

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

VOZ SEM CORPO, TORRENTE DE PALAVRAS: *NÃO EU* DE SAMUEL BECKETT¹

*Luciano Gatti*²,

Resumo:

O artigo aborda as versões para o teatro e para a televisão da peça *Não eu* (1972) de Samuel Beckett. Levando-se em conta a autonomia de cada um desses meios artísticos, pretende-se mostrar como a peça coloca em cena dois aspectos transversais da produção tardia do autor: a redução do corpo a um fragmento do mesmo, no caso, à boca da personagem em fala contínua; e a constituição de uma experiência subjetiva pautada não mais pelo questionamento da primeira pessoa (o “eu”), tal como se observava em trabalhos anteriores de Beckett, mas por sua reiterada negação, com o conseqüente deslocamento da primeira para a terceira pessoa.

Palavras-chave: Samuel Beckett; teatro moderno; redução; repetição.

Abstract:

The article addresses the theater and television versions of Samuel Beckett's play *Not I* (1972). Given the autonomy of each artistic medium, the paper shows how Beckett stages two transversal aspects of his production: the reduction of the body to a fragment, in this case, to the character's mouth in continuous speech; and the constitution of a subjective experience guided no longer by the questioning of the first person (the “I”), as was observed in Beckett's previous works, but by its repeated denial, with the consequent displacement of the first to the third person.

Keywords: Samuel Beckett; Modern Theater; Reduction; Repetition.

¹ Bodiless Voice, Word Torrent: Samuel Beckett's *Not I*.

² Professor do Departamento de Filosofia da Unifesp. Autor de *Constelações. Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno* (Loyola, 2009) e *A Peça de Aprendizagem. Heiner Müller e o modelo brechtiano* (EDUSP/FAPESP, 2015. Endereço de e-mail: lfgatti@gmail.com

Inicialmente concebida para o teatro e estreada em Nova York, em 1972, com Jessica Tandy sob direção de Alan Schneider, colaborador próximo de Beckett nos EUA, *Não eu* reduz a personagem à parte do corpo, no caso, a boca em fala contínua do início ao fim da peça. Na adaptação de 1976 para a televisão, dirigida em 1977 para a BBC por Anthony Page com assistência de Beckett, a cena se reduz exclusivamente à boca desempenhada por Billie Whitelaw, que também fizera o papel no teatro londrino. Na versão teatral, porém, a boca ainda contracena com um auditor, uma figura togada e silenciosa à esquerda no palco que, ao levantar os braços quatro vezes durante a apresentação, insere pausas no fluxo contínuo da voz. Em carta a James Knowlson, Beckett menciona que a imagem de *Não eu* teria sido em parte sugerida pela “Decapitação de São João Batista” de Caravaggio.³ O ponto de partida, contudo, fora dado pela figura do auditor, como aponta Enoch Brater com base em depoimentos do próprio autor:

Sentado em um café no norte da África, que Beckett visitou em 1969 e novamente de fevereiro a março de 1972, ele observou uma figura solitária, completamente coberta por uma djellaba, encostada na parede. Pareceu-lhe que a figura estava em uma posição de intensa escuta – o que aquela figura solitária poderia estar ouvindo? Só mais tarde Beckett soube que essa figura encostada na parede era uma mulher árabe esperando pelo filho que frequentava uma escola próxima. Para Alan Schneider, Billie Whitelaw e A. J. Leventhal, Beckett mencionou uma fonte ainda mais antiga para a figura elementar da boca: “Eu conhecia aquela mulher na Irlanda [...] sabia quem ela era – não ‘ela’ especificamente, uma única mulher, mas havia tantas velhas caducas, tropeçando pelas ruas, nas valas, ao lado das sebes. A Irlanda está cheia delas. E ouvi ‘ela’ dizendo o que escrevi em *Não eu*.”⁴

Embora, segundo as indicações de cena, o gênero do auditor togado seja “indeterminável”, a relação entre a voz feminina e o ouvinte silencioso permitiria aproximar *Não eu* de *Dias felizes* (1961), ainda que nesta última o personagem masculino, Willie, tenha direito a alguns monossílabos. O detalhamento da cena e dos personagens em *Dias felizes* também é mais acentuado. Winnie e Willie nitidamente compõem um casal irlandês ou britânico de meia-idade. A divisão de papéis é marcada por uma verdadeira literalização metafórica: enquanto Willie lê seu jornal, Winnie fala no deserto. Enterrada pela metade num monte de areia (e até a cabeça no segundo ato), ela contracena mais com os objetos que retira de sua bolsa do que com o marido absorto na leitura. Mas a presença de Willie não é

³ Carta de Samuel Beckett a James Knowlson de 29 de abril de 1973. CRAIG, Georg; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More. **The Letters of Samuel Beckett**. Volume 4: 1966-1989. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 332.

⁴ BRATER, Enoch. **Beyond Minimalism**. Beckett's late style in the theater. Nova York: Oxford University Press, 1987, p. 24. Cf. CRAIG; FEHSENFELD; GUNN; OVERBECK, 2016, p. 332 e 671.

supérflua. Winnie depende de sua proximidade física, mais que de sua escuta, como de uma audiência para continuar a falar.

Ah, sim, se ao menos eu pudesse suportar ficar sozinha, quero dizer, tagarelar à vontade, sem vivalma para me ouvir. *(Pausa.)* Não que eu acredite que você ouça grande coisa, não, Willie, Deus me livre. *(Pausa.)* Certos dias, você talvez nem ouça nada. *(Pausa.)* Mas noutros você até responde. *(Pausa.)* De forma que posso dizer que o tempo todo, mesmo quando você não responde e talvez nem ouça nada, uma parte do que eu falo está sendo ouvida, não estou apenas falando sozinha, quer dizer, um deserto, coisa que eu não poderia suportar – com o tempo. *(Pausa.)* É o que me dá forças para continuar, continuar falando, quero dizer. *(Pausa.)* Enquanto se você morresse – *(sorriso)* – ou fosse embora, me abandonasse, o que eu faria então, o que *poderia* fazer o dia inteiro, quero dizer, entre a campanha para despertar e a campanha para dormir? *(Pausa.)* Só olhar fixamente à minha frente com os lábios apertados.⁵

