Attendant Godot* em Paris, com direção de Roger Blin. Assim, podemos determinar três primeiros canais de recepção Beckett: um via teatro/encenação; outro pelas traduções; e outro ainda, claro, por meio da fortuna crítica, intensificada a partir do final dos anos 90.<sup>45</sup> Diferencio as vias da encenação e da tradução porque muitas traduções realizadas para o teatro não foram publicadas, e o contrário também se deu, em menor escala: foram traduzidas e publicadas obras que não foram encenadas. De certa forma, tratando-se de Beckett e pensando-se seu processo criativo sob a égide da “tradução”, no sentido ampliado para a tradução entre línguas, entre mídias, entre gêneros –, assim, esses trabalhos tendem a certa incompletude.

No que diz respeito à recepção do autor pelo mundo, décadas de traduções e obras da fortuna crítica se dividem por muitas áreas de conhecimento além da literatura, cobrindo todo o segmento das artes, além da linguística, da filosofia, da psicologia e da história, por exemplo. Trata-se de uma produção com pensamentos e análises muito distintos, que transformam o autor de *Godot* precocemente em um artista canônico, com extensa bibliografia secundária.

No Brasil, o teatro teria em *Esperando Godot* a tradução mais significativa, não apenas por sua qualidade, mas também pela repercussão da encenação na história do teatro: trata-se da tradução e encenação de Flávio Rangel, que estreou em São Paulo em 1969, com Cacilda Becker e Walmor Chagas e só foi publicada pela Editora Abril em 1976. A

---

<sup>45</sup> A publicação do livro *O Parto de Godot*, de Luis Fernando Ramos, crítico e professor da USP, em 1999, parece ser um marco, a meu ver, desse novo momento.

montagem é um marco trágico do teatro brasileiro, por conta da morte da Cacilda Becker em cena, como Estragon. Em 1958, Luis Carlos Maciel traduz e dirige *Esperando Godot* em Porto Alegre e, em 1959, Carlos Kroeber traduz e dirige *Fim de Partida*, em Belo Horizonte. Na década de 70, o jovem diretor Ivan Albuquerque estreia *Oh Belos Dias* no Teatro Maison de France, com a atriz Fernanda Montenegro como Winnie, em tradução de Bárbara Heliodora (que, em 1995, refaz a tradução com o título agora inspirado na versão inglesa, *Dias Felizes*, novamente com Fernanda Montenegro e Fernando Torres). O diretor Antunes Filho monta *Esperando Godot* em 1977, com um elenco só de mulheres, com as atrizes Eva Wilma, Lilian Lemmert, Lélia Abramo, Maria Hilma e Vera Lima. Nos anos 80, Gerald Thomas estreia *4 x Beckett*, com dramáticos traduzidos por Millôr Fernandes no Teatro dos Quatro, com Sergio Britto, Rubens Correia, Ítalo Rossi e Walmor Chagas.

Assim, o teatro de Samuel Beckett foi conhecido no país antes da obra em prosa, o que responde talvez pelo fato de que o senso comum o conheça mais como dramaturgo.

O interesse editorial pelo autor chegou em momento próximo ao de sua morte. A primeira edição foi a novela *Companhia* (1982), com tradução de Elsa Martins, pela Francisco Alves, seguida por *Malone Morre* (1986), traduzida pelo escritor, poeta e tradutor Paulo Leminski, pela Brasiliense, e, depois, pelo ensaio *Proust*, traduzido por Arthur Nestrovski, pela L&PM. Nos anos seguintes, a Nova Fronteira publicou *Molloy* (1988) com tradução de Léo Schlafman; e *Primeiro Amor* (1987) e *O Inominável* (1989), com traduções de Waltensir Dutra.

Essas primeiras edições da prosa de Beckett não ofereciam ao leitor maiores informações sobre o autor e a obra, além daquelas na orelha do livro e eventualmente, como no caso da primeira edição de *Proust*<sup>46</sup>, uma pequena “nota do tradutor”, com algumas imprecisões inclusive; a tradução revisada de Nestrovski de *Proust* voltaria a ser publicada pela Editora Cosac Naify, com notas. *Companhia*, da editora Francisco Alves, é acompanhada por um texto do escritor alagoano Marcos Santarrita, que, de alguma forma, apoia a leitura, trazendo resumos da trilogia *Molloy*, *Malone Morre* e *O*

---

46 BECKETT, Samuel. *Proust*. trad. Arthur Nestrovski, Porto Alegre, L&PM, 1986, p. 78.

*Inominável*, e ainda referências a outros textos da prosa beckettiana; além de alguns trechos ensaísticos<sup>47</sup>.

O caso de *Malone Morre*, que foi, como se disse, traduzido por Leminski, foi isolado, pois se tratou de uma tradução bilíngue com posfácio do tradutor. No posfácio – que Leminski intitulou “Beckett, o apocalipse e depois”, por relacionar a publicação da trilogia ao fim da Segunda Guerra Mundial, com o lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki –, ele aponta para a circunstância inédita de traduzir uma obra com dois originais. Situa *Malone Morre* no contexto maior da obra, a prosa híbrida de Beckett, discorda de críticos que o ligam ao *nouveau roman*, demonstra conhecer parte da obra poética do autor e se esquivava de falar do dramaturgo. O texto tem uma boa percepção da aproximação e do distanciamento que marcaram a relação de Beckett com Joyce, faz referência a Eliot e Kafka, e, entendendo Beckett como “um escritor de linguagem”, o aproxima de Guimarães Rosa. Comenta, além disso, as qualidades e especificidades da textualidade de *Malone Morre*: “(...) fluxo propositadamente ‘pobre’, com frases simples, curtas, banais, aparentemente não elaboradas”<sup>48</sup>. Em seguida, indica que tal percepção seria uma “armadilha” do autor, “um artista sutil”. Leminski vai ainda elencar alguns motivos e tipologias de personagens, para em seguida – no melhor momento do texto –, determinar alguns “efeitos” utilizados por Beckett em *Malone Morre*, destacando-se o que chamou de “modificadores”, expressões erosivas e relativizadoras na narração, como “talvez”, “quem sabe”, “se bem me lembro”, índices de indeterminação que atuam juntamente com “anuladores”, “o emprego de orações intercaladas”, que destroem o desenho sintático das orações principais, dilatando ecos das frases. E, por fim, comenta as “bruscas interrupções”, os “fades textuais” de blocos-capítulos abrindo espaços nas páginas: “*blancs*”, como abismos do significado. A ensaística de Leminski surge de forma perspicaz e não acadêmica, ao estilo da sua literatura, atravessada pela contracultura, mas com erudição e sensibilidade.

Outro caso isolado foi a publicação do dramático *Eu Não*, pela editora Olavobrás, de São Paulo, com tradução e apresentação de Luiz Roberto Benati (1987); no mesmo ano, com tradução e apresentação novamente de Benati, a editora paulistana publica *Poemas*,

47 BECKETT, Samuel. *Companhia*. Trad. Elsa Martins, RJ: Francisco Alves, 1982, p. 5-38.

48 BECKETT, Samuel. *Malone Morre*. Tradução e Posfácio de Paulo Leminski, SP: Brasiliense, 1986, 2ª. ed., p. 152.

com doze poemas “franceses” de Beckett. Os poemas do autor não viram, até o presente momento, outra iniciativa de tradução. A tradução e publicação da peça curta surgem como parte de produção da Arte Cultura no Projeto teatral de *Katástrophé*, com direção de Rubens Rusche – que reunia os textos *Catástrofe*, *Eu Não*, *Comédia e Cadeira de Balanço* (1986).

Essa primeira recepção da prosa beckettiana é inteiramente heterogênea; não contava ainda com estudos críticos sobre a obra que pudessem situar o leitor e balizar as opções de tradução. Como os direitos para edição deveriam ser adquiridos com a Faber & Faber, John Calder, Grove ou com a Minuit (principais detentoras dos direitos), as editoras brasileiras tinham que optar por um dos originais – francês ou inglês – a ser traduzido. A opção das diversas editoras foi por tratar os direitos com a Éditions de Minuit; assim, nesse primeiro momento, as traduções não se serviram dos originais em inglês de Samuel Beckett (à exceção da tradução de Paulo Leminski, como já ressaltamos).

Nos últimos quinze anos, uma nova onda de traduções ampliou, organizou, refez e veio nos trazer suporte crítico, estudo e extenso conhecimento, explorando novas nuances da obra de Samuel Beckett. Nesse período, destacam-se três projetos tradutórios que vão alavancar a quantidade e a qualidade das traduções da obra de Samuel Beckett, assim como dinamizar os estudos da obra no Brasil. Esses três projetos têm à frente os tradutores Fábio de Souza Andrade, Eloísa Araújo Ribeiro e Ana Helena Souza e se comunicam entre si, pois acontecem a partir do Departamento de Letras da USP.<sup>49</sup>

Os três projetos em tela realizaram até o momento as seguintes traduções: *Fim de Partida* (2002), *Esperando Godot* (2005), *Dias Felizes* (2010), *Murphy* (2013), as quatro publicações pela Cosac Naify (editora que encerrou suas atividades em 2015), e uma nova tradução de *Esperando Godot* (2017), pela Editora Cia das Letras, todas de Fábio de Souza Andrade; *Novelas – O Expulso, O Calmante e O Fim* (2006), *O Despovoador e Mal Visto Mal Dito* (2008), as duas publicações da Editora Martins Fontes, e, *Textos para Nada* (2015), Cosac Naify, traduções de Eloísa Araújo Ribeiro; *Como é* (2003), pela

---

<sup>49</sup>Neste contexto, ainda vale ressaltar a tradução de Caetano e Rogério W. Galindo – *Ossos de Eco* (2015) –, pela editora Biblioteca Azul-SP.



Iluminuras, *Molloy* (2007), *O Inominável* (2009), *Malone Morre* (2014), *Companhia – Pra Frente o Pior, Sobressaltos, O Caminho, Teto, Ouvido no Escuro I e II* (2012), pela Editora Globo, com tradução de Ana Helena Souza.

Podemos dizer que o leitor brasileiro tem como conhecer a prosa beckettiana por vários aspectos e fases. Nestes últimos anos, ganhou acesso às traduções muito cuidadosas das três peças mais conhecidas de Beckett; e, mais interessante, foi lançado na singularidade dos matizes da obra, assim como das dificuldades impostas a sua tradução.

Destacaria a atuação de Fábio de Souza Andrade como central nesse movimento, uma vez que coordena estudos beckettianos a partir da USP, em São Paulo e, além de produzir as traduções, fomenta o acesso do leitor através de uma ensaística clara, rica e acessível, que inclui ainda indicações de leitura. Tem também presença destacada em prefácios de outras traduções. Já o projeto tradutório da Ana Helena Souza, extremamente arrojado, inclui a tradução do francês da trilogia *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, além de partir para a complicada tarefa tradutória frente à última fase do autor. Por outro lado, em *Como é*, Ana Helena Souza desenvolve, como se disse, uma tradução bilíngue, além de produzir uma reflexão extensa e completa sobre aspectos das práxis autotradutória e do caráter bilíngue da obra na já mencionada publicação *A Tradução como um outro original*, editada pela 7 Letras, em 2006.

No que tange à fortuna crítica de Beckett no Brasil, destaco, ao lado do livro de Ana Helena Souza sobre a tradução de *Como é*, o ensaio do crítico literário João Adolfo Hansen “Eu nos faltará sempre”, que apresenta *O Inominável*; e o fabuloso prefácio em que Fábio de Souza Andrade apresenta *Companhia e outros textos*, ambos com tradução de Ana Helena Souza. São textos fundamentais para percepção da dimensão crítica da obra de Beckett nos nossos dias, sobre o aspecto da tradução – pois poderíamos relacionar uma bem dimensionada obra crítica que se desenvolveu com estudos, ensaios, dissertações e teses que vêm expandindo a leitura do autor no Brasil<sup>50</sup>.

---

50 Destacaria ainda *O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias*, de Luiz Fernando Ramos (1999); *Samuel Beckett – O Silêncio Possível*, de Fábio de Souza Andrade (2001); *Samuel Beckett – Escritor Plural*, de Célia Barretini (2004), *Beckett e a Implosão da Cena*, de Luiz Marfuz (2013), *Samuel Beckett e seus Duplos*, de Cláudia Maria de Vasconcelos (2017), entre outros importantes estudos da obra de Beckett no Brasil.

Muito consistente é a participação dos irmãos Galindo, mesmo que pontual, com a tradução de *Ossos de Eco*, o conto maldito de Beckett, expulso da edição original de *More Pricks than Kicks*. Caetano Galindo, que traduziu o *Ulisses* de James Joyce e trabalha presentemente no *Finnegans Wake*, oferece-nos nessa tradução de Beckett uma sucessão de comentários de uma riqueza minuciosa, de artesanania e esmero.

O presente projeto tradutório tem, dentro desse breve histórico da recepção de Samuel Beckett no Brasil, seja através do teatro, primeiramente, seja nas duas fases de traduções literárias e estudos beckettianos, um espaço lacunar para se desenvolver. Desenvolve três miniaturas dramáticas com traduções realizadas a partir dos dois originais em inglês e em francês, como projeto inédito. Mesmo entendendo que os três textos foram inicialmente escritos em inglês, insistimos em chamar atenção para o fato de que a distância que separa as versões é mínima e observamos que as soluções e procedimentos tradutórios adotados pelo autor muito contribuem para uma transcrição em português brasileiro. Os dramáticulos surgem, como se disse, depois de *Krapp's Last Tape* e seguem até o fim da obra. No ensaio de Fábio de Souza Andrade a que nos referimos há pouco, ele aponta os procedimentos adotados por Beckett no que tange a uma “última pessoa da narrativa” ou a um “o sujeito lírico fora de si”, na última trilogia: *Companhia, Mal visto Mal dito e Pra Frente o Pior*. Na trilogia de vozes em questão, o dispositivo analisado por Andrade tem correlatos.

A produção tradutória dos últimos anos, marcada por esses cinco tradutores destacados, serve de orientação para questões fundamentais no desenvolvimento deste trabalho.

## 2.4. Sobre a natureza das notas

Propor uma leitura bilíngue é falar não de uma expansão da leitura à página dupla, ou a um jogo de colunas textuais, mas de uma coimplicação ativa, na qual um texto lê (ou deslê) a língua do outro.

(Marcos Siscar, *Poesia no contratempo: Samuel Beckett*, 2017, p. 18)

Neste trabalho de investigação crítica e tradução da trilogia de vozes femininas, as notas de tradução são pensadas como comentários de aspectos relativos às línguas em trânsito, mais do que como notas de referências sobre os textos, sejam referências históricas ou relativas à obra do autor.

O material tem também por objetivo informar sobre as reflexões ou referências teóricas que ajudaram a balizar as opções de tradução. Outro aspecto das notas de tradução deste trabalho diz respeito à estratégia bilíngue da tradução, que envolve o trânsito entre os dois originais, em inglês e francês, buscando-se soluções análogas aos procedimentos do autor na criação das duas versões e marcando-se tanto simetrias como diferenças entre os dois originais.

Numa das instâncias aqui apresentadas, a tradução de *Rockaby*, observa-se que a distribuição dos “versos” dos dois originais também é distinta – seguimos a versificação do original inglês. As ressonâncias, estruturas, versos e acentuações rítmicas compõem um espectro sonoro complexo. O processo envolve a lida com as incongruências geradas por raízes linguísticas distintas entre as línguas latinas e as anglo-saxônicas, salvaguardada a influência latina no inglês. O francês se torna importante nesse aspecto, pela sua proximidade sonora e gramatical com o português. Além disso, o português brasileiro apresenta uma significativa densidade de influência da língua francesa, identificando-se certa profusão de galicismos cristalizados em nossa língua.

Ressalve-se, por fim, o acesso a documentos e outros textos do autor, que tive ao visitar o *Beckett Archive*, na Reading University, e a *Beckett Collection*, do Trinity College, por ocasião do usufruto de uma Bolsa Sanduíche/CAPES, durante o ano de 2018. Esses

acervos municiaram a pesquisa com informações que justificam uma notação capaz de contribuir para a melhor compreensão das possibilidades de transposição, oferecendo *fac-símiles* de manuscritos, versões datilografadas e de provas para editores dos textos aqui traduzidos, de modo que se cubram e se iluminem os processos criativos do autor, sempre em referência à totalidade da obra.

As notas aqui também buscam um diálogo com outras traduções realizadas no caso de *Rockaby* por Bárbara Heliodora, Celso Junior, Luiz Roberto Benati e Rubens Rusche (as duas primeiras realizadas do original em inglês, e a terceira, a partir do original em francês). Todas foram realizadas visando a uma montagem teatral, e não foram publicadas.

Por fim, entendo que a forma da escrita das notas de tradução buscou uma feição mais livre, ditada em parte pelas idiossincrasias encontradas no percurso tradutório, optando, sempre que possível, por uma escrita coloquial, intercalando objetividade e justificando escolhas, mas também revelando subjetividades da nossa leitura, que acarreta soluções intuitivas.

### 3. NOT I / PAS MOI / NÃO EU

#### 3.1. **NÃO EU, o corpo inteiro como que desaparecido: visibilidade e invisibilidade**

Old woman gone. As good as gone. Void then not that much more again? No. Void must when almost. Worst when almost. Less then? All shades as good as gone. If then not that much more than that much less then? Less worse then? Enough. A pox on void. unmoreable unlessable unworseable evermost almost void.

(Samuel Beckett, *Ill seen Ill said*, p. 125)

Um texto para teatro que, mais uma vez na escrita de Samuel Beckett, cria um novo lugar para a dramaturgia, para o texto dramático, para pensar o que é uma escrita cênica e o que pode o teatro. Um pequeno texto, de cerca cinco páginas, produzindo uma cena, que varia em geral entre 15 a 20 minutos, incluindo as quatro intervenções gestuais do Auditor (as produções em vídeo excluem o Auditor). Beckett chamou essas suas miniaturas dramáticas de *dramaticulos*. *Não eu* foi escrito (ou tomou sua forma definitiva) em 1972, durante 10 meses, entre março e novembro, em meio a viagens. Já sabemos que o autor o traduziu como *Pas Moi* em 1974. Mas a ideia inicial teve um *Ur-Not I*, chamado *Kilcool*, uma peça com apenas uma cabeça falante. Beckett mencionou esse texto em 1963, em uma carta ao diretor americano Alan Schneider, ou seja, nove anos antes da finalização desse pequeno texto<sup>51</sup>.

Mas em *Não Eu*, temos afinal um monólogo de uma velha senhora septuagenária onde se vê apenas a boca.

O Auditor se encontra no monólogo como um vulto coberto da cabeça aos pés, de uma altura sobrenatural e “sexo indeterminado”. Um vulto que escuta o fluxo e reage ao que

---

51 GONTARSKI, S.E. « From « Kilcool » to Not I », In: *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic texts*. Indiana, Indiana University Press, 1985, p. 132.

é dito, com perguntas inauditas, que interrompem o fluxo e com gestos de seus braços indicando culpa e pena.

Eles não têm nomes próprios, não têm rostos, não têm identidade. A Boca sem rosto, sem corpo. O Auditor, o corpo cancelado pela longa *djellaba*.

A voz da Boca é preexistente, antecede ao “início da peça”, escuta-se a sua fala desde que se entra na plateia do teatro, e a voz não finda depois que a cortina baixa e a plateia é novamente iluminada. O que se assiste é um fragmento do fluxo em um dado momento.

O fluxo do texto é interrompido quatorze vezes por indagações mudas do Auditor – apenas a Boca escuta, interrompe a fala e responde, ora retificando, ora ratificando sua fala. São questões recorrentes sobre a idade da senhora, sobre quem fala, sobre o zumbido, sobre a posição do corpo, sobre a língua e outras partes envolvidas na fala. Apenas quando a interrupção se dá em razão do questionamento da autoria/identidade do personagem das histórias narradas, a Boca se exaspera, pausa para tomar fôlego, e o Auditor realiza o gesto com os braços. Essa interrupção com pausa e gesto ocorre quatro vezes, repartindo o texto em cinco partes.

O drama está na condição dessa narrativa que enverada por seus abismos, simultaneamente buscando e negando o sujeito dos fatos e que experimenta, diante de todos, o desespero de uma fala involuntária, convulsiva, excretada aos jorros, produzindo uma experiência não articulável, mas de choque. Uma mesma imagem que se fixa e se contorce em sonoridades, gemidos, gritos e fragmentos de narrativas que se repetem e se fundem.

O Auditor surge como uma figura de autoridade, que busca corrigir e extrair algo de verdadeiro, confiável, correto, da logorreia desenfreada; mas, sem muita convicção, os gestos piedosos refletiriam a compaixão diante de um martírio sem fim.

O diálogo que sustentou o jogo cênico em *Esperando Godot* e *Fim de Partida*, já em *Dias Felizes* se transforma num outro tipo de dupla em cena. A partir de *Dias Felizes*, Beckett parte para cena entre um *speaker* e um *listener*, para quem é endereçada a narrativa. Assim, Winnie está no primeiro plano, enquanto Willie, seu marido, se encontra de lado, atrás do monturo lendo jornal – mal visto. E no segundo ato já não está. Essa dupla tem a mesma função performativa que a Boca e o Auditor em *Não Eu*. Como nos enfatizou

Hersh Zeifman em seu ensaio “*The Core of the Eddy*”: *Rockaby and Dramatic Genre*, o passo seguinte nesse novo jogo cênico na dramaturgia se enfatiza no investimento em um teatro narrativo onde *speaker* e *listener* podem ser um mesmo personagem/voz desdobrado no tempo, dimensão existencial, hecceidade. É o que se dá em *Krapp’s Last tape*, onde Krapp tem duas formas de presença cênica, sua voz gravada nas fitas acumuladas em muitos anos da sua vida, e o Krapp corpóreo, operando o gravador e escutando a própria voz. Na trilogia de vozes femininas que são objeto do projeto tradutório desenvolvido e da reflexão que processamos, há um desdobramento análogo desse processo. Em *Passadas*, May e a V têm identidades imbricadas e alternam as funções de *speaker* e *listener*, e May desdobra-se em Amy, como um “ela mesma” outra, como *Não Eu*. E em *Cadência*, a circunstância volta a assemelhar-se à de Krapp, e M ordena a entrada da gravação da sua voz que a embala no vazio.

Um debate que poderia ser feito entre os gêneros surge na recusa da primeira pessoa, e no surgimento de um teatro narrativo que vai caracterizar a última fase da obra de Samuel Beckett. A terceira pessoa é intrínseca à forma narrativa, em que o narrador muitas vezes se confunde com o autor, tem controle dos fatos e se exime da identificação, das consequências, da culpa, da expiação. Enquanto que a primeira pessoa é o reverso, a identificação do discurso com o corpo daquele que a profere, vive e sofre as consequências de seus atos, onde surge o teatro. Falar em primeira pessoa é presentificar, identificar, atuar, para isso a necessidade de um corpo. Nas palavras de Anna McMullan: “[c]oncealing their bodies, effacing their faces (...) Beckett casts his actors as automata, sharply limiting the bodily expression that locates the actor’s authorizing ‘presence’ within the performance (...) instead of affirming a Stanislavskian ‘I am,’ their performance nearly reduces them to ‘not I’” (McMullan, 1993, p.1-20).

Assim, podemos pensar que o discurso da Boca é autorreferente, volta-se à (sua) condição, que está sendo apresentada na própria fala: “o corpo inteiro como que desaparecido” (NE, p. 57). Tudo é dito, descrito. Por outro lado, a voz narrativa em terceira pessoa prescinde de um corpo: pode ser uma boca, gravador, alto-falante... Estratégias das quais de fato Beckett lançará mão, criando, com esse jogo entre narrativa e drama, uma outra forma dramática, que explora os limites entre esses gêneros. A fragmentação da narrativa também impede a corporificação de um personagem estruturado pela descrição, assim como um cenário ou situação. A miniaturização do

corpo em seu fragmento amplia o eco de seus gemidos, e a combinação entre linguagem articulada e inarticulada causa um impacto visual e sonoro que resulta tanto mais significativo quanto a própria compreensão do que é dito de forma atropelada. Assim, como Esslin nos explica:

Dans des pièces comme *Pas moi*, *Cette fois et Pas*, il n'est en aucun cas nécessaire que le public, au théâtre, soit capable de décrypter les fils narratifs complexes et les énigmes intellectuelles qu'elles présentent. Au contraire, ce que le public doit vivre, et rapporter chez soi après sa brève exposition à ces métaphores dramatiques, c'est précisément l'impact global d'une image unique et d'une puissance qui le submerge, composée d'un élément visuel troublant, d'un étrange murmure de voix inaudibles dans un terne demi-jour, des rythmes étranges et puissants de la lumière et de la voix, de l'effet magique du phrasé poétique et de la richesse des images que le langage charrie dans son flux inquiet. C'est parce qu'il rend ses images inoubliables, grâce à la nouveauté déconcertante de leur impact visuel et grâce à la densité d'une multitude d'éléments linguistiques, visuels et dramaturgiques, déployés en une seule fois sur une multitude de plans, que Beckett touche son public.<sup>52</sup>

E também McMullan, sobre o aspecto performativo do deslocamento do intelectual para o perceptivo:

Beckett's late theatre exploits this ambiguity. In *That Time* and *A Piece of Monologue*, the excessive rhythm of *Not I*, where a large proportion of the text is lost through the speed of delivery, is replaced by the intensity of perceiving the fragmented images and scenes of the text itself. Yet, within the text, the focus shifts from the narrative or descriptive content to the process of staging the self before the (other) self as audience.<sup>53</sup>

Por outro lado, a análise do particular referencial em Beckett vem sendo negligenciada frente à ideia de uma “escrita universal, cosmopolita”<sup>54</sup>, de traços abstratos e formalistas. Grandes críticos da obra produziram uma fortuna crítica admirável analisando e posicionando a escrita beckettiana e sua obra como expressão cosmopolita, com traços e recepções específicas, mas desvinculados do país de origem do autor. Este comentário que faço, apêndice, tem em si um objetivo de, na contramão e como complemento da

---

52 (Martin Esslin, 1976, p 148.)

53 (A. McMullan. 1993, p. 45)

54OLINTO, Heidrun Krieger e SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. "O lugar da crítica na literatura e nas artes contemporâneas" In: **Literatura e artes na crítica contemporânea**, Rio de Janeiro, Ed. PUC Rio, 2016, 15.



crítica corrente, incluir os dados da experiência Beckett no plano de interferência entre vida e obra.

Para ler *Não Eu*, temos elementos genéticos bem analisados desde a biografia de Deirdre Blair até os estudos de Gontarski, Knowlson, Brater, Cohen, McMullan, entre outros. A primeira fonte de inspiração citada para *Não Eu* seria uma tela de Caravaggio, *A Decapitação de S. João Baptista* (1608), exposta no oratório da Catedral de São João (Valeta) em Malta, que teria impressionado o autor e o inspirado as peças *Not I* (1972) e *That Time* (1974), segundo afirma Blair (Blair, 1978, p.552) e confirma Gontarski (1976) 55.



Decapitação de São João Batista  
Caravaggio (1608)

Sobre Caravaggio existem histórias fantásticas, mas a obsessão do pintor italiano pela cena de decapitação, cabeças cortadas e crânios, rendeu onze telas, entre elas a exposta em Malta. Outra referência seria a cena que Beckett testemunhou num café no Marrocos, onde, em espaço próximo, observou uma pessoa vestindo uma *djellaba* e que se

---

55GONTARSKY, S.E. "The Voice of One Crying in the Wilderness: The Emergence of Not I », In: *Modern Languages Association Special Session ; Samuel Beckett : The Writings of the Last Ten Years – 1966-76*, 29 december 1972.

encontrava “accroupie au bord du trottoir tapie dans une attitude d’attente intense” (Blair, idem). Depois, soube tratar-se de uma mãe que aguardava a saída de sua filha da escola. A terceira fonte seria indicada por um comentário do próprio autor durante ensaios de *Not I*, feito a Alan Schnieder, Billie Whitelaw e A. J. Leventhal:

I knew that woman in Ireland... I knew who she was – not ‘she’ specifically, one sigle woman, but there were so many old crones, stumbling down the lanes, in the ditches, besides the hedgerows. Ireland is full of them, And I heard ‘her’ saying what I wrote in Not I. I actually heard it.<sup>56</sup>

Assim, articulando essas referências, poderíamos pensar:

1. No aspecto de imolação e tortura que envolve a partição do corpo. Na cena de Caravaggio, existe a iluminação artificial em halo, que teatraliza ainda mais uma composição com duas figuras masculinas na ação da decapitação do santo; além disso, há duas figuras femininas, sendo uma senhora idosa, que se horroriza, e Salomé, que aguarda com a bandeja onde depositará a cabeça de Batista. Existem ainda duas figuras masculinas que assistem à cena através de uma grade. A pintura é um marco do *chiaroscuro* da pintura barroca. O aspecto pictórico da composição de *Não Eu* é evidente, assim como a redução radical dos elementos. Mas outro detalhe da tela de Caravaggio talvez tenha lhe iluminado a imaginação. Essa é uma das poucas telas que o artista assinou. E a sua assinatura surge do sangue que escorre do pescoço cortado do santo, onde ele escreveu “I, Caravaggio, did this”<sup>57</sup>, como alusão a um crime que teria praticado. O gesto da velha senhora assemelha-se à descrição dos braços do Auditor.

2. A cena assistida por Beckett em *El Jadida*, no Marrocos, referência para o Auditor, a figura de *djelleba* em atitude de intensa escuta. É curioso, pois existe entre a descrição da cena feita por Bair e aquela feita por Knowlson, os biógrafos, uma diferença sobre a posição da figura. Em Bair, a figura está sentada no meio-fio, enquanto que em Knowlson, a figura está de pé diante de uma parede branca. Isso nos faz lembrar o próprio texto de *Não Eu*

... imagine!...em que posição estava!... se de pé ... ou sentada... mas o cérebro — ... o quê? ... de joelhos?... sim... se de pé... ou sentada... ou

<sup>56</sup> (Brater, 1987, p. 24).

<sup>57</sup> Ver em *Não Eu*, pág. 170, a relação com a “peigne purgê”, “pena cumprida... de volta ao campo...”

de joelhos... mas o cérebro —... o quê?... deitada?... sim... se de pé ... ou ajoelhada... ou deitada... mas o cérebro ainda... ainda... em certo sentido... ou sentada.... (NE, p. 53)

Outro fato, sobre o qual ambos os biógrafos concordam, é que, depois de um tempo, Beckett soube tratar-se de uma mulher à espera de uma criança que estava na escola. No café, o autor talvez tenha se perguntado sobre o sexo da figura enquanto a observava, uma vez que o traje é usado por homens e mulheres no norte da África e cobre todo o corpo, incluindo um capuz. O interesse por uma figura sem sexo pode ser parte da especificidade do olhar de Beckett, além da atitude de “intensa escuta” da figura, uma atitude imóvel de espera. O “sexo indeterminado” foi a forma de percepção do próprio autor. Por outro lado, a possibilidade de a figura do Auditor ser de uma mulher, uma mãe à espera de sua filha, abre um campo muito fértil de vínculos possíveis entre *Não Eu*, *Passadas e Cadência*; pois, nos dois últimos casos, a duplicação do Eu no par mãe/filha articula a tensão dramática e narrativa, tornando as bases do discurso móveis e graves. Obviamente, determinar o sexo do Auditor não faria parte da estética aporética de Beckett.

3. A narrativa da velha senhora irlandesa, ouvida pelo autor, marca uma percepção interessante quanto aos personagens e cenários da obra de Beckett. Sobre os personagens, essa redundância de mendigos, despossuídos, expulsos, caminhantes, decrepitos, aleijados, incompletos e degenerados combina com os cenários abertos de suas narrativas, que são campos amplos, vazios, desérticos, com poucos ou nenhum acidente geográfico (quando muito, pequenas colinas, falésias e buracos entre pedras). Desde que deixou a Irlanda, sua criação não tem espaços urbanos; apenas quartos, buracos, porões e vastidões com marcos em pedra ou velhas árvores. Tudo muito similar à Irlanda arquetípica, ancestral, plana, um grande pasto verde com pedras. Ou um não lugar, descrito por Hamm a Clov:

(...) Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado em algum lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro como eu. (...) Estará rodeado pelo vazio 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 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<sup>58</sup>.

A velha senhora, uma ninguém, uma sem teto, sem nome, solitária veio ao mundo sem pais, passou pelo orfanato e foi abandonada ao sem mundo infantil – sem fala. Até que algo acontece em abril, na primavera, anunciada pelas primulas nos campos, as cotovias... A atriz Jessica Tandy, num jantar com Beckett e Alan Schneider e Barney Rosset, depois de ler a peça perguntou: “O que aconteceu com essa mulher no campo? Ela foi estuprada?”, ao que Beckett retrucou, “Que ideia! Mas não, não, de forma alguma – não é nada disso” (Bair, 1978, p. 554). Os comentários de Beckett sobre sua própria obra são um fato à parte!

Os cinco blocos de *Não Eu*, separados por pausas indicadas nas rubricas, onde o gesto do Auditor intervém e possibilita a tomada de fôlego da Boca, poderiam ser assim nomeados, a título de análise:

1. Nascimento – Lançada no Mundo por um buraco
2. Um corpo no escuro – Tempestade craniana
3. Esse tempo todo muda – Imóvel no Shopping – Velha chorando
4. Teria algo a confessar – Tribunal
5. Sempre no inverno, a compulsão – Vomitar e voltar

1. **Nascimento – lançada no mundo por um buraco.** A primeira parte do texto não demarca um início, mas sim o seguimento de um fluxo contínuo, com a indicação da rubrica “Ao mesmo tempo em que a iluminação da plateia é reduzida, a voz aumenta, ininteligível por trás da cortina” (NE, p. 52) Assim, o tempo circular e a ideia de uma narrativa elíptica se elucidam da mesma forma com a indicação da rubrica final “Cortina completamente abaixada. Teatro na escuridão. A voz continua ininteligível, atrás da cortina” (NE, p. 59).

