



Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett

Stanley E. Gontarski

A imensa transformação ocorrida no percurso teatral de Samuel Beckett, que se inicia no teatro como um dramaturgo e finaliza como diretor, realiza-se durante o ocaso do chamado teatro modernista, mas cumprindo um dos férteis papéis no desenvolvimento do discurso histórico e crítico deste teatro, papel infelizmente ainda ignorado¹.

Esta ausência pode ser explicada pela escassez de documentação sobre seus espetáculos, assim como por críticos e pesquisadores que tradicionalmente privilegiam mais o texto impresso que a representação, frente a aparente estabilidade ou consistência do *texto* escrito, em relação aos aspectos complexos de seu texto encenado.

A ausência do trabalho do Beckett no palco nesta histórica equação, entretanto, distorce o arco de sua evolução criativa e esconde sua

emergência como um artista preocupado com o drama em sua completa realização cênica.

Beckett abraça o teatro não apenas como um meio no qual seu trabalho preconcebido seria expresso de forma mais acurada, mas como instrumento privilegiado através do qual ele seria criado.

Beckett evoluiu de ser apenas um orientador na produção de suas peças, para ser seu completo encenador, tomando controle de todas as opções cênicas colocadas sobre o palco (num aprendizado que se desenvolveu durante cerca de quinze anos, 1952-1967). A prática teatral ofereceu ao dramaturgo a oportunidade única de uma autocolaboração, na qual ele re-escreveu a si mesmo, ou melhor, reinventou a si mesmo como artista e, mais ainda, neste processo, redefiniu o teatro moderno em plena fase tardia.

Stanley Gontarski é editor do *Journal of Beckett Studies*. Diretor teatral, dramaturgo e dramaturgista no teatro profissional e universitário, colaborou extensamente com Samuel Beckett na adaptação e encenação para o teatro de seu romance *Companhia* (*Company*) assim como na adaptação de *O Que Onde* da televisão para o palco. Em 1981, Beckett escreveu *O Improviso de Ohio* (*Ohio Impromptu*) em sua homenagem. Este artigo foi publicado originalmente no *Journal of Modern Literature*, Vol. 22, n. 1, p. 131-55. Cópia em <<http://english.fsu.edu/faculty/sgontarski.htm>>. Tradução de Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. A presente tradução é acrescida de informações fundamentais do autor aos tradutores, não existentes nas notas do texto original inglês, mas imprescindíveis no seu entendimento.

¹ A pesquisa feita para a confecção deste artigo foi apoiada pela National Endowment for the Humanities no programa Fellowships for University Teachers.

Em resumo, pode parecer evidente proclamar que o Samuel Beckett que escreveu *Esperando Godot* em 1948 e o Samuel Beckett que o dirigiu no Teatro Schiller em Berlim, em 1978, trinta anos depois, não era a mesma pessoa e nem o mesmo artista.

O próprio Beckett supriu os paradigmas necessários para entender esta dialética. Em seus primeiros escritos sobre Marcel Proust (1931) dizia: “Não estamos somente mais desgastados por causa do ontem, nós somos um outro, não apenas o que fomos antes da calamidade do ontem”.²

O Samuel Beckett que encontra *Esperando Godot* enquanto encenador, trinta anos após a sua fundamental escritura, era este “outro” e o encontro dos dois, o “eu” escritor de 1948 e o “outro” diretor de 1978 (ou ao revés, o “eu” diretor de 1978 e a escrita “outra” de 1948), produz um dos momentos decisivos do teatro moderno em sua fase tardia.

Esta associação autor-diretor ocorreu cerca de dezesseis vezes no palco e outras seis vezes no estúdio de televisão, durante vinte anos (1967-1986), com Beckett dirigindo suas peças em três idiomas, o inglês, o francês e o alemão. Durante cada um destes encontros Beckett apoderou-se da direção de seus textos para serem ambos, o “eu” e o “outro”, ou seja, refinando, senão re-definindo, sua visão criativa para continuar a descobrir as possibilidades latentes de seu texto e reafirmar as fundações da estética modernista em seu trabalho. Expurgava então qualquer elemento que estimava estranho, as-

sim demonstrando novamente seu envolvimento, se não sua preocupação com a forma, com o perfil estético de seu trabalho.

Somente os cadernos de direção de *Jogo (Play)*, escrita em 1962-3 e encenada por Beckett em 1978, contém em torno de 25 complexos e completos esboços, separados, organizados visual e oralmente, colocados lado a lado, paralelos ao respectivo texto escrito. Reverberações