A menção à campanha, aviso sonoro característico do início da apresentação teatral que desperta Winnie no começo da peça, é um sinal de que ela, como Hamm e Clov em *Fim de partida*, tem consciência de sua teatralidade, o que não se traduz na interlocução convencional com o público ou na referência ao aparato teatral, mas no jogo constante com um ponto de vista externo a si mesmo, conferindo reflexividade ao manuseio da primeira pessoa. Hamm ainda era um narrador de si mesmo e de seu entorno, mobilizando explicitamente memória e fabulação para organizar a experiência passada e presente na forma de um aludido romance. Comparada a ele, Winnie é mais lírica, organizando os objetos à volta e a si mesma no presente da primeira pessoa, ainda que chegue a incursionar no passado e invocar Willie na segunda pessoa. Em seu solilóquio, sem a contrapartida do companheiro de cena, ela se aproximaria dos desenvolvimentos radicais operados por Beckett na primeira pessoa desde os monólogos de Arsene em *Watt* e de Lucky em *Esperando Godot* até *O inominável*.

Não eu é herdeira direta de tais operações, cruzando os longos monólogos com a fala feminina de *Dias felizes*, mas com feitio próprio perante as inovações formais anteriormente propostas por Beckett, sobretudo pelo deslocamento da primeira voz problemática para a terceira, uma alteração decisiva para a composição da sucessão vertiginosa de fragmentos esquivos à ordenação coerente em uma fábula ou em uma biografia. Na versão para o palco, o auditor é um ponto de referência externo à voz, dando-lhe ocasião não apenas para pausar o fluxo, mas também para “corrigir detalhes de sua própria narrativa ao responder às sugestões de uma fonte não especificada”.⁶ Nesse sentido, ela volta-se sobre si mesma e refaz o

⁵ BECKETT, Samuel. **Dias felizes**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 37.

⁶ TONNING, Erik. **Samuel Beckett's Abstract Drama**. Berna: Peter Lang, 2007, p. 111. A esse respeito é interessante verificar a análise proposta por Dirk van Hulle das pausas marcadas por Beckett em uma folha manuscrita por ocasião dos ensaios com Anthony Page e Billie Whitelaw em 1973, assim como a supressão das pausas necessárias

percurso de modo semelhante ao de *O inominável*, romance em que o narrador é tomado literalmente como voz narrativa e narra para não calar, seja uma voz interna, uma consciência raciocinante, seja uma voz sonora que repercute pelo espaço e rebate em seus tímpanos como a voz de um outro. Sem responsabilizar-se pela coerência ou verossimilhança do que conta, a voz nomeia personagens e atribui a eles traços biográficos e fragmentos de uma história, mas os desenvolvimentos são logo suspensos e descartados. Os episódios não passam de suportes transitórios para a exteriorização da voz. Eles não se organizam segundo a lógica própria dos acontecimentos, nem são orientados pelo desdobramento de uma ação que lhes confira algum sentido, mas mimetizam a instabilidade mesma da voz narrativa.

Não eu poderia ser uma versão condensada de *O inominável*, em um questionamento da voz narrativa que passa da prosa ao palco. Beckett reduz os vários duplos da voz à referência exclusiva a “ela”, possível duplicação da voz na terceira pessoa, assim como reduz o caráter autorreflexivo a respeito do gênero do romance e da própria função referencial da linguagem. A ambiguidade de fala e escrita, própria a um narrador que ora escreve, ainda que o corpo lhe falte, ora escuta uma voz interna que é também a voz de outros, está ausente de *Não eu*. Ao retomar no palco questões referentes à enunciação da voz, o tema do “eu” que escreve, viés característico da problematização do gênero do romance na trilogia, cede espaço ao questionamento da personagem dramática como sustentáculo cênico da voz até o ponto de sua máxima depuração, literalmente até sua redução ao órgão que exterioriza a fala, a saber, a boca. A aderência de *O Inominável* à escrita também implicava um controle da velocidade da voz pelo andamento da escrita e, na outra ponta, pela leitura. Em *Não eu*, a peça no palco, a voz, no limite do descolamento do corpo, exterioriza-se como máquina verbal no ritmo acelerado ditado pela encenação.

O fluxo verbal aglutina-se em fragmentos biográficos, unidades transitórias repetidas em variações, num movimento cíclico que externaliza a situação mesma da personagem numa torrente incessante de palavras. É uma mulher na casa dos setenta anos, nascida prematura aos oito meses de gestação e criada num orfanato onde aprendeu a crer em Deus. Aparentemente ela é muda, mas ocasionalmente é impelida a falar incontrolavelmente. Ela se refere a alguns episódios de sua vida, como um depoimento no tribunal ou a ida às compras, atividades nas quais sempre se mantinha em silêncio, mas se detém sobretudo em um acidente ocorrido numa manhã de abril, talvez a punição por um pecado cometido (a tentação do prazer físico), em que ela se vê deitada no campo, sem saber ao certo qual a posição de seu corpo, consciente de um zumbido incessante e de um raio de luz. Erik Tønning observou, com razão, que vários desses aspectos se confundem com a cena: a voz se assemelha a um zumbido, um foco de luz é

ao contraponto dado pela figura do auditor. HULLE, Dirk van. The Urge to Tell: Samuel Beckett's “Not I” as a *Texte Brisé* for Television. **Journal of Beckett Studies**, v. 18, 2009, p. 51.

direcionado à boca e a posição de seu corpo é indeterminável.⁷ Nessa conjunção entre memória e situação cênica, entre a interioridade da consciência e a exterioridade do palco, o zumbido incessante, que pode ser o ruído da própria fala, é tanto um som externo que lhe chega pelos ouvidos quanto interno ao crânio: "... o quê?... o zumbido... sim... o zumbido o tempo todo... chamado assim... nos ouvidos... apesar de ser claro na verdade... não é bem nos ouvidos... no crânio... rugido chato no crânio".⁸ A oscilação constante retoma aquela mesma distinção difusa entre interior e exterior apresentada por Beckett com a imagem do tímpano em *O inominável*.