O público se dá conta de que a cena está na profunda escuridão e, enquanto a retina se acomoda à nova condição, os ouvidos da plateia (*audience*) são estimulados pela forma frenética com que as palavras são lançadas. Com certeza tornando a compreensão do que é dito uma tarefa impossível. À estrutura fragmentada do discurso, soma-se a forma fragmentada individual que cada um conseguirá escutar e compreender. Parece uma gincana para o público burguês – para o qual a boa compreensão do texto é associada à recepção. A impossibilidade de se alcançar o significado jorrado na cara do público é parte do efeito desconcertante de *Not I*.

A primeira parte de *Não Eu* é também a citação do nascimento “dela”, uma criatura (em francês, *petitbout de femelle*, dando a entender que se trata de um “bichinho do sexo feminino”). Uma coisa parida, expelida, posta pra fora, de forma apressada e sem amor, como foi concebida. Sem pais. Órfã. Uma desentendida no caos.

(interrupção abrupta)

O Auditor faz uma pergunta à Boca, inaudível à plateia, mas respondida imediatamente. Até os sessenta. Um salto cronológico absurdo mostra que nada de especial se deu nessa vida. E, então, o Auditor novamente intervém para corrigir “Setenta!”... Ou seja, a partir daí, depreende-se que o relato é impreciso, e que existe outra ‘entidade’ com quem essa Boca se relaciona.

(corte seco)

Campo. Cena ironicamente romântica. Leve, talvez? Vagando pelos campos no início da primavera buscando flores para fazer um buquê... e antes que saibam onde ela foi parar, “onde ela se viu”...

(primeira interrupção abrupta, com gesto do vulto)

Ela nega, pela primeira vez, estar falando de si mesma.

## 2. Um corpo no escuro – Tempestade craniana.

Segue-se a pausa – um pequeno silêncio, como um suspiro da Boca enquanto o público assiste ao gesto de braços do Auditor na penumbra indicando pena.

(corte seco)

Um lugar escuro, com flashes de luar e um zumbido contínuo. O zumbido interno, dentro da cabeça, como se fosse o retorno indecifrável da própria voz dobrando o tempo de execução, um zumzumzum de alarido.

(primeira interrupção abrupta)

É indagada sobre em que posição se encontrava “ela” no escuro. Se deitada, sentada, de pé ou de joelhos. Não sabe em que posição estava.

(corte seco)

Lampejos. A memória vem em lampejos. “Ela” se lembra de como foi educada. Que “ela” era órfã e, como outros órfãos, fora ensinada a acreditar em Deus.

(interrupção com riso e depois outra interrupção com uma gargalhada)

Lembra o riso do casal de *Todos os que caem*, ao lembrar que como seria o sermão de domingo, quando o trem se atrasou, porque uma menina morreu ao cair na linha do trem. Um riso herege. Ateu. Sarcástico. No caso, de *Não Eu*, uma autoironia.

(corte seco)

Entende que viveu um momento em que deveria sofrer, havia nascido para sofrer, mas não se lembra de sofrimento. Pecados, sim sofrer como punição a um ou a muitos pecados. Não sofrera. Também, se devia sentir prazer, não o sentira. Volta a lembrar de sua educação de órfã (em um país cristão). Um Deus... e

(interrupção para outros risos e outra interrupção com uma gargalhada).

Descartou tudo isso como bobagem, cismas...

(interrupção. Auditor indaga sobre o zumbido)

Sim, o tempo todo o zumzumzum dentro do crânio.

A imagem intracraniana assemelha-se à própria sala de ensaio, onde o evento, a cena se constitui. Como se a Boca pudesse ouvir os pensamentos da plateia em coro, um imenso turbilhão. Beckett teatraliza o teatro enquanto acontecimento, criando espelhamentos entre a situação apresentada pela narrativa e aquela em que todos estão envolvidos naquele momento. Ela poderia gritar, sim. Parte de sua performance, mas “não dava para se contorcer... isso não dava...” (NE, p. 54 ) afinal ela não tem corpo, pois se não é percebido, não existe (“Ser é ser percebido”, divisa de Berkeley retomada em *Film*)<sup>59</sup>.

Dentro dessa perspectiva metateatral, seria o próprio público “a máquina... então desconectada... nunca recebeu a mensagem...” (NE, p. 53) Que não reage, ainda que provocado, não se manifesta “como se entorpecida... incapaz de emitir o som...”?

(interrupção do Auditor novamente indagando sobre o zumbido)

E “ela” passa a descrever o movimento das pálpebras... o cérebro.

(corte seco)

Retorna o cenário do campo: primavera, uma menina correndo numa manhã ensolarada, sem pensar em nada, uma imagem muda. Um filme mudo.

(interrupção do Auditor novamente indagando sobre o zumbido. A ação do Auditor parece tentar evitar qualquer escapismo, devaneio leve, alienação nostálgica).

Sim, o zumbido sempre. FOI QUANDO PERCEBEU QUE AS PALAVRAS...

(segunda interrupção abrupta com gesto do vulto).

### **3. Esse tempo todo muda – Imóvel no mercado– Velha chorando**

---

<sup>59</sup>BERKELEY, George. “Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano”, In: **Os Pensadores**, São Paulo, Editora Nova Cultural, 2005.

AS PALAVRAS ESTAVAM SAINDO... depois de uma vida toda muda. Existe uma epifania oculta. Oxímoro. Algo aconteceu, rompeu o lacre das palavras.

Há um simbolismo muito forte nesse “ganhar voz”. Não tenho como não ver nessa apresentação um gesto político. Uma mulher. Uma mulher acostumada a ficar muda, respeitando “A Lei do Pai”, como lhe fora ensinado, “ganha voz”! “... praticamente muda... a vida toda... como é que conseguiu sobreviver!” (NE, p.53).

Indo às compras sem dizer uma palavra, com sua sacola preta nas mãos, entrando e saindo muda, sem ao menos dizer um “até logo”.

Um vegetal.

Agora o fluxo. Inexplicável. É, mais uma vez, o teatro autoencenado. A voz feminina é um fluxo inexplicável que fala desse fluxo inexplicável, que nos envolve e atordoia como se devesse dizer algo, confessar algo... como se a fala implicasse em culpa... e não. A fala é um fluxo.

E sente seu órgão vivo se mover. A boca toda!

(interrupção do Auditor, indagando sobre a língua. São intervenções racionais, como uma anamnese).

Sim. A língua se contorcendo dentro da boca. Palavras impossíveis. Aos poucos reconhecendo a própria voz com surpresa, lhe ocorreu escutar a própria voz e tirar alguma coisa dali. Ouvir-se. O movimento autorreflexivo que caracteriza o texto, assim como acontecerá em *Passadas e Cadência*.

(interrupção do Auditor, indagando sobre o zumbido).

Sim. O tempo todo, as vozes internas dos outros crânios incontrolláveis dentro da sala.

Aquele corpo inteiro, como que desaparecido, surge todo ele na Boca, como a ponta de um iceberg emergindo do oceano glacial. Um sinal. Um fragmento de corpo ainda sim é um corpo. Sim, o corpo está todo ali nessa Boca falante, que produz sons, gesticula e se sensualiza com lábios, dentes, língua, toda louca.



Uma pausa para escutar a própria voz e pegar um fio, algum sentido no passado, e seguir vagando. Gerar uma voz própria que possa dizer de si, buscando ouvir o passado para entender quem é.

E seguir vagando.

(fusão)

Cena da senhora chorando sentada sobre um monturo no meio do campo. Sentindo suas lágrimas caírem na palma da mão. Um choro como talvez só tenha chorado quando nasceu. Sozinha, velha, no meio do nada. Um fiozinho de voz. Nada onde se agarrar.

(interrupção do Auditor, mais uma vez indagando sobre o zumbido. Como se quisesse saber se sente alguma coisa vinda da plateia).

Sim. O zumbido o zumzumzum o tempo todo.

(corte seco)

De volta ao campo. Ela ali com a boca e as palavras buscando sentido.

As palavras não sendo garantias. A intelecção da vida. As palavras, a voz como uma comichão, uma forma de se perceber ao identificar a própria voz, mas não a garantia da compreensão ou a razão da sucessão do tempo, da existência.

(terceira interrupção abrupta com gesto do vulto).

#### 4. Teria algo a confessar – Tribunal<sup>60</sup>

Cena intracraniana.

(fusão)

---

<sup>60</sup> Entre o século XIX e XX foi criada na Irlanda as Mother and Baby Homes, instituição, em geral associadas à Igreja Católica, para onde eram encaminhadas as mulheres que engravidavam fora do casamento. Após os partos esta instituição se encarregava dos órfãos e encaminhava as mães solteiras às Magdalane Laundries, que funcionavam como casa de acolhida e detenção de mães solteiras, mães que abandonavam seus recém-nascidos ou as infanticidas que tinham suas penas cumpridas ou comutada após condenadas a prisão perpétua ou à morte.

Parto. Uma coisinha de nada sendo posta para fora...

(fusão)

Cena no tribunal. Acuada e emudecida novamente pela Lei. O que terá feito de errado? Qual crime? Teria que confessar algo?

Essa cena remete à recriminação da própria fala, da própria voz, do ser algo, alguém, se reconhecer em seu fluxo, no seu corpo possível.

Um recuo. Uma contenção.

Deveria descrever como teria vivido?...

(interrupção do Auditor indagando sobre a idade. Corrigindo-lhe a idade).

Setenta anos. Uma septuagenária no banco dos réus.

(fusão)

Cena no campo. O pensamento do amor divino, na redenção, nada que pudesse dizer.

(quarta interrupção abrupta com gesto do vulto)

## **5. Sempre no inverno a compulsão – vomitar e voltar**

Novamente muda, até para si mesma. No inverno, ter o impulso de sair e contar. Vomitar tudo para o primeiro que encontrar. Pode ter sido ao próprio Beckett, como ele nos conta sobre a senhora irlandesa que ele talvez tenha se posto a ouvir, talvez num inverno; uma senhora desconhecida, ele um desconhecido. Falou sem parar, contou tudo, depois recuou, se envergonhou e se recolheu. Um movimento peristáltico. O acúmulo de si em silêncio. Até não aguentar mais e sair à procura de qualquer pessoa para falar, falar de si mesma.

E de novo dentro. Na cabeça.

(interrupção do Auditor indagando sobre o zumbido).

Bisbilhotar, continuar bisbilhotando nas suas coisas, sem parar.

(quinta interrupção abrupta com gesto do vulto. Tem apenas valor para ressaltar o caráter elíptico do texto).

A cortina começa a descer.

De volta ao campo. As cotovias.

\* \* \*

*Não Eu* abre a série da trilogia de vozes femininas, que reúne aspectos dos monólogos autorreflexivos que marcam a obra de Beckett, mas que também marcam uma reflexão sobre o lugar da voz feminina e seus impasses no mundo, na sociedade patriarcal ocidental.

### 3.2. **NÃO EU, A tradução**

O palco na completa escuridão.

BOCA, ao fundo, cerca de três metros acima do nível do palco, levemente iluminada em close, o resto do rosto na escuridão. Microfone invisível.

AUDITOR, no proscênio, silhueta alta, sexo indeterminado, envolto em uma ampla *djellaba* com capuz, pouco iluminado, de pé sobre um praticável invisível de cerca de um metro e meio de altura, imóvel ao lado da BOCA, exceto por quatro movimentos breves nos momentos indicados (ver nota).

O gesto do AUDITOR indica apenas atenção voltada em diagonal à BOCA, ao lado e ao fundo do palco.

Ao mesmo tempo em que a iluminação da plateia é reduzida, a voz aumenta, ininteligível por trás da cortina. A luz da plateia se apaga e a voz continua da mesma forma, por dez segundos. Com a elevação da cortina, os elementos da improvisação chegam ao ápice; uma vez que a cortina esteja totalmente levantada e a visão seja integral, inicia-se o texto propriamente dito.

**BOCA:** ...mundo... lançada... neste mundo... uma coisinha de nada... antes da hora... num bura— ... o quê? menina? ... sim ... uma menininha de nada... lançada nesse... antes da hora ... buraco maldito... chamado... chamado... não importa... pais inexistentes... ninguém nunca ouviu falar... ele sumido... evaporou em pleno..... nem bem abotoou as calças... ela assim... oito meses depois ... quase exatamente... assim sem nenhum amor... ao menos disso se livrou... como de costume -- no leito conjugal... uma criança muda... não... amor de tipo nenhum aliás... nenhum tipo de amor... ou depois .... história banal... nada de especial até que lá pelos sessenta... -- o quê? setenta? ... nossa senhora! ... lá pelos setenta... no campo ... um dia ela estava passeando num campo... procurando a esmo... lírios... para fazer um buquê... ...dá alguns passos e

para ... olha o vazio... ...então segue... mais alguns... para e de novo olha o vazio... então em seguida ... ...quando de repente... pouco a pouco... tudo se foi ... toda aquela luz da manhã... início de abril...e eis que ela se viu no... o quê?...quem?... não!... ela! [*Pausa e primeiro movimento*]... eis que ela se viu... no escuro... e se não exatamente... sem qualquer sentimento... porque ainda ouvia o... como se diz... zumbido... no ouvido... e um raio de luz ia e vinha... ia e vinha... como se a lua atravessasse as nuvens...mas tão entorpecida... sentindo-se tão entorpecida... ela não soubesse... em que posição estava... imagine!...em que posição estava!... ... se de pé ... ou sentada...mas o cérebro — ... o quê? ... de joelhos?... sim... se de pé... ou sentada... ou de joelhos... mas o cérebro — ... o quê? ... deitada?... sim... se de pé ... ou sentada... ou ajoelhada... ou deitada... mas o cérebro ainda... ainda... em certo sentido... porque a primeira coisa que pensou... ah bem depois... súbito lampejo... como tinha sido educada a acreditar... como outros órfãos... em um Deus... [*risada curta*] ...misericordioso...[*boa risada*]... então a primeira ideia... ah bem depois... súbito lampejo... ela estava sendo castigada... sendo castigada... por seus pecados... alguns dos quais imediatamente... como uma confirmação ... lhe passaram pela cabeça... um após o outro... aí pensou que bobagem ... ah bem depois... descartada essa ideia ela se deu conta... de repente... pouco a pouco... que não estava sofrendo... imagine!... não estava sofrendo!... ela não conseguia se lembrar aliás... assim... de cara ... quando é que tinha sofrido tão pouco... a não ser é claro que ...ela estivesse destinada a sofrer... ha! ... pensou dessa forma... naquele estranho momento... da sua vida ... quando claramente era para sentir prazer ... e ela na verdade... não teve nenhum... nem um pingão...caso em que é claro... aquela ideia de castigo... por um pecado qualquer... ou todos os pecados juntos... ou mesmo sem razão especial... por si só...coisa que ela prontamente admite... essa ideia de castigo... a primeira que lhe ocorreu ... educada como ela tinha sido a acreditar... como os outros órfãos...em um Deus...[*risada curta*]... misericordioso... [*boa risada*] ... primeira coisa que lhe ocorreu... depois descartou... pensando que bobagem...talvez não tenha sido afinal... uma bobagem... e assim por diante... tudo aquilo...

cismas à toa... até que outra ideia... ah bem depois...súbito lampejo... no fundo uma grande bobagem mas – ... o quê?...o zumbido?...sim...o tempo todo o... o tal zumbido... no ouvido... embora com certeza na verdade... no ouvido coisa nenhuma... no crânio... rugido abafado dentro do crânio... e o tempo toda aquela luz ou raio... como um raio de luar... mas provavelmente não... certamente não... sempre o mesmo lugar... por vezes reluzentes... outras vezes encoberto... mas sempre o mesmo lugar... não havia lua que pudesse... não... nada de lua... tudo parte de um mesmo desejo de... fazer sofrer... embora para dizer a verdade na realidade... nem um pouco... nenhum remorso... até aqui ... ha! ... até aqui... aquela outra ideia... ah muito depois... súbito lampejo ... no fundo uma bobagem mesmo mas que lhe era tão cara...em certo sentido...a ideia de que talvez fosse bom ela... gemer...de tempos em tempos... não dava para se contorcer... isso não dava... como se de fato provocasse um suplício... nada mais a fazer... mais forte que ela... vício de caráter... incapaz de enganar... ou ainda a máquina... a máquina... então desconectada... nunca recebeu a mensagem... ou incapaz de responder... como se entorpecida... incapaz de emitir um som... nenhum som... nenhum som de qualquer tipo ... nada de gritar por ajuda por exemplo - ... se assim desejasse... gritar...*[Grita]* ... e então escutar ... *[Silêncio]* ... gritar de novo *[Grita de novo]* ... e então escutar de novo... *[Silêncio]* ... não... disso ela se livrou... em absoluto silêncio tumular... nada nela se – ...o quê?... o zumbido...sim... silêncio tumular exceto pelo tal zumbido... nada nela se movia... não que ela o sentisse...apenas as pálpebras... ao que tudo indica... de tempos em tempos -- ... para barrar a luz... reflexo como se diz ... nenhuma sensação de qualquer espécie... mas as pálpebras... mesmo nos melhores dias... quem as percebe?... abrindo... fechando... abrindo... fechando... toda aquela umidade... mas o cérebro ainda... ainda o bastante... ah isto sim!...neste estágio... de controle... sob controle... pôr até mesmo isso em dúvida... ainda que... porque naquela manhã de abril... por isso refletiu... naquela manhã de abril ...ela com o olhar fixo... um sino distante... enquanto corria na sua direção...olhando fixo para... para que não lhe escapasse... se é que já não tinha escapado a tudo... toda aquela luz... própria... sem nenhuma... nenhuma... da sua

parte... assim ia... assim refletindo... especulações vãs... e nenhum único ruído...doce silêncio tumular... quando de repente...aos poucos... ela perce-... o quê?...o zumbido?... sim... nem um único ruído além do tal zumbido...quando de repente ela percebeu ... que palavras estavam ... – quê?...quem?...não... ela!... *[Pausa e segundo gesto]*... palavras estavam saindo... imagine!... palavras estavam saindo...uma voz que inicialmente ela não reconheceu porque não a ouvia há muito tempo... então finalmente teve que admitir... só podia ser a dela... os sons de algumas vogais... nunca ouvidos... em outro lugar... tanto que as pessoas olhavam... com estupor... nas raras ocasiões... duas ou três vezes por ano... sempre no inverno vai saber por quê... olhavam para ela espantadas... e agora esse fluxo... contínuo... ela que nunca tinha... pelo contrário... praticamente muda... a vida toda... como é que conseguiu sobreviver!... até fazendo compras ... saindo às compras...o shopping lotado... shopping... entregar a lista... a sacola... a velha sacola preta... depois esperar... plantada ali ... o tempo que fosse ... no meio da multidão... imóvel... os olhos no vazio... boca entreaberta como de costume... até ter de volta na mão... ter a saca de volta na mão... então pagar e sair... nem mesmo um até logo... como é que conseguiu sobreviver! ... e agora esse fluxo... não entendendo nada... nem metade... nem um quarto... não fazendo ideia... do que ela estava dizendo ... imagine! nem ideia do que estava dizendo!... até que ela começou a tentar... se enganar... se convencer de que não era mesmo dela... não era mesmo a sua voz... e seria vital sem dúvida que... a todo custo... depois de muito esforço... quando de repente ela sentiu ... pouco a pouco ela sentiu... seus lábios se moverem... imagine!... seus lábios se moverem!... é claro que como até então ela não os tinha...sim sem dúvida ... e não foram só os lábios ... as bochechas... a mandíbula... o rosto todo... todas aquelas — ... quê?...a língua?... sim... a língua dentro da boca... todas aquelas contorções sem as quais... nenhuma palavra possível... ainda que de forma casual... passam totalmente despercebidas... tão absorvidos... estamos naquilo que dizemos...todo o ser... condenado às palavras...de modo que não só ela teve ela não apenas teve que... desistir... reconhecer que era sua... sua própria voz... mas ainda uma outra ideia assustadora... ah bem depois...súbito

lampejo... ainda mais assustadora... se é que isso é possível... de que a sensação estava retornando... imagine!... a sensação retornando... começando de cima... depois continuando para baixo... a máquina inteira...mas não... disso ela se livrou... só a boca até então... ha! ... até então... então dizendo...ah bem depois... súbito lampejo... isso não pode durar... todo esse todo aquele... fluxo contínuo... o esforço para escutar... tirar algo dali... e seus próprios pensamentos... tirar algo dali... aquela coisa – quê?... o zumbido?...sim... o tempo todo o tal zumbido... aquela coisa toda... imagine!... o corpo inteiro como que desaparecido... nada além da... boca... lábios... bochechas... mandíbulas... nem um— ...quê? ...a língua?... sim... boca... lábios... bochechas... mandíbulas... língua... nem um... sem parar um segundo... boca flamejante... fluxo de palavras... no ouvido... praticamente dentro do ouvido... não entendendo nada... nem metade...nem um quarto... nem ideia ... do que ela está dizendo... imagine! ... não fazendo ideia do que ela está dizendo... e não consegue parar... impossível parar... ela que instantes antes... um instante!... não conseguia emitir um som que fosse... nenhum som... nenhum som de qualquer tipo... agora não consegue mais... parar... imagine! não consegue deter o fluxo... e o cérebro como numa prece... em algum lugar uma prece... para que a boca pare... uma pausa... só um instante... sem resposta... como se ela não tivesse ouvido... a boca... ou não conseguisse... não conseguisse parar por um segundo... como louca ... a boca louca... a coisa toda... a luta para escutar... agarrar o fio... e o cérebro sozinho... delirando de novo...tentando buscar sentido ... ou pôr fim... ou no passado... vasculhando o passado... pequenos lampejos de ocorrências... sobretudo caminhadas... a vida toda vagando... todos os dias da sua vida... dia após dia... alguns passos depois parar... os olhos no vazio... ...então seguir... mais alguns passos... parar e olhar o vazio novamente... assim por diante... à deriva... dia após dia... ou aquela vez em que ela chorou... a única vez de que se lembrava... desde bebê... quando chorava como um bebê... talvez não... não é essencial à vida... apenas um longo gemido inaugural para ela... respirar... e nenhum a mais até aqui... ...já bruxa velha... parada ali agachada ...observando olhando a mão... a palma da mão...onde era mesmo? ...num pasto qualquer... uma noite quando voltava para casa ...para casa!...



noitinha... acorçada num monturo... observando sua mão... no colo... onde era mesmo?... palma para cima... reparou de repente... úmida...a palma úmida... lágrimas provavelmente... suas provavelmente... ninguém por ali a perder de vista... nenhum som... nada além de lágrimas... naquele montículo... vendo-as secar... um segundo e pronto... ou agarrada ao último fio de... o próprio cérebro... oscilando... mais uma tentativa... se agarrar lá..... por ali...um fio de voz... pior... imperceptível... a coisa toda... impossível—... o quê? ... o zumbido? ... sim ... o tempo todo o zumbido... gemido contínuo de queda... e o raio... indo e vindo em clarões... começando a se deslocar... como um raio de luar mas não... tudo parte de um mesmo... ficar de olho nisso também... canto de olho... a coisa toda... impossível continuar... Deus é amor... ela será salva... suas penas cumpridas... de volta ao campo... o rosto na grama... sozinha no mundo... com as cotovias... e assim ia... se agarrando às possibilidades... a luta para escutar -... uma palavra aqui e ali... ... buscando sentido... o corpo inteiro como que desaparecido ... nada além da boca... como louca... e não conseguir contê-la...impossível contê-la ... alguma coisa que ela—... algo que ela precisava— ... o quê? ... quem? ... não!... ela! ... *[pausa e terceiro gesto]*... algo que ela precisava—... o quê?... o zumbido?... sim ... o tempo todo... rugido abafado dentro do crânio... e o raio... se intrometendo... sem dor... até então... ha!... até então... e a ideia... ah bem depois... súbito lampejo ... como se fosse alguma coisa que ela tinha que... tinha que...dizer... seria isso?... algo que ela tinha que... dizer... uma coisinha de nada... antes da hora ... naquele buraco maldito... sem amor... poupada disso... muda... a vida toda... praticamente muda... toda a sua vida... como é que conseguiu sobreviver!... naquele dia no tribunal... o que é que ela poderia dizer... culpada ou inocente?... levante-se mulher... fale algo mulher... plantada ali... olhos no vazio... boca entreaberta como de costume ...esperando ser levada... feliz com a mão em seu braço... e agora isso... alguma coisa que ela tinha que dizer seria isso?... algo que descrevesse... como foi... como... ela— o quê?... tinha sido?... sim... algo que descrevesse... como foi... como ela foi vivendo... culpada ou não... foi vivendo... até os sessenta... algo que ela—... o quê? setenta?...

nossa Senhora! ...até os setenta...alguma coisa que ela mesma nem sabia... que ela não reconheceria... mesmo tendo escutado... e então perdoada... Deus é amor... misericórdia... luz renovada a cada manhã... de volta ao campo... manhã de abril... o rosto na grama... sozinha no mundo ... com as cotovias... retomar dali... e continuar dali mais alguns... quê? ... não é isso?... nada a ver com isso?... nada que ela pudesse dizer?... está bem ... nada que ela pudesse dizer... tentar outra coisa ... pensar em outra coisa ... outra ideia... ah bem depois ... súbito lampejo... isso também não? ... está bem ...outra coisa ainda... e assim vai... acertando por fim... pensar em tudo ir seguindo o tempo que for ... e então perdoada... de volta ao —... o quê? ... não é isso? ... nada a ver com isso também?... nada que ela pudesse pensar?... está bem ... nada que ela possa dizer... nada que pudesse pensar... nada — *[Pausa e quarto gesto]* ... coisinha de nada... no mundo antes do tempo...buraco maldito... sem amor ... disso se livrou ... muda a vida toda... praticamente muda... até para si mesma... nunca em voz alta... mas não de todo... por vezes uma vontade repentina... umas duas vezes por ano... sempre no inverno vai saber por quê... as longas noites... horas de escuridão ... uma vontade repentina de... contar... e aí sair como uma louca para interpelar o primeiro que visse pela frente...o banheiro mais próximo...e pôr tudo pra fora...fluxo contínuo...enlouquecida... todas as vogais atravessadas... ninguém entendendo nada... até ela reparar em todos os olhares... e aí morrer de vergonha... e rastejar de volta para o seu buraco... umas duas vezes por ano... sempre no inverno vai saber por quê... longas horas de escuridão... e agora isso... isso... cada vez mais rápido... as palavras... o cérebro... oscilando como louco... pegar rápido no...krac! nada ali... ou em outro lugar... e o tempo todo uma prece ... vinda de algum lugar uma prece... para que aquilo tudo parasse... e nenhuma resposta... prece não atendida... ou inaudível... muito fraca... e assim vai... continuar ... tentar ...não sabendo o quê... o que é que ela estava tentando... o que tentar ... o corpo inteiro como que desaparecido... nada além da boca... como louca... e assim vai...continuar—... o quê?...o zumbido?... sim ...o tempo todo o zumbido... gemido contínuo de queda... no crânio ... e o raio ... penetrando... sem esforço... até então... ha!... até então... tudo aquilo...

continuar... sem saber o que... o que estava – quê?... quem?... não ... ELA! ...  
*[Pausa sem gesto.]*... o que é que ela estava tentando... o que tentar... não  
importa... continuar... *[A cortina começa a descer]*... então se rendeu... Deus  
é amor... renovado cada manhã... de volta ao campo... manhã de abril...  
rosto na grama... sozinha no mundo... com as cotovias... retomar dali...

*[Cortina completamente abaixada. Teatro na escuridão. A voz continua ininteligível  
atrás da cortina, dez segundos, enfraquece e fica em silêncio ao mesmo tempo em que a  
iluminação retorna à sala.]*

**Nota:** o gesto consiste em um tipo de elevação dos braços em um movimento feito de culpa e pena impotente. Ele vacila a cada repetição até que aconteça, no terceiro, quase imperceptível. O gesto se sustenta o suficiente, até que a BOCA se recupere de sua veemente recusa em deixar a terceira pessoa.

### 3.3. NÃO EU: Caderno de Notas

1. EU NÃO X NÃO EU \_ O que surge do “não”, ou do padrão de negatividade (W. Iser), na obra de Beckett? O paradoxo é muito relevante para a leitura da obra do autor, na qual, poderíamos dizer, tudo surge da negação da existência. A presença em *Not I* está nessa equação paradoxal. *No-body*: o *desembodiment* da personagem é o que amplifica sua presença. A Boca, como um buraco, lançado a uma cena que refaz o buraco – um buraco dentro de outro, de onde jorram sons, atropelando-se as palavras e seus significantes.

Em *Not I*, a palavra “não” (em inglês “not” e “no”) tem uma recorrência definitiva – como uma palheta negra e suas variantes entre os cinzas, azuis, marrons e verdes mais fechados. Em *Not I*, incluindo o próprio título, são 42 “not”, 32 “no”, 2 “none”, 14 “nothing”, mais a partícula negativate “un-”, derivando palavras como: *unanswered*, *uncomprehending*, *unheard*, *unintelligible*, *unknown* e *unless*, que ampliam a palheta negativa.

Outras estratégias são mais diretas, como negar um nome à personagem/voz, negar um corpo, e transformar a “negação” das narrativas em ação dramática e no conflito central da própria peça. *Not I* concentra em si uma resposta jamais proferida, a uma pergunta inaudível que seria feita pelo Ouvinte, que provocaria a reação: “quem?... não, ela!”. Assim, temos no texto uma dupla elipse, relacionada ao seu título: Beckett articula estruturas textuais que deixam claro que toda percepção é falha. Que tudo e todos têm apenas partes, fragmentos de histórias, diálogos, narrativas — da mesma forma que a plateia apenas vislumbra uma boca e um vulto sinistro, sem rosto, sem sexo, sem identidade alguma.

Se tudo o que temos nos é narrado pela Boca, que se nega a ser protagonista da narrativa, não temos nada. Mas desafiar e questionar o depoimento que ouvimos nos faz cúmplices da mentira. *Not I* é o cerne da mentira e, paradoxalmente, a sua confissão.

*Pas Moi*, título da versão em francês, reproduz essa mesma construção que considero elíptica, pois a frase de onde ela se extrai seria: “essa não sou eu”, mas *Não Eu*, *Pas Moi* e *Not I*, assim, dessa forma reduzida, ampliam, a meu ver, o aspecto psicanalítico, com ênfase no Ego, “Eu”, “Moi”, “I”. Óbvio? Mas, então, por que não dizer?

A ordem da frase, então, na opção de tradução determina a sintaxe, onde “Eu” pode ser sujeito de uma frase inacabada ou predicado de uma frase incompleta. Dessa forma, optei por seguir a sintaxe do inglês e do francês e traduzir por “*Não eu*”, pensando o título como um fragmento de frase. Ou, então, por uma indicação conceitual, usando o hífen: “Não-ser”. Assim, intento manter, ao máximo, a polissemia.

2. A POESIA E O CORPO NA PINTURA \_Segundo James Knowlson, quando Beckett esteve em Brunswick, na Alemanha, em 1938, pôde pegar um trem até Wolfenbuttel, para visitar a casa de Lessing e a biblioteca onde o poeta, dramaturgo e crítico de arte havia trabalhado. Lá, teria adquirido com um livreiro local as Obras Completas de Lessing, que o acompanhariam de volta a Foxrock. Ocorre pensar *Not I* à luz da leitura de *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Especialmente no Capítulo 24, cujo tema reproduzo aqui:

The disagreeable Effect of Deformity, though modified in Poetry by the successive Detail of its Parts, in Painting stands forth in all its Hideousness, and the Feeling of Disgust must predominate in the Mind of the Spectator.

Na relação extrema de conflito com sua mãe, Beckett deixa sobre a mesa, quando ainda morava em Foxrock, alguns de seus escritos que mais tarde viriam a ser o livro de contos *More Pricks than Kicks*. Um convite à leitura curiosa. May Beckett acreditava que o filho escrevesse bizarrices, assim como a censura irlandesa (Saorstát), cujo comissariado condenou ao banimento da Irlanda três obras do autor por conter “palavras indecentes” que “incitavam à imoralidade sexual”<sup>61</sup>. O ideal do belo ou sua finalidade tal qual descrita na Terceira Crítica de Kant, não reverberavam nos escritos beckettianos. A voz da velha senhora que perambulava pelos campos miseráveis da ilha se traduz na evocação de uma vagina falante, que grita e gargalha a cada menção a Deus e sua misericórdia, parece mais afeita ao “Pantagrulismo”<sup>62</sup>. Seu corpo se presentifica enquanto fluxo e refluxo de palavras.

---

61 CARLSON, Júlia. « Censorship in the Saorstát » In : **Banned in Ireland** : censorship & the irish writer. London, Routledge-Article 19, 1990, pp. 142-146

62 RABELAIS, François. Gargantua e Pantagrue. Rio de Janeiro, Ed. Itatiaia, Grandes Obras da Cultura Universal, vol. 14, 2009.

3. OUVINTE X AUDITOR \_ Ouvinte é um termo pouco utilizado em português para se referir a uma pessoa do público, e, menos ainda, para fazer referência à plateia do teatro. Até mesmo quando se trata do público de rádio e televisão, usa-se audiência – mas jamais *auditor*, e sim *ouvinte* (no rádio), e *telespectador* (na televisão) A audiência é o coletivo de receptores. Já no inglês, *an auditor* pode ser entendido como alguém que participa da *audience* [OED]. Beckett utiliza palavras correlatas em inglês, *Auditor* e, em francês, *Auditeur*, que também, de modo geral, na língua francesa, não se refere a público [GR]. O interessante na definição dessa figura fundamental ao texto é que, ao se referir a ela como “Auditor”, podemos tomá-la no sentido jurídico da denominação de uma função clara no tribunal – um dos espaços suscitados pelos fragmentos de narrativa (terceira parte). Além de poder indicar o sentido mais raro, mas perceptível na feição morfossemântica da palavra, “aquele que ouve, ouvinte” (H), designa um “ouvinte” qualificado, técnico, atento, crítico, analítico.

Assim como a Boca, a figura é anônima e, diferentemente da Boca, tem um corpo, coberto por uma *djellaba*, traje islâmico do norte da África. “Sexo indeterminado”; como vimos, o traje tradicionalmente pode ser usado por homens e mulheres, especialmente no Marrocos. Outra informação sobre o Auditor é que deve ser posicionado sobre um praticável, aumentando-lhe a dimensão, tornando-o (a) um “grande vulto” – pouco visível, mas de vultosa figura. Pela composição, minuciosamente descrita pelo autor, está mais à frente no palco e se movimenta em diagonal à Boca. Assim, o Auditor tem função enfática no texto, como grande figura onipresente, a quem o fluxo de palavras se direciona lateralmente, e o qual reage e comenta com gestos pictóricos, mudos – o que amplifica seu “juízo”. A figura misteriosa “sem sexo definido”, é muda e veste traje “diferente” – de outra cultura, e/ou religião, e/ou mundo (pensando em Virgílio, na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri). A única certeza é que é um(a) outro(a), mesmo que seja um “outro de si mesmo” – uma figuração da consciência cindida. Como será a compreensão do “morto” o fim da idade média: como uma figura/sombra sem gênero, assim compreende as profecias das feiticeiras de Macbeth.

Em versões filmadas, se prescindiu do Auditor, com a autorização de Beckett.

4. DEPOIS DE WINNIE, O QUE ACONTECEU? \_ A voz feminina que surge protagonizando a peça radiofônica *Todos os que caem* em 1956, com a divertida Mrs.

Rooney, caminhava com dificuldade. Em 1961, em *Dias felizes*, Winnie, uma jovem senhora está enterrada em detritos até a cintura, no primeiro ato, e até o pescoço, no segundo ato. Igualmente divertida, com aspecto, características e desenho psicológicos, diríamos. O protagonismo feminino se duplica no texto *Play*, de 1963, em que as personagens são reduzidas às denominações W1 e W2 e estão enterradas em urnas, apenas com suas cabeças à mostra, mas com aspecto que mimetiza as próprias urnas, segundo indicações de Beckett. As cabeças surgem na escuridão por um movimento de luz, o canhão que, ao iluminar cada cabeça, autoriza a fala. Em 1972, surge a Boca de *Not I*. Segundo Gontarski, alguns anos antes Beckett teria lhe mostrado um manuscrito, com material similar à peça e provisoriamente nomeado de *Kilcool*, onde figurava a cabeça de uma “Old woman’s face” (Gontarski, 1980, p. 35-36). Podemos pensar na desidentificação, subtração do corpo, como um processo de gênero<sup>63</sup>?

5. FEMEAZINHA X MENINA\_ Na versão francesa, “femelle?... oui... petite bout de femelle?” (PM pg. 82), e em inglês, “girl?... yes... tiny little girl?” (NI pg. 401). Assim, “femelle”, é o feminino de uso pejorativo, a fêmea de um animal [GR]. A opção por “menina” não machuca, foi um ‘mau-acordo’, em que o ouvido prevaleceu. Volta e meia vem o pensamento sobre a tradução como escrita (Benjamin), em Beckett: a tradução francesa é posterior, o que lhe daria um caráter retificador, de reescrita. Esse pensamento cria uma febre nesse processo de transcrição do texto em português em diálogo com os dois originais. Sendo que a origem latina do francês e do português tem fluidez lógica (gramática) e sonora (melopeia). Fui vencido por mim mesmo aqui.

6. PAIS FANTASMAS\_ Na sequência, outra vez. “père, mère fantôme” assim, sem pontuação, alarga o espectro (sem trocadilho) semântico, porque em francês se diria basicamente “père et mère inconnus”, que seria o correlato de “parents unknown” [NI, pg. 401] da versão inglesa. A coautoria do texto tradutório também produz um zumbido no crânio.

---

63 Até o fim da Idade Média e início do Renascimento, o corpo morto, o cadáver, não possuía gênero. Tal compreensão permitia a coerência das feiticieras de *Macbeth*, de Shakespeare, quando previrão que o herói trágico não seria morto por homem nascido de mulher. Assim, saberíamos no desfecho da peça que Macduff nasceu de sua mãe já morta.

7. ABOTOANDO AS CALÇAS. Braguilha, barguilha, breguilha [A] \_ Deixando de lado essa bagunça, encrenca de sons e variações de grafias, e mantendo fundamentalmente o gesto de concluir o ato afoitamente, “abotoando as calças”, numa perfeita combinação entre os originais.

8. FLUXO < = > SINTAXE \_ O aspecto mais complexo da tradução de *Not I/Pas Moi* está na justa medida da composição de uma massa textual que "O que estou dizendo não quer dizer que, de agora em diante, não haverá mais forma na arte. Quer dizer apenas que haverá. Uma nova forma e que esta forma será de tal tipo que admita o caos e não que tente dizer que o caos e, em verdade, qualquer outra coisa. A forma e o caos continuam separados." <sup>64</sup> E, assim, possa ter a imagem do jorro de palavras/sons, que se articulam numa sintaxe do fragmento e do represamento de blocos que se desprendem com risos e gritos. Para essa questão central da qualidade expressiva do texto, muitas vezes a tradução enquanto atividade de caráter semântico hipertrofiado, não funciona. Beckett por várias vezes expressou-se nos termos “I am not unduly concerned with intelligibility”, e “I hope the piece may work on the nerves of the audience, not its intellect” (Bratter, 1987, p. 23).

9. CAMPO X PASTO \_ Há quem diga que a Irlanda é um imenso pasto verde com ovelhas. A palavra “campo” em português alude à ideia de natureza menos rude, porque sem função, atribuindo-lhe um quê “civilizado”, no sentido de espaço agricultável [CA]. As histórias sobre as origens de *Not I* são, como vimos, quatro: 1) tela de Caravaggio em Malta; 2) cena observada pelo autor em Túnis; 3) inspiração em uma velha senhora andarilha irlandesa (“Ireland is full of them”); 4) o manuscrito *Kilcool*. A terceira referência dialoga com o interesse por figuras deambulantes que povoam a obra de Beckett, vagabundos, desterrados, expulsos etc. E nos alimenta a imaginação. Tudo isso combinado pelo discricionário escatológico do autor, que acolhe o aspecto mais baixo e rude da existência. Pasto é um campo para animais, onde se encontram fezes, charcos... moitas... barrancos...

---

64 Entrevista à Tom Driver no *Columbia University Forum* -

Summer 1961, 2 1, In: *Anexos, Samuel Beckett, o Silêncio Possível*, de Fábio Souza Andrade, São Paulo, Atelier Editorial, 2002, p. 194.



10. AS FLORES DE OFÉLIAS \_ Prímulas indicam o início da primavera no hemisfério norte. O nome decorre da ânsia, da precipitação em florir anunciando/enunciando uma nova estação, o fim do inverno (do silêncio). Essas flores anunciam o abril (sinal de início), quando a natureza do desejo reprimido pelo frio terá vazão. Ganhará voz. O corpo feminino em metáforas vegetais. Uma recorrência.

Não temos no Brasil marcos sazonais tão fortes. Perdemos esta imagem. Lírios são melancólicos e me lembram bocas abertas soltando perdigotos/pólen. E nascem espontaneamente nos nossos pastos.

11. O SILÊNCIO DE MORTE \_ Em *Not I*, o “silêncio tumular”, é a antítese da logorreia. As palavras rompem o vazio e a escuridão, e tentam tecer narrativas, mas a falha pronominal não assegura alívio, apenas uma subexistência momentânea.

12. SOBRE LOGORREIA \_ Sempre pensei que o Sganarello do *Don Juan* ou o *Convidado de Pedra* de Molière teriam sido os mestres de Lucky, criado de Pozzo em *Esperando Godot*; afinal, criados e/ou mulheres nunca podem dizer o que pensam de forma objetiva. Seguindo-se, assim, jatos de palavras que expressam impedimentos e se penduram em pequenos ramos de uma razão fragmentada, aviltada, escamoteando “autorias” e “endereçamentos” por uma questão de sobrevivência. Nessa série, existe um adensamento do protagonismo da linguagem como tecido obscuro e cintilante.

13. A SINTAXE\_ *Not I* tem um experimentalismo sintático apenas comparável, na própria obra do Beckett, a *Ping, Lessness e Worstward Ho*. “O pensamento de Derrida oferece um vocabulário e um modo de pensar que pode servir bem para situar Beckett dentro desconhecido no futuro. A ruptura que Derrida representa no pensamento filosófico ocidental pode nos ajudar a mapear algumas práticas divergentes de Beckett em relação à literatura ocidental”.<sup>65</sup>

14. UMA BOCA OCULTA/ A CENA-CRÂNIO \_ Não podemos desprezar os ecos & espelhamentos; desmembramentos & fusões em Beckett. São dispositivos do quebra-cabeça identitário.

15.... DULL ROAR IN THE SKULL.../ ... GRONDEMENT DANS LE CRÂNE... \_ Um rugido grave e prolongado de um leão ou outra grande fera; um som alto, gemido longo e profundo pronunciado por uma ou mais pessoas, como uma expressão de dor ou raiva [OED]. Em francês, ruído grave e prolongado [GR]. Tanto em inglês como em francês, existe o rugido como algo bestial. A palavra se repete no texto quatro vezes, em duas combinações diferentes, uma das quais se associa à ideia de som em queda “. . . dull roar like falls . . .” (NI pg. 407). O som animal foge do universo vernacular do texto, gerando um estranho incômodo na tradução.

16. UMA NINGUÉM \_ Também consigo encontrar empatia pela senhora, meio bruxa, vagando pelos campos empobrecidos da Irlanda do século passado. Uma ninguém falando sozinha, sentada no meio do nada. Talvez sua invisibilidade tenha “apagado” o mundo a sua volta, restando-lhe apenas a boca num não espaço, que, por fim, se fechará em algum momento sobre ela.

17. THE WHOLE BEING... HANGING ON ITS WORDS\_ O que fazer? No francês, Beckett conseguiu manter a imagem subliminar, algo como “estar suspenso pelo pescoço” (PM), pelas palavras, “l’être tout entier... pendu à ses parole...” (PM) O que fazer? “Refém” – considere usar a palavra, buscando uma semântica precisa, mas com uma imagem “estranha” ao contexto. Afinal, a voz dessa velha senhora conduz à de um enforcado que se esforça para narrar o que “importa” antes que o fôlego acabe. A solução final ficou “condenada às palavras”.

18. Com DOIS ORIGINAIS, o esforço parece ser realizar TRÊS TRADUÇÕES. Uma do inglês, uma do francês, e uma outra.

19. ACOCORADA NUM MONTURO\_ Uma opção percussiva, mas que remete à personagem Estamira, catadora do lixão de Gramacho, no Rio de Janeiro, que foi retratada em documentário dirigido por Marcos Prado (2006), e peça dirigida por Beatriz

Sayad, com a atriz Dani Barros (2011). A posição de cócoras sobre um pequeno monte ou entulhos tem recorrência enquanto imagem, seja em *En Attendant Godot* (1952), *HappyDays* (1963), seja em *Premier Amour* (1970), entre outros momentos em que surgem “montículos” como acidentes de terreno relevantes a narrativas ou cenas.

20. CROKER’S ACRES \_ É um local nos arredores de Dublin, Irlanda. Trata-se de um raro “Irish element” na desidratada literatura beckettiana, que suprime os “particulares”, ainda mais as referências biográficas. Segundo Eoin O’Brien, “The place will be familiar to Beckett’s readers, just like the Dublin mountains, the South Eastern Railway Terminus or the Ballyogan Road, landscapes of his early life that appear frequently in his writings. In ‘the peaceful pastoral atmosphere of Croker’s Acres Beckett as a child had one of his favourite hide-outs” (O’Brien, 1993, p.49). Na infância e adolescência de Beckett, a propriedade da família Croker, de origem inglesa, reunia campos de plantação de batata, e deve ter servido de inspiração para o trajeto da Maddy Rooney, de *All That Fall* (1956), que se encaminha até a estação de trem para buscar o marido.

Por que suprimir Croker’s Acres da tradução? O próprio autor suprimiu na posterior versão francesa. Como anteriormente comentado, muitas vezes sinto que se pode tomar a versão francesa como uma versão revisada pelo autor. Durante um curso do prof. Fábio Souza Andrade na USP (2007), pude analisar o processo de “desidratação” de *Fin de Partie*, e entender como os excessos e as referências objetivas são suprimidas.

Croker’s Acres não faz qualquer falta ao texto na versão francesa, fazendo-a parecer, inclusive, ‘gratuita’ na primeira versão do texto em inglês. Para quem estuda a obra, no entanto, esse “Irish element” tem um valor substancial. Principalmente aos revalorizados estudos da obra após a excelente biografia de James Knowlson “*Damned to Fame*” (1996).

21. ABRIL\_ Cristo foi crucificado em abril. Beckett nasceu em abril. Primavera, ressurreição, nascimento.

22. BISBILHOTANDO/PENETRANDO\_ “Poking around” e “furetant”, respectivamente, das versões em inglês e francês, para a tradução “bisbilhotando”, em português, como um “remeximento” contínuo do passado, que fuça a intimidade e a identidade de velha mulher para inquirir, auditar, julgar suas atitudes, ações, sua vida.

Traduzi simplificando, para evitar uma personificação do “raio” enquanto sujeito da sentença, e optei, então por “um raio penetrando”.

23. A FALA DELA MESMA\_ *Not I* não seguiria princípios sintáticos, mas sim semântico-pragmáticos. Tal aspecto logofórico está presente na linguagem popular, como nas marcas de oralidade muito caras a Beckett. Ou, ainda, como na forma usual de contar uma história de ‘uma pessoa conhecida’ para se desviar do julgamento: “tem *um amigo meu* que sempre que entra num sebo, não se contém, e rouba um livro”. Uma manobra pragmática do discurso, com solução logofórica.

#### 24. ALGUMAS RECORRÊNCIAS

Negativas:

NÃO – 45 x

NADA – 28 X

NENHUM (A) – 23 X

NEM – 15 X

Dêiticos:

EU – 0 X

ELA – 81 X

ALI – 15 X

LÁ – 10 X

AQUI – 8 X

DALI – 5 X

MESMO(A) – 19 X

OUTRO(A) – 13 X

NAQUELE(A) – 18 X

AGORA – 5 X

ALÉM – 4 X

ESSA – 5 X

ISSO – 16 X

DISSO – 4 X

NESTE – 3 X

Corporais:

CÉREBRO – 8 X

CRÂNIO – 4X

OLHOS – 5 X

OUVIDOS – 9 X

BOCA – 13 X

MÃOS – 6 X

PÉS – 4 X

JOELHOS – 2 X

ROSTO – 5 X

Sonoras:

GRITAR(O) – 5 X

RISADA – 5 X

ZUMBIDO – 14 X

FLUXO – 6 X

VOZ – 8X

GEMIDO – 4 X

25. EXTEMPORALIDADES\_ “Before her time”, “eight month later”, “coming up to sixty when -... what? Seventy?”. As narrativas entrecruzam temporalidades, entrecortadas, fragmentadas, frágeis. No inglês, o procedimento gera um efeito de dubiedade que se torna um problema para a tradução para o português, no que tange a localizar/definir os pretéritos. A versão francesa é fundamental nessa hora. Surge como uma sinalização na abertura do *Inominable* (1953): « Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? »

Em *Not I*, identificar as camadas do passado é uma tarefa árdua. A divisão em quatro momentos não é garantia, porque o presente da fala também apresenta desafios.

Deslizamentos do/no tempo.

26. FORMAS VISUAIS/ FLUXO VERBAL/ FLUXOS VISUAIS/ FORMAS VERBAIS\_ O aspecto performativo do texto/cena na fase final da criação beckettiana se estrutura no impacto visual das ‘instalações cênicas’ – extremamente austeras e potentes –, no fluxo narrativo, onde a narrativa abre buracos com sequências de imagens textuais, criando fusões que constituem a autonomia das operações de linguagem em sua(s) materialidade(s) para constituir a cena. Assim, as formas verbais incluem os elementos de desidentificação para a criação de uma ‘zona acinzentada’, que tensiona os indícios de identificação, forçando a percepção ao máximo, na observação do mínimo.

27. NÃO PONTUAÇÃO \_\_ ...não, *Not I* não tem pontuação... as reticências são indicadores visuais/plásticos para a fragmentação. Poderiam ser lacunas... mas as reticências prometem algo. Algo que não cumprem, um seguimento, sequência, mas são indicações visuais, como o intervalo entre os frames de uma película, ou melhor, entre cada slide de um velho projetor.

28. VOWELS\_ « Some day I will open your silent pregnancies. »A. Rimbaud- Em *Not I*: “...palavras estavam saindo ... imagine!... palavras estavam saindo...uma voz que inicialmente ela não reconheceu porque não a ouvia há muito tempo... então finalmente teve que admitir...só podia ser a dela...os sons de algumas vogais...nunca ouvidos ... em outro lugar ... tanto que as pessoas olhavam... com estupor...”(NE, pág. 54).

Na *Transition* publicada em junho de 1930, outra referência de Beckett à Rimbaud ilumina *Not I*: “The imagination in search of a fabulous world is autonomous and unconfined. Pure poetry is a lyrical absolute that seeks an a priori reality within ourselves alone... The Expression of these concepts can be achieved only through the rhythmic **"hallucination of the word"** (Rimbaud). The literary creator has the right to use words of his own fashioning and to disregard existing grammatical and syntactical laws... The writer expresses. He does not communicate.” (APUD: John Fletcher IN: Beckett's Verse: Influences and Parallels, *The French Review*, Vol. 37, No. 3 (Jan., 1964), p. 320 Published by: American Association of Teachers of French)

29. COTOVIAS\_ “... nada além de cotovias... pegá-las...”. Winnie, do texto em inglês, é também um pequeno pássaro. *Alaudidae*, a cotovia, é uma ave essencialmente do Velho Mundo. *Poetica avem*. A cotovia consegue cantar voando, ao contrário da maioria das aves. Os pintores da Renascença associavam a cotovia a Cristo.

30. "Il était poète dans la moindre de ses fibres et de ses cellules.", Anne Atik.

31. A residência em Foxrock está à venda (2018).

## 4. FOOTFALLS/PAS/PASSADAS

### 4.1. **PASSADAS e as velocidades do som e da imagem**

For the moon was moving from left to right, or the room was moving from right to left, or both together perhaps, or both were moving from left to right, but the room not so fast as the moon, or from right to left, but the moon not so fast as the room.

(Samuel Beckett, Molloy, p. 34)

Uma peça curta, muito curta, um monólogo com uma figura – May e duas vozes, **M** (May) e **V** (a voz de mãe). É um paradoxo tratar esse texto (como outros da fase final da obra de Beckett) como monólogo. Mas também não se pode dizer que é uma peça de dois personagens. A circunstância de indefinição surge do dispositivo de fragmentação das vozes, da ocultação ou indefinição da identidade das vozes, da confusão proposital entre quem conta e quem é parte da narrativa, entre memória e ficção, entre existência e inexistência. Da incapacidade de totalização das lembranças, das imagens. Zonas de indefinições, como em um teatro de fantasmagorias e sombras. E o som como presença, constância.

Em *Passadas*, vislumbramos apenas May, quarenta anos, envelhecida, da cintura para baixo, caminhando em uma área determinada. Seu dorso, braços, cabeça e rosto estão na penumbra. E **V** não é visível. Está no fundo do palco, em completa escuridão.

“Imagination at its wit’s end spreading its sad wings” (Beckett, 1981, p.93) Como num conto macabro, narrado por uma velha para uma criança, as imagens são sugeridas à imaginação, enquanto os sons do entorno são potencializados. Em *Passadas*, o som dos passos de May está intercalado por pausas na marcação do tempo. Exatamente nove momentos com o som dos passos, intercalados por nove momentos sem o som dos passos.

Na obra de Beckett, entretanto, tal efeito precede esta narrativa e diálogo. Os textos precedentes associáveis a *Passadas* seriam *A Última Gravação de Krapp* e *Não eu*, textos em que se busca entender qual a idade da voz narrativa, em que momento da vida



acontecimentos, histórias estão sendo vasculhados. E ainda, qual o método dessa busca. Krapp se apoia objetivamente nos registros dos “outros Krapps” – que em outros tempos gravaram suas histórias, suas confissões –, e realiza uma visitação randômica e mal humorada, pois não se reconhece nas gravações. Já a Boca de *Não Eu* deveria confessar algo, mas não o faz, e nega que os acontecimentos narrados lhe pertençam. A forma como a Boca “fala”, “vocaliza” é tão involuntária e autônoma quanto o gravador de Krapp. O gravador conta histórias, com uma voz que Krapp não reconhece (“esse idiota não sou eu”), mas a compulsão por buscar os carretéis, a forma como segura e pronuncia “spool... six”, tem um ânimo decrépito. Uma lascívia melancólica. Cria-se, assim, uma tensão entre o fazer e o desfazer, entre o mover e imobilizar, ver e revolver. Ouvir e ver. Estarrecer ou estar e ser. Um estremecimento entre.

Por outro lado, a dinâmica da coreografia/ movimento/ mimo, como agente gerador de um dispositivo central na criação do campo semântico, nos lembra *Ato sem palavras I e II* (1956/58), bem como o roteiro de ação de Buster Keaton em *Filme* (1964) e *Quad* (1981). A composição de movimento de *Passadas*, como partitura da performance, constitui uma engenhosa e complexa gramática que articula imagem e som, ou melhor, imagens sonoras e imagens visuais, que exploram limites e incongruentes “velocidades”.

Pensar as velocidades nos conduz a uma terceira relação na obra com os textos *Neither* (Beckett não gostava de chamá-lo de poema), e os dois textos para televisão: *Ghost Trio* e *...but the clouds...*, os três escritos no mesmo período de *Footfalls*, entre 1975-76. Os três textos têm poéticas em comum, exploradas de formas diferentes: trazem a ausência como tema, e a assombração com recorrência. A imagem central de *Footfalls* está em *Neither* (traduzido no Anexo 1). Em *Footfalls*, Beckett dá forma a alguns pensamentos acerca da consciência que dialogam com Carl Jung desde 1935, quando teve oportunidade de assistir a suas palestras em Londres, como nos conta S.E. Gontarski:

As we know Beckett had been preoccupied with Jung's theory of multiple personalities often manifest as voices, since he attended at least one of Jung's Tavistock Clinic lectures in London in the fall of 1935, a lecture about the lack of unity to consciousness. Aspects of consciousness, according to Jung, can become almost independent personalities and might even become visible or audible. They appear as visions, they speak in voices which are like the voices of definite people (Jung 1968, 80). In the late summer of 1976 Beckett recalled this Jungian experience in Berlin to actress Hildegard Schmahl, who was preparing the role of May in *Footfalls* under Beckett's direction. "In the thirties," he told her, "C. G. Jung, the psychologist, once gave a lecture

in London and told of a female patient who was being treated by him. Jung said he wasn't able to help this patient and for this, according to Beckett, he gave an astonishing explanation. The girl wasn't living. She existed but didn't actually live" (qtd. in Beckett 1992c, 338). This was in part Beckett's explanation for his character, the incompletely developed May, who hears (or creates) her mother's voice, or is created by her mother's narrative and presumably writes plays herself. Joe too seems to be such an incompletely created being or personality. The theatrical problem that would preoccupy Beckett for the remainder of his career was how to represent in language and stage images the incomplete being, the *être manqué*. The solution was already present in *Endgame*: the part is already the whole.<sup>66</sup>

Os textos desse período articulam essa partição da consciência, que está declarada em *Neither* – “To and fro in shadow from inner to outer shadow/ from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither” – e que será ampliada em *Footfalls*, mas, de alguma forma, articulando essa consciência que pode tanto ver e ouvir a mãe ausente, quanto ver e ouvir a si mesma projetada em Amy. Mas Beckett também articula ou lança mão de expedientes da literatura gótica, como aqueles que aparecem em contos de Théophile Gautier, como “La Morte Amoureuse” (1836), ou “Aurelia” (1820), de E.T.A. Hoffmann, entre outros – estes me vêm à mente pela forma insidiosa com que os fantasmas confundem os protagonistas, o padre e um viajante, respectivamente.

O figurino de May compõe, com a luz e a movimentação, uma imagem reconhecível de um espírito em danação, uma “alma penada”. Essa figura pode não existir, como nos indica o autor com a frase na rubrica final “No trace of May”.

Para Scott Hamilton, o elemento gótico já poderia ser observado em Beckett desde *Watt*: “As Watt's aphasia becomes more and more outwardly manifest, the interior, sensible structure of his language similarly starts... The gothic overtones of blood and bloodlines also brings Beckett's use of the Irish Gothic to the fore”<sup>67</sup>. (Hamilton 2017, p. 162).

Se seguirmos por esse caminho, o caminho da assombração, a mãe de May pode não estar ali. E se é apenas sua voz, surgindo como um hábito, reproduzindo os últimos anos ou dias de sua existência, com uma série de cuidados necessários de acordo com sua doença

---

66 (Gontarski, 2018, p. 201).

67 Scott Hamilton Alan Graham (Author, Editor). *Samuel Beckett and the 'State' of Ireland*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

terminal? Não é incomum que parentes que acabam por se dedicar a cuidar de seus idosos ou doentes identifiquem suas vidas a esse hábito. O hábito é central na análise que o jovem Beckett faz de *Recherche du Temps Perdu*, de Proust<sup>68</sup>.

Ou, ainda, se a mãe ali está no início, nos primeiros momentos, mas depois não?

Ou, se nem a mãe, nem May ali estão, apenas um brilho fosco do que foi May, como uma estrela muito distante, que seguimos vendo por conta da distância e da velocidade necessárias para tomarmos consciência de sua morte – assim como os sons das passadas, sempre decrescentes e imitando a dinâmica dos ecos que vão lentamente se silenciando, como nos é informado na rubrica?

Jean-Michel Rabaté, em *La Pénultième est Morte – Spectrographie de La Modernité*, ao tratar de Beckett entre outros modernos, lança mão de Spinoza e sua crença nos fantasmas, e nos diz assim:

Spinoza attribue l'existence des fantômes à un désir bien récis, un désir de raconter des histoires :«... le désir qu'éprouvent les hommes à raconter les choses non comme elles sont, mais comme ils voudraient qu'elles fussent, est particulièrement reconnaissable dans les récits de fantômes et de spectres; la raison première en est, je crois, que, faute de témoins autres que les narrateurs mêmes, on peut inventer à volonté, ajouter ou suppricraindre de mer des circonstances selon son plaisir sans avoir à contradicteur. En particulier, on en invente qui puissent justifier la crainte qu'on a des songes et des visions ou encore pour établir et accréditer la réputation de son courage.<sup>69</sup>

Mas talvez o desejo de Beckett de contar passe por falar das coisas não como elas são, mas, em vez disso, talvez tratá-las por dentro e na sua complexidade – sem garantias. Reduzir ao máximo o enquadramento e os elementos da percepção, ao ponto de poder ver

---

<sup>68</sup>Anne Carson, em *O método Albertine* (Apêndice 4: Samuel Beckett), apresenta com humor a singular vida do hábito Beckett, em comparação com Proust:

“Hábito, sofrimento, tédio, memória, tomar chá com biscoitos e a inescrutável banalidade da existência são tópicos que Beckett e Proust têm em comum. Ambos dissecam o assunto de modo diferente. O que é localizado na cabeça, boca e mente em Proust se desloca para a região inferior do corpo em Beckett. Por exemplo, na cena de mergulhar a Madeleine no chá, que transporta Marcel a um devaneio metafísico, o primeiro gole é seguido por um segundo e um terceiro, pois ele deseja continuar perseguindo esse êxtase inesperado. Entretanto, fica desapontado quando percebe que a sensação diminui com a repetição: ‘tomo um segundo gole em que não encontro nenhuma diferença do primeiro, um terceiro que me dá um pouco menos do que o segundo’, diz. Compare a cena do chá do protagonista Murphy na p. 49 do romance homônimo de Samuel Beckett: ‘a sensação do assento da cadeira encontrando finalmente seus fundilhos era tão deliciosa que ele se levantou imediatamente e repetiu o gesto devagar e com intensa concentração. Murphy não experimentava tais delicadezas com frequência suficiente para se permitir tratá-las de modo casual. Quando se sentou pela segunda vez, entretanto, foi grande sua decepção.’ De modo geral, Beckett está mais interessado do que Proust nas partes posteriores do corpo. Veja, por exemplo, o personagem beckettiano Pim, golpeado no traseiro com um abridor de latas, ou Krapp, reclamando de seus intestinos enquanto continua comendo bananas, ou a riqueza do discurso anal em Murphy, ou a progressiva excrementalização do mundo nas palavras de Vladimir e Estragon”

<sup>69</sup> RABATÉ, Jean-Michel. *La Pénultième est Morte- spectrographies de la modernité*. Seyssel, Ed. ChampVallon, 1993, pg. 215.

e ouvir figuras sem contorno, em velocidades variadas do ponto de vista da existência, para além do antropocentrismo, segundo o qual nos habituamos a entender a vida e sua penumbra.

Nesse sentido, Spinoza é bem-vindo, assim como outros pensadores, como Giordano Bruno e Giambattista Vico, que operam uma razão não necessariamente racionalista e menos ainda cartesiana. Ambos os italianos acompanharam Samuel Beckett desde um de seus primeiros ensaios críticos *Dante... Bruno... Vico... Joyce* (1929), que tratava do *Work in Progress* de Joyce, depois *Finnegans Wake* (1939). Na fase final da obra de Beckett, a poesia atinge a materialização madura de uma escrita e passa a permear mesmo os seus textos de teatro, televisão e a prosa curta, até (e principalmente) a última trilogia, com o sentido que Marcos Siscar confere em seu ensaio “Poesia no Contra Tempo: Samuel Beckett”<sup>70</sup>. Assim, a “*poesia e a tradução* em Beckett são nomes do acesso ao sentido, movimentos expostos ao contratempo” – no mesmo ensaio, Siscar cita oportunamente J-M Rabaté: “[e]m que medida ainda podemos estabelecer, em Beckett, uma oposição de ‘gêneros’ diferentes, como ‘poesia’ e ‘romance’? Assim como para o último Joyce, não seria preciso chamar a tudo isso de ‘ficção’ ou então de ‘poesia’?” (Siscar, M. 2017, p. 15). A poesia sempre esteve ali, uma poesia entendida para além da lírica, no sentido de Vico, segundo o qual os primeiros homens pensavam poeticamente. Mas Siscar lembra a relação de Beckett com os poetas Surrealistas, e identifica a sua escrita poética como um “elemento extemporâneo”. Essa poesia pode ficar mais visível no processo de desidratação radical da sua escrita na fase final da obra, seja nos *dramaticulos*, seja na última trilogia, como numa maré vazante, quando as pedras com limo se expõem ao luar.

Em *Footfalls*, a cena sincopada não tem compromisso com um desenvolvimento teatral – muito pelo contrário: a exposição do tema da ausência e seus vestígios é sintética, e a tensão dramática é atenuada pelo desentendimento; assim, o texto<sup>71</sup> *Neither* poderia ser um prólogo, onde o solilóquio de May é o epílogo.

A concisão da escrita final de Beckett nos faz ver com mais enlevo sua poesia. *Worstward Ho* (1982) é a culminância desse processo: o intraduzível para o próprio autor.

---

70SISCAR, Marcos. Poesia no Contra Tempo: Samuel Beckett. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, 95 9-23, jan./jun. 2017.issn 2236-0999 (versão eletrônica)

71 Beckett não gostava da ideia de chamar *Neither* de poema.

*Passadas* tem quatro partes, divididas pelo toque de um sino. Um sino que deve soar por sete segundos, mesmo tempo para a luz retornar.

A referência à mãe de Beckett vai além do nome, pois May Beckett sofria de insônia e passava madrugadas zanzando; o luto que vestiu depois da morte de William, pai de Beckett, em 1933, durou 17 anos, irritou e assombrou o autor, que faz com que isso apareça nitidamente em *Footfalls* e *Rockaby*.

A cena tem início com o vaivém de May, sua figura de perfil, circulando envolta por um roupão puído. Uma figura extemporânea, que se assemelha à de um druida celta, como veremos surgir em *Ill Seen Ill Said*, a velha senhora caminhando entre os Cromlechs (provalvemente, MouthVenus Cromlech, que fica a 20 minutos de Foxrock).

### **A insônia de May. Parte um.**

A voz da mãe surge do fundo do palco, depois da evocação de May por duas vezes.

Havia adormecido. Mas, ainda assim, “Ouvi você no meu sono profundo. Não há sono tão profundo que eu não te ouça de lá.” (PA, pg.80) Adormecer e morrer fazem parte da zona de indefinição do texto. A morte é desmembrada e acomodada num espaço/tempo límbico.

O diálogo que se segue substitui os passos – momento em que May estanca voltada para a direita, com a réplica de V devolvendo as perguntas de May, com “Sim, mas ainda é cedo!” por três vezes – que afirmam a ausência de urgência para todas as necessidades do corpo. Uma mulher velha e enferma estaria deitada no fundo do palco, no escuro. E não está, porque não a vemos.