talvez seja isso que sinto, que há um fora e um dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de uma parte o fora, da outra o dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não estou nem de um lado nem do outro, estou no meio, sou a divisória, tenho duas faces e nenhuma espessura, talvez seja isso que eu sinto, me sinto vibrar, sou o tímpano, de um lado é o crânio, do outro o mundo, não sou nem de um nem do outro [...].⁹

O rompimento com a nítida distinção, própria à concepção clássica de indivíduo, entre interior e exterior, entre a mente e o corpo, entre o sujeito e o mundo circundante, repercutirá por toda a cena tardia beckettiana, no teatro e na TV, abalando a autoria e o controle da voz, cuja exterioridade é potencializada por recursos técnicos como a voz em *off*. *Não eu* confere materialidade corpórea à questão ao evidenciar o fluxo verbal como um produto dos órgãos de fala – lábios, língua, mandíbula, boca – à revelia do controle cerebral.

palavras chegando... imagine! palavras chegando... uma voz que ela não reconheceu... a princípio... tanto tempo desde que soara... finalmente teve que admitir... não podia ser outra... senão a sua própria... aqueles sons de vogais... ela nunca ouvira... em outro lugar... de modo que as pessoas iam encarar... nas raras ocasiões... uma ou duas vezes ao ano... sempre no inverno algum estranho motivo... encará-la sem compreender... e agora esse fluxo... fluxo contínuo... ela que nunca... ao contrário... praticamente muda... todos os seus dias... como sobreviveu! [...] não era mesmo a dela... não mesmo a voz dela... e sem dúvida teria... com força ela deveria... estava no ponto... depois de muito esforço... quando subitamente ela sentiu... aos poucos ela sentiu... seus lábios se moverem... imagine!... seus lábios se moverem!... claro que até então ela não tinha... e não somente os lábios... as bochechas... a mandíbula... o rosto inteiro... todas aquelas – ... o quê?... a língua?... sim... a língua na boca... todas aquelas contorções sem as quais... nenhuma fala é possível...

⁷ TONNING, 2007, p. 110.

⁸ BECKETT, Samuel. Not I. **The Complete Dramatic Works**. Londres: Faber & Faber, 1990, p. 378.

⁹ BECKETT, Samuel. **O inominável**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009, p. 145.

e ainda do jeito comum... não sentiu nada... tão envolvida estava... no que dizia... o ser completo... suspensa nas próprias palavras... [...] todo o corpo, como que ausente... somente a boca... lábios... bochechas... mandíbula... nunca... o quê?... língua?... sim... lábios... bochechas... mandíbula... língua... sem parar um segundo... a boca pegando fogo... torrente de palavras... em seu ouvido... praticamente dentro do ouvido... sem entender a metade... nem um quarto... sem ideia do que está dizendo... imagine!... sem ideia do que está dizendo... e não consegue parar... sem parar... .ela que um instante antes... só um instante... não conseguia fazer um som... som de espécie alguma... agora não consegue parar... imagine!... não consegue parar o fluxo... e o cérebro inteiro implorando... algo implorando no cérebro... implorando que a boca pare... que pause um momento... um momento só ... e nenhuma resposta... como se não tivesse ouvido... ou não pudesse... não pudesse parar um segundo... como enlouquecida... tudo aquilo junto... se esforçando para ouvir... juntar as partes... e o cérebro... delirando sozinho... tentando encontrar sentido... ou fazê-la parar [...] ¹⁰

O longo trecho esboça formações diversas da cisão entre eu e ela, uma marca do teatro tardio inaugurada por *Não eu*. A exterioridade da voz em relação à personagem aparece ao menos de três maneiras. Primeiro, a voz é notada como fenômeno estranho, que ela não reconhece, mas que é levada a concluir como sendo dela mesma. A torrente de palavras não resulta de uma intenção consciente, nem se apresenta como exteriorização de um pensamento ou de um estado de ânimo, mas parece resultar, antes de tudo, de um movimento involuntário dos órgãos produtores da fala (língua, lábios, mandíbula, bochecha, boca). Não à toa, Beckett referiu-se à fala como um “fenômeno puramente bucal sem controle ou compreensão pela mente, ouvido só pela metade”.¹¹ Segundo, a exterioridade da voz se afirma pelo descompasso entre as palavras e o sentido que se poderia delas extrair como parte de uma narrativa, pois também lhe escapa a capacidade de organizar as palavras num percurso inteligível. Por último, aparece também pela conversão da boca em órgão de funcionamento involuntário, prejudicando a capacidade mental de estancar a torrente de palavras. Esses três modos de alienar a voz convergem na negação do pronome da primeira pessoa do singular pelo esforço reiterado de manter o discurso na terceira pessoa. Quatro vezes ela se confronta com a questão de quem fala: “corpo inteiro como que sumido... só a boca... meio enlouquecida... e não consegue parar... sem parar... algo que ela... algo que ela tinha que... o quê?... quem?... não!... ela”.¹² Embora a relação entre a imagem da boca e os fragmentos de história favoreçam a identificação entre a boca e a personagem biografada, a identificação da fala é veementemente negada. Tonning comenta:

¹⁰ BECKETT, 1990, p. 379-380.

¹¹ Carta de 16 de outubro de 1972 a Alan Schneider. CRAIG; FEHSENFELD; GUNN; OVERBECK, 2016, p. 311.

¹² BECKETT, 1990, p. 381.

Mesmo quando “ela” começa a reconhecer o “zumbido” como uma torrente de palavras, e então realmente admite que a voz “não poderia ser de outra... que dela mesma”, a terceira pessoa ainda é mantida. Gramaticalmente, o “eu” está sendo negado. Visualmente, a boca paradoxalmente insiste em seu próprio descolamento, em não ser nada além de um lugar para o descarregamento mecânico do discurso.¹³

Se *O inominável* cuidava de problematizar a primeira pessoa, invadindo-a com as palavras de outros, todos duplos de quem fala¹⁴, *Não eu* se destaca pela recusa enfática da primeira pessoa, inaugurando a clivagem característica da obra tardia entre a figura em cena e a história a ela referida. Se as convenções dramáticas parecem distantes, o conflito, por sua vez, motor mesmo do drama, mantém-se vivo, alimentando-se do choque entre os fragmentos de uma identidade fraturada. A multiplicação de vozes em peças posteriores como *Aquela vez*, assim como as duplicações do “eu” no par formado por mãe e filha em *Passos* e *Canção de ninar*, decorre da negação peremptória da identidade entre “eu” e “ela” encenada por *Não eu*.