O diálogo seguinte, após duas caminhadas de May, é acerca das idades, e se chocam em duas perguntas assimétricas: “Tanto assim?” e “Tão pouco?”, entre a V achar-se muito velha aos 89-90 anos, e May, achar-se ainda pouco velha aos 40 anos. Cinquenta anos as distinguem, de forma que May é uma “filha impossível”, pois o período fértil de uma mulher teria provavelmente se extinguido. As frases da V que se seguem são “Tive você tarde”, “Perdoe-me novamente”...

O último diálogo dessa primeira parte finaliza com a V perguntando a May se ela nunca parará de revolver tudo isso. E repete três vezes a frase “Tudo isso” antecipando o eco da próxima badalada. O sino.

### **Solilóquio de V – Segunda parte**

V assiste a May em sua perambulação eterna à espreita, enquanto se indaga sobre a sua “estranha infância” na velha casa, perguntando: “Mas isto, isto, quando isto começou?”. Isto o quê? A estranha existência de May? A cena da insônia?

A estranha garota que não pulou amarelinha como as outras crianças. Aqui, o caso descrito por Jung sobre a “estranha criança que nunca nasceu”, na sua palestra de 1935 (mesmo ano da morte do pai de Beckett), ressoa. May, que “não sai desde criança”.

Como se houvesse outra plateia, no fundo da cena, V convida a todos que observem como May caminha, tomando a própria performance teatral como evento espectral. E incentiva a análise do porte da atriz em seu caminhar e retornar. Acentuando que esse movimento é ancestral, pois antes, nesse mesmo lugar, havia um tapete. Tenha sido ele retirado ou muito gasto, de todo jeito, agora se escuta com maior volume o som das passadas de May. Beckett instalou lixas nos sapatos de Billie Whitelaw, para ampliar o ruído das passadas. “Não é suficiente”. Em meio ao solilóquio, V descreve um diálogo antigo com May. Ela precisa ouvir melhor o som das passadas.

Andar, produzir algum som, alguma presença e contar – tentar contar – como foi “tudo”. A existência de May se resume, assim, pela V. Sino.

### **O solilóquio de May – Epílogo – Terceira parte**

Nesse momento, May nos conta quando começou o vaivém e a razão dele: “Mais tarde, como se nunca tivesse sido”, e nos introduz no cenário da capela por onde entrava pela porta norte “sempre fechada”. Um anjinho. Uma criança enterrada nos fundos da capela, passando junto ao “braço salvador” (descrição ampliada na versão francesa) de uma imagem de Cristo. Nessa hora, surge a criança órfã de *Not I*, que ri da crença no Deus misericordioso, além da menina que caiu do trem de *All That Fall*, a peça radiofônica, e ainda o riso sarcástico de Mr. e Mrs. Rooney, quando, depois de

comentarem a queda da menina que gerou o atraso no trem, lembram qual será o sermão de domingo, o Salmo 145, versículo 14, “Deus ampara todos os que caem e ergue todos os que estão fatigados”. Assim, o “seu braço salvador” se torna parte da “existência” narrada por May, na mesma medida.

A narração de May fala na terceira pessoa de alguém com uma luz cinza fraca sobre o rosto, com uma roupa de trapos velhos a passar pela capela silenciosa. E, da mesma forma, como no solilóquio de V, convida o público a acompanhar a cena, “vendo-a” passar por entre os candelabros, e assim por diante: “Logo depois de ter ido embora, como se nunca tivesse estado ali”. Sempre ressurgindo ao entardecer, na hora da Missa (Vésperas – liturgia do fim do dia). Esse seria o desfecho de uma trama.

Mas Beckett introduz uma “outra” história dentro do solilóquio de May.

O olhar é guiado pelas vozes femininas. Nos fazem ver o invisível da convenção dramática e, numa segunda camada da visão, nos fazem ver o invisível do estarecimento. Ver aquilo que não está/é.

A expressão “the reader will remember” soa estranha, uma vez que a narrativa de May pode supor “a visão da cena” com os mínimos indícios que ela fornece. O que acrescenta à narrativa esse aparte? As expressões “his arm” e “the reader” são metonímicas. Em “the reader”, Beckett indica a contação de uma história que May nos apresentará como em um “tale”, com o estilo literário de narrativa, onde a Mrs. Winter dos contos mágicos reporta um universo distinto, e onde o anagrama de May/Amy se apresenta como a filha do inverno. A história da menina que nunca foi.

Assim, a história contada por May tem uma estrutura melancólica, algo como alguém quem “lê” uma história de ficção – no caso, sabendo-se parte dessa ficção, assim como na multiplicação de narradores para darem seguimento às diversas narrativas de *Malone Dies*, estes narradores parecem ‘conscientes’ dos artifícios ficcionais que os produz.

Realizar uma dramaturgia cujo centro é a ausência. Em sua estreia mundial, Beckett apresentou uma peça em que o protagonista nunca entra em cena: Godot. Segundo Gonstarski e Ackerley, em *Footfalls* o desafio seria apresentar um “ser incompleto”.

A cena que se segue à apresentação da fábula de Amy é o diálogo entre Mrs. Winter interrogando sobre se ela teria percebido algo de estranho na hora do Cântico. E a Sra. W o faz o tempo todo murmurando com a filha, que tenta se esquivar da evidência de estar e não estar, uma vez que se “escutou o Amém” que ela pronunciou ao fim, mesmo não estando lá.

E a indicação elíptica redundante na pergunta da V ao fim da terceira parte: “*Nunca vai parar... de revolver tudo isso?*” E, mais uma vez, o eco na repetição de “Tudo isso”. Sino.

### A quarta parte – Nenhum vestígio de May

Il arrive j'aurai une voix plus de voix au monde que la mienne un murmure eu  
une vie l-haut ici verrai de nouveau mes choses un peu de bleu sous la boue un  
peu de blanc nos choses petites scènes ciels surtout et chemins.

(Samuel Beckett, Comment C'est)

*Footfalls* é uma peça muito curta, com uma concisão brutal, um mecanismo cênico-poético preciso, assim caracterizadas também *Not I* e *Rockaby*, em que as vozes femininas desestabilizam a percepção organizada dos fatos, da razão.

A escrita de *Footfalls* foi a de um encenador, desde a primeira versão publicada apressadamente pela Faber&Faber em inglês, em 1976, para a estreia da peça no Royal Court Theatre, em Londres até a publicação da autotradução *Pas*, em francês pela Editions de Minuit, em 1978, existindo também uma autotradução em alemão. Foram muitas as mudanças, o que torna a primeira edição impraticável para quem deseja encenar o texto. Beckett operou uma série de aperfeiçoamentos, que foram surgindo nos ensaios e nas apresentações das três montagens que dirigiu. Esse processo de escritura e autotradução se distingue dos outros por ter sido feito, essencialmente, fora do gabinete. Essa análise foi, em parte, realizada por Gonstarski em seu ensaio “Revisando a si mesmo: o



espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett” (*Revista Sala Preta*, ECA USP número 8. 2008), e em “Text and Pre-texts of Samuel Beckett's *Footfalls*”<sup>72</sup>.

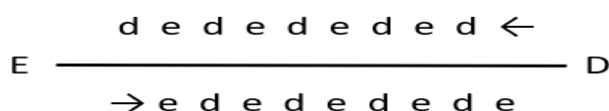
A tradução bilíngue é, portanto, um caminho inevitável para o pensamento crítico da obra, criando um espaço de troca e com o desenvolvimento de soluções que indaguem, comparem, investiguem o processo criativo complexo desse autor.

### 3.3. PASSADAS, a tradução

*MAY (M)*, cabelos grisalhos desgrenhados, robe cinza surrado cobrindo os pés e arrastando no chão.

*VOZ DE MULHER (V)* do fundo do palco, no escuro.

*Pista*: entre as coxias, paralela à ribalta, nove passos de comprimento, de cerca de um metro, ligeiramente deslocada do centro, à direita do público.



*Vaivém*: começando com o pé direito (d), da direita (D) para a esquerda (E), com o pé esquerdo (e) de E para D.

*Meia-volta*: à direita na E, à esquerda na D.

*Passos*: claramente audíveis e ritmados.

*Iluminação*: fraca, mais forte ao nível do chão, menos no corpo, menos ainda na cabeça.

*Vozes*: baixas e lentas do começo ao fim.

*Cortina*: Palco na escuridão.

*Uma única badalada fraca. Pausa enquanto os ecos silenciam.*

*Aumento gradual da luz sobre a pista. O resto na escuridão.*

*M aparece dirigindo-se a passadas lentas para a posição E. Dá meia volta na posição*

*D. mais três passadas, estanca voltada para a posição D.*

*Um tempo.*

M: Mãe. [Um tempo. Sem levantar a voz]. Mãe.

V: Sim, May.

M: Adormeceu?

V: Profundamente. Ouvi você no meu sono profundo. Mesmo no sono mais profundo posso te ouvir. *[Um tempo. M recomeça a andar. Quatro percursos. No segundo percurso, sincronizando as passadas.]* Sete oito nove e opa! *[No terceiro, da mesma forma].* Sete oito nove e opa! *[No quarto.]* Não vai tentar tirar um cochilo?

*[M estanca voltada para D. Um tempo.]*

M: Quer que te aplique outra dose?

V: Sim, mas ainda é cedo.

*[Um tempo.]*

M: Quer que te mude de posição novamente?

V: Sim, mas ainda é cedo.

*[Um tempo.]*

M: Quer que eu ajeite os seus travesseiros? *[Um tempo.]* Que eu troque os lençóis? *[Um tempo.]* Quer a comadre? *[Um tempo.]* Ou que eu aqueça a sua cama? *[Um tempo.]* Que eu limpe suas feridas? *[Um tempo.]* Que te passe uma esponja? *[Um tempo.]* Que eu umedeça seus tristes lábios? *[Um tempo.]* Reze com você? *[Um tempo.]*. Reze por você? *[Um tempo.]* Novamente.

V: Sim, mas ainda é cedo.

*[Um tempo. M. recomeça. Uma passada. Estanca voltada para E. Um tempo].*

M: Que idade tenho agora?

V: E eu então? *[Um tempo. Sem levantar a voz.]* E eu?

M: Noventa.

V: Tanto assim?

M: Oitenta e nove, noventa.

Tive você tarde. *[Um tempo.]* Na vida. *[Um tempo.]* Me perdoe novamente.

*[Um tempo. Sem levantar voz.]* Me perdoe novamente. *[Um tempo].*

M: Que idade eu tenho agora?

V: Quarenta.

M: Tão pouco?

V: Infelizmente sim. *[Um tempo. M recomeça a andar. Quatro percursos. No segundo]* May. *[Um tempo. Sem levantar voz.]* May.

M: *[No terceiro percurso.]* Sim, mãe.

V: *[No terceiro percurso.]* Você nunca vai parar? *[No quarto percurso.]* Nunca vai parar de revolver tudo isso?

*[M estanca voltada para E.]*

M: Isso?

V: Tudo isso. *[Um tempo.]* Na sua pobre cabeça. *[Um tempo.]* Tudo isso. *[Um tempo.]* Tudo isso.

*[Um tempo. M recomeça a andar. Um percurso. A luz diminui lentamente sobre a pista. M. estanca à D. na escuridão.]*

*Um tempo longo.*

*Badalada um pouco mais fraca. Eco. A luz retorna um pouco mais fraca.*

*M imóvel, voltada para D. Um tempo.]*

V: Eu estou zanzando por aqui agora. *[Um tempo.]* Ou melhor, venho e me... posiciono. *[Um tempo.]* A noite cai. *[Um tempo.]* Ela imagina que está só. *[Um tempo.]* Veja só como está imóvel, virada de cara para a parede. Aparentemente impassível! *[Um tempo.]* Ela não sai desde criança. *[Um tempo.]* Não sai desde criança. *[Um tempo.]* Onde está, pode-se perguntar. *[Um tempo.]*-Na velha casa, a mesma onde ela – *[Um tempo.]*. A mesma onde ela começou. *[Um tempo.]* Onde ela começou. *[Um tempo.]* Tudo isso começou. *[Um tempo.]* Mas isso, isso, quando isso começou? *[Um tempo.]* Quando outras garotas da idade dela estavam por aí... pulando amarelinha, ela já estava aqui. *[Um tempo.]* Nisso já começava. *[Um tempo.]* O piso aqui, agora nu, um dia foi – *[M começa. Passadas um pouco mais lentas. Quatro percursos. No primeiro.]* Mas admiremos seu porte, em silêncio. *[Fim do segundo percurso.]* Que meia volta mais elegante *[No terceiro percurso, as passadas em sincronia.]* Sete, oito, nove, opa! *[M estanca voltada para D.]* Como eu dizia, o piso aqui, agora nu, tem essa marca no chão, um dia foi coberto por um tapete grosso. Até que numa noite, mal havia saído da infância, ela chamou sua mãe e disse: Mãe, isso não é suficiente. A mãe: Não é suficiente? May – seu nome de batismo – May: Não é suficiente. A mãe: O que você quer dizer com isso, May, não é suficiente, o que é que você pode estar querendo dizer com isso, não é suficiente? May: O que estou querendo dizer, mãe, é que preciso ouvir as passadas, ainda que fracas. *[Um tempo. M recomeça. Seis percursos. No segundo.]* Será que ela ainda dorme, podemos perguntar? Sim, algumas noites, nos intervalos, cochila, apoia sua pobre cabeça contra a parede e, nos intervalos, cochila. *[No quarto percurso.]* Ainda fala? Sim, algumas noites, quando imagina que ninguém a pode ouvir. *[No quinto percurso.]* Diz como foi. Tenta contar como foi. Tudo. *[No início do sexto percurso.]* Tudo.

*[Luz diminui gradualmente, exceto sobre a pista. M. estanca à D. na escuridão.]*

*Um tempo longo.*

*Badalada ainda um pouco mais fraca. Eco.*

*Luz retorna, agora um pouco mais fraca.*

*M. imóvel, voltada para D. Um tempo.]*

*Epílogo. [Um tempo. Começa a andar. Passadas ainda um pouco mais lentas. Dois percursos, estanca voltada para D. Um tempo.]*

M : já estava totalmente esquecida, começou a – *[Um tempo.]* Um pouco mais tarde, foi como se ela nunca tivesse sido, como se ela jamais tivesse estado, começou com o vaivém. *[Um tempo.]* Ao anoitecer *[Um tempo.]*. A noite caiu, e ela escapou, entrando na capelinha pela porta norte, sempre trancada a essa hora, zanzar, pra cima e pra baixo, pra cima e pra baixo, seu pobre braço salvador. *[Um tempo.]* Algumas noites ela estancava, como que congelada por algum tremor em sua mente, e ficava ali completamente imóvel até que pudesse de novo se mexer. Mas muitas foram as noites em que ela rondou sem parar, pra cima e pra baixo, pra cima e para baixo, até sumir do mesmo jeito que apareceu. *[Um tempo.]* Nenhum som. *[Um tempo.]* Pelo menos nenhum que se escutasse. *[Um tempo longo.]* O semblante. *[Um tempo. Ela recomeça. Dois percursos, depois estanca, voltada para D.]* O semblante. Pouco visível, embora de modo algum invisível, sob uma certa luz. *[Um tempo.]* Sob a luz correta. *[Um tempo.]* Cinza em vez de branco, um tom claro de cinza. *[Um tempo.]* Aos trapos. *[Um tempo.]* Um amontoado de trapos. *[Um tempo.]* Um pálido amontoado de trapos cinzentos. *[Um tempo.]* Vejam ela passar – *[Um tempo.]* – vejam como ela passa diante do candelabro, com sua chama, sua luz... como se fosse a lua envolta em vapores. *[Um tempo.]* Logo depois de ter ido embora, como se nunca tivesse estado ali, começou a andar, para cima e para baixo, aquele pobre braço. *[Um tempo.]* A noite caiu. *[Um tempo.]* Quer dizer, em certas estações do ano, durante as Vésperas *[Um tempo.]* Fatalmente. *[Um tempo. Ela recomeça a andar. Um percurso, estanca voltada para E. Um tempo.]* A velha sra. Winter, de quem o leitor vai lembrar, a velha sra. Winter, num domingo à noite no final do outono, ao sentar-se para jantar com a filha, depois da prece, após algumas garfadas desmotivadas, cruzou os talheres e baixou a cabeça. O que é, mãe, perguntou a filha, menina muito estranha, não era mais uma menina, a bem da verdade... *[Voz entrecortada]*... terrivelmente in– ... *[Um tempo. Voz normal.]* O que é, mãe, não está se sentindo bem? *[Um tempo.]* A Sra. W. não respondeu logo. Mas, por fim, erguendo a cabeça, encarou Amy, o nome de batismo da filha, como o leitor vai se lembrar – erguendo a cabeça e encarando Amy nos olhos, ela disse – *[Um tempo.]* – ela murmurou, encarando Amy direto nos olhos, ela

murmurou, Amy, você percebeu alguma coisa...de estranho no coro das Vésperas? Amy: Não, mãe, nada. sra W: Talvez eu só tenha imaginado. Amy: Exatamente o que, mãe, que você talvez só tenha imaginado? *[Um tempo.]* O que era exatamente, mãe, essa coisa estranha... que você talvez tenha notado? *[Um tempo.]* Sra. W: Você mesma não notou nada?... Amy: Não, mãe, eu mesma não notei nada, para dizer o mínimo. Sra. W: O que você quer dizer, Amy, com para dizer o mínimo, o que é que você pode estar querendo dizer, Amy, no mínimo? Amy: Quero dizer mãe, quero dizer que não notei nada... estranho é, na verdade, para dizer o mínimo... Pois eu não notei nada, estranho ou não. Não vi nada e não ouvi nada, de espécie alguma. Eu não estava lá. Sra. W: Não estava lá? Amy: Não estava lá. Sra. W: Mas ouvi você responder. *[Um tempo.]* Eu ouvi você dizer Amém. *[Um tempo.]* Como você poderia ter respondido se não estava lá? *[Um tempo.]* Como você poderia ter dito Amém se, como você alega, não estava lá? *[Um tempo. Cântico]* A graça de Cristo, o amor de Deus, e o Espírito Santo estejam convosco. Amém. *[Um tempo.]* Eu ouvi você claramente *[Um tempo. Recomeça a andar. Um percurso. Após cinco passadas, estanca de perfil. Um tempo longo.]* Amy. *[Um tempo. Sem levantar a voz.]* Amy. *[Um tempo.]* Sim, mãe. *[Um tempo.]* *Você nunca vai parar?* *[Um tempo.]* *Nunca vai parar... de revolver tudo isso?* *[Um tempo.]* *Isso?* *[Um tempo.]* *Tudo.* *[Um tempo.]* *Na sua pobre cabeça.* *[Um tempo.]* *Tudo isso.* *[Um tempo.]* *Tudo isso.* *[Um tempo.]* *Luz diminui gradualmente, exceto na pista.*  
*Escuridão.*  
*Um tempo longo.*  
*Badalada ainda mais fraca. Eco.*  
*A luz ainda mais fraca.*  
*Nenhum vestígio de May.*  
*10 segundos.*  
*As luzes se apagam lentamente, incluindo a pista.*  
*Escuridão.*  
*Cortina.*

### 3.4. **PASSADAS: Caderno de Notas**

1. PASSADAS\_ A opção por *PASSADAS* busca reunir campos semânticos, os de *footfall/footstep* e os de *pace/stride*, para tentar atender ao espectro sugerido no texto, uma vez que o título não “opera diretamente” no texto, sendo substituído por *pace/pacing e step*, ao longo da peça. Em inglês, FOOTFALL indica: 1. A queda do pé no chão ao andar; um passo, pegada. 2. Pé atrás. [OED]; O som que é feito por alguém andando cada vez que dá um passo [C]; O ato ou a maneira de ir a pé [FD];

Se na versão em inglês *Footfalls* indica o “som das passadas” indo e vindo, ao longo do texto propriamente dito, a palavra *footfalls* não ocorre, sendo “substituída” por *pace/pacing* ou *step*. De forma análoga, na versão em francês, a palavra *Pas*, do título, é substituída por *repart*, no sentido de retomada da caminhada, já subentendida com *va-et-vient* [LA]. A opção de Beckett por traduzir o título como “Pas”, na versão francesa, já alude a um campo semântico mais amplo: 1. A ação de passar o peso do corpo de um pé ao outro; 2. Distância percorrida ao longo de um passo *enjambée*; 3. Cada elemento, cada tempo de uma progressão; e, 4. Som do passo. [GR]. PAS traz ainda a ideia de um movimento gracioso de dança, ou de jogada, lance. E, por outro caminho, o advérbio de negação, o elemento de negação.

PASSADA: a opção desta tradução abrange: 1. O ato de levantar e descer o pé para andar; passo; 2. Passagem rápida por algum lugar; 3. Lance em que se consegue passar a bola pelo adversário, passe, jogada, drible (futebol), voleio (tênis); 4. Medida equivalente a quatro palmos. [MI].

O problema que não é solucionado é o sonoro, o que envolveria o som produzido pelos pés.

2. DIAGRAMA DE MOVIMENTO NO ESPAÇO\_ A escrita incorpora um diagrama como parte do texto, além das rubricas, notas. Essa necessidade de precisar a movimentação como “texto” (ou ainda posição de câmera, TV e cinema), surge no mimo *Act Sans Parole II* (1957). O recurso foi utilizado, ainda, nos dramáticos *Play* (1963), *Come and Go* (1965), *Footfalls* (1976) e *What Where* (1984); nas peças para televisão *Ghost Trio* (1976), *...but the clouds...* (1977) e *Quad* (1982); e no cinema *Film* (1963).

Um dos aspectos mais sofisticados da escrita cênica de Beckett, desde *En Attendant Godot* (1952), está na relação intrínseca das falas com as rubricas, imbricadas na produção de

significados. O exemplo mais citado talvez seja no próprio *Godot*, quando Vladimir e Estragon decidem ir embora e dizem “Vamos”, e a na rubrica lemos (eles não se movem). Sobre o tema da importância das rubricas no teatro de Beckett, temos o *Parto de Godot*, de Luiz Fernando Ramos (1999).

Mas a escrita cênica de Beckett entra em outra fase ao incorporar os aspectos técnicos de outras mídias, como em *Krapp's Last Tape* (1958), em que a voz gravada, herdada da experiência com a produção pela BBC, é a protagonista da falas — uma vez que, nesse monólogo de vozes, as gravações acionadas em cena têm a maior parte do texto, enquanto que o Krapp-ator em cena balbucia palavras, procurando outras fitas. A iluminação cênica tênue, recortando os espaços ou em *close up*, fragmentando corpos, marcarão as demais criações. O mesmo podemos falar sobre o uso da trilha ou som/ruído (seja mecânico ou *alive*).

O diagrama de *Footfalls* define a movimentação de May — entre V, (ao fundo da cena, no escuro), e a plateia. Um retângulo iluminado mostrará os pés caminhando da esquerda para a direita. A luz iluminará muito mal a figura, da cintura para cima. O diagrama procura ilustrar o esquema de passadas entre cada ponto, indicando com qual pé (esquerdo ou direito) a *performer* deve iniciar e finalizar cada percurso de nove passos. Quando vinda da esquerda, May deve iniciar e finalizar o percurso com o pé esquerdo; e iniciar e finalizar com o pé direito, quando vier da direita para esquerda. Isso implica que sempre deve girar sobre o pé que termina o percurso, para imediatamente iniciar o retorno com o outro pé. É um esquema preciso e sem sobras. A imagem “em farrapos”, dessa mulher coberta da cabeça aos pés, contrasta com a coreografia – termo associado à dança por definir o ‘desenho’ dos corpos no espaço. O diagrama, assim, assemelha-se a uma notação coreográfica.



A. Does she still sleep ... in snatches. ending about 1  
 B. Bows ... a little sleep " " 8  
 C. Still speak? ... none can hear. " " 1  
 D. Tells how it was ... It all (1). " " 8  
 E. Requiem fade out if all (2)  
 F. Black Requiem fade  
 G. Black

(Reading University – Beckett Archives, manuscript MS1996).

3. DISHEVELED GREY HAIR, WORN GREY WRAP HIDING FEET, TRAILING/ PEIGNOIR GRIS DÉPANAILLÉ, CACHANT LES PIEDS, TRAÎNANT SUR LE SOL — SOBRE OS TRAJES CINZAS DE May, Beckett descreveu a Whitelaw: “Bem, vamos apenas dizer que você não está lá.” May tem aspecto fantasmagórico. E, quanto à tradução da descrição do aspecto/figurino, notamos que a expressão *peignoir gris dépanaillé*, da versão francesa, é mais específica, ao indicar um robe/roupão cinza e gasto, enquanto a versão em inglês pode ainda indicar uma coberta, manto ou xale – o que é bem distinto.

4. A ISÔNIA DE MAY\_ Está relacionada a uma outra temporalidade. Como em *Not I*, Beckett parece ouvir o eco da palestra do psicanalista Karl Jung, a que ele assistiu nos anos 30 em Londres, em que Jung relatava o caso da “estranha e eterna garota que nunca nasceu”, como já mencionando. Assim, a ronda de May está entre uma existência precarizada e uma existência fabulada. A vigília se constrói sobre o gesto de caminhar sempre sobre o mesmo espaço, marcando com os pés a sua frágil condição, como que para confirmar algo com sons de seus pés. O espaço reduzido da sua ronda cria cumplicidade do público com seu degrado, pena, prisão, qual animal enjaulado, exaurido, se movendo na escuridão de uma madrugada sem alvorecer.

5. STRIP/AIRE DU VA-ET-VIENT/ PISTA\_ Traduzido para o português como “pista”, de modo associado a pé, piso, passo, passada, pisada, passarela. *Strip*, da versão inglesa, remete a: 1. Um trecho/pedaco estreito (principalmente de material têxtil, papel ou similar) de largura aproximadamente uniforme, faixa, tira; 2. Um trecho longo e estreito de território, de terra, madeira, etc.; 3. Pista de pouso [OED]. Assim, de forma semelhante, em francês encontramos a expressão *aire d’atterrissage*, para pista de pouso, apesar de *aire*, designar, essencialmente, uma área plana de determinada medida, para determinado uso [GR].

6. PACE/PACING – PASSO/PASSADAS \_ Na versão em inglês, essas palavras se repetem ao longo de todo o texto, nas duas variantes: optamos por transpor de forma que um dos termos coincidissem com a tradução do título do texto. A passada, no texto, tem ao menos três aspectos semânticos fundamentais: 1. A passada em seu aspecto sonoro, som de passos; 2. Enquanto medida de distância longitudinal que determina os percursos de ida e volta de May; 3. A ação de zanzar, caminhar refazendo as trajetórias de ida e volta, um andar ritmado em determinado circuito ao comprido [OED].

7. LENGTH/LONGUEUR/PERCURSO\_ De forma literal, a tradução seria *comprimento* — a magnitude linear de qualquer coisa medida de ponta a ponta, também podendo se referir ao tempo, como extensão do começo ao fim, por exemplo, de um período de tempo, uma série ou enumeração, uma palavra, um discurso ou composição. Em período de tempo: no decorrer do tempo [OED]. Da combinação destes dois aspectos semânticos, o substantivo *percurso*, em português, que envolve extensão espacial, aludindo também a uma determinada duração, assim como trajeto ou itinerário [A], acomodou de forma mais precisa a ideia do autor, ao que

parece. No francês, *longueur* também admite 1. Dimensão de um objeto de uma extremidade à outra; 2. Duração [L].

8. RUBRICAS DA VERSÃO FRANCESA \_ As rubricas francesas foram tomadas com referência e norma para a tradução. Observa-se que as duas versões são consideravelmente discordantes e que a versão francesa se mostra uma forma modificada pelo autor para informar todas as indicações de cena com maior precisão. Este talvez seja o texto que Beckett mais tenha realizado como uma escrita de ensaios. Assim, a primeira edição da Faber&Faber pode ser tida como incompleta. O autor foi realizando alterações a cada uma das três montagens que dirigiu do texto. Quando estreou em Paris em 1978, e a Editions de Minuit publicou sua tradução do texto e incorporou todas as transformações que este sofreu durante os ensaios. A circunstância da tradução bilíngue encontra, assim, uma forma composta de inferir, a partir do processo criativo da autotradução, realizando uma investigação das intenções do autor a partir da constituição dos dois textos nos dois idiomas, mas também se valendo da ampla fortuna crítica da obra, manuscritos, cartas e depoimentos.

9. MONÓLOGO DE DUAS VOZES \_ A descoberta do dispositivo da voz gravada, primeiramente utilizada em cena em *Krapp's Last Tape* (1958), inova radicalmente a dramaturgia moderna, ao tornar presentes, tecnicamente, fragmentos da existência de um personagem em diálogo com o próprio personagem que performa ao vivo em tempo real. Assim, cria também o “monólogo” de múltiplas vozes (!). Monólogos polifônicos.

A questão também poderia ser analisada em *Not I*, visto que, em tese, existem dois personagens/figuras em cena, e a atuação do Auditor, ainda que muda, gestualmente é determinante e eloquente. Ou ainda em *Rockaby*, onde M pontua V, sendo que M está em cena e pronuncia uma única palavra/gemido, enquanto V é uma voz mecânica, indefinida — a voz podendo ser de M ou da mãe de M. Não é usual a análise do Auditor como “corpo” da Boca, ou Ela, um outro de si mesma, que a escuta e julga, como superego da Boca. Mas a partir do claro-escuro produzido pela escrita beckettiana, julgo que não podemos descartar essas hipóteses. A produção audiovisual de *Not I* excluiu o Auditor, entretanto. Acredito que se configure como uma adaptação do texto, com perda considerável do jogo de cena e da produção de significantes.

Quando o diretor Alan Schneider – trocando cartas com Beckett –, consulta-o, por conta da organização da montagem nos EUA de *Footfalls* junto com *Rockaby*, sobre a possibilidade

de gravar a Voz de Mulher em *Footfalls*, o autor condena enfaticamente a intenção proposta pelo diretor americano:

I feel dubious about *Footfalls* as companion piece, especially with recorded voice as you suggest, because 1) Tiresome duplication of same device, 2) Problem of 2 voices in F., 3) Extreme difficulty of coordinating inflexible recording with steps. I don't want to upset your plans but wd. much prefer one of the Fragments if R, alone is not enough. I had no idea that a full evening was required (sic)<sup>73</sup>

Então, existe uma preocupação do autor com a banalização do dispositivo da voz gravada, assim como uma consciência da dificuldade de operação de som, no caso de *Footfalls*. Mas ele também alude ao “problema das duas vozes em F”.

10. CENA DE ABERTURA: HOMECARE\_ O texto tem início com a imagem da figura feminina de pé, de perfil para a plateia, iluminada dos pés até um pouco acima da cintura, ombros e cabeça sombreados. O diálogo nos apresenta a existência de uma voz de mulher que vem do fundo do palco sem iluminação alguma. Da escuridão absoluta. De alguma forma, esse diálogo nos lembra a relação entre Ham e Clov, de *Fin de Partie* (1957): Ham, cego, enfermo, numa cadeira de rodas, demanda cuidados, medicamentos e outras necessidades físicas. Clov, sempre de pé, como May, o assiste.

Em *Footfalls*, não veremos May executando os “serviços”: o seu movimento não está em função do diálogo, mas da afirmação de uma imagem e do som de seus passos em vigília. May é uma figura como as do *Purgatório* ou *Inferno* de Dante, uma sombra de existência incerta. O diálogo e as narrativas são extemporâneos.

- a. INJECT/PIQUE/APLICAR \_ o remédio (anestésico) intravenoso, faz parte de uma rotina. A pergunta reporta a submissão. O uso do verbo em português “aplicar”, “quer eu te aplique outra dose”, busca não dar ênfase a algo corriqueiro, pois trata metonimicamente a ação de aplicar injeções de medicamento, calmantes, anestésicos.

---

73 (Alan Schneider, 1998, p. 391).

- b. STRAIGHTEN YOUR PILLOWS/ RETAPE TES OREILLERS \_ “Quer que eu ajeite seus travesseiros” ou “quer que eu endireite suas almofadas” seriam variantes possíveis nas duas línguas. O uso do pronome em primeira pessoa foi para marcar o sujeito no início do período, uma vez que as frases seguintes serão mais curtas, atendendo à necessidade de ritmo.
- c. DRAWSHEET/ ALAISSE \_ um lençol dobrado colocado sob um paciente para que ele possa ser retirado sem a perturbação de fazer toda a cama [OED]. Não existe um termo técnico correspondente em português brasileiro. Em francês, *alaisse* ou *alèse*, surge como forro colocado sob o lençol para proteger o colchão [L], ou tecido (por vezes, impermeável), que é colocado na cama para proteger o colchão [GR]. O campo semântico evocado é mais específico, e a opção adotada reduz uma possível insinuação de que a cama pudesse estar urinada. O aspecto escatológico da narrativa é parte determinante da constituição do homem beckettiano. Mas aqui estenderia a frase, correríamos o risco de explicar, então optamos pelo prosaico “trocar os lençóis”.
- d. BEDPAN/BASSIN \_ Penico [LIN; recipiente plano largo usado como vaso sanitário por pessoas que estão doentes demais para sair da cama [ME], do francês, *haricot*, *urinal* (*pot de chambre*), instrumento oval utilizado nos hospitais, vaso inclinado dentro do qual uma pessoa pode urinar deitada [GR]; para o português brasileiro, a opção precisa é **comadre** – urinol chato para os doentes que não podem levantar, aparadeira, rasteira [A].
- e. WARMING-PAN/CHAUFFERETTE \_ Uma panela de metal coberta de cabo longo (geralmente de latão) para conter brasas, em outros tempos, comumente usada para o aquecimento de camas [OED]; uma caixa com uma tampa perfurada com buracos, cheia de brasas quentes, para ser colocada sobre as cobertas para aquecer a cama ou no chão para aquecer os pés [GR]; na nossa língua, em razão da diferença climática, na maior parte do país, não existe uma palavra que dê conta do referido objeto. O correlato direto seria aquecedor, e o aproximado, bolsa de água quente (que era utilizada para aquecer a cama), passar a cama com ferro, e outras estratégias. Assim, a opção foi seguir na oferta de serviços, sem detalhar o objeto, responder “quer que eu aqueça a sua cama?”.

11. I HAD YOU LATE/ JE T’AI EUE TARD\_ “Eu te tive tarde!” O coloquial em Beckett se expande.

12. REVOLVING//RESSASSER/REVOLVER\_ Esse verbo é central na ação física e na ação dramática/narrativa. *Revolve, revolving*, virar ou girar em torno de um ponto central [ME]; Revolução, rotação [OED]; *Ressasser*, repetir sem cessar [L]; Voltar para (a mesma coisa), repassar mentalmente. Ruminar, pensar, culpar-se. Repetir cansativamente; lembrar, insistir, martelar [GR]. O verbo em francês parece perfeito dentro do campo semântico do texto, enquanto o verbo em inglês informa/alude ao movimento físico, cósmico, com parte da natureza das coisas. Algo que transcende à vontade. Em português, *revolver*, a opção com a mesma etimologia latina *revolvere*\_ volver muito, remexer, revoltar; investigar, examinar cuidadosamente, esquadrihar; revirar, retorcer; abrir buracos, cavar; passar em revista, ruminar; revoltar; agitar-se, remexer-se; mover-se em círculos, girar; e, voltar-se, revirar-se [A]. Perde-se, aí, o movimento da física dos corpos celestes, que, em português é *rotar, rotação*, girar entorno no próprio eixo, centro.

13. LACROSSE/JEU DU CIEL ET DE L’ENFER/ AMARELINHA \_ O jogo citado na versão inglesa parte de uma expressão francesa *Le jeu de lacrosse*, o jogo do cajado. O jogo foi criado pelos índios americanos nativos da tribo Algonquian, que foram seguidos por outras tribos no entorno dos Grandes Lagos, no norte dos EUA (!) Mais tarde, em 1630, missionários jesuítas franceses trouxeram o jogo para Europa; um deles, Jean de Brébeuf, escreveu sobre o jogo e foi ele quem nomeou o jogo “lacrosse” (!). A Scottish Ladies Lacrosse Association foi fundada em 1920 e, nessa fase, organizava partidas internacionais com a Inglaterra. O País de Gales e a Irlanda fundaram suas organizações em 1930. Beckett provavelmente assistiu algumas vezes a meninas jogando Lacrosse na Irlanda. Imagino que faça parte de uma memória comum.

*Le jeu du ciel et de l’enfer ou lamarelle* – entre nós “jogo de amarelinha”. Criado na Itália medieval, o jogo tornou-se recreação, primeiramente de adultos, depois de crianças por todo o mundo. Bem conhecido nas ruas e escolas brasileiras. O desenho da amarelinha é feito no chão (em formato de cruz ou caracol), tem os seguintes compartimentos: Terra, Inferno, Purgatório, Céu, relacionadas claramente com as origens religiosas do jogo.

Bratter comenta sobre a relação entre May, a lua e o jogo de Lacrosse e cita um diálogo de Beckett com Whitelaw acerca do nome do jogo:

May's image of the moon condenses a number of new meanings: as a representation of the goddess Diana, the moon symbolizes virginity, thus extending the implications in V's speech of a young girl who never played at "lacrosse". Shades of what Malone calls "the celebrated sacrifice" aside for the moment, "lacrosse" means transition, a commitment to maturity this ageless shadow never seems to have made. Billie Whitelaw recalls a joke Beckett shared with her when he decided to insert the word "lacrosse" into the script of *Footfalls*, "just because he liked the sound of it and because it conjured up the image of the cross." "Oh, God," said Beckett as he scribbled it in, "tomes are going to be written about this."<sup>74</sup>

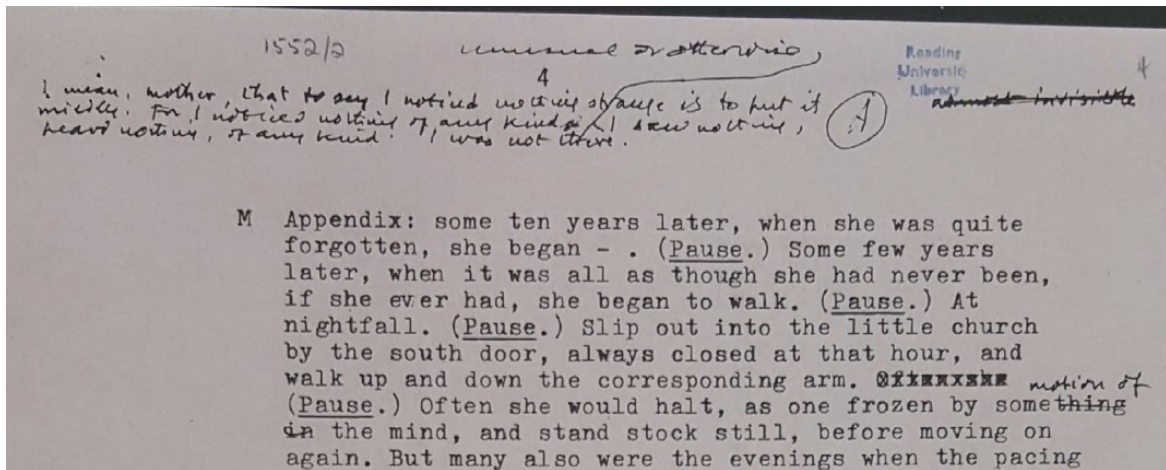
14. DEEP PILE/ UNE HAUTE LAINE/ A MANCHA DO TAPETE\_ Como uma engrenagem que seca, que um dia fica sem graxa, sem lubrificação e torna-se ruidosa, a pista de May possuía um tapete felpudo muito tempo antes. Agora não, só a mancha do antigo tapete – melhor assim. Ouvir os passos preenche o espaço e tempo com a produção de presença, e marca o ritmo e o giro internos dentro do crânio – revolvendo tudo.

15. SEQUEL/EPILOGUE/EPÍLOGO \_ *Sequel* nos dá: 1. Séquito de súditos; 2. Descendência, posteridade; 3. Consequência, o que resulta de determinada ação, resultado; 4. Algo desenvolvido ou produzido por outra coisa. 5. A narrativa resultante, discurso etc.; a parte seguinte ou restante de uma narrativa etc.; aquilo que segue como uma continuação; como uma obra literária que, embora completa em si mesma, forma uma continuação de uma precedente [OED];

Aqui temos uma divergência de significado, porque em francês Beckett traduziu (aperfeiçoou), para *epilogue*: resumo ao fim de um discurso, ao fim de um poema; conclusão; na Antiguidade, pequena fala do ator ao fim da apresentação; desfecho [GR]. O termo, de etimologia grega, tem significados semelhantes tanto em inglês, francês ou português. *Sequel* pode nos levar à ideia de *conclusão*, mas creio que a versão francesa tem – por vezes – caráter retificador. Porque, nesse caso, existe a palavra correlata em inglês. Beckett, em um de suas versões datilografadas (Arquivos Beckett/ Reading - MS 1552/2), chegou a usar "Appendix", como se a história da Sra. Winter fosse uma história a mais, "bônus":

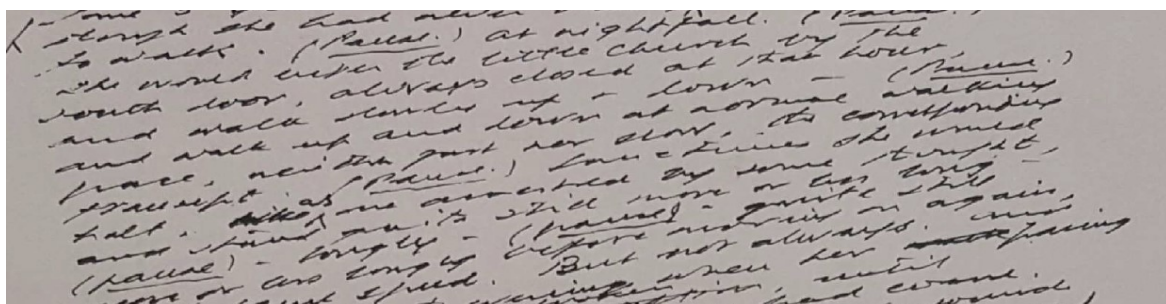
---

74 . (Bratter, E. 1987, p. 57).



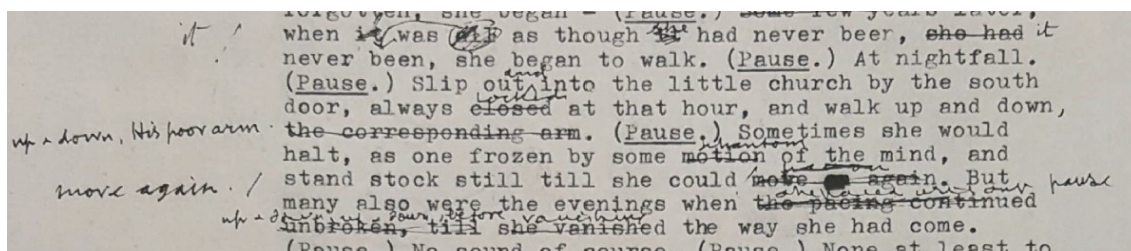
Assim, May anuncia seu solilóquio como se de fato pudesse (não pode) concluir, fechar, algo como a narrativa da misteriosa voz de alguém inexistente dizendo “Amém” durante o culto. Como nas estruturas narrativas beckettianas, essa história tem efeito “borrador”, pensando no termo entre o português e o espanhol. Algo que apaga deixando uma mancha no papel.

16. HIS POOR ARM/LE LONG PAUVRE BRAS SAUVEUR/POBRE BRAÇO SALVADOR\_ Essa frase não existia nos primeiros manuscritos do texto, que começou a ser escrito em 2 março de 1975, em Berlin, com o título provisório de *It All*, e foi finalizado em novembro como *Footfalls*, para a atuação da atriz inglesa Billie Whitelaw.

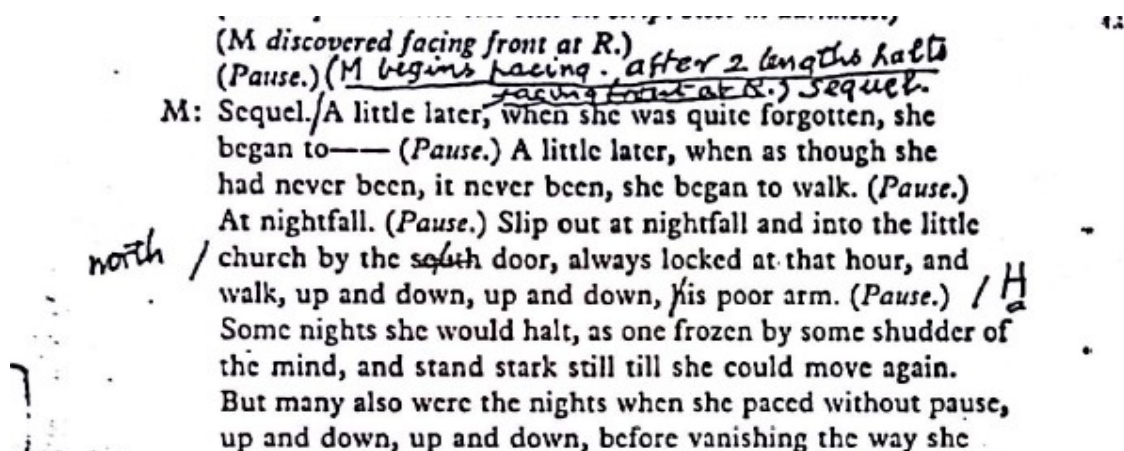


Beckett chegou a formular a frase “corresponding arm” em uma versão intermediária.





E já na edição da Faber&Faber, ele retirou o “his”, que retornou nas edições subsequentes. Assim, usamos a edição *The Selected Works of Samuel Beckett*, da Grove Press, 2010, com a frase “his poor arm”, em que Bratter vê um eco de Joyce “Embedded in “His poor arm” lies a Joyce an echo from *Ulysses*: “Cranley’s arm. His arm.” (Bratter, 1987, p. 184).



Na versão francesa, a frase é um pouco menos concisa, *Le long du pauvre bras sauveur*, de onde surge a opção para *seu pobre braço salvador*. Como uma solução conciliatória entre o caráter enigmático e breve do inglês com alguma informação a mais da versão francesa, *salvador*, que pode fazer a diferença para a indicação de leitura ou no teatro.

Assim, “o seu pobre braço salvador”, como no alto da cidade do Rio de Janeiro, em outras tantas outras esculturas em cidades ou igrejas \_ sim, “o seu pobre braço” aberto ou pregado sugere uma ironia ao amor cristão pelos homens \_ na combinação das representações do Cristo crucificado e do Cristo Ressuscitado. Entre o martírio e a redenção.

17. CANDELABRUM/CANDÉLABRE/CANDELABRO \_ A imagem de May ao anoitecer com um candelabro nas mãos entrando pela porta norte, sempre fechada, da igreja, encontra eco nas cenas clássicas da literatura gótica dos séculos XIX e XX.

18. LIKE MOON THROUGH PASSING RACK/ TELLE LA LUNE QUE VOILE UNE VAPEUR \_ imagem que podemos sobrepor à famosa cena do filme *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, quando uma navalha corta um globo ocular.

19. DURING VESPER/ À L'HEURE DES VÊPRES \_ durante a “**Oração das Horas**”, uma das mais antigas liturgias da Igreja Cristã, que acontece no início da noite. No "Antifonário de Bangor", um documento irlandês do século VI, as Vésperas são chamadas *hora duodécima*, o que corresponde às seis horas da tarde, ou hora *incensi*, ou novamente ad *cereum benedicendum*. O Salmo designado é cantado na liturgia na forma mais antiga do Rito Romano com cinco salmos. Cada salmo (e cântico) termina com uma doxologia (*Gloria Patri*). Na versão francesa, está assim : « *Comment aurais-tu pu dire Amen si comme tu le prétends, tun'étais pas là ? (Untemps. Psalmodié.)* », com a indicação para se entoar o cântico na rubrica. A referência também ao “nome de batismo” de Amy, nos informa que apesar de “estranha e de não ter tido infância”, ela foi batizada (salva)! O quadro fantasmático se completa com um “Amém” pronunciado por alguém ausente. Um não-ser.

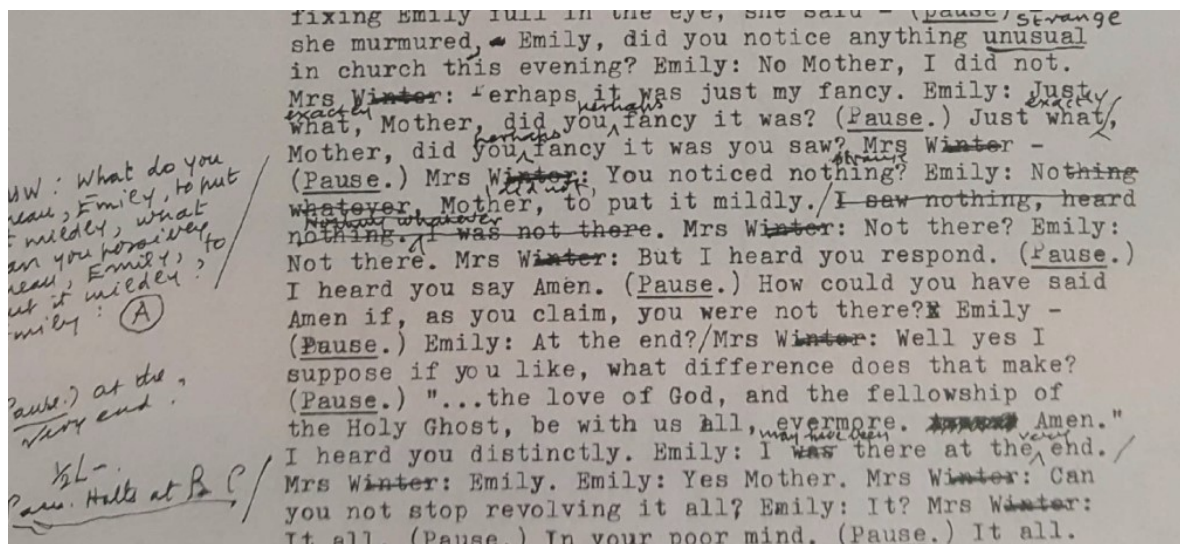
20. O LEITOR VAI LEMBRAR? \_ Como em um atravessamento, onde a literatura e o teatro fossem partes cúmplices das narrativas do texto, *whom the reader will remember, old Mrs. Winter*, como numa colagem. Como assim? Que leitor, Sam?

21. OLD MRS WINTER/ LA VEILLE MADAME WINTER/A VELHA SENHORA WINTER \_ Existe algo de shakespeariano em *Footfalls*, no seu aspecto gótico, na fusão de suas imagens com diálogos, com seus solilóquios dialogados, com esse final. A velha senhora Winter é feita do mesmo material misterioso que Macbeth, Lear ou Prospero. *Erdgeist*.

22. THE DAUGHTER, A MOST STRANGE GIRL/ LA FILLE, UNE PETITE JEUNE TRÈS ÉTRANGE \_ Novamente, eco da palestra de Jung (à qual já nos referimos antes), que Beckett assistiu em Londres junto com Bion, seu analista. (Knowlson, J; Pilling, J. 1979, p. 222).

23. MAY/AMY \_ Anagrama. May era o nome da mãe de Samuel Barclay Beckett, Mary (May) Beckett, com quem teve uma relação muito complexa. Amy, nas primeiras versões chamava-se Emily, que é em parte homófona a Amy. Nos espelhamentos do autor, de muitas

maneiras, como numa sala de espelhos, as imagens se tornam irreais ou indistinguíveis. A questão da identidade da criança que inicia o autorreconhecimento através do reconhecimento da sua imagem no espelho (Lacan), aqui será englobada na linguagem, como num limbo. O estranhamento, uma forma de ser/não sendo/sendo outro. NO TRACE OF MAY.



## 24. EMOÇÕES ENCAPSULADAS\_

As almost always happened with Beckett, the deep feelings that lie at the roots of his work are either depersonalised or displaced onto more neutral ground, in this case, partly on to landscape, where 'everywhere stone is gaining'. The widely acknowledged power of much of his writing, particularly in the late work, comes from the fact that emotions are strictly contained but never totally abandoned. A phrase from *Footfalls*: 'as one frozen by some shudder of the mind, or another from *Ill Seen Ill Said*, 'Silence at the eye of the scream', illustrate his startling ability to encapsulate emotion and express it memorably. So, as you read late Beckett, you may find yourself suddenly and unaccountably moved to tears.<sup>75</sup>

## 5. ROCKABY/ BERCEUSE/ CADÊNCIA

### 5.1. Réquiem e/ou Still Life

(...) a transparência é um valor ambíguo: é ao mesmo tempo aquilo sobre o que nada há para dizer e aquilo sobre o que mais há para dizer; portanto, é a própria transparência que faz (...) uma espécie de grau zero do objeto crítico, um lugar vazio, mas eternamente oferecido à significação.

(Roland Barthes, p. 18, 2008) 76

Chegamos à nossa última miniatura dramática ou dramático: *Rockaby*. Escrito primeiramente em inglês em 1980, foi traduzido para o francês pelo autor logo em sequência, e publicado pela Éditions de Minuit, *Catastrophé et Autres Dramaticules*, em 1982, como já indicamos anteriormente.

O texto foi solicitado por Daniel Labeille, da Universidade de Nova York, para um Seminário e Festival em comemoração ao aniversário do autor, que em 1981 completaria 75 anos. A peça estreou em Buffalo, com atuação de Billie Whitelaw e direção de Alain Schneider, depois seguiu para o La Mama Experimental Theatre Club, em Manhattan, e para o National Theatre de Londres, em dezembro de 1982. Durante os ensaios em Buffalo, foi filmado um documentário, *Rockaby*, dirigido por Donn Alan Pennebaker e Chris Hegedus.

O texto se juntaria a *Not I* (1972), e *Footfalls* (1976), no que alguns críticos viriam a chamar de “Whitelaw Trilogy”<sup>77</sup>, em razão da parceria desenvolvida por Beckett com a atriz, uma das mais importantes intérpretes de seus textos, nesse conjunto de monólogos de vozes femininas. Beckett teria ficado fascinado com a qualidade de voz de Billie Whitelaw ao assisti-la em 1964, na montagem de *Play*, produzida pelo Royal Court Theater, em Londres. Comprometeu-se, então, a escrever uma peça para ela no futuro, o que de fato aconteceu, a

---

76 BARTHES, Roland. Sobre Racine. SP: Martins Fontes, 2008, p. IX.

77 Também poderíamos chamar de trilogia vocal, dada a centralidade da performance vocal exigida pelos aspectos técnicos inerentes à dramaturgia, seja no que tange a características do discurso articulado ou inarticulado – gritos, sussurros, gemidos –, seja pela necessidade de dinâmicas, volumes e sonoridades demandadas ao interprete.

partir de *Not I*, constituindo-se o tríptico de vozes femininas que criou, segundo o crítico Martin Esslin,

(...) a radically different type of drama, almost of new art-form (...) where the words really have become no more than what pharmacists call the excipient, and where it has become quite impossible for the audience in the theatre to make sense of the words, what remains is a pure image, the poetical metaphor concretized into a picture, a moving and sounding picture, but essentially a picture nevertheless.<sup>78</sup>

*Rockaby* é um monólogo de vozes de uma velha mulher em sua cadeira de balanço – algo semelhante, como se disse, ao que se passa em *Footfalls*. Explica-se. O texto é uma meticulosa composição que contrapõe (M) – uma Mulher de rosto pálido, levemente iluminada e “precocemente envelhecida”, trajando um vestido negro de mangas compridas e um chapéu sobre cabelos grisalhos em desalinho – com sua voz gravada (V). O “monólogo” assim se articula entre presença e ausência, percebidas de forma paradoxal, com a mulher imóvel sobre a cadeira de balanço e um fluxo de texto em *off* que se constitui como narrativa. Som e imagem: ouvir e ver. A cadeira se movimenta mecânica e autonomamente, a cada comando de (M) que, com a deixa “More”, dispara o balanço e o texto em *off*. A voz (V), monocórdia e ritmada, avança e exaurindo-se em eco, repetindo ora a frase “*time she stopped*”, ora “*another living soul*”. A peça se divide por meio dessas repetições em quatro partes. As pausas seguidas de recomeços criam a duração de uma consciência moribunda.

Como vimos, a escrita de Beckett desenvolve, a partir de *Krapp’s Last Tape*, a possibilidade de desdobrar os estados e temporalidades da consciência de seus personagens, decupando-os em vozes. Acredito que tal caminho foi possível depois das experiências de Beckett com o rádio, quando, a convite da BBC de Londres, criou primeiramente *All that Fall* (1956). Escreve então à sua amiga, Nancy Cunard: “Never thought about radio play technique but in the dead of t’other night got a nice grue some idea full of cartwheels and dragging of feet and puffing and panting which may or may not lead to something.”<sup>79</sup>

78ESSLIM, Martin. “Visions of Absence: Beckett’s *Footfalls*, *Ghost Trio* and ...but the clouds...” In: **Transformations in Modern European Drama**. Ed. Ian Donaldson, Atlantic Highlands, NJ, 1983, p. 121-122.

79COHN, Ruby. **A Beckett Canon**. Michigan: the University of Michigan Press, 2001, p.232.

Essa experiência abriu espaço para uma série de outras experiências na sua escrita dramática, e mesmo para os textos que escreverá nos anos 70 e 80.

Que os textos de Beckett foram criados em voz alta e para serem lidos em voz alta é fato, mas a partir da experiência com rádio, os textos ganham espaço amplo para experimentações acústicas e sonoras, com ecos, reverberações, sobreposições, desdobramento de vozes, composições de imagens materiais com imagens imaginadas, narradas, falas em *off* combinadas com falas articuladas ao vivo por atores. A tessitura cênica do último Beckett envolve uma considerável ampliação de meios, em convivência com sua obstinada busca de redução da linguagem, produzindo-se cenas à primeira vista simples, mas que, sob um olhar mais detido, aparecem como intrincados jogos de espelhamentos, entrecruzamentos, sobreposições, o que fez com que o autor precisasse lançar mão de notas acrescidas às falas e rubricas tradicionais, para melhor controlar ou precisar o uso e a aparência dos elementos de sua escrita dramática.

Trata-se, como disse Esslin, de um novo momento no teatro: um teatro *narrativo*, que traz para cena a escuta de fragmentos de histórias, distribuídos por “falantes” e “ouvintes”, materializados em cena na figura de atores – geralmente estáticos ou capturados em pequenas pantomimas mecânicas. A qualidade das narrativas é também afetada por aspectos poéticos, que intercedem na prosa beckettiana no momento posterior a *L’Innommable*, nos mesmos anos 50. Poderíamos tomar como referência a prosa de *Textes pour Rien* (1955), que, a meu ver, inaugura um novo padrão na escrita beckettiana, estabelecido definitivamente com a segunda trilogia, quando prosa e poesia se interpolam para além de uma definição de gênero<sup>80</sup>.

Então, devemos nos aproximar do texto *Rockaby* inequivocamente sob o signo de uma cena acústica, em um primeiro momento. O próprio título da peça, em inglês e francês (*Berceuse*), alude diretamente a uma “canção de ninar”, e, simultaneamente, a um berço ou uma cadeira de balanço, que, imaginariamente ou em cena, funcionará como um metrônomo, marcando e ritmando o andamento do texto, da cena. Não há um início em *Rockaby*, o texto indica uma continuidade anterior à cena que o público começa a vislumbrar no palco: escutamos um murmúrio e o primeiro verso “*till in the end*”, como se tudo já houvesse passado. “My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let

---

<sup>80</sup>BECKETT, Samuel and Schneider. *No Author Better Seved* – the correspondence. Cambridge: Harvard University Press, 1988, p. 24.

them. And provide their own aspirin”<sup>81</sup>, escreve Beckett ao diretor americano Alan Schneider em 1957.

O murmúrio, o balbucio, a fala entrecortada, interrompida, as bruscas mudanças de assunto, as esticomitias são artificios do autor que comparecem tanto em seu teatro quanto em sua prosa. Ligam-se à produção de um terreno movediço, marcado pela instabilidade da elocução e dos endereçamentos. O teatro se tornará um lugar para desenvolver esses experimentos, que acentuarão também o caráter poético desses textos, uma vez que o ritmo, cadência, ecos, ressonâncias e demais sonoridades se tornam cada vez mais centrais. Como foi dito, o autor alcançará, também a partir dos anos 50, uma maturidade como criador bilíngue. Tais transformações ditam uma nova relação entre a cena e o público, retomando, talvez, a conexão clássica com o teatro shakespeariano, quando a palavra inglesa “*audience*” se estabilizou semanticamente para designar público de teatro. Assim, a plateia de *Rockaby* deve compor a cena com as imagens e sons no próprio ouvido – *intracranium*. O público participa, então, de uma performance de ordem sensorial, em que o enredo e a ação dramática são solapados por um sentido de fluxo de intensidades, *devires*. A V de *Footfalls* indaga a M, nesse espírito, como vimos: “Will you never have done? (Pause) Will you never have done... revolving it all?... In your mind; M: (halting): It?; V: It all. (Pause) In your poor mind. (Pause) It all. (Pause) It all.” [F, pg.427].<sup>82</sup>

A palavra esburacada da escrita beckettiana se torna assim cada vez mais musical, poética, acústica; aí se insere *Rockaby*, o que levou Enoch Brater a caracterizá-la como “a performance poem in the shape of a play”<sup>83</sup>.

À alusão à canção de ninar, que embala a velha senhora de negro entre os vestígios de uma vida e os restos de percepção, soma-se o aspecto de canto, canto fúnebre, ode. O poético faz parte da estrutura da peça, que se constitui de quatro blocos de texto, estrofes longas com, respectivamente, 52, 57, 58 e 84 versos (a versão francesa tem outra medida). Os versos são preponderantemente de dois e três acentos (pés).<sup>84</sup>

---

81 "Beckett's Letters on Endgame," p. 185, *The Village Voice Reader*, Doubleday (1962)

82 BECKETT, Samuel. *The Selected Works of Samuel Beckett*. Vol. III – Dramatic Works. NY: Grove, 2010, p. 424 e 425.

83 BRATER, Enoch. "Light, sound, movement and action in Beckett's *Rockaby*". *Modern Drama* 25, sept, 1982, p. 345.

84 Podemos pensar em uma aproximação métrica dos Epodos, parte final da Ode clássica – a qual o estudante de línguas latinas no Trinity College toma conhecimento.

Outra possibilidade de tomar *Rockaby* num viés clássico se insinua na admiração que Beckett nutria pelo teatro de Racine, de quem podemos encontrar monólogos versados e uma galeria de personagens femininas. Escreve Beckett em um estudo sobre o trágico francês em 1931: “When the mind has an integral awareness of the facts as opposed to a fragmentary awareness. To explain: – the dialogue is really a monologue. It is the expression. Of a fragmentary consciousness.” Parece mesmo se referir a *Rockaby* nesse outro ponto da análise: “Thus the play ends when the minds become depolarized, when it becomes a oneness of consciousness, an awareness. (...) A gradual invasion by one mental sphere of another.” E, para concluir: “Racine as modern as any of the moderns. See treatment of subconscious – all his characters evolve beneath the conscious in the shadow of the ‘infraconscient’. Athalie is aware that confusion and darkness are in her own mind”.<sup>85</sup>

Mencionar a admiração que Beckett nutria pela dramaturgia de Racine<sup>86</sup> nos permite pensar aspectos comuns aos dois autores, com relação a *Rockaby*: primeiro, a dramaturgia versificada; depois, a figuração das heroínas, mulheres diante da morte, do sofrimento. Racine desenvolve monólogos líricos:

Me feront-ils souffrir tant de cruels trepas,  
 Sans jamais au tombeau précipiter mes pas?  
 (Tebaida, III, 2)

Roland Barthes escreve em 1963 o seu *Sur Racine*, que não sabemos se Beckett leu, mas que citamos aqui, para dar outra substância a essa aproximação entre *Rockaby* e Racine:

O herói raciniano nunca consegue uma conduta justa em face do corpo alheio: a frequência real é sempre um fracasso. Não haverá então nenhum momento em que o Eros raciniano seja feliz? Sim, precisamente quando é irreal. O corpo adverso é felicidade apenas quando é imagem; os momentos bem-sucedidos da erótica raciniana são sempre lembranças.<sup>87</sup>

---

85KNOWSOLN, James and Elizabeth. “Beckett on Racine – appendix” In: **Beckett Remembering, Remembering Beckett**. London: Bloomsbury, 2006, p. 308 e 312.

86

87 (Barthes, 2008, p.22).



O que nos interessa em especial aqui é a relação entre a consciência fragmentada, como diálogo camuflado em monólogo, e a frequência do real como fracasso – tanto em Beckett quanto em Racine, Eros se afirma na irrealidade enquanto imagem, lembrança.

Brigitte Le Juez investigou os cadernos de Rachel Burrows, ex-aluna do período em que o jovem Beckett lecionou no Trinity College em 1930, e publicou *Beckett avant la lettre*. No livro, Le Juez analisa as abordagens que Beckett fará de autores como Gide, Balzac, Corneille e Racine, entre outros. O estudo abre novas portas para compreensão da formação das convicções estéticas de Beckett. O terceiro capítulo do livro Le Juez se dedica ao teatro de Racine através das notações das aulas de Beckett.<sup>88</sup>

Outro aspecto fundamental da escrita beckettiana diz respeito à influência da estreia do autor no cinema e na televisão, em 1965: refiro-me ao já mencionado curta *Film*, com atuação de Buster Keaton e direção de Alan Schneider; e ao filme televisivo *Eh Joe* (BBC), dirigido pelo próprio Beckett.

Da mesma forma como aconteceu com a introdução na esfera das criações para o rádio, o início da criação para o meio audiovisual trará para a escrita cênica novos atributos, surgidos do embate com o tratamento da imagem. A breve participação de Beckett na história do cinema com o curta *Film* é uma bela homenagem ao cinema mudo de Chaplin e Keaton – e somente Keaton foi capaz de levar Beckett à América, em razão das filmagens realizadas no Brooklyn, em Nova York. Nesse roteiro, toda a ação do enredo é descrita por meio de rubricas, uma vez que é um filme mudo; a pantomima do velho ator se estabelece sob a égide do princípio do filósofo irlandês Berkeley *esse est percipi* (ser é ser percebido). Assim, o personagem central de *Film* se esgueira, primeiramente na rua, depois num prédio e, finalmente, em seu quarto, fugindo do olho-câmera, evitando de todas as formas “ser visto”, “ser percebido”, não apenas pelo olhar da câmera como pelo de quaisquer outros olhos. Em *Rockaby*, obra também atravessada pela tensão entre ver e ser visto, os olhos da velha senhora tornam-se “famished eyes”, numa busca de permanência e de existência que lhe será negada.

---

<sup>88</sup> Le Juez, Brigitte. *Beckett avant la lettre*. Paris, Bernard Grasset, 2007.

Em *Eh Joe*, tem início uma relação mais próxima entre Beckett e a câmera, com a produção técnica da imagem, uma vez que ele próprio dirigirá seus trabalhos para televisão. A qualidade estética da imagem que Beckett busca virá progressivamente com menos contorno, menos foco, menos nitidez, escurecida no limite da capacidade dos equipamentos técnicos. Para elucidar esse exemplo da relação de Beckett com a produção técnica das imagens de suas criações para televisão, cito a entrevista de Jim Lewis, fotógrafo que trabalhou seguidamente com Beckett, concedida à Sandra Solov:

Sandra: Dans *Dis Joe* la lumière était assez claire, n'est-ce pas?