É também esse conflito entre eu e ela que produz o encurtamento drástico da distância entre passado e presente. Em busca de algum grau de distanciamento entre si mesma e o objeto de seu discurso, ela transpõe imediatamente para a terceira pessoa uma torrente de palavras que, pelo ritmo, velocidade e teor, não decorre de um saber prévio a respeito de uma história alheia, mas é gerada ali mesmo no presente da enunciação. Assim como a cena, o passado também é um “fenômeno bucal” constituído na negação do “eu”. Um distanciamento semelhante é buscado nas rubricas que tanto descrevem quanto produzem as suas ações: “não podia fazer o som... nenhum som... som algum... nenhum grito de socorro por exemplo... caso tivesse tanta vontade... gritar... (*grita*) então escutar... (*silêncio*) gritar novamente... (*grita de novo*) e então escutar novamente (*silêncio*) não...”.¹⁵ A boca se encontra na posição de instância devoradora, ávida por qualquer alimento que lhe possibilite continuar a falar: por isso, ao referir-se às situações singulares em que o discurso irrompe, ela recomenda a si mesma “pegar algo”, seja de sua biografia, seja da situação mesma de fala, para dar livre curso à correnteza verbal:

uma ou duas vezes por ano... sempre no inverno estranho
motivo... longas horas de escuridão... agora isso... isso...
mais e mais rápido... as palavras... o cérebro... pulsando

¹³ TONNING, 2007, p. 110-111.

¹⁴ “Estou em palavras, sou feito de palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, todo o universo está aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, abre-se, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, onde quer que eu vá me reencontro, me abandono, vou em direção a mim, venho de mim, nada mais que eu, que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo [...]”. BECKETT, 2009, p. 149-150.

¹⁵ BECKETT, 1990, p. 378.

como louco... pega rápido e continua ... nada ali... em algum outro lugar... tenta outro lugar... o tempo todo algo implorando... algo nela implorando... implorando para parar... sem resposta... preces não atendidas... ou não ouvidas... fraca demais... e assim por diante... continua... tentando... sem saber o quê... o que ela estava tentando... o que tentar... o corpo inteiro como que ausente... somente a boca... como que enlouquecida... e assim por diante... continua-... o quê?... o zumbido?... sim... o tempo todo o zumbido¹⁶

As últimas palavras (“apanha isso”) são apenas as últimas discerníveis, pois a boca contínua, infatigável, sem término à vista, a expelir palavras indistintas, assumindo aquela posição perante o “fim” compartilhada por muitos dos trabalhos de Beckett, das rotinas repetitivas das primeiras peças, passando pela voz incessante de *O inominável*, até o serialismo das peças finais como *Quadrado I+II*. Como dizia Hamm, indicando o caminho: “o fim está no começo e no entanto continua-se”.¹⁷

II

Tanto em *Não eu* como no restante da produção final de Beckett, as vozes se pautam pelo retorno a antigos temas, palavras e fragmentos de orações e histórias, que reaparecem em variações e combinatórias, conferindo ao teatro tardio um feitiço fortemente repetitivo, avesso a resoluções e desfechos. A repetição, contudo, também enseja um movimento contrário, em atrito com a reiteração do mesmo. Por mais que resistam à composição de uma identidade, as vozes delineiam movimentos de busca, incursões exploratórias em um passado estranhado na expectativa de contar uma história. É o que confere direção aos processos repetitivos, mesmo que esta não passe de uma vaga projeção. Opostos por princípio, repetição e direção compõem um antagonismo peculiar à experiência beckettiana, reconhecível nas conexões intermitentes entre vestígios de histórias em desagregação. Torna-se então uma tarefa imprescindível detalhar o que se entende por repetição nesse contexto. Com esse intuito em vista, retomemos brevemente a análise de *Cascando* (1962), a última das peças radiofônicas de Beckett, proposta por Silvio Ferraz a partir da noção de permutação musical.¹⁸

Seu ponto de partida está na identificação por Iannis Xenakis de três temporalidades específicas à permutação: a temporalidade “do tempo reversível

¹⁶ BECKETT, 1990, p. 382.

¹⁷ BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 126.

¹⁸ A respeito de aspectos musicais variados da obra de Beckett, assim como do trabalho de compositores que lidaram com a sua obra, tais como Morton Feldman e Marcel Mihalovici, cf. a coletânea organizada por BRYDEN, Mary. **Beckett and Music**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

em que os termos estão isolados por ilhas de silêncio ou ruído, a do tempo irreversível que está nas palavras quando o pouco de tempo entre elas não as isola e que invertida sua ordem desfaz o sentido anterior e por fim as grandes cadeias que podem mesmo atravessar toda uma obra”.¹⁹ O emprego por Beckett desses três modos de permutação permitiria identificar em suas peças uma forma de temporalidade fundada em séries, repetições e ciclos, decerto próxima ao minimalismo musical dos anos 1960 e 1970 (Steve Reich, Philip Glass, Morton Feldman), mas irreduzível à repetição idêntica e reiterada dos mesmos termos. Segundo Ferraz, Beckett “não abre mão totalmente da direcionalidade, de um tempo irreversível mas que se percebe dirigido e portanto reversível”.²⁰ Embora o desenvolvimento temporal em suas peças não seja mais teleológico, também não é inteiramente cíclico. Em sua *ars combinatoria* os termos são repetidos e permutados, mas as mesmas sequências raramente são refeitas. A repetição, em suma, faz-se presente, mas “de um modo em que nunca uma situação dada se repete tal qual”.²¹

É nesse contexto, com o intuito de dar contornos mais precisos a essa arte combinatória, que Ferraz discute *Cascando*. A peça apresenta três “personagens”, sendo que um deles – “Opener” – coordena as falas dos demais: “Music”, composta por Marcel Mihalovici e “Voice”, uma reaparição dos velhos narradores beckettianos, dividida entre a necessidade incontornável de encontrar a história adequada, que lhe permita concluir, e os fragmentos aqui e ali retomados da narrativa de Woburn, um homem que surge ora caminhando ora se arrastando pela praia até alcançar um barco e afastar-se da costa. Como o narrador de *O inominável* (além de Hamm, Clov e outros), Opener e Voice também almejam o fim, que, em *Cascando*, poderia ser a convergência entre a voz e a música, silenciando ao final em ritmo descendente, como de resto indica o título mesmo da peça (*cascando: calando, diminuendo, decrescendo*).