Jim: C'était une image sombre. C'est toujours très sombre. Dans *Dis Joe* il y avait plus de lumière, comparé à d'autres productions, telles *Night and Dreams*, la dernière que nous avons faite ou même *Ghost Trio* ou *...but clouds...* La lumière est toujours faible. Et je n'arrive jamais à la rendre assez faible pour Beckett. On est là, assis, et on regarde l'écran de contrôle et il me dit: "Jim, tu ne peux pas réduire la lumière encore un peu plus?" Bien sûr, les techniciens hurlent parce qu'ils n'aiment pas travailler avec un faible niveau d'éclairages à la télévision. Pour eux, c'est de la mauvaise qualité. Mais cela a une valeur esthétique. Alors, il y a toujours une lutte avec les techniciens pour obtenir cette faible lumière.<sup>89</sup>

Essa redução, agora empobrecendo a imagem, tem objetivo semelhante àquele determinado em *Film*: o jogo entre a percepção e a não percepção, a possibilidade de identificar ou não as figuras indicando sua existência nebulosa, indeterminada, frágil ou exaurida, produzindo sombras. Isso faz pensar no *topos* do Purgatório dantesco, determinante no processo de figuração em Beckett, mas também poderíamos pensar na produção de fantasmas, palavra que comparece na terminologia da imagem, na etimologia da palavra, incluindo seus usos técnicos, no glossário do vídeo.

Para nos aproximarmos de *Rockaby*, se fez necessário esse percurso, como forma de pensar a pequena peça dramática, destacando alguns de seus aspectos determinantes enquanto obra. O que nos coloca diante de termos contrários complementares: *I/Others; Mother/Daughter, In/Out, Up/Down, Child/Old, Womb/Tomb, Close/Open, More/Stop*.

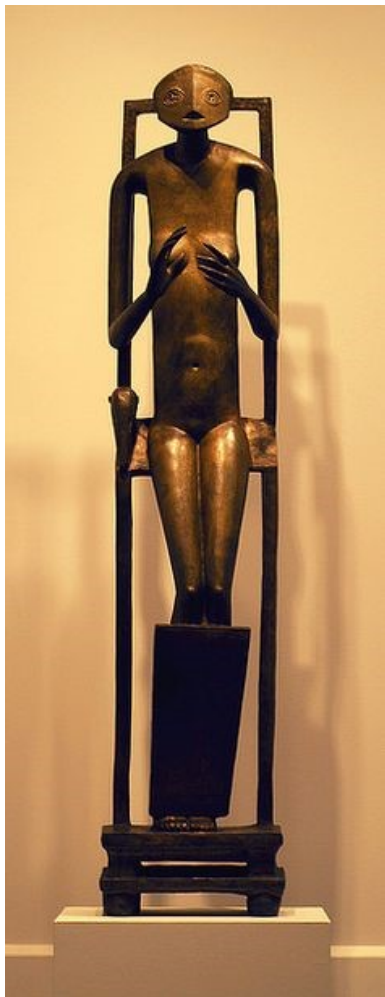
*Rockaby* seria uma composição de um drama audiovisual, reduzido ao mínimo, em *ritornello*, entre cenas que "respiram" (*Breath*, 1969) entre quatro reduções de luzes em *blackouts*, e que

---

<sup>89</sup>LEWIS, Jim. "Beckett et la Caméra" In: *Révu d'Esthétique – Samuel Beckett*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1990, p. 374.

são determinadas pelo ritmo de palavras, que soam mecanicamente a cada vez que M geme: “more” (palavra que segundo o autor deveria soar como *mow*) emitido pela *performer*.

Seria *Rockaby* um *tableau vivant* – ou *still life*?



A tensão dramática se coloca na composição que, dada sua reincidência, poderia ser tomada como um tema da pintura. Beckett conhecia tal iconografia, que vem de Rembrandt, passando por Whistler, Van Gogh, até o conterrâneo Jack Butler Yeats. A velha senhora na cadeira de balanço. A princípio, todas essas referências frequentam as citações em ensaios sobre o autor e a pintura, mas me ocorre uma referência que passa em branco, uma obra do escultor e amigo de Beckett, Alberto Giacometti: “femme-tenant-un-object-invisible”, de 1934-35, da fase surrealista do artista. Giacometti, em 1961, criou o cenário de *Esperando Godot*, remontado pelo diretor Roger Blin no Théâtre Odéon em Paris. Nessa obra de feições primitivas, como um totem, distinguimos uma mulher em uma cadeira com os braços arqueados “como que segurando alguma coisa”. Uma criança?

O jogo entre a imagem imóvel, oscilando levemente com o balanço mecânico da cadeira, os movimentos de luz e som, pulsando a cada parte do texto gravado, tudo isso seria hoje apresentado, muito provavelmente, como uma instalação sonora, ou cênica, como as da artista Janet Cardiff.

## 5.2. **CADÊNCIA, a tradução**

### Notas

#### **Luz**

Fraca sobre a cadeira. O resto do palco escuro.

Foco fraco e constante no rosto, indiferente às sucessivas modulações da iluminação. Ou largo o bastante para conter os limites estreitos do balanço, ou concentrado no rosto quando parado, ou a meio-balanço. Assim, durante a fala, o rosto oscila levemente dentro e fora da luz. No início, luz apenas no rosto. Longa pausa. Então o foco se abre para a cadeira.

No final, a luz da cadeira reduz primeiro. Longa pausa, foco apenas no rosto. Cabeça afunda lentamente, até repousar. Redução completa da iluminação.

#### **M**

Prematuramente envelhecida. Cabelos grisalhos, despenteados. Olhos enormes em rosto pálido e inexpressivo. Mãos brancas, segurando as extremidades dos braços da cadeira.

#### **Olhos**

Ora fechados, ora abertos, com olhar fixo. Em proporções iguais na 1ª. parte; cada vez mais fechados nas 2ª. e 3ª. partes, e completamente fechados do meio da 4ª parte em diante.

#### **Figurino**

Vestido de noite preto rendado com gola alta. Mangas compridas. Quando balança, as lantejoulas negras cintilam. Um incongruente *fascinator* com enfeites extravagantes posicionado obliquamente, para captar a luz enquanto balança.

#### **Atitude**

Estática até o desaparecimento gradual da cadeira. Depois, cabeça levemente inclinada sob a luz do refletor.

#### **Cadeira**

Madeira clara e bem encerada, para brilhar com o balanço. Apoio para os pés. Encosto alto, reto. Braços curvos, se arredondando para dentro, sugerindo um abraço.

#### **Balanço**

Leve. Lento. Controlado mecanicamente, sem a ajuda de **M. Voz**  
 Gradativamente mais fraca ao se aproximar do final da 4ª. parte, a partir de “dizendo para si”. Linhas em itálico faladas conjuntamente por **V** e por **M**. Em tom um pouco mais baixo a cada vez. O “agora”, de **M**, mais fraco a cada vez.

**M:** Mulher na cadeira

**V:** Sua voz gravada

*[Ilumina-se M na cadeira de balanço, ligeiramente deslocada do centro do palco, à esquerda da plateia.*

*Pausa longa.]*

**M:** agora

*[Pausa. Balanço e voz juntos.]*

**V:** então no fim

o dia chegou

no fim chegou

fim de um longo dia

quando ela disse

a si mesma

a quem mais

hora de parar

*hora de parar*

indo e vindo

toda olhos

por toda parte

acima e abaixo

onde outra

outra como ela

outra criatura como ela

assim como

indo e vindo

toda olhos

por toda parte

acima e abaixo

onde outra

até que enfim

fim de um longo dia

a si mesma

a quem mais

hora de parar

*hora de parar*

indo e vindo

toda olhos

por toda parte

acima e abaixo

onde outra

uma outra ninguém

indo e vindo

toda olhos como ela

por toda parte

acima e abaixo

à procura de outra

outra como ela mesma

assim como ela

indo e vindo

até que enfim

fim de um longo dia

a si mesma

a quem mais

hora de parar

indo e vindo

hora de parar

*hora de parar*

*[Juntas: eco de “hora de parar”, interrupção do balanço e redução gradual da luz.*

*Longa pausa. ]*

**M:** agora

*[Pausa. balanço e voz juntos.]*

V: então no fim

fim de um longo dia

retornou

ao fim retornou

dizendo para si

a quem mais

hora de parar

hora de parar

indo e vindo

quando retornou e sentou

à sua janela

silenciosa à sua janela

diante de outras janelas

então ao fim

fim de um longo dia

no fim retornou e sentou

novamente sentou

à sua janela

suspendeu as cortinas e sentou



silenciosa à sua janela

única janela

diante de outras janelas

outras únicas janelas

toda olhos

por toda parte

acima e abaixo

à procura de outra

em sua janela

outra como ela mesma

assim como

outra ninguém

uma outra ninguém

à sua janela

retornou como ela

retornou para

no fim

fim de um longo dia

dizendo para si

a quem mais

hora de parar

*hora de parar*

indo e vindo

quando retornou e sentou

à sua janela

silenciosa à sua janela

única janela

diante de outras janelas

outras únicas janelas

toda olhos

por toda parte

indo e vindo

à procura de outra

outra como ela

assim como

outra ninguém

uma outra ninguém

*[Simultaneamente: eco de “ninguém”, interrompendo o balanço, redução gradual da luz. longa pausa.]*

**M:** agora

*Pausa. Balanço e voz juntos.*

V: até que ao fim

o dia chegou

no fim chegou

fim de um longo dia

sentada à janela

imóvel à sua janela

única janela

diante de outras janelas

outras únicas janelas

todas as cortinas fechadas

nenhuma aberta

só a sua aberta

até que o dia chegou

no fim chegou

fim de um longo dia

sentada à sua janela

imóvel à sua janela

toda olhos

por toda parte

acima e abaixo  
à procura de uma aberta  
uma cortina aberta  
nada além de  
um rosto ao menos  
por trás da vidraça  
olhos esfomeados  
como os seus  
para ver  
serem vistos  
não  
uma cortina aberta  
como a sua  
assim como  
nada além  
outra criatura lá  
em algum lugar lá  
atrás da vidraça  
outra ninguém  
uma outra ninguém

até que o dia então chegou

no fim chegou

fim de um longo dia

quando ela disse

a si mesma

a quem mais

hora de parar

*hora de parar*

sentada em sua janela

imóvel à sua janela

única janela

diante de outras únicas janelas

apenas outras janelas

toda olhos

*por toda parte*

acima e abaixo

hora de parar

*hora de parar*

*[Simultaneamente: eco de “hora de parar”, interrupção do balanço e redução gradativa da luz. Longa pausa.]*

M: agora

*[Pausa. Balanço e voz juntos.]*

V: então no fim

fim de um longo dia

desceu

ao fim desceu

desceu a escada íngreme

fechou as cortinas e desceu

parou lá embaixo

a velha cadeira de balanço

cadeira da sua mãe

onde a mãe sentara

por tantos anos

toda de preto

o melhor vestido preto

sentava e balançava

balançava

até que seu fim chegou

então chegou

caduca disseram

caducou

inofensiva

sem causar dano

morta um dia

não

noite

morta uma noite

na cadeira de balanço

com seu melhor vestido preto

cabeça caída

e a cadeira balançando

seguiu balançando

até o fim

fim de um longo dia

desceu

enfim desceu

desceu a escada íngreme

fechou as cortinas e desceu

lá embaixo

na velha cadeira de balanço

aqueles braços finalmente

e balançou

balançou

com os olhos fechados

fechando os olhos

ela por tantos olhos

olhos esfomeados

por toda parte

acima e abaixo

e para trás

à sua janela

ver

ser vista

até o fim

fim de um longo dia

a si mesma

a quem mais

hora de parar

baixou a cortina e parou

no tempo em que desceu



desceu a escada íngreme

no tempo em que desceu até lá

era a sua outra

outra ninguém

então no final

fim de um longo dia

desceu

baixou a cortina e desceu

até lá

na velha cadeira

e balançou

balançou

dizendo a si mesma

não

chega disso

o balanço

àqueles braços finalmente

implorando o balanço

balance mais

feche os olhos

porra de vida

feche os olhos

balance mais

*balance mais*

*[Simultaneamente: eco de “balance mais”, saindo com o balanço e a luz lentamente].*

*FIM*

## 5.3.

**CADÊNCIA: Caderno de Notas**

1. ROCKABY/BERCEUSE \_READY FOR ROCKABYE BABY'S \_ é uma frase tradicional (canção de ninar): colocar uma criança para dormir. O termo “rockaby” vem dicionarizado como “verbo no imperativo” [W] ou “interjeição” [OED] [C], remetendo sempre a um campo semântico relativo ao ato de ninar, em associação com a cantiga e com o balanço (nos braços, no berço, em cadeiras de balanço). Etimologicamente, temos “<rock + -a-, connective element + bye>”, datando de 1805 o primeiro registro da palavra, em *Songs for nursery* (OED).

Em francês e em inglês, os títulos dados por Beckett remetem ao universo das cantigas de ninar, sendo que, na versão em francês, a polissemia se expande: *berceuse* tem ainda os sentidos de “*femme chargée de bercer un enfant em basâge, de veiller sur lui, de le soigner*” e de “*siège sur lequel on peut se balancer. → Rocking-chair*” [GR]

Nas redes polissêmicas assentadas na língua inglesa, o substantivo *rock* (rocha, pedra, rochedo) convive com o verbo *to rock* (balançar, embalar) – o aspecto semântico substantivo, ligado ao que é duro, frio e resistente, convive com o sentido verbal, ligado ao que é móvel, oscilante. Na palavra *rockaby*, isso se dá sob a égide do aspecto musical: *rockabye*, como *rock'nroll* e *rockabilly*, são palavras associadas à cadência, ritmo, balanço – e ao canto/canção sincopada que embala bebês ou adultos. Essa tensão semântica sintetiza em parte figuras contrastantes da peça, que associa o início e o fim da vida, em movimento caro à imagética beckettiana (*womb/tomb*): ficamos entre o “balanço”, a vida que surge e é embalada, e a “pedra”, o enrijecimento do corpo com a idade – e também a morte, já que podemos também evocar lápide, tumbas e ossos.

Se tomarmos a liberdade de pensar *rockaby* como palavra morfossemanticamente decomponível, encontramos ainda outros caminhos e rendimentos. A partícula *aby*, que se conjuga a *rock*, evoca um verbo do inglês arcaico (*to aby* ou *to abye*), que conota, entre outras coisas, “pagar por”, “obter a grande custo”. Beckett lança

mão de termos e palavras “diacrônicas”, que guardam vestígios. A concisão da fórmula e sua repercussão, qual uma pedra sonora, impressionam pela simplicidade.

Beckett, nas notas de encenação que acompanham o texto, elenca elementos fundamentais da encenação e suas características. Nas notas, escreve apenas “chair”, para se referir à cadeira de balanço, enquanto em francês, repete a palavra título do texto, “berceuse”.

De alguma forma, todas essas variantes parecem contempladas no título da peça. As traduções da peça no Brasil, realizadas para encenações e, como se disse, ainda inéditas, adotaram títulos diferentes. A tradução de Rubens Rusche e Roberto Benati (1981), parte da versão do texto em francês e usa “Cadeira de Balanço”, mesma opção tomada por Celso de Araújo Oliveira Júnior. A crítica e tradutora carioca Bárbara Heliadora optou simplesmente por “Balanço”, uma solução que tem o mérito de resumir o título numa única palavra com três sílabas e de não ilustrar a cena dando ênfase demasiada ao objeto do cenário, a cena com a cadeira no centro.

A opção de Heliadora por “Balanço” é sedutora por abrir um campo semântico amplo em português, mas, em relação com o inglês, se associa ao verbo to rock utilizado reiteradamente na peça. O autor usou no título uma palavra que não encontramos na peça, mas o fragmento do título “rock” sim é operacional. É uma tradução segura e sem riscos, mas parece não se envolver na dinâmica do jogo polissêmico.

A tradução proposta aqui é menos objetiva e menos literal. É mais uma tradução que dialoga e procura jogar o jogo das despalavras – do desgastar e descobrir sonoridades; nesse sentido, mais afeita à transcrição, mesmo que sem esse compromisso, explora as homofonias entre o português e o inglês, e evoca o campo semântico dos dois originais, articulado em toda a gramática da composição cênica. Assim, seguindo a inclinação poundiana e a influência direta dos irmãos Campos, propus inicialmente um neologismo: “Recadência” – com as duas primeiras sílabas com ecoando a palavra inglesa, e também aproximando a dureza e o movimento, os ares de canção dura, de embalo fúnebre. O sufixo “re” pode também ajudar a indicar as repetições e os quatro ritornelos. E isso tudo mantendo junto ao vocábulo o fantasma da palavra “decadência”, sem de fato citá-la. Outra homofonia interessante surge entre “cadência” e “cadeira”, ainda que de forma

subliminar, ou como eco percussivo em suas sílabas. O substantivo “cadência” tem apoio no verbo “cadenciar”. Por fim, entendi que simplesmente “Cadência” já atendia aos aspectos semânticos e sonoros, perfazendo uma ação sem fim, onde o trágico do fim é ele nunca de fato chegar a cabo.

Tal proposição para o título leva em consideração o caráter musical inerente à instalação cênica e ao poema, sincronizado ritmicamente às vozes e constituindo, assim, tanto uma máquina como cantos de ninar e fúnebre – epodo-canção, com métrica preponderante de trímetros e dímetros. Em inglês, a palavra cognata “cadence” tem, entre outros, o sentido de “a modulation or inflection of the voice” [OED].

2. A MULHER NA CADEIRA DE BALANÇO \_ James Knowlson nos traz, em *Damned to Fame*, biografia de Samuel Beckett, a galeria de pinturas que Beckett conhecia e admirava – confluindo para a cena de *Rockaby*: desde Whistler, com o estudo *Gray and Black* e o quadro *Mother*, passando por Van Gogh, com *La Berceuse*, a *Margaretha Trip*, de Rembrandt, até a tela *Sleep*, do conterrâneo Jack Yeats; além da escultura em bronze de Alberto Giacometti, *Femme tenant un objet invisible* (1931).

2. FLIMSY/BIBI\_\_ A descrição, na versão inglesa, de um adorno genérico de cabeça. Cobertura para a cabeça; esp. um chapéu feminino ornamental [OED]. Nas notas da versão francesa, Bibi é aquele pequeno chapéu feminino com arranjo de adornos e tule sobre os olhos, utilizado em cerimônias de casamento, funeral ou outras pompas. Apesar de minimalista e simples, a cena tem requinte, Beckett indica cada pequeno detalhe. M está de luto. A cena de *Rockaby* tem recorrência na biografia do autor, que acompanhou o longo e sofrido luto de sua mãe após a morte de seu pai, vítima de um ataque cardíaco fulminante.

May Beckett vestiu luto por muito tempo, como nos relata Julie Bates:

The female character of *Rockaby* is in widow's weeds, echoing the costume of mourning worn by May Beckett for almost two decades. In

conversation with Knowlson, Beckett describes how his mother devoted herself to her husband's memory: 'My father died in 1933 and my mother died seventeen years later. She was seventeen years a widow. In fact, she hardly left off mourning for the whole time (BR, 6). In these years, May Beckett wore only black, commemorating the ceremony that marked the end of her husband's life for the remainder of her own. This determination to visibly mourn her husband for so many years may have been instrumental in Beckett's identification of maternal figures with the visual trappings of grief. In letters to McGreevy written three years after his father's death, Beckett notes the unabating nature of his mother's grief, reporting that 'Mother remains alertly bereaved, which is not meant to be an unkind description of a behaviour she cannot help', and later that Mother is the picture of misery, one of her periodical attacks<sup>90</sup>.

3. MORE/ENCORE \_ “More”, em inglês e, na versão do autor em francês, “Encore”, têm no texto efeito interjetivo/imperativo, como gemido/deixa (*cue*), num expediente de autoencenação. As duas palavras “more” e o “encore” são homófonas, com ênfase na vogal aberta [ɔ]. A versão para o francês foi feita depois da estreia do texto em inglês (8 de abril de 1981, em Buffalo, NY). Assim, a performance da atriz Billie Whitelaw soava como uma interjeição “oh!”, segundo a indicação do próprio autor, aspecto da performance da oralidade do texto na cena com pequenas nuances, uma vez que o som/lamento é a única emissão da atriz repetida quatro vezes, em tom cada vez mais baixo –, o restante do texto é reproduzido mecanicamente, em *off*.

Em francês “encore” é uma contração do latim popular *huncad horam*, e já dispunha da sílaba em questão. Em português, o advérbio “agora” tem a mesma etimologia latina de “encore”. Os advérbios nas duas línguas latinas são temporais, enquanto, em inglês, “more” pode ser um pronome ou advérbio.

Ao optar por “agora”, na tradução, busco enfatizar o grau de homofonia, de aproximação oral, e acentuar o ato de fala de “M”, que determina os inícios de cada parte em que a gravação (*off*) deve ser “executada”, compondo a cena como um poema-cantiga de ninar que deve ser ouvida: “dar a deixa” (como “eu abro” na peça radiofônica *Cascando*). O ato de fala define também, assim traduzido, a urgência e o tempo presente da *performance* e o instante do acontecimento final

– cada vez mais próximo do fim. É certo que qualquer opção define perdas e ganhos. Esta opção dá ênfase maior à sonoridade que ao significado, buscando sintonia com princípios caros a Beckett, como o autor explica em carta a Alain Schneider, que cito mais uma vez: “That’s for those bastards of critics... My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin.”

4. TILL IN THE END é um verso que se repete seis vezes ao longo da peça (2/24/44/110/168, 218), perfazendo quatro movimentos em ritornello e criando a disposição elíptica e assimétrica que Samuel Beckett buscou em muitos textos. Busquei, sempre que possível, manter a redução máxima dos versos e a métrica, exercício inglório entre a concisão do inglês e o caráter prolixo do português. O texto beckettiano de *Rockaby* opera como um poema, com eco clássico; assemelha-se talvez, como já disse, à parte final de uma Ode, um Epodo, que, no mundo antigo, era entoado em solo de um corifeu, marcando não só o fim do poema, mas a efemeridade da vida. Horácio cultivou essa forma que, notabilizada por Píndaro, constituía-se pela alternância de versos longos e curtos – trímetros e dímetros. Mais próximo de Beckett, o poeta irlandês Keats também lançou mão da Ode.

Entretanto, encontramos no modernista Carlos Drummond de Andrade uma sonoridade mais próxima ao nosso ouvido:

Como a vida é senha  
De outra nova vida  
Que envelhece antes  
De romper o novo.  
Como a vida é outra  
Sempre outra, outra  
Não a que é vivida

(Parolagem da vida – Impurezas do Branco)

Foi importante buscar em português um parâmetro de apropriação à Ode clássica, mas com a informalidade modernista de Drummond. Pareceu-me interessante um

alinhamento inesperado entre Horácio-Beckett-Drummond. Beckett não cria um poema clássico, mas “passa através” de suas linhas, como uma referência antiga, um pranto atemporal, com versificação que se aproxima da métrica da Ode horaciana, sem um rigor absoluto.

A peça se constitui de um total de 242 versos, divididos em quatro partes: a primeira com 51 versos; a segunda com 58 versos; a terceira com 67 versos, e a quarta, a maior, com 78 versos, observando-se assim um aumento gradual na quantidade dos versos, conforme se aproxima o desfecho do dramático. A métrica de dímeter e trímetro iâmbico corresponde, em cada parte, a 2/3 dos versos, em média, determinando a sonoridade do texto. Outro aspecto da métrica dominante na peça-poema é a sincronidade rítmica criada pelos versos, que acompanha o movimento da cadeira de balanço, como um metrônomo.

4. ELA MESMA\_ A sintaxe de *Rockaby* tem três aspectos de alta complexidade. O primeiro relacionado à logoforicidade – que diz respeito ao caráter autorreflexivo da voz expressa nos pronomes nominais, possessivos e reflexivos “she”, “her”, “herself”, ocorrendo um embate identitário entre M e V; o segundo se liga ao uso das partículas dêiticas, que indicam sem precisar, produzindo indeterminações: “lá”, “aqui”, “cá”...; e, por fim, o aspecto anafórico dos versos, nos quais a repetição de palavras, sílabas e sonoridades criam ambiências, permanências, ecos.

É o que acontece entre os versos 3 e 4 com o uso do verbo “came”, que traduzimos por “chegou”. O artifício do autorreflexibilidade da voz produz a instabilidade do(s) sujeito(s), e uma indefinição de origem e endereçamento (pretendo pensar na análise sobre os “cronótopos” de Bakhtin (1988), para uma posterior reflexão). Interessamos esse procedimento discursivo, tanto na trilogia de vozes femininas *Not I*, *Footfalls*, *Rockaby*, como na última trilogia em prosa, *Company*, *Ill Seen Ill Said* e *Worstward Ho*. Talvez seja o caso estender a análise desde *Happy Days*.

5. TIME SHE STOPPED/TEMPS QU'ELLE FINISSE\_ O verso é o mote do poema, com a maior incidência e de forma dobrada; segundo as notas do autor, o itálico indica que a voz de M deve ser acompanhada da voz gravada no segundo proferimento da frase, a cada vez que é dita na peça, sempre com esse eco. As notas que prefaciam o texto são parte da dramaturgia de Samuel Beckett; passam a



constituir essa dramaturgia num hibridismo das linguagens cênicas de teatro, rádio, televisão (vídeo) e cinema, uma vez que o aspecto técnico é decisivo e precisa ser descrito como parte da textualidade. No verso, mantive o verbo no infinitivo como um dístico temporal, consciência hereditária de uma voz feminina ancestral, buscando manter a força imperativa do comando. Optei por traduzir “time” por “hora”, de “chegou a hora”, um tempo determinado que dialoga com a opção de “agora” que fizemos para “more”, recriando, assim, um sistema articulado, inclusive com rima. O original em francês, “temps qu’elle finisse”, poderíamos talvez traduzir como “já era tempo de ela parar”, com uma métrica aproximada, mantendo-se a correspondência nas três línguas para a palavra tempo/time/temps.

6. ANOTHER LIVING SOUL /D’UNE AUTRE ÂME VIVANTE\_ A expressão “living soul” tem uma expressão correlata em português, “vivalma”; mas seu uso em português seria menos confortável, já que se emprega “quase sempre em frases negativas ou que pressupõem negação” [H 2875]. Busquei uma dicção mais contemporânea, com a opção por “ninguém”, levando em consideração a predileção do autor por pronomes indefinidos, “nothing happens. Nobody comes, nobody goes. It’s awful” (*Godot*); e “to know nothing is nothing, not to want to know anything likewise, but to be beyond knowing anything, that is when Peace enters in, to the soul of the incurious seekers” (*Molloy*); ainda “nothing is more real than nothing” (*Malone*). “Ninguém” marca a insignificância da existência desta mulher à janela, sua vida sem sentido, assim como outras também insignificantes e sem sentido em outras janelas – vidas desertificadas. Cria-se, com isso, outro desvio sintático sem equivalente ao original em inglês: compare-se “another living soul” com “outra ninguém”.
7. WHEN SHE SAID/ TO HERSELF/WHOM ELSE \_ Os versos repetidos em outras passagens da peça, tensionam a ideia de “monólogo”, como se V indagasse por M, que a escuta e comanda a ação, a encenação da própria cena. A criação beckettiana do “monólogo de vozes” não impede a superposição de vozes em diálogo, como na indagação provocativa: “quem mais?”
8. FACING OTHER WINDOWS/ALL BLINDS DOWN/LET DOWN THE BLIND AND DOWN \_ nota-se um jogo entre os olhos de M, que baixam simultaneamente

com as cortinas das “outras janelas” – a expressão pode também aludir aos “estertores – todos os estertores”, “agonias”, “apagar-se”, “sucumbir”, e, por outro lado, “estar às cegas” [CR]. A exploração da polissemia das expressões em inglês é minuciosamente buscada, sempre que possível.

9. WENT DOWN (GO DOWN) \_ A expressão tensiona o campo semântico, “fazendo soar” possibilidades “baixou”, “sucumbiu”, “decaiu”; mas em português perderíamos em oralidade e simplicidade.
10. GONE OFF HER HEAD\_ A expressão original tem o sentido de “perder a cabeça”, “ficar fora de si”. A expressão inglesa pode evocar nesse contexto, por razões óbvias, outra expressão, de mesmo sentido, mas um pouco mais vulgar: “go off one’s rocker”. Fiquei afinal com a expressão em português “fora de si”. Algo ligado a “perder o equilíbrio” poderia ser uma alternativa, mantendo-se a relação com o balanço. Pensei em optar por “caducou”, pela proximidade sonora de “cadência”, “cadente” e com a mesma oralidade de “demente”, “insana”. O campo semântico de “caducar” comporta uma insanidade advinda da velhice, uma ideia de “coisa ultrapassada”, “vencida”. Acabei, por fim, optando por “fora de si”, que será ressaltada no verso “rock her off”. Como que retirada da vida.

Entretanto, cito parte do ensaio de Antônio Cícero sobre as Odes de Horácio, em que há ocasião para pensar o “agora” e o envelhecimento dos versos e das palavras que poderiam “caducar”, como parte da reflexão sobre a peça:

Um poema é capaz de contradizer a si próprio, e ser uma obra-prima: ele pode até ter que se contradizer como o “Odeio e Amo” (“*Odi et amo*”), de Catulo, para vir a ser uma obra-prima.

De todo modo, o poeta Haroldo de Campos escreveu um magnífico poema, intitulado “Horácio Contra Horácio”, que diz: “ergui mais do que o bronze ou que a pirâmide / ao tempo resistente um monumento / mas gloria-se em vão quem sobre o tempo / elusivo pensou cantar vitória: / não só a estátua de metal corrói-se / também a letra os versos a memória / -quem nunca soube os cantos dos hititas / ou dos etruscos devassou o arcano? / o tempo não se move ou se comove / ao sabor dos humanos vanilóquios - / rosas e vinho vamos! celebremos / o instante a ruína a desmemoria”.

Não só, portanto, aos poetas é lícito contradizer-se uns aos outros ou a si próprios, tanto em diferentes poemas quanto no mesmo poema, como tais contradições podem constituir o motivo de um poema.

Observo, porém, que a ode 1.11 pode também ser lida de modo que não necessariamente contradiga a ode 3.30. Digamos que a concepção de poesia subjacente à ode 3.30 seja que, dado que o grande poema vale por si, ele é, em princípio, indiferente às contingências do tempo. Sendo assim, não se concebe um tempo em que tal poema venha a caducar.

Logo, mesmo reconhecendo a possibilidade de que os textos se percam, talvez a verdadeira razão do orgulho de Horácio seja o fato de que suas odes intrinsecamente merecem existir. Isso quer dizer que elas merecem existir agora.

E merecem existir agora, seja quando for agora: seja quando for que alguém diga ou pense: “agora”. É desse modo que, precisamente ao celebrar “o instante a ruína a desmemória”, o poema se faz eterno agora. Nesse sentido, apreciá-lo é colher o dia: ‘carpere diem’.

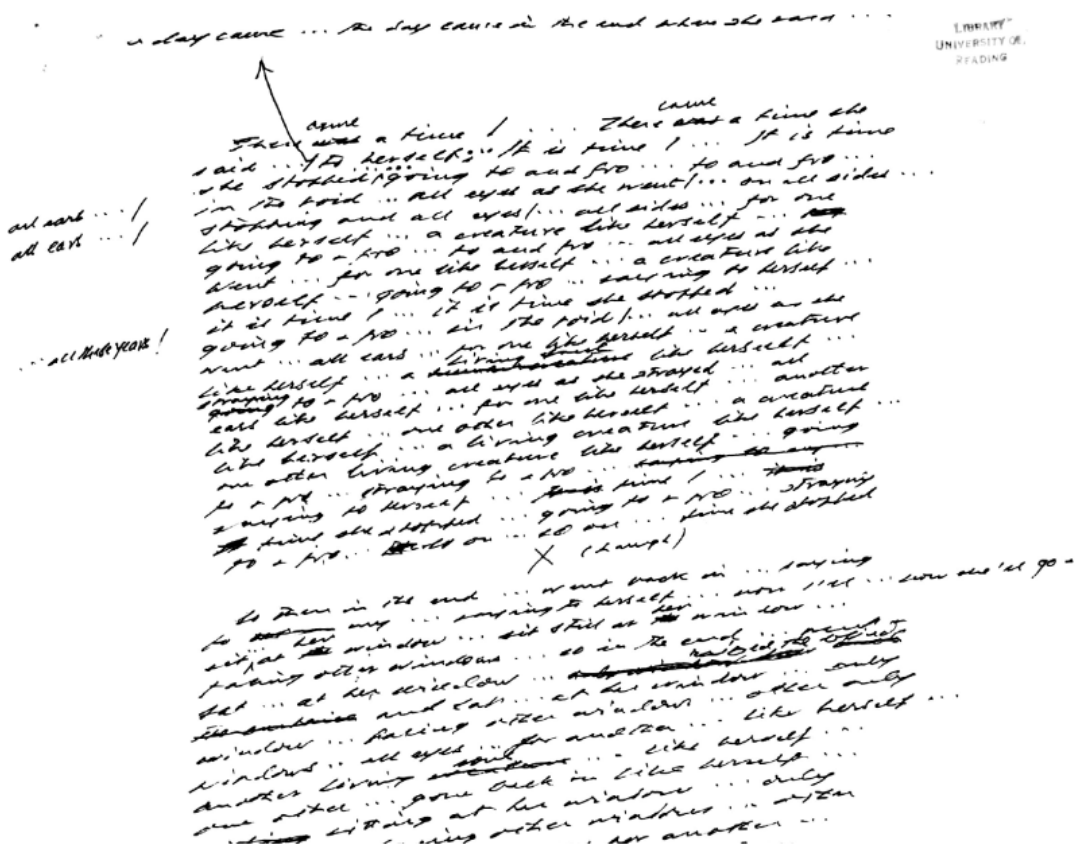
(“Carpe Diem”, Folha de São Paulo, 06 de fevereiro de 2010)

11. WAS HER OWN OTHER \_ Sentença fundamental e reveladora do processo de identidades e vozes imbricadas (ancestrais, da narradora, da mulher na cadeira), mostrando que as vozes se encontram diante do mesmo destino, sina, condição final; enfim, propriamente a “outra” e “ela própria”. O verso confessa, revela, como ao fim de uma farsa, quando o imbróglio e/ou quiproquó é desfeito. Optamos pela formulação mais curta “era a sua outra”, mantendo o ar de enigma na sua sintaxe paradoxal.
  
12. ROCK HER OFF/BERCE-LA D’ICI \_ Com certeza o momento mais difícil deste trabalho de tradução está sendo decidir como traduzir “rock her off”. Samuel Beckett explorou todos os insondáveis rendimentos de “rock” em seu poema, a todos marcou com um instinto de movimento lento e cadenciado para o duro fim, sono, embalo da morte. Mas aqui, envolto em revolta e ansiedade, ela e ela se despedem como no fim de uma relação sexual, adúltera, de prazeres momentâneos. “Rock off” nos conduziria a um radical e estranho “balance além”, “balance-me fora daqui”, com aspecto de gíria. Teríamos a imagem de alguém que, uma vez aproveitada, é jorrada, gozada, espirrada para fora, que é descartada, que deseja ser descartada. Não há como não perder o jogo nessa tradução. Optei por manter a agressividade de “fuck life” e sua conotação sexual. “Caia fora” indicaria, talvez, o fim do embalo, balanço final desmedido, é o descarte de um romance, caso, envolvimento. Por isso, a formulação simples, sintética, seguiu todo o percurso da nossa tradução, com ideia de redução estipulado com rigor pelo autor. A decisão final foi por “balance ela

daqui”, em contrapartida a, por exemplo, “acabe com ela” e “embale para fora”, que seriam outras alternativas. Com certeza, o verso mais difícil de traduzir.

13. NOT I/ ROCKABY \_ Oito anos separam estes dois textos, e essas duas vezes femininas estão no extremo entre tagarelar desenfreadamente e a concisão de uma palavra, “more”, que aciona um mecanismo. O curioso foi encontrar nos Beckett Archives, em Reading, um dos primeiros manuscritos de Rockaby escrito em prosa entrecortada por reticências, assim como a *Not I*. E, ao longo de mais seis outros manuscritos, observar a transformação da mancha no papel, até chegarmos à disposição em versos datilografados, da versão final do *dramaticulo*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1511991/CA



## 6. Samuel Beckett, ex-cêntrico e traduzido

all these calculations yes explanations yes the whole story from beginning to  
end yes completely false yes

(Samuel Beckett, *How It Is*, p. 144)

Quem escreve? De onde escreve? Quando escreve? Essas perguntas não serão respondidas, as respostas não serão concluídas, mas o que importa é o jogo do pensar sobre a práxis da tradução como transculturação, como um diálogo interno e externo com identidade. Identidades. Criar uma perspectiva crítica que inclua, no projeto tradutório, uma reflexão sobre a práxis tradutória e seu viés político.

A *literatura menor* de Beckett, como Deleuze e Guattari conceituaram a expressão, implica um deslocamento provocado por uma descaracterização cultural em função do espaço e da língua:

Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização. (...) As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo de enunciação. O mesmo será dizer que “menor” já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida).<sup>91</sup>

Deslocamentos nos importam, porque estamos tratando de identidades móveis e de desterritorializações como dispositivos de uma literatura menor, a partir de um contexto pós-colonial. Podemos pensar a escrita biográfica como uma narrativa identitária, que, de

---

91 [Deleuze e Guattari, 1977, p. 41-42]

alguma forma, se esforça para apresentar uma “unidade” impossível. Pensar, por exemplo, que a famosa biografia de James Knowlson sobre Samuel Beckett, *Damned to Fame*, produziu lacunas, e que um pensamento lacunar nos ilumina tanto quanto o texto que costura depoimentos e memórias de um escritor canônico e enigmático como Beckett. Porque o pessoal é político! Também podemos pensar que o silêncio do biografado sobre temas relacionados aos conflitos nacionais que aconteceram na sua juventude é um sintoma da sua literatura. Ou a sua bigamia, seu alcoolismo. O próprio silenciar-se (assim, duplamente reflexivo). Não desejei aqui, no entanto, perder de vista a lição de Deleuze em *Lógica do sentido*: “não devemos nos contentar nem com a biografia nem com a bibliografia, é preciso atingir um ponto secreto em que a mesma coisa é anedota da vida e aforismo do pensamento” (Deleuze, 1974, p. 132).<sup>92</sup>

Seja como for, o processo de tradução, o “como” traduzir, é transcultural e diz de quem traduz, de onde traduz, quando traduz. Traduzir, em si, como um processo de deslocamento, de deslizamento de identidades, porque envolve línguas, referências locais, temporais, representações culturais e históricas em um processo para o qual o erro é produtivo na transmissão inexata de um conteúdo inessencial. Ou, como Oswald de Andrade proclamará famosamente no Manifesto Pau Brasil:

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural  
e neológica. A contribuição milionária de todos  
os erros. Como falamos. Como somos.

O processo identitário, porque tradutório, se desloca entre a Irlanda do século passado e o Brasil atual. Entre perplexidades do aqui e do agora, numa nação onde os conflitos pós-coloniais se intensificam socialmente através de conflitos entre identidades escravagistas, não republicanas, e a política de identidade propriamente dita, e os pormenores de uma Irlanda que experimentou no século passado a violência da luta contra o imperialismo britânico. Afinal, seu processo de independência tardia foi sangrento, tendo a constituição da república moderna ocorrido entre os anos de 1916, na Revolta da Páscoa, 1921, com a Independência, e 1939, com a criação da República Livre da Irlanda.

---

92 Ver sobre isso, *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, de Eneida Maria de Souza (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011).

É indispensável pensar, no caso da leitura e tradução de Beckett, em uma Irlanda imaginária, de um expatriado, autoexilado, que nunca realizou a ideia de nação para além de uma narrativa falida entre outras narrativas falidas, como as tentativas de unificação e identificação do sujeito com um lugar/tradição. Mas, por outro lado, os conflitos familiares, principalmente com sua mãe, e os sons e as imagens da ilha — assim como outras sensações da infância e juventude — também se manifestam na invenção da língua beckettiana, em sua obra.

Entre o declarado antinacionalismo e seus folclorismos celtas/gaélicos, e o anti-imperialismo, há um hiato – a constituição dos “aspectos marginais” que desenham a literatura menor de Beckett. Esburacar a linguagem é um projeto político e, conseqüentemente, estético. A condição mesma do garoto da família protestante, que vivia numa comunidade católica, numa cidade católica. O sentimento de não pertencimento que acompanha os conflitos com a identidade familiar Quaker, expressa no rigor e autoritarismo maternos, soma-se aos conflitos identitários com a sociedade provinciana irlandesa da época – o que conduz o jovem Beckett a outros mundos, abertos pelo estudo das línguas e literaturas no Trinity College. Elementos que expressariam – de certa forma – sua radicalidade modernista, e definiriam sua vida como um escritor irlandês que escreve em francês e depois autotraduz sua obra para o inglês. Vive, morre e é enterrado em Paris.

O que se busca sugerir, com ressalvas, é a pertinência de articular a leitura da obra de Beckett e a narrativa biográfica sobre o autor (Knowlson) aos conceitos de literatura menor (Deleuze/Guattari), cultura pós-colonial (Stuart Hall), e tradução excêntrica (Haroldo de Campos). É um esforço de criar uma perspectiva crítica que busca romper com uma crítica ainda insidiosamente formalista, que tem grande espaço e qualidade na fortuna crítica da obra de Beckett, e constitui uma geração de grandes nomes, como Pilling, Knowlson, Gontarski, Esslin, Cohn, Federman, entre outros (uma geração que se forma no momento pós-recepção francesa icônica, de nomes como Blanchot e Bataille). Para buscar essa ruptura, é imprescindível pensar a relação entre literatura e sociedade de forma extemporânea, de modo que as traduções de três dramáticulos, vozes femininas, dialogam com marcos identitários da criação beckettiana. De certa forma, os conceitos acima perspectivam a obra de Beckett e a inserem num debate político, sob o viés da linguagem e de suas representações culturais, onde o pensamento é fundado na escuta das ressonâncias, que permite pensar o sentido no “reenvio simbólico” (Nancy, 2002).

A literatura menor surge na obra de Felix Guattari e Giles Deleuze na análise da obra de Kafka, mas, em muitos momentos desta análise, encontra em Joyce e Beckett representantes de obras que desterritorializam a linguagem, de formas diferentes:

Sobre as duas maneiras possíveis, não se poderia dizê-lo também, em outras condições, de Joyce e de Beckett? Todos dois, irlandeses, estão nas condições geniais de uma literatura menor. É a glória de uma tal literatura ser menor, vale dizer, revolucionária para toda literatura. Uso do inglês, e de toda língua, em Joyce. Uso do inglês e do francês em Beckett. Mas um não cessa de proceder por exuberância e sobredeterminação, e opera todas as reterritorializações mundiais. O outro procede por força de secura e de sobriedade, de pobreza querida, empurrando a desterritorialização até que não subsistam mais que intensidades.<sup>93</sup>

Para a análise que Karl Erik Schøllhammer faz do conceito de literatura menor, “(...) a questão política se apresenta como o lado “realista” da literatura, não por descrever a realidade e maneira realisticamente verossímil e engajada, mas por ser ela mesma uma realidade que intervém nas práticas da sociedade. A principal questão a ser discutida, então, é: como a literatura intervém e como a sua leitura, a análise teórica pode participar fortalecendo esta intervenção.” (Schøllhammer, 2001, p.60). O lado realista a que se refere o crítico tem um sentido antimimético e uma ação engajada, ao gerar uma intervenção na sociedade.

O estatuto de minoridade de Beckett se constitui na exclusão. Existe uma potência negadora do real, que age de forma ácida no interior da língua, corroendo, fragmentando, reduzindo, desarticulando, transformando as línguas cêntricas em mero balbuciar, gaguejar, tagarelar, sem grandeza e estilo. Ou, nas palavras de Deleuze em *Crítica e Clínica*:

O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: e feito de visões e audições não languageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. E através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em "perfurar buracos" na linguagem para ver ou ouvir ". O que está



escondido atrás". De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, "mal visto mal dito", um colorista, um músico.<sup>94</sup>

Esse processo, concordando com Schøllhammer, desconstrói aspectos de uma cultura logocêntrica, impedindo a conquista de sentido como propriedade do leitor, intervindo na troca simbólica tradicional. O leitor através da leitura não se ilustra, não conquista, não alcança, não possui senão intensidades. A linguagem desarticulada, desterritorializada, produtora de intensidades. Esse processo se traduz em alguma espécie de intervenção política, pensando o autor que surge após o autoexílio e a adoção do francês para a criação da trilogia *Molloy*, *Malone Morre e o Inominável*, e a conseqüente recepção da obra.

O reenvio se dá quando o autor

é a testemunha cujo relato, o testemunho, pressupõe algo anterior à sua mesma enunciação e, portanto, configura um ato, ao mesmo tempo, de potência e de impotência, na medida em que o sujeito do testemunho é sempre sujeito de uma desobjetivação. O testemunho adquire forma, então, no não lugar da articulação da linguagem e, mais ainda, como ato de linguagem, que legitimamente o é, o testemunho é regulado pelos paradoxos da mesma linguagem.<sup>95</sup>

A autotradução tem um papel fundamental no último Beckett, sendo incorporada ao seu processo de escrita, da mesma forma que o Beckett encenador e tradutor da escrita literária para a escrita cênica passa por um momento de condensação das práxis do artista, gerando textos híbridos com dois originais e encenações ou filmagens. Um processo de dobras da linguagem.

Já o conceito do ponto de vista do ex-cêntrico surge, como vimos, de forma definitiva na obra crítica haroldiana final, nos textos "Tradição, Transcrição, Transculturação", e "A Tradução Como Instituição Cultural", ambos publicados em 1997.

---

94 DELEUZE, Gilles. 1993, p. 9

95 ANTELO, Raul. 2004, p. 138.

O ex-centrismo de Haroldo de Campos vai explorar uma circunstância do “salto vertiginoso” que faz a literatura brasileira entrar no palco do barroco – como uma não infância com “origem”, em Gregório de Matos – em uma poesia de pós-produção (Bourriaud, 2004), que “recombina Camões, Gôngora e Quevedo, incorpora africanismos e indigenismos em sua linguagem e recorre à paródia e à sátira, num jogo intertextual “carnavalizado”, onde os elementos locais se mesclam aos “estilemas universais, segundo um processo de hibridação contínua” (Campos, H. 1997, 198-199), para pensar um surgimento sem “gênesis” da literatura brasileira no berço de processos e reprocessamentos de criação transculturais. Tal ex-centrismo será confirmado na antropofagia oswaldiana através de “um desconstrutivismo brutalista: a devoração crítica do legado cultural universal”, na condição do “mau selvagem”, e que, por uma operação diversa da que citei anteriormente em Beckett, cria “uma visão da História como “função negativa” (no sentido de Nietzsche). Todo o passado que nos é “outro” merece ser negado. Merece ser comido, devorado, diria Oswald”.

O ex-centrismo ao qual Campos se refere é escrito à margem da História Universal do Homem, que notadamente não nos inclui, assim como, por outras razões, não inclui a Irlanda. E, isso, de certa forma, cria um alibi para a apropriação parodística e fragmentária, criando pontes, sem compromissos de origem ou télos.

Aqui, não cabe uma aproximação entre as desteriorizações de Beckett e as canibalizações de Oswald como processos excêntricos e ativismos políticos da linguagem. Mas, por ora, nos contentemos com a tomada de posicionamento de Haroldo de Campos como tradutor excêntrico, para entender a tradução bilíngue dos dois originais de Beckett com um processo transcultural simpático, que busca intensificar a sinalização crítica de trocas simbólicas em jogo, sem necessariamente ter que reafirmar a articulação canônica e universalizante da obra de Samuel Beckett, pisada e repisada.

O particular das trocas simbólicas excêntricas é do nosso interesse. E que particular poderia ser este? Primeiramente, o interesse em uma tradução como investigação crítica, aprofundando a escuta dos textos em busca de sonoridades diferentes e estranhamentos provocados nas duas línguas – o inglês e o francês –, gerando igualmente um “português brasileiro estranho”. Lembro aqui que ambições teóricas são na maioria das vezes superlativas frente às criações, que resultam sempre aquém. Mas o interesse pelo aspecto auricular dos textos em sua importância nos inúmeros confrontos, muitas vezes com

aspectos semânticos, tem como intuição repor um acento singular, como resíduo irlandês que nunca desapareceu das vocalizações beckettianas (são inclusive citadas em *Not I*) – não à toa Beckett escrevia seus textos frase a frase, repetindo em voz alta para elaborar as sonoridades e ritmos de cada frase. Repetia-as inúmeras vezes.

Os processos de releituras críticas dos irmãos Campos também fazem parte da práxis tradutória dos irmãos, poetas, críticos e tradutores, que fazem nas ReVisões de Gregório de Matos, Sousândrade e Kilkerry, uma ação crítica ex-cêntrica, reintroduzindo ao mundo literário aquilo que faz parte da convicção de Haroldo de Campos ao afirmar que:

ficará impossível escrever a ‘prosa do mundo’ sem considerar, pelo menos como ponto de referência, as diferenças desses ex-cêntricos”, ao mesmo tempo bárbaros (por pertencerem a um periférico “mundo subdesenvolvido”) e alexandrinos (por praticarem incursões de “guerrilha” no coração mesmo da Biblioteca de Babel), chamados Borges, Lezama Lima, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, para dar apenas alguns exemplos significativos <sup>96</sup>

O texto “A Tradução como Instituição Cultural” faz uma síntese da trajetória do pensamento do tradutor Haroldo de Campos desde o seu primeiro ensaio crítico, em 1962, até 1997. Expõe as bases que consagraram os pressupostos da Transcrição até o Prefácio do seu livro *A Operação do Texto*, onde já considera a tradução simultaneamente como Transcrição e como Transculturação. Ainda nesse texto, que nos interessa como parâmetro de diálogo tradutório com Beckett, Haroldo compara a atitude “desconstrutora” (“antropofágico-devorativa”) dos valores dos países dominantes, a partir da óptica de um país periférico, ao conceito de literatura menor, citado nominalmente, sob o legado de ser a lógica do ex-cêntrico, a partir mesmo dos problemas de “identidade cultural” (Campos, H. 2013, p. 210). Uma lógica relacional, modal, diferencial, dialógica, que possa criar deslocamentos e convergências não hierarquizadas.

Sem negar o óbvio cosmopolitismo da escrita beckettiana, a investigação da obra por dentro, através do processo de releitura e de inúmeras leituras simultâneas das versões em inglês e em francês, na busca de uma versão em português do Brasil, e buscando ficar o

mais distante possível da tradução literal, de equivalência semântica ou de conteúdo, que trairia a poética beckettiana, a investigação nos conduziu por imagens e sons que encontraram paridade na experiência de percorrer o interior da Irlanda. Mesmo sendo um “outro” país, e não sendo, de forma alguma, o “país de Beckett”. As extensões verdes e planas recortadas por pequenas montanhas, com “pedras largadas” junto a rebanhos de ovelhas, o rural margeado pelo mar entre falésias, e o tropeçar em ruínas extemporâneas que retomam 8.000 anos AC, até as ruínas modernas das lutas pela independência, o som dos ventos, do mar nos rochedos, da chuva insistente, as constantes neblinas na alvorada e no fim de tarde, um mundo quase inabitado, reportam às intensidades que são produzidas numa escrita material, e não acessória.

Como dialogar com o corpo?

Por que intensidades se reproduzem no corpo?

Que tipo de tradução pode ser assim?

Em um livro de Edward Said, *Cultura e Imperialismo*, o sociólogo descreve assim o processo de ocupação sofrido pela Irlanda numa das últimas fases do imperialismo britânico na Irlanda:

(...) o espaço colonial deve ser transformado a tal ponto que não mais pareça estranho ao olhar imperial. Mais do que qualquer outra colônia inglesa, a Irlanda foi submetida a inúmeras metamorfoses, por meio de constantes projetos de assentamento e, como ponto culminante, de sua virtual incorporação em 1801 pelo Decreto da União. A partir daí, foi decretado um Levantamento da Irlanda em 1824, cujo objetivo era anglicizar os nomes, retraçar os limites das terras para permitir a avaliação das propriedades (e a ulterior expropriação em favor de famílias “senhoriais” locais e inglesas) e submeter de maneira definitiva a população. O levantamento foi quase todo realizado por equipes inglesas, o que teve, como afirma Mary Hamer com muita plausibilidade, o “efeito imediato de definir os irlandeses como incompetentes [e] [...] minimizar [suas] realizações nacionais”. Uma das peças mais vigorosas de Brian Friel, *Translations* [Traduções] (1980), trata do efeito fragmentador do Levantamento sobre os habitantes autóctones. “Num tal processo”, prossegue Hamer, “o colonizado é tipicamente [tido como] passivo e sem palavra própria, não controla sua própria representação, mas é representado segundo um impulso hegemônico, que o constrói como entidade estável e unitária.” E o que foi feito na Irlanda também foi feito em Bengala ou, por obra dos franceses, na Argélia.<sup>97</sup>

Conhecemos o sentimento colonizado de inferioridade cultural, que é reproduzido na nossa linguagem coloquial e em ditos e piadas cotidianas. Agora mesmo vivemos um retrocesso na linguagem política que assume o poder do Brasil, admitindo uma submissão a países centrais, imperiais. Mas desconhecemos a disputa no interior da língua, e na nomenclatura da vida como campo de batalha. Podemos imaginar o efeito dessa interferência, conseguimos repensar a relação dos nomes com as narrativas entrecortadas, desestabilizadas pelas falhas da memória. Nomes próprios muito comuns na Irlanda, com M ou W, como se fossem todos criados a partir dos monogramas nas fronhas das roupas de cama de Foxrock, May and William.

A literatura menor surge de condicionamentos e vivências, como as analisadas por Deleuze e Guattari na Praga de Franz Kafka, judeu tcheco, burocrata de uma cidade cosmopolita caminho entre capitais europeias, que escreve em alemão, mas escuta nas ruas o tcheco e no grupo de teatro o iídiche.

Os deslocamentos de Beckett com o autoexílio e a mudança na língua com que passa a se expressar, produziram discontinuidades que se projetam num mundo de perambulações narrativas e especulativas que buscam o “outro” como desdobramento de uma solidão cósmica, um “Eu” fragmentado enquanto voz e personagem. O autor parece se municiar de “vestígios de um mundo extinto”, de onde os sons e as imagens surgem e desaparecem como “fantasmas”, são ecos distantes que nunca acabam, apenas vão morrendo.

Stuart Hall (2006), ao buscar mapear as identidades na pós-modernidade opõe dois caminhos conceituais, o da Tradição e o da Tradução, de modos distintos daqueles que comparecem na transcrição haroldiana. Sobre a tradução, nos diz:

Este conceito (Tradução) descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. (...) Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (...) Elas estão irrevogavelmente traduzidas. A palavra “tradução”, observa Salman Rushdie, “vem etimologicamente do latim, significa “transferir”, “transportar entre fronteiras”. Escritores migrantes, como ele, que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo “tem sido transportados através do mundo... são homens traduzidos” (Rushdie, 1991). Eles são “produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem apreender a habitar, no mínimo,

duas identidades, a falas duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas.<sup>98</sup>

## 7. Palavras Finais: outras terras samuelis

Um longo trajeto.

Um mundo de descobertas sobre um território que imaginava conhecido: a obra de Samuel Beckett. São muitos anos lendo e relendo seus textos, lendo seus comentadores, lendo seus críticos – gerações de críticos e de abordagens, através de muitas áreas do conhecimento humano e artístico. Foram muitos espetáculos assistidos, e a sensação maravilhosa de viver também o mundo do autor, sua percepção das coisas, seu apreço pelas palavras, ao mesmo tempo em que as torcia, repetia, mutilava.

Imaginei sempre uma despedida que não chegava nunca. O desejo de outros amores e relações. Mas nunca imaginei que voltaria a ter a sensação de surpresa e descoberta que encontrei nesse trajeto.

O que me propiciou essa brecha, essa outra forma de inquirir e observar os textos, foi a tradução. Já havia traduzido antes *Cascando e Ping*, como relatei anteriormente, mas sem o compromisso assumido. Desta vez, a seriedade foi se constituindo em invenção e método, além da descoberta das questões intrínsecas da práxis tradutória, do mergulho na tradução bilíngue como opção crítica possível em poucas obras.

A decisão de traduzir as três miniaturas dramáticas *Not I*, *Footfalls* e *Rockaby*, surgiu como parte do interesse vibrante de entender a fase final da obra beckettiana como um desafio, ainda, de assimilação enquanto teatro e literatura. A decisão também veio como interrogação sobre o surgimento das vozes femininas numa obra que teve inicialmente apenas protagonismo dos personagens masculinos. Sim, de uma masculinidade sofrível, decadente, fragilizada, desempoderada, agonizante.

As primeiras tentativas de tradução de *Rockaby* foram desastrosas, ou, melhor dizendo, todas as primeiras tentativas de tradução de cada texto foram desastrosas. Os textos têm semelhanças e aproximações que parecem nítidas, mas que, no exame detalhado de cada, abrem-se como universos inteiramente únicos. Por vezes, pensei que traduzir um único

texto seria o suficiente em razão deste projeto de tese de doutoramento, mas a arqueologia desses mundos tornou aprazível poder comparar as soluções entre os três textos.

A duração da pesquisa de doutorado e das traduções e escrita da tese tem um relevante desafio – não muito diferente dos desafios por vezes maiores que todos andam enfrentando –: trabalhar e pesquisar enquanto o seu país sucumbe numa crise política e social surpreendente, assustadora e que nos exige inúmeras vezes recorrer a manifestações públicas presenciais e virtuais, um envolvimento muito agudo do pensamento e dos sentimentos em conflito com os fatos.

O meu projeto de doutorado foi aceito no Departamento de Letras da PUC Rio no segundo semestre de 2015, enquanto eu coordenava o Curso de Artes Cênicas. No ano seguinte, iniciava-se o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, ou, como se deve dizer, o Golpe Parlamentar orquestrado pelas forças reacionárias reorganizadas após anos de derrotas nas urnas.

No ano de 2017, bem no final, quando o país já era administrado pelo vice decorativo, e a Cultura, a Educação e, conseqüentemente, os organismos públicos de financiamento de pesquisa acadêmica mergulhavam numa crise sem precedentes, eu ganhei uma Bolsa Sanduíche para viajar para Copenhagen e passar sete meses estudando e colaborando com o Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade de Copenhagen. Dádiva de uma orientação de tese generosa e perspicaz, que me disse: “Fábio, você deve viajar com sua companheira e seu filho pequeno”; eu assenti. “Concorra à bolsa da CAPES no Convênio do Departamento de Letras com a Universidade de Copenhagen, você terá paz, estrutura e meios para pesquisar e viver com sua família. Será uma experiência muito boa. De lá, você pode estender viagens a outros centros acadêmicos que lhe interessam”.

Essa foi a coisa mais certa das coisas certas que poderiam acontecer. Embarcamos no dia 13 de fevereiro de 2018 para Copenhagen. Depois do pré-carnaval do Rio no calor de 40° C, chegávamos ao desconhecido e gélido mundo nórdico pela primeira vez. Depois de 15 anos dando muitos cursos em Universidades como a UFRJ, UniverCidade, Candido Mendes e PUC, eu teria dias e noites para ler, estudar e me dedicar à pesquisa. E Copenhagen, com seu modo de vida tranquilo e cosmopolita, de cidadania plena, com uma Universidade moderna e generosa em suas instalações e colaborações, foi um lugar nunca imaginado.



Essa viagem e a vida do outro lado do mundo não eram capazes, no entanto, de nos alienar dos acontecimentos atrozés que acompanhávamos pela internet e pela visita de amigos. A condenação fraudulenta do ex-presidente Lula, sua luta para concorrer, a chegada de Haddad, as disputas com Ciro, amigos divididos, o crescimento do fascismo, o sentimento enorme de impotência e a alienação que envolve a pesquisa acadêmica, que antagoniza com a aflição da urgência dos nossos dias. Como participar? Como interferir? Lutar daqui da Dinamarca? Muitas madrugadas insones, e o coração massacrado.

No fim de setembro, meu pedido de prorrogação do período da Bolsa foi aceito, e pude confirmar o planejamento que havia feito para acessar os Arquivos Beckett, em Reading, e a Beckett Collection do Trinity College. Como que fantasias intangíveis, agora estavam ao nosso alcance.

O período de consulta a estes arquivos infelizmente não se somaram substancialmente aos resultados dessa tese. O tempo restante para finalização da tese após o retorno da viagem – três meses – não permitiu que eu organizasse e dispusesse do material recolhido nesses dois centros importantíssimos. Será parte do próximo projeto de pesquisa, com certeza garantindo uma boa largada.

A estadia em Reading foi intensa. A rotina de pesquisa nos Special Archives, onde está o Beckett Archives organizado por James Knowlson, me foi franqueada pelo professor Mark Nixon, com quem tive o prazer de alguns encontros descontraídos e produtivos no pub próximo, sempre após cinco ou seis horas manuseando os manuscritos das versões das peças que eu estava estudando e traduzindo. Na visita ao Departamento de Filme, Teatro e Televisão da Universidade de Reading para um encontro com a professora brasileira Lucia Nagib. Ela logo me apresentou seus colegas, os beckettianos Anna McMullan e Jonathan Bignell, que me convidaram imediatamente a participar de um grupo de estudos organizado por James Knowlson e John Pilling, o que surpreendentemente ocorreu por três semanas, nas quais fui recebido muito carinhosamente para análises de *Mercier and Camier* e *Krapp's Last Tape*, sempre apresentadas por Knowlson, que, com cerca de 85 anos, está em grande forma, não dispensando nunca um *pint* de cerveja após as conversas que reuniam cerca de 12 pessoas numa roda bem descontraída e divertida. Knowlson tem um senso de humor incrível. Com Pilling, tive duas conversas prolongadas sobre o Mabou Mines e suas montagens de textos narrativos de Beckett. Foram dias e noites inimagináveis.

Ainda estavam por vir os dias de pesquisa na Biblioteca do Trinity em Dublin e as excursões por cenários da infância e juventude de Beckett. Na Beckett Collection, pude acessar a Correspondência de Beckett para Barbara Bray – 35 anos de cartas e cartões postais –, em busca de trocas de opiniões e comentários sobre tradução, o que de fato apareceu. A surpresa foi a dimensão do arquivo, uma vez que os dois se correspondiam intensamente, havendo meses em que chegavam a trocar duas cartas/postais por semana! Em um mês em Dublin, só consegui ler cerca de cinco anos dessa correspondência. O que já esperava, e que então se confirmara, era que esse material deveria constituir uma futura pesquisa de pós-doutorado.

Os dias nos arquivos eram basicamente de leitura, anotação, escaneamento de materiais autorizados pelos bibliotecários. Com o tempo reduzido e abundância de materiais, esses cadernos de notas e arquivos de imagens ainda aguardam um tempo para serem organizados.

O processo de pesquisa e tradução se tornou, com a escrita das notas e apresentações dos textos, um espaço de crítica que me mobilizou de forma integral, abrindo um mundo, ao invés de encerrar um percurso. Sem ares de conclusão, a finalização desta escrita como “fechamento” se torna um pouco frustrante, se não angustiante, uma vez que consolida o “resultado possível” dentro do limite de tempo. Mas, se eu pensar que o tempo vivido pela experiência tem a dimensão de uma vida, e que se abre como outra possibilidade após esse período de doutoramento, resta um sentimento de imensa gratidão por chegar a esse ponto de partida nesse fim de partida!

Um relato não é uma conclusão.

Assim, sinto-me inconcluso como os meus escritos e investigações. Ciente das minhas limitações e pontes esboçadas sobre rios largos, ainda distantes da outra margem.

Agradeço a leitura até aqui.

## 8. Referências Bibliográficas

### De Samuel Beckett

#### 1. Originais escritos em inglês:

**Novels of Samuel Beckett I: Volume I** of The Grove Centenary Editions. (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions). Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.

**Novels of Samuel Beckett II: Volume II** of The Grove Centenary Editions. (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions). Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.

**The Dramatic Works of Samuel Beckett: Volume III** of The Grove Centenary Editions (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions). Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.

**Collected Poems in English & French.** NY: Grove Press, 1977.

**The Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett:** Volume IV of The Grove Centenary Editions. (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions). Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.

**Dante... Bruno. Vico... Joyce.** In: Riverrun: Ensaio sobre James Joyce. Athur Nestrovski (org.), Ed. Imago, Rio de Janeiro, 1992.

**Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett** ed. Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984.

**No Author Better Seved – the correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider.** Cambridge: Harvard University Press, 1988

**The Letters of Samuel Beckett.** Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn and Lois More Overbeck. UK: Cambridge University Press, 2014.

Volume I The Letters of Samuel Beckett 1929-1940

Volume II The Letters of Samuel Beckett 1941-1956

Volume III The Letters of Samuel Beckett 1957-1965

Volume IV The Letters of Samuel Beckett 1966-1989

**Samuel Beckett's Production Notebook: Happy Days.** Ed. James Knowlson, NY: Grove, 1986.

**The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Vol 1, Waiting for Godot.** Ed. Dougald McMillan, NY: Grove, 1984.

**The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Vol 2, Endgame,** Ed. S. E. Gontarski, NY: Grove, 1997.

**The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Vol 3, Krapp's Last Tape,** Ed. James Knowlson, NY: Grove, 1998.