No âmbito das peças radiofônicas, *Cascando* toma distância dos diversos elementos que conferiam algum realismo a *Todos que caem* (1956), sua primeira peça para o rádio: personagens atuando na primeira pessoa, uma trama em desenvolvimento e a sonoplastia que conferia verossimilhança a episódios do cotidiano de um vilarejo inglês. É corrente a tese de que Beckett, ao experimentar um novo meio, retoma convenções narrativas já abandonadas por ele mesmo em meios já explorados a

¹⁹ FERRAZ, Silvio. Beckett e música. Composição do tempo. **Eutomia**, n. 20 (1), Dez. 2017, p. 184-185.

²⁰ FERRAZ, 2017, p. 189.

²¹ FERRAZ, 2017, p. 191. É o que Ferraz também aponta, por exemplo, em um texto em prosa como *Bing!*: “Em *Bing!*, peça curta de uma página que Beckett escreve em 1966, termos (ora formados por uma palavra apenas “blanc”, “sol”, “presque”, ora por grupos sintagmáticos “tout su tout”, “jambes collées comme cousues”, “un mètre”, “lumière chaleur”, etc.) são permutados de modo que poucas vezes as mesmas sequências são refeitas; se um termo é precedido duas vezes por um mesmo será sucedido por outro e vice-versa. “Blanc”, ora seguida por “un mètre”, ora por “sur”, ora por “fixe”, precedida de “corps nu”, “plafond”, “sol”, “pieds”, “invisible”, e assim por diante”. FERRAZ, 2017, p. 190.

fundo, convenções essas que permaneciam moeda corrente nas peças radiofônicas e televisivas de sua época, em grande parte herdeiras do teatro realista. Diante da precária autonomia do gênero das peças para o rádio e para a televisão, Beckett retomava certas convenções dramaturgicas, mas logo as subvertia a partir das potencialidades técnicas do meio e de questões e procedimentos retomados de sua própria obra. Como resume Clas Zilliacus a respeito do conjunto das peças radiofônicas: *Todos que caem* conta uma história; *Cinzas* (1959) retrata um narrador; *Palavras e música* (1961) ainda apresenta muitos resquícios de personagens e situações; *Cascando*, por fim, descarta boa parte de tais elementos e, ao invés de concentrar-se numa história, concentra-se nas condições de narrar.²²

Cascando corresponderia assim ao uso mais avançado das potencialidades do meio radiofônico. A voz “desencarnada” do rádio permite a Opper orquestrar os registros da música e da voz, sem que seja necessário especificar se tudo se passa ou não em sua mente criadora. Se a sonoplastia de *Todos que caem*, com a recriação dos ruídos próprios a um vilarejo, potencializava o ilusionismo do drama radiofônico, *Cascando* emprega a voz radiofônica de modo mais literal, o que tende a dissipar o ilusionismo da peça convencional para o rádio. Explicitando o meio, tem-se, literalmente, vozes exteriorizadas por um aparelho. Tal emprego do meio radiofônico permitiria ver na figura de Opper aquela permeabilidade de interior e exterior apontada na imagem do tímpano em *O inominável* e na voz enquanto “fenômeno bucal” de *Não eu*. No início, Opper ainda é uma espécie de articulador distanciado de música e voz, alternando-as ou “abrindo-as” em conjunto, mas logo revela-se tão empenhado com os meios disponíveis na conclusão da narrativa de Woburn que também se torna um duplo da “voz”.

Ao diferenciar os modos de repetição formulados por Beckett, Ferraz destaca quatro momentos da “voz”:

história... se conseguisse terminá-la... conseguiria descansar...
dormir... não antes disso... oh eu sei... as que eu terminei...
mil e uma... tudo que já fiz... na vida... com a minha vida...
dizendo a mim mesmo... termina essa... é a certa... e
descansa... dorme... chega de histórias... chega de palavras...
e terminou... não a certa... não conseguia dormir... bem à
frente...

²² Além dessas peças, Beckett também escreveu para o rádio *Rough for Theatre I* e *Rough for Theatre II*, além de ter adaptado *La Manivelle* de Robert Pinget sob o título *The Old Tune*. Cf. ZILLIACUS, Clas. **Beckett and Broadcasting**. Abo: Abo Akademi, 1976, p. 143. O livro de Zilliacus é, ainda hoje, o estudo mais abrangente dessa peças, debatendo tanto as circunstâncias de escrita quanto de produção na BBC. Uma interessante coletânea recente atualiza a recepção dessas peças e estende a discussão proposta por Zilliacus para o conjunto da colaboração com a BBC, incluindo adaptações de peças teatrais e textos em prosa. Cf. ADDYMAN, David; FELDMAN, Matthew; TONNING, Erik (eds.). **Samuel Beckett and the BBC Radio: A Reassessment**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2017.

adiante... indo adiante... termine... não desista... então
descanse... durma... não antes... termine... dessa vez... é a
certa... você consegue... você conseguiu... está aí...

mais rápido... pra fora... indo pra fora... levantando...
mergulhando... indo a lugar algum... para a ilha... então não
mais... outro lugar... qualquer lugar... indo a qualquer
lugar... luzes...

quase... só mais alguns... mais alguns... cheguei... quase...
Woburn... é ele... era ele... alcancei ele... quase...²³