**The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Vol 4, Shorter Plays,** Ed. S. E. Gontarski, NY: Grove, 1999.

## 2. Originais escritos em francês e traduções brasileiras:

- Cap du Pire.** Traduit par Edith Fournier. Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- Comédie et acts divers: Va-et-Vient, Cascando, Parroles et Musiques, Dis Joe, Act san Paroles I e II, Film, Souffle.** Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- Comment c'est.** Paris: Editions de Minuit, 1961.
- Como é.** Tradução Ana Helena Souza. São Paulo, Iluminuras, 2003
- Compagnie.** Paris: Editions de Minuit, 1985.
- Companhia.** Trad. Elsa Martins. RJ: Francisco Alves, 1982.
- Companhia e outros textos.** Trad. Ana Helena Souza; SP: Globo, 2012.
- Le Dépeupleur.** Paris: Éditions de Minuit, 1970.
- Le Dernière bande.** Paris: Éditions de Minuit, 1959.
- Dias Felizes.** Trad. Fábio de Souza Andrade. SP: Cosac Naify, 2010.
- Eleutheria.** trans. Michael Brodsky. New York: Foxrock, 1995.
- En Attendant Godot.** Paris: Éditions de Minuit, 1952.
- Esperando Godot.** Trad. Fabio de Souza Andrade. SP: Cosac Naify, 2005.
- Esperando Godot.** Trad. Fábio de Souza Andrade. SP: Cia das Letras, 2017.
- Eu Não.** Trad. Luiz Roberto Benati. SP: Olavobrás, 1987 Film. New York: Grove Press, 1969.
- Fin de partie suivi de Acte sans paroles I.** Paris: Éditions de Minuit, 1957.
- Fim de Partida.** Trad. Fábio de Souza Andrade. SP: Cosac Naify, 2002. **Foraides/Fizzles – Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns.** Ed. Wight Art Gallery/University of California, Los Angeles, 1988.
- Le Monde et Le Pantalon.** Les Édition de Minuit, Paris, 1989.
- L'Image.** Paris, Les Editions de Minuit, 1988.
- L'Innommable.** Paris: Éditions de Minuit, 1952.
- O Inominável.** Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1989. **O Inominável.** Trad. Ana Helana Souza. SP: Globo, 2009 **Malone meurt.** Paris: Éditions de Minuit, 1951.
- Mal vu mal dit.** Paris: Éditions de Minuit, 1981.
- Malone Morre.** Trad. Paulo Leminski, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.
- Mercier et Camier.** Paris: Éditions de Minuit, 1970.
- Molloy.** Paris: Éditions de Minuit, 1950.
- Molloy.** Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1988.
- Molloy.** Trad. Ana Helena Souza. São Paulo, Globo, 2007.
- Nouvelles et textes pour rien.** Paris: Éditions de Minuit, 1958.
- Novelas – O Expulso, O Calmante, O Fim.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. SP: Martins Fontes, 2006.
- O Despovoador/ Mal Visto Mal Dito.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Sp: Martins Fontes, 2008.
- Oh les beaux jours.** Paris: Editions de Minuit, 1963.
- Ossos de Eco.** Trad. Galindo, Rogério W. e Caetano W. SP: Biblioteca Azul, 2015.
- Pas suivi de quatre esquisses.** Paris: Éditions de Minuit, 1978.
- Premier amour.** Paris: Éditions de Minuit, 1970.

- Primeiro Amor.** Trad. Waltensir Dutra. RJ: Nova Fronteira, 1987.
- Pour finir encore et autres foirades.** Paris: Éditions de Minuit, 1976.
- Poemas.** Trad. Luiz Roberto Benati. SP: Olavobrás, 1987.
- Proust.** Trad. Arthur Rosenblat Nestrovski. Porto Alegre : 1986-2003.
- Quad at autres pièces pour la télévison – suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- Textos para Nada.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. SP: Cosac Naify, 2015.
- Watt.** Trad. Samuel Beckett (avec Ludovic et Agnès. Janvier). Paris : Éditions de Minuit, 1968.

### Sobre Beckett:

- ADORNO, Theodor. Trying to Understand Endgame, trans. Samuel Weber. In BellChevigny, ed. **Twentieth Century Interpretations of Endgame.** Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969, 82–114.
- ANDRADE, Fábio Souza. **Samuel Beckett: o Silêncio Possível.** Ateliê Editorial, SP, 2001.
- ANZIEU, Didier. Beckett et Bion. In **Revue de Psychothérapie** 5–6 (Paris, 1968): 21–30.
- \_\_\_\_\_. **Beckett Paris.** Gallimard, 1998.
- ASTBURY, Helen. Samuel Beckett's (linguistic) exile: continuity through separation In: **Les Mots Pluriels**, no 17. avril 2001.
- ATIK, Anne. Beckett as Reader. **American Poetry Review** 28.5 (September–October 1999).
- ATIK, Anne. **Comment c'était - souvenirs sur Samuel Beckett.** Editions de l'Olivier/Le Seuil, 2003.
- BADIOU, Alain. **Beckett - L'Increvable Désir.** Paris: Hachette, 1995.
- BAIR, Deirdre. **Samuel Beckett: A Biography.** London: Jonathan Cape, 1978.
- BARRETTINI, Célia. **A Linguagem de Beckett.** São Paulo: Perspectiva, Coleção Ellos, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Samuel Beckett: Escritor Plural.** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BATAILLE, Georges. Review of Molloy [1951]; rpt. In **Graver and Federman, Critical Heritage**, 55–63.
- BATES, Julia. **Beckett's Art of Salvage: Writing and Material Imagination 1932 – 1987.** Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- BAUMGARTEL, Stephan. “O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea”. In: **VIS – Revista do Programa de Pós Graduação em Arte – V. 9 - nº 2 julho/dezembro 2010**, Brasília: Programa de Pós Graduação em Arte, 2010.
- BEN-ZVI, Linda. **Samuel Beckett.** Boston: Twayne, 1986.
- \_\_\_\_\_. and MOORJANI, Angela. **Beckett at 100 Revolvig It All.** NY: Oxford University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives.** Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- BERKELEY, George. Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano, In: **Os Pensadores**, São Paulo, Editora Nova Cultural, 2005.

BIANCHI, Valentina. Subjectless language: syntactic aspects of S. Beckett's "Rockaby"  
In: **Draft** - August 2003.

BLANCHOT, Maurice. "Où Maintenant? Qui Maintenant?" In: **Le Livre à Venir**. Ed. Gallimard, Paris, 1959.

BRATER, Enoch. **Beyond Minimalism - becketfs late style in the theater**. NY: Oxford, 1987.

\_\_\_\_\_. Light, Sound, Movement, and Action in Beckett's Rockaby. In: *Moderne Drama*, vol.25, no. 3 Fall, 1982, p. 342-348.

BRYDEN, Mary. Pas et Berceuse: des textes féminins? In: **Europe – Revue LITTÉRAIRE Mensuelle – Samuel Beckett – 71<sup>o</sup>. Année – no. 770-771/juin- juillet**, Paris, 1993, p. 143-152.

\_\_\_\_\_. Gender in Beckett's Music Machine. In : **Beckett On \_\_\_\_\_ . Samuel Beckett and Music**. Oxford: Clarendon Press, 1998 and On Eds. Lois Oppenheim and Marius Buning. London: Associated UP, 1996.

CALDER, John. **The Philosophy of Samuel Beckett**. London: Calder Pub., 2001.

CASANOVA, Pascale. **Beckett, l'abstrateur: anatomie d'une révolution littéraire**. Ed. Seuil, Paris 1997.

CAVALCANTE, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou**. RJ: 7 letras, 2006.

CHABERT, Pierre (org.) **Revue d'Esthétique: Samuel Beckett – hors serie**. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1990.

CIARAN, Ross. **Aux frontières du vide Beckett: une écriture sans mémoire ni désir**. NY/Amsterdam: Rodopi, 2004.

CIXOUS, Hélène. **Une Passion: l'un peu moins que rien**. In: Cahier L'Herne-Samuel Beckett, Paris: Ed. L'Herne, 1976.

COETZEE, J. M. "The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Style and Analysis." Ph.D. diss., University of Texas at Austin, 1969.

COHN, Ruby. Mabou Mines Translations of Becket. In : **Beckett Translating / Translating Beckett**. London: University Park and London: Pennsylvania State University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. **Samuel Beckett: The Comic Gamut**. New Brunswick: University Press, 1962.

\_\_\_\_\_. **Just Play – Beckett's Theater**. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. **A Beckett Canon**. Michigam: the University of Michigan Press, 2001.

\_\_\_\_\_. 'The Femme Fatale on Beckett's Stage' from (ed.) Ben-Zvi, L. (1990). In : **Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives** (Illinois: University of Illinois Press) pp. 162-171.

\_\_\_\_\_. **Samuel Beckett Self-Translator**. In: PMLA, Vol. 76, No. 5 Dec., 1961, pp. 613-621.

CONNOR, Steven. **Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text**. Oxford: Basil Blackwell, 1988. **Beckett Today / Aujourd'hui** 6 (1997): 165–80.

CRONIN, Anthony. **Samuel Beckett – The Last Modernist**. London: Flamingo, 1997.

DAVIS, Robin J. and Butler, Lance St J. **Makes Sense Who May – Essays on Samuel Beckett's Later Works**. Totowa, Barnes & Noble Books, 1989.

ELLMANN, Richard. Samuel Beckett: Nayman of Noland In: **Four Dubliners**. George Baziller, New York, 1994.

ESSLIN, Martin. **Au-delà de l'absurde**. Traduit par Françoise Verman. Paris, Buchet-Chastel, 1970, p385.

\_\_\_\_\_. **Mediations – essays on Brecht and Beckett and the Media**. Grove Press, NY, 1982.

\_\_\_\_\_. Visions of Absence: Beckett's Footfalls, Ghost Trio and ...but the clouds... In: **Transformations in Modern European Drama**. Ed. Ian Donaldson, Atlantic Highlands, NJ, 1983.

EIGENMANN, Eric. Mise en scène de l'effacement In: **Revue Critique**, no. 519-520, Ed. De Minuit, Paris, 1990.

FEDERMAN, Raymond. **Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction**. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1965.

FEHSEHFELD, Martha. Beckett's Late Works: Aa Appraisal. In: **Samuel Beckett – Modern Critical Views**, edited by Harold Bloom. NY: Chelsea House Pub., 1985.

\_\_\_\_\_. Beckett's Later Works: A Appraisal. In: **Modern Critical Views-Samuel Beckett** (Harold Bloom org.). NY: Chelsea House Publishers, 1985.

FINNEY, Brian. Samuel Beckett's Postmodern Fictions. In: **History of the British Novel**. New York: Columbia University Press UP, 1994. 842-66

FRIEDMANN, Alan, and Rosman, Charles. **Beckett Translating/Translating Beckett**. Pennsylvania State Univ Press, 1987.

FOUCRÉ, Michèle. **Le Geste et la Parole dans le Théâtre de Samuel Beckett**. Paris: Ed. A-G. Nizet, 1970.

GROSSVOGEL, David I. Reviewed Work(s): Samuel Beckett: The Comic Gamut by Ruby Cohn. In: **Comparative Literature**, Vol. 16, No. 3, 1964, pp. 264-269.

GONTARSKI, S. E., and ASTIER, Pierre. Columbus: Ohio State University Press, 1983, 36–57.

GONTARSKI, S.E. and UHLMANN, Anthony. **Beckett after Beckett**. Miami: University Press Florida, 2006.

GONTARSKI, S. E. **Beckett's "Happy Days": A Manuscript Study**. Columbus: The Ohio State University Library Publications, 1977.

\_\_\_\_\_. Encenando Vozes na Prosa de Beckett – Staging Beckett's Prose Voices. Texto originalmente publicado com o título “Company for Company: Androgyny and Theatricality in Samuel Beckett's Prose”. In: ACHESON, James;

ARTHUR, Kateryna. **Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company**. London: Macmillan Press, 1987, pp. 193–202.

\_\_\_\_\_. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: [www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57376/60358](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57376/60358)

\_\_\_\_\_. **The Grove Companion to Samuel Beckett - A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought**. Ny: Grove Press, 2004.

\_\_\_\_\_. The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Art, In: **Modern Critical Views: Samuel Beckett**. Ed. Harold Bloon. Chelsea House publishers, NY, 1985. ———.

\_\_\_\_\_. **On Beckett: Essays and Criticism**. New York: Grove Press, 1986. ———. Working Through Beckett. In : Steve Wilmer, ed., **Beckett in Dublin**. Dublin: Lilliput Press, 1992, 33–52.

\_\_\_\_\_, ed. **The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, vol. II, Endgame**. London: Faber & Faber; New York: Grove Press, 1993.

\_\_\_\_\_. “Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theater.” **Journal of Modern Literature** 22.1 (fall 1998): 131–145.

- , ed. **The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, vol. IV**, The Shorter Plays. London: Faber & Faber; New York: Grove Press, 1999.
- . **A Hat Is Not a Shoe: The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett** and GRAVER, Lawrence and Raymond Federman. **Samuel Beckett: The Critical Heritage**. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.
- GRONINGER, Hunter and CHILDRES, Marcia Day. Samuel Beckett's "Rockaby" dramatizing the plight of the solitary elderly at life's end. In: **Perspectives in Biology and Medicine**, volume 50, no. 2, spring 2007, 260.
- GROSSMAN, Evelyne. **L'Esthétique de Beckett**. Paris: SEDES, 1998.
- . **La Défiguration – Artaud, Beckett, Michaux**. Paris: Minuit, 2004.
- . A La Limite...: lecture de Cette lois de Samuel Beckett. In: **Borderless Beckett**. Bruno Clement (org.) New York, NY: Roddopi, 2008.
- GROSSVOGEL, David I. "Reviewed Work(s): Samuel Beckett: The Comic Gamut by Ruby Cohn" In: **Comparative Literature**, Vol. 16, No. 3, 1964, pp. 264-269.
- GUSSON, Mel. **Conversation with and About Beckett**. NY: Grove Press, 1996.
- HARMON, Maurice, ed. **No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Janvier, Ludovic**. Pour Samuel Beckett. Paris: Minuit, 1966.
- JULIET, Charles. **Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde**, trans. Janey KALB, Jonathan. **Beckett in performance**. New York: Cambridge University Press, 1989.
- KENNER, Hugh. **A Reader's Guide to Samuel Beckett**. NY: Farrar, Straus and Giroux. 1973.
- KNOWSOLN, James and Elizabeth. Beckett on Racine – appendix. In: **Beckett Remembering, Remembering Beckett**. London: Bloomsbury, 2006.
- KNOWLSON, James. **Damned to Fame – the life of Samuel Beckett**. A Touchstone Book, NY, 1997.
- KNOWLSON, James and Elizabeth. **Remembering Beckett**. London: Bloomsbury, 2007.
- LAMBRUSE, Remi. Beckett et la Peinture. In: **Revue Critique**, no. 519-520, Ed. De Minuit, Paris, 1990.
- LAMONNIER-TEXIER, Delphine; et CHEVALLIER, Geneviève; et PROST, Brigitte. **L'Esthétique de La Trace chez Samuel Beckett – écriture, représentation et mémoire**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- LE JUEZ, Brigitte. **Beckett avant la lettre**. Paris, Bernard Grasset, 2007.
- Lewis, Jim. "Beckett et la Caméra" In: **Révu d'Esthétique – Samuel Beckett**. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1990.
- LIMA, Luis Costa. O Abstracionismo de Samuel Beckett. In: **Mimesis: O desafio do Pensamento**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.
- . A Espera: Prelúdio a Samuel Beckett. In: **Melancolia**. SP: UNESP, 2017.
- LOUAR, Nadia. "A Tongue Not Mine: Beckett and Translation" In: **Modern Philology**, Vol. 112, No. 1 (August 2014), pp. E114-E117.
- LYONS, Charles R. **Samuel Beckett - Macmillan Modern Dramatists**. London: The Macmillan Press, 1983.
- . 'Male or Female Voice: The Significance of the Gender of the Speaker in Beckett's Late Fiction and Drama' from (ed.) Ben-Zvi, L. (1990) In: **Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives** (Illinois: University of Illinois Press) pp. 150-161



- MAGGED, Matti. *Confronting Reality*. In: **Dialogue in the Void: Beckett & Giacometti**. Lumen Books, New York, 1985.
- MARIN, Magui. “May B”, In: **Revue d’Esthétique: Samuel Beckett: roman, theater, image, acteurs, mise en scène, voix, musiques**. Editions Jean-Michel Place, Paris, 1990.
- MARFUZ, Luiz. Rastros que Emulam Figuras: a montagem de Improviso de Ohio, de Samuel Beckett. In: **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 476-497, maio/ago. 2013.
- MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros — que outros?. In: **Tradução em Revista 7**, 2009, p. 01-14.
- \_\_\_\_\_. O Chapéu de Beckett. In: **Gragoatá**. Niterói: Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense — n. 26., 2009.
- \_\_\_\_\_. Tradução e perspectivismo. In: **Revista Letras**, Curitiba, n. 85, p. 135-149, jan./jun. 2012. Editora UFPR.
- \_\_\_\_\_. Dizer-mostrar o estranho. In: **Alea** [online]. 2012, vol.14, n.1, pp.93105.
- NORES, Dominique (org.). **Les Critiques de Notre Temps et Beckett**. Paris: Garnier Frères, 1971.
- OPPENHEIM, Lois. **The Painted Word – Samuel Beckett’s Dialogue with Art**. The University of Michigan Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Samuel Beckett and the arts: music, visual arts and non-print media**. NY: Garland, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies**. London: Palgrave Macmillan, 2004.
- PERLOFF, Marjorie. Between Verse and Prose: Beckett and the New Poetry. In: **Critical Inquiry 9**, December 1982.
- \_\_\_\_\_. (ed.). **The Sound of Poetry, the Poetry of Sound**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. An Image from a Past Life: Beckett’s Yeatsian Turn. In: **Fulcrum**, No. 6, 2007.
- \_\_\_\_\_. “The Silence that is not Silence: Acoustic Art in Samuel Beckett’s Embers” In: **Lois Oppenheim, ed. Samuel Beckett and the Visual Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media**. N.Y.: Garland Publishing, 1998.
- PILLING, John (ed.). **The Cambridge Companion to Beckett**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- RABATÉ, Jean-Michel. **La Pénultième est Morte- spectrographies de la modernité**. Seyssel, Ed. ChampVallon, 1993.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O Parto de Godot e outras encenações imagináveis – a como poética da cena**. Ed. HUCITEC/Fapesp, SP, 1999.
- RICKS, Christopher. **Beckett’s Dying Words**. NY:Oxford University Press, 1995.
- ROBBE-GRILLET, Alain. Retour à la Signification, In: **Les Critiques de Notre Temps et Beckett**. Ed. Garnier, Paris, 1971.
- SCOTT, Hamilton Alan Graham (Author, Editor). **Samuel Beckett and the ‘State’ of Ireland**. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017
- SMITH, Frederik N. **Beckett’s Eighteenth Century**. North Carolina: University of North Carolina at Charlotte, 2002.
- SISCAR, Marcos. **De Volta ao Fim – O “Fim das Vanguardas” como Questão da Poesia Contemporânea**. RJ: 7 Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. Poesia no contratempo: Samuel Beckett. In: **Revista Letras**, Curitiba, ufpr, n. 95 9-23, jan./jun. 2017.

SOUZA, Ana Helena. **A Tradução como um Outro Original – Como é de Samuel Beckett**. RJ: 7 Letras, 2006.

STEWART, Paul. **Zone of Evaporation: Samuel Beckett's Disjunctions**. NY : Rodopi, 2006

VAN SLOOTEN, Johanneke. **Beckett's Irish Rhythm Embodied in His Polyphony**. Beckett On and On... Eds. Lois Oppenheim and Marius Buning. London: Associated UP, 1996. 44- 60.

WEBB, Eugene. **As Peças de Samuel Beckett**. SP: Realizações, 2012.

### **Bibliografia Complementar:**

ABREU, Ovídio. Deleuze e a Arte: O Caso da Literatura, IN: Lugar Comum, Nº23-24, pp.199-209, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Capecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Bartleby, Escrita da Potência: Bartleby, ou Da Contingência**. SP:

Editora 34 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. SP: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Ideia de Prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Homem sem Conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

\_\_\_\_\_. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**.

Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Oxford: The Clarendon Press, 1962.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: O Rumor da Língua. Edições 70, s/d.

\_\_\_\_\_. **Sobre Racine**. SP, Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre Teatro**. SP: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Prazer do Texto**. SP: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Aula**. SP: Cultrix, 2007.

BARRENTO, João. **Gênero Intranquilo: Anatomia do Ensaio e do Fragmento**. Lisboa:

Assírio & Alvim, 2010.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. SP: Cosac Naify, 2004.

BATAILLE, G. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1973. V. III, V.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. SP: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, arte e política**. SP: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Capitalismo como Religião**. SP: Boitempo, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita 1: A Palavra Plural**. SP: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Livro por Vir**; tradução Leyla Perrone-Moisés. SP: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **L'Écriture du Désastre**. Paris: Éditions Galimard, 1980.

- BOIS, Yves-Alan, KRAUSS, Rosalind E. **Formless – a User’s Guide**. Zone Books, NY, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011
- CARSON, Anne. **O Método Albertine**. Belo Horizonte, Ed. Jaboticaba, 2017.
- \_\_\_\_\_. **if not, winter fragments of Sappho**. NK: Virago Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Antigonik (Sophokles)**. Montreal, A New Direction Book, S/D.
- CELINE, Louis-Ferdinand. **De Castelo em Castelo**. SP: Cia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Viagem ao Fim da Noite**. SP: Cia das Letras, 2015.
- CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. SP: Schwarcz, 2016.
- CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página**. RJ: Casa da Palavra, 2002.
- CHOMSKY, Noan. **Estruturas Sintáticas**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- COHEN, Margaret. **Une Reconstruction du Champ Littéraire, Faire Oeuvre du “désordre du siècle”**, *Littérature*, n. 124, dez. 2001, Paris, Larousse, pp. 23-37.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. SP: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. SP: Perspectiva, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. **“Théorie de la littérature: la notion de genre”**, Curso ministrado na Sorbonne/Université de Paris IV, 1999-2000, <http://www.fabula.org/compagnon/>. Acesso em 20/10/2009.
- DE BRUN, Pádraig. **Scriptural Instruction in the Vernacular: The Irish Society and its Teachers 1818–1827**. Dublin Institute for Advanced Studies, 2009.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O Que é Filosofia?** SP: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Kafka – Por uma Literatura Menor**. RJ: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles. **O Esgotado**. In: **Sobre Teatro: um manifesto de menos e o esgotado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Philosophie et minorité**. In: **Critique n.º. 369**, fevereiro 1978.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. SP: Editora 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Foucault**, Paris, Minuit, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Abecedário**. <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>
- \_\_\_\_\_. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Nietzsche e a Filosofia**. Porto: Rê, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto S. Fortes. São Paulo Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. **A Ilha Deserta e outros escritos**. SP: Iluminuras, 2004.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. SP: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O Monolinguismo do Outro**. Porto: Campo das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. SP: Perspectiva/ USP, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Mal de Arquivo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Santa Catarina: Ed. UFSC, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Des tours de Babel**. In: GRAHAM, Joseph F. **Difference in Translation**. London: Cornell University Press, 1895

- DIDI-HUBERMAN, Didi. *Devant L'Image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Ser Crânio – lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2009.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução: Lígia Borges. *Revista Sala Preta*, SP: USP, abril, 2009. Laurent Goumarre, Christophe Kihm. “Performance contemporaine” [Performane contemporânea]. In : **Artpress**, Paris, n. 7, nov-déc-janv., 2008.
- FISCHER, Iris Smith. **Mabou Mines: Making Avant-Guarde Theater in the 1970s**. EUA: University of Michigan Press, 2011.
- FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; e DABUL, Rafael. **Algo Infiel – corpo, performance e tradução**. SP: Cultura e Barbárie Editora- Nexus, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. SP: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 1992.
- \_\_\_\_\_. **As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. SP: Martins Fontes, 1995.
- GREEMBERG, Clement. **Clement Greemberg e o Debate Crítico**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Organização, apresentação e notas Glória Ferreira e Cecilia Cotrim de Melo. Rio de Janeiro: Zahar/MINC Funarte, 1997.
- GROSSMAN, Evelyne. **Corpos Hipersensíveis – para além das diferenças de sexo**. RJ: Zazie ed., 2016.
- \_\_\_\_\_. A Desidentidade. In: **Lugar Comum**, no21-22, 2005, p. 23-25
- \_\_\_\_\_. “Modernes Déhumanités” IN: *Alea*, volume 12, número 1, janeiro-junho, 2010, p. 47-57.
- GUIMARAES, Adriano. **Todos que caem**. Brasília: S. ed. 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich and PFEIFFER, K. Ludwig. **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Corpo e Forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica**. Rio de Janeiro, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Modernização dos Sentidos**. SP: 34 Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Atmosfera, Ambivalência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro, Editora Contraponto/PUC Rio, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Depois de 1945: latência como origem do presente**. SP: Editora Unesp, 2014.
- HALL, Stuart. When Was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit. **The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons**. Ed. Iain Chambers and Linda Curti. London: Routledge, 1996. 242-60.
- HAROLDO de Campos. **Transcrição**, Marcelo Tápias (org.). Perspectiva, São Paulo, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Galáxias**. SP: 34 Letras, 2004
- ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário – perspectiva de uma Antropologia Literária**. Eduerj, RJ, 1991.
- \_\_\_\_\_. **The Implied Reader: patterns of communications in prose fiction from Bunyan to Beckett**. The John Hopkins University Press, London, 1974.
- \_\_\_\_\_. “The Pattern of Negativity in Beckett’s Prose” In: *Prospecting: From*

- Reader Response to Literary Anthropology. The John Hopkins University Press, London, 1993.
- KENNEDY, Séan. **Beckett and Ireland**. Cambridge :Cambridge University Press, 2010.
- KUDIELKA, Robert. Abstração como Antítese: O Sentido da Contraposição na Pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock. In: **Novos Estudos CEBRAP** N.º 51, julho, 2008.
- \_\_\_\_\_. O Paradigma da Pintura Moderna na Poética de Beckett: uma arte que não se ressent de sua insuperável indigência. In: **Novos Estudos CEBRAP**, No. 56, março, 2000, p. 63-75.
- LASAGABASTER, David and HUGUET, Ángel (org.): **Multilingualism in European Bilingual Contexts: Language Use and Attitudes**. Buffalo: Multilingual Matters Ltd, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. SP: Cosac Naify, 2007.
- LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac &Naify, 2012.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009
- MATOS, Olgária de. Walter Benjamin: a citação como esperança. In: **Revista Semear**, nº06, Rio de Janeiro, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. “Traduzir: Escrever ou Descrever” In: **Scientia Traductionis**, n.7, 2010.
- MORAES, Marcelo Jacques. **Língua contra Língua**. RJ: 7 Letras, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. **Resistência da Poesia**. Lisboa, Ed. Vendaval, S/D.
- \_\_\_\_\_. **Le Sens du monde**. Paris: Éditions Galilée, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A L'Écoute**. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Le Partage des Voix**. Paris: Éditions Galilée, 1982
- NIETZSCHE, Fredrich W. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. Lisboa: Hedra, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Considerações Intempestivas**. SP: Martins Fontes, 1998.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. SP: Perspectiva, 2003.
- OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e Realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Ciência da Literatura Empírica: um novo paradigma. Uma Alternativa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- \_\_\_\_\_. e SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cenários Contemporâneos da Escrita**. Rio de Janeiro; 7 Letras, PUC Rio, FAPERJ, 2014.
- OLINTO, Heidrun Krieger; VERSIANI, Daniela Beccaccia (org.). **Cenários Construtivistas: Temas e Problemas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O lugar da crítica na literatura e nas artes contemporâneas. In: **Literatura e artes na crítica contemporânea**, Rio de Janeiro, Ed. PUC Rio, 2016.
- PELBART, Peter Pál. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura - loucura e desrazão**. SP: Brasiliense, 1989.
- PERLOFF, Marjorie. The Space of a Door: Beckett and the Poetry of Absence (200247). In: **The Poetics of Indeterminacy**. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. Between Verse and Prose: Beckett and the New Poetry. In: **Critical Inquiry** 9, December 1982.
- \_\_\_\_\_. An Image from a Past Life: Beckett's Yeatsian Turn. In: **Fulcrum**, No. 6, 2007.

\_\_\_\_\_. Collage and Poetry. In: **Encyclopedia of Aesthetics**, ed. Michael Kelly, 4 vols. (New York: Oxford U Press, 1998), Vol 1, 384-87.

\_\_\_\_\_. **The Sound of Poetry, the Poetry of Sound**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

PLATÃO. **Timeu-Críticas**. Tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. Trad. Raquel Ramallete, Editora 34, Rio de Janeiro, 1995.

RESENDE, Renato, e SANTOS, Roberto Corrêa dos. **No Contemporâneo – Artes e Escrituras Expandidas**. Rio de Janeiro: Circuito FAPERJ, 2011.

RICOEUR, Paul. **Sobre Tradução**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. SP: CosacNaify, 2004.

Said, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottmann, São Paulo, Cia das Letras, 1995.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. SP: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge, 1990.

SCHØLLAMMER, Karl Erik. **As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari**. *Ipotesi*, vol. 5, nº 2, jul/dez 2001, Juiz de Fora, Ed. UFJF, pp. 59-70.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Um Tradutor é um Escritor da Sombra? Variações sobre a Ontologia da Tradução. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis: v. 2, n. 28 2011.

SISCAR, Marcos. Derrida – o intraduzível. In: **Alfa**, São Paulo, 44 (n.esp.): 59-69, 2000

\_\_\_\_\_. “Poesia no contratempo: Samuel Beckett”. In: **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 95, 23, jan./jun. 2017.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM.

\_\_\_\_\_. Esperando Godot em Saravejo. In: **Questão de Ênfase – Ensaio**. SP: Schwarcz, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

STEINER, George. **Extraterritorial- a Literatura e a Revolução da Linguagem**. SP: Cia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **A Linguagem do Silêncio – ensaios sobre a crise da palavra**. SP: Cia das Letras, 2009.

TÁPIAS, Marcelo; NOBREGA, Thelma Medici (orgs.). **Haroldo de Campos Transcrição**. SP: Perspectiva, 2015.

ELIOT, T. S. **Notas para uma Definição de Cultura**. SP: Perspectiva, 1988.

VAILLANT, André. Hiérarchies littéraires: la dialectique moderne de l'ordre et du désordre. In : FRAISSE, Luc. **Pour une esthétique de la littérature mineure**, Colloque Littérature majeure, littérature mineure, Strasbourg, 16-18 janvier, 1997, Paris: Honoré Champion, 2000, pp. 129-148

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Ed. Cosac Naify, SP, 2007.

\_\_\_\_\_. Body and Performance. In: **Hans Ulrich Gumbrecht e K. Ludwig Pfeiffer** (eds.). *Materialities of Communication*. Standford UP: 1994.

\_\_\_\_\_. **Babel ou L'Inachèvement**. Ed. Seuil, Paris, 1997.

**Teses e publicações:**

- BRYDEN, Mary. Pas et Berceuse: des textes feminis?, publicado na **Europe Revue**, no. 770/771, de julho de 1993, com dossier dedicado à Samuel Beckett.
- CARRIERE, Julien F., **Samuel Beckett and bilingualism: how the return to English influences the later writing style and gender roles of All that Fall and Happy Days** (2005). LSU Doctoral Dissertations. 2657. Disponível em : [http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/2657](http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2657)
- KEMPINSKA, Olga. Tédio na leitura de Beckett. In: **Outra travessia 22** - Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2016.
- MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros — que outros? In: **Tradução em Revista 7**, 2009.
- HENZ, Alexandre. **Estéticas do Esgotamento: Extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. Tese de Doutorado, orientada por Suely Rolnik, PUC – São Paulo, 2005.
- VARGAS, José Ernesto de. Horácio e Drummond: o tempo que dispara também repara. In: **Organon**, Porto Alegre, v. 29, n. 56, p. 189-205, jan/jun. 2014.
- ZILLIACUS, Clas. Samuel Beckett's Embers: A Matter of Fundamental Sounds. In: **Modern Drama**, Volume 13, Number 2, Summer 1970, pp. 216-225.

## 9.

### Anexos

#### 9.1.

#### Nenhum/Neither – tradução

##### nenhum

Daqui para lá na sombra da sombra interna para o exterior

do impenetrável eu para o impenetrável não-eu por caminho nenhum

como se entre refúgios vez ou outra iluminados por portas que suavemente se abrissem,  
vez ou outra suavemente se fechassem de novo

acenou ainda uma vez para trás e afastou-se

esperando à distância, atento a qualquer vislumbre

apenas o som de algumas passadas

até que enfim parar, na falta enfim de si e do outro

então nenhum som

então suavemente a luz se esvaiu sem que se percebesse nenhum

inefável lar.



**neither**

Samuel Beckett

To and fro in shadow from inner to outershadow

from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither

as between two lit refuges whose doors once neared gently close, once  
turned away from gently part again

beckoned back and forth and turned away

heedless of the way, intent on the one gleam or the other

unheard footfalls only sound

till at last halt for good, absent for good from self other







then no sound

then gently light unfading on that unheeded neither

unspeakable home.

[1976]

## 9.2. Passadas – Esquema da Cena

- 1<sup>o</sup>. **E** << d<< e<< d<< e<< d<< e<< d<< e << **d**  
 e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  
**D**  
 << d<< e<< d<< e<< d<< e<< d<< e << d  
 e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> 
- 2<sup>o</sup>. **E** *sete, oito, nove, opa!* << d<< e<< d<< e<< d<< e<< d<< e << **d** *início: ouça lá*  
 e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  
**D**  
*sete, oito, nove, opa!* << d<< e<< d<< e<< d<< e<< d<< e << d  
 e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> 
- 3<sup>a</sup>. **E** *que idade tenho agora?*  << d<< e<< d<< e<< d<< e<< d<< e << **d** *sim, mas ainda é cedo.* **D**
- 4<sup>a</sup>. **E** *Infelizmente sim* e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  
*May?* << d<< e<< d<< e<< d<< e<< d<< e << d **D**  
*Sim, mãe.* e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  *você nunca vai parar?*  
*Nunca vai parar de revolver tudo?* << d<< e<< d<< e<< d<< e<< d<< e << d
- 5<sup>a</sup>. **E** *Tudo isso [tempo]* e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  *[tempo. Sino]* **D**
- 6<sup>o</sup>. **E** *Que meia volta mais elegante* << d<< e<< d<< e<< d<< e<< d<< e << **d** *Mas admiremos seu porte...*  
 e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  
**D**  
*Sete, oito, nove, opa!* << d<< e<< d<< e<< d<< e<< d<< e << d  
*Sete, oito, nove, opa!* e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  *Como eu dizia*
- 7<sup>a</sup>. **E** *É preciso ouvir as passadas.* << d<< e<< d<< e<< d<< e << **d** *Ela ainda dorme*  
 e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  
**D**  
*Ainda fala?* << d<< e<< d<< e<< d<< e << d *Sim, algumas noites...*  
 e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  
*Diz como foi tudo* << d<< e<< d<< e<< d<< e << d  
 e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>> d>> e>>  *[Tempo. Sino]*