E a seguir comenta:

Na primeira as palavras são encadeadas de modo a se constituírem cadeias significantes habituais, apenas interrompidas pelas pausas (os 3 pontos). Na segunda são pequenas ilhas de significado ainda articuladas “rest...sleep”, “you have it...you’ve got it”. Na terceira o tempo já é outro e as ilhas começam de fato a se isolar, até que na quarta os termos estão flutuando em um mar de silêncio, o texto se transforma em lista, a leitura linear se torna polifônica, truncada, desfeita em sua continuidade. [...] Passamos de um tempo contínuo, onde os termos são compreendidos a partir e sempre em relação aos que acabaram de ser ouvidos, para um tempo irreversível em que os termos valem por si, e quando repetidos apenas reforçam suas sonoridades. As palavras, que aqui reduzo a termos, mergulham em seus traços sonoros e rítmicos. Não se trata de uma supressão do significado, ele ainda está mas embaralhado.²⁴

Cada um a sua maneira, os quatro modos tendem a dissociar as palavras dos sentidos que elas assumiriam em uma oração completa, reforçando os aspectos rítmicos, sonoros, materiais. Ferraz sustenta que o significado das mesmas não é eliminado por completo, mas a aproximação entre palavras e música, que já dava título à peça radiofônica anterior, levou alguns comentadores a defender uma eliminação por completo do caráter referencial e semântico das palavras. É o caso de Zilliacus, por exemplo, para quem a voz, aliada à música, se distancia do figurativo, da *história* justamente, e pode assim prosseguir livre do imperativo de narrar. No embate entre palavras e música, *Cascando e Palavras e música* seriam óperas ao inverso: não um texto que confere teor programático à música, mas a música, compreendida em seu sentido absoluto, que liberta a voz desse lastro narrativo.²⁵ Diante das obsessões narrativas de Beckett, talvez seja mais adequado dizer que não se trata de um caso nem de outro, nem uma tendência à ópera nem à música absoluta, mas ao atrito entre ambas com o intuito de acentuar as dimensões semântica e material de palavras e música. O próprio processo

²³ BECKETT, Samuel. *Cascando. The Complete Dramatic Works*. Londres: Faber & Faber, 1990, p. 297-304.

²⁴ FERRAZ, 2017, p. 191-192.

²⁵ ZILLIACUS, 1976, p. 136.

narrativo da voz, com o farto e diversificado uso de repetições, evidencia tal atrito entre som e sentido. Este permanece aludido, fragmentado, “embaralhado”.

O uso das combinatórias, que contrapõem as dimensões semânticas e sonoras das palavras, também abre espaço para a escuta do reverso de todo som, seja da música, seja das vozes, a saber, a escuta do silêncio, uma antiga aspiração de Beckett desde, ao menos, a conhecida “Carta alemã”, de 1937.

Há alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada por enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven, de forma que, por páginas a fio, nós não podemos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio.²⁶

O silêncio poderia emergir pelas fissuras introduzidas por pausas e descontinuidades da fala, algo trabalhado incessantemente por ele em suas encenações, como aparece, por exemplo, em uma indicação de cena a Billie Whitelaw, por ocasião dos ensaios para *Dias felizes*: “Relacione a frequência de palavras e ações quebradas com a descontinuidade do tempo. O tempo experimenta assim a passagem incompreensível de um presente inextrincável ao próximo. Aqueles passados esquecidos aqueles que se tornam inconcebíveis”.²⁷ Segundo Ferraz, esse silêncio estaria muito mais próximo do silêncio de Beethoven do que dos compositores contemporâneos a Beckett:

Mas ouvindo os silêncios em Beckett se faz muito mais a presença do silêncio beethoveniano do que aquele presente nas propostas de Feldmann ou mesmo Webern. Ou mesmo, por vezes, a transição entre um e outro, mas com predominância dos “insondáveis abismos de silêncio”. O silêncio em Beethoven não é uma simples pausa, espaço de espera, mas abismo, buraco, quebra que faz lembrar a ideia de *interrupted action* proposta por um compositor como Brian Ferneyhough nos anos 1990. [...] O silêncio não existe isolado, ele existe face ao não silêncio presente em áreas movidas e áreas estáticas.²⁸

Com o auxílio de programas de análise de áudio, Ferraz conclui seu trabalho com uma minuciosa medição de tais “abismos de silêncio”, identificando nas relações entre os silêncios e as ilhas de palavras o esqueleto mesmo da peça. Pela mesma via, ele distingue as diferentes funções das palavras curtas – que permitem tanto o

²⁶ Carta de Samuel Beckett a Alex Kaun, de 7 de julho de 1937. In: ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: O silêncio possível**. Cotia: Ateliê, 2001, p. 169.

²⁷ FEHSENFELD, Martha. From the perspective of an actress/critic: ritual patterns in Beckett's “Happy Days”. In: BURKMANN, Katherine (Ed.). **Myth and ritual in the plays of Samuel Beckett**. Londres: Fairleigh Dickinson University Press, 1987, apud FERRAZ, 2017, p. 193.

²⁸ FERRAZ, 2017, p. 194.

encadeamento rápido, semelhante ao de *Não eu* na versão com Billie Whitelaw, quanto o silêncio abrupto assim que cortadas (“Correct”, “go on”, “fall”) – e das palavras mais alongadas, que se prolongam no silêncio a seguir, aspirando continuidade em outras palavras longas (“somewhere”, “Woburn”, “broadbrim”).²⁹

III

Tendo essa análise por parâmetro, seria possível reconhecer em *Não eu* algo semelhante: uma diferenciação entre cadeias de significados habituais interrompidas por pausas (“palavras chegando... uma voz que ela não reconheceu... a princípio... tanto tempo desde que ela soara”) e ilhas de significado isoladas por silêncio (“agora isso... isso... mais e mais rápido... as palavras... o cérebro... pulsando como louco... pega rápido e continua... nada ali... em algum outro lugar...”). Mas, se as produções de *Cascando* mantinham as longas pausas como “abismos de silêncio” em meio às “ilhas de som”, as encenações de *Não eu* tendiam, pela máxima aceleração da voz, a suprimir qualquer margem para pausas ou alterações de andamento. Enquanto a primeira encenação de Schneider com Jessica Tandy chegava aos 23 minutos, a versão teatral com Billie Whitelaw caía para 15 minutos. A adaptação televisiva, por sua vez, não passava dos 12 minutos. A exceção ficou por conta de um único grupo, repetido quatro vezes pela voz: “what?... who?... no!...she!...”. Na versão teatral esse grupo era seguido pelo levantar dos braços do auditor. A transposição para a TV eliminou esse segundo personagem, reduzindo drasticamente a duração das quatro pausas. Essa modificação, além de intensificar o ritmo, também permitiu que a voz incorporasse à sua dinâmica a relação com aquela instância externa que balizava o seu fluxo verbal. Enoch Brater chegou a afirmar que a versão televisiva eliminava o conflito da peça ao abrir mão do drama entre boca e auditor, mas seria mais acertado dizer que ela acentua os conflitos oriundos da cisão aludida pelo título.³⁰ Na ausência do auditor, a boca se bate consigo mesma, como se reagisse a uma voz interna, duplicação dela mesma, que a incitasse a retomar e reformular em frações de segundos o que acabara de colocar para fora em palavras que pouco controla.

Em muitos sentidos, Beckett considerou a versão televisiva superior à teatral, embora inicialmente tenha se mostrado reticente à proposta de adaptação. Em carta a Bill Morton da BBC, ele reflete: “Embora eu considere *Não eu* como um

²⁹ Cf. FERRAZ, 2017, p. 197. Para a medição, ele empregou “os programas AudioSculpt e OpenMusic, desenvolvidos pelo Institut de Recherche et Coordination Acoustique Music (IRCAM), que permitem a análise de dados de áudio em arquivos específicos (formato SDIF) a partir do qual é possível extrair dados como o de uma partitura, aqui limitado apenas aos dados temporais, mas que poderia contemplar também dados frequenciais (como os dados espectrais presentes nas vozes de *Opener* e *Voice* na gravação empregada como objeto de estudo)”. FERRAZ, 2017, p. 195.

³⁰ BRATER, 1987, p. 34.

trabalho especificamente para o palco, virtualmente infilmável, você tem a minha permissão para apresentá-lo com Billie Whitelaw na BBC após a atual temporada no Royal Court Theatre”.³¹ Se Beckett sempre resistiu a transposições em função da especificidade de cada meio artístico, a questão da autonomia dos meios aparece sob nova luz quando a adaptação de fato permite desenvolver o material a partir das características de outro meio, no caso conferir um novo estatuto à boca. Whitelaw retoma as discussões:

Tristram [produtor da BBC] teve a ideia, e Sam, obviamente, consentiu em *fazer a imagem inversa daquela criada no teatro*. No palco, vê-se apenas a boca no canto superior à esquerda e a figura em primeiro plano, à direita. Tristram e Sam decidiram cortar completamente o Auditor; diferente de ver uma boca pequena como um ponto na tela, a minha boca tomou a imagem toda na versão para a televisão. Parecia estranhamente sexual e glutinosa, viscosa e esquisita, como uma água-viva enlouquecida e exageradamente sexualizada.³²

Beckett ficou tão entusiasmado com o resultado que não reintroduziu o auditor quando, em 1978, voltou a montar a peça em francês com Madeleine Renaux. O potencial da TV em evidenciar a boca como um evento cênico, aliado ao desempenho de Whitelaw, colocava o espectador numa posição análoga à do cérebro da personagem, incapaz de controlar ou apreender por inteiro o sentido do que é dito, um potencial que Beckett já indicava em carta a Schneider por ocasião da estreia: “Ela é uma entidade inteiramente cênica, parte de uma imagem cênica e fornecedora de um texto para a cena. O resto é Ibsen”.³³ Ibsen representa aqui o lugar da tradição no teatro de Beckett: a biografia de uma personagem, desde a interioridade psicológica até o seu desempenho social, confere um lugar aos vestígios dramáticos na cena tardia. Ao submeter a história literária a um violento choque com os recursos materiais de encenação, Beckett ressalta a precedência da imagem em cena e do fluxo verbal em relação à compreensão do que é dito. Como bem notou Linda Ben-Zvi, “a ênfase encontra-se menos no monólogo enquanto tal e em suas palavras fragmentadas que no *aparato físico* de produção da fala – lábios, dentes, saliva, língua – capturados pelo *aparelho mecânico* da câmera de televisão”.³⁴ O sentido, contudo, não é escamoteado pela encenação, mas produzido por meio dela. Em outras palavras, a constituição de uma biografia

³¹ CRAIG; FEHSENFELD; GUNN; OVERBECK, 2016, p. 328. A peça foi transmitida pela primeira vez em 1977 num programa da BBC intitulado *Shades* junto com as produções inglesas de ... *só as nuvens...* e *Trio Fantasma* e depois retransmitida na televisão alemã ao lado das versões da SDR para as outras duas peças num programa também chamado de *Sombras (Schatten)*.

³² WHITELAW, Billie. Billie Whitelaw... Who He?, apud CRAIG; FEHSENFELD; GUNN; OVERBECK, 2016, p. 405.

³³ Carta a Alan Schneider de 16 de outubro de 1972. CRAIG; FEHSENFELD; GUNN; OVERBECK, 2016, p. 311.

³⁴ Cf. BEN-ZWI, Linda. “Not I”: Through a Tube Starkly. *In*: BEN-ZWI, Linda (Ed.). **Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p. 247.

coesa, momento mesmo da configuração tradicional da experiência, é mediada pelos processos cênicos que evidenciam o seu estado de desagregação. Não se trata de buscar nessa precedência da encenação uma primazia epistemológica da imagem em relação ao texto, do som das palavras em detrimento do sentido por elas transportado, mas de notar em tais avanços técnicos uma encenação mesma dos obstáculos a uma experiência individual coesa. Daí a precedência do impacto sensorial de uma boca destacando-se do corpo e da mente de quem fala. É conhecida a declaração de Beckett a Alan Schneider de que a peça deveria atingir antes de tudo os nervos da plateia: “Eu a ouço sem fôlego, urgente, febril, rítmica, ofegante, sem preocupação com a inteligibilidade. Ela dirige-se menos ao entendimento do que aos nervos do público que, em certo sentido, *deveria compartilhar de sua perplexidade*”.³⁵

O sucesso da versão televisiva é indissociável da força sensorial da imagem. De modo algum, a boca situada à direita do palco, a cerca de 2,5 metros do chão e a uma distância ainda maior da plateia, surte o mesmo efeito da imagem televisiva. Somente ali, ocupando a dimensão inteira do monitor em preto e branco, a boca se materializa como a instância autônoma, destituída de corpo. Essa vantagem em relação ao teatro, contudo, era antes uma possibilidade do meio televisivo que uma consequência necessária. É o que se nota pela comparação da versão de Beckett, Page e Whitelaw com a de Neil Jordan e Julianne Moore para o projeto *Beckett on Film*. Além das diferenças de ritmo e entonação, Jordan optou pelo emprego de mais de uma câmera, exigindo a montagem de cenas produzidas de ângulos diversos. A escolha altera a concepção da peça como um fluxo contínuo. Além disso, a imagem mesma é distinta. O rosto de Whitelaw era inteiramente

³⁵ Carta de 16 de outubro de 1972 a Alan Schneider. CRAIG; FEHSENFELD; GUNN; OVERBECK, 2016, p. 311.

A formulação era em parte voltada também a Jessica Tandy, que ensaiava a peça sob a direção de Schneider e começava a apresentar enormes dificuldades psicológicas para memorizar o texto, levando o diretor a recorrer a um teleprompter para ajudá-la. Uma reação semelhante foi a de Billie Whitelaw, que estreou a peça em Londres em 1973 sob a direção de Anthony Page e supervisão de Beckett: “*Não eu* chegou pelo correio. Eu a abri, li e comecei a chorar, torrentes de lágrimas. Ela teve um tremendo impacto emocional em mim. Eu sabia então que tinha que fazer em alta velocidade. [...] Eu vim abaixo. Eu senti que não tinha corpo; Eu não conseguia me agarrar a onde eu estava; e, indo nessa velocidade, eu ficava muito tonta e me sentia como um astronauta vagando no espaço. Jurei a Deus que eu estava caindo” apud ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. **The Faber companion to Samuel Beckett**. Londres: Faber & Faber, 2006, p. 411.

Os editores das cartas de Beckett incluíram no volume declarações de Billie Whitelaw a respeito do colapso provocado pelo trabalho com a peça: “Eu estava em pé em uma plataforma elevada e, quando eu tentei falar em pé no escuro, comecei a ter vertigens e perder os sentidos [...]. Tentei continuar, mas de repente fiquei fora de mim e não consegui mais controlar o que meu corpo estava fazendo. Eu estava convencida de que caía no espaço como um astronauta, e depois desmoronei. Eu estava tonta e apagada”. “Eu não sei o que aconteceu. Eu apenas fiquei lá com lágrimas escorrendo pelo meu rosto. E então vi o próprio Beckett andando em direção ao fundo do teatro com a cabeça entre as mãos. Depois de um tempo ele voltou, estendeu a mão e me segurou. ‘Oh Billie’, ele disse, ‘o que eu fiz com você?’”. Cf. CRAIG; FEHSENFELD; GUNN; OVERBECK, 2016, p. 321.

ocultado pela maquiagem negra que o mergulhava no segundo plano enquanto os lábios, a língua e os dentes se se projetavam. Jordan preferiu mostrar um recorte em cores da parte inferior do rosto de Moore, tão iluminado quanto a boca. O resultado é um close-up de seu rosto, mas de modo algum aquela boca “estranhamente sexual e glutinosa, viscosa e esquisita, como uma água-viva enlouquecida e exageradamente sexualizada”.³⁶

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERLEY, C. J., GONTARSKI, S. E. **The Faber companion to Samuel Beckett**. Londres: Faber & Faber, 2006.
- ADDYMAN, David; FELDMAN, Matthew; TONNING, Erik (Eds.). **Samuel Beckett and the BBC Radio: A Reassessment**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2017.
- ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: O silêncio possível**. Cotia: Ateliê, 2001.
- BECKETT, Samuel. **The Grove Centenary Edition**, v. 1-4. Nova York: Grove Press, 2006.
- BECKETT, Samuel. Cascando. **The Complete Dramatic Works**. Londres: Faber & Faber, 1990.
- BECKETT, Samuel. Not I. **The Complete Dramatic Works**. Londres: Faber & Faber, 1990.
- BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BECKETT, Samuel. **O inominável**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BECKETT, Samuel. **Dias felizes**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BEN-ZWI, Linda (Ed.). **Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- BRATER, Enoch. **Beyond Minimalism**. Beckett's late style in the theater. Nova York: Oxford University Press, 1987.
- BRYDEN, Mary. **Beckett and Music**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CRAIG, Georg; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More. **The Letters of Samuel Beckett**. Volume 4: 1966-1989. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

³⁶ WHITELAW, Billie. Billie Whitelaw... Who He?, apud CRAIG; FEHSENFELD; GUNN; OVERBECK, 2016, p. 405.

FEHSENFELD, Martha. From the perspective of an actress/critic: ritual patterns in Beckett's "Happy Days". In: BURKMANN, Katherine (Ed.). **Myth and ritual in the plays of Samuel Beckett**. Londres: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

FERRAZ, Silvio. Beckett e música. Composição do tempo. *Eutomia* 20 (1), Dez. 2017.

HULLE, Dirk van. The Urge to Tell: Samuel Beckett's *Not I* as a *Texte Brisé* for Television. **Journal of Beckett Studies**, v. 18, 2009.

TONNING, Erik. **Samuel Beckett's Abstract Drama**. Berna: Peter Lang, 2007.

ZILLIACUS, Clas. **Beckett and Broadcasting**. Abo: Abo Akademi, 1976.

Artigo recebido em 25/06/2020

Aceito em 10/07/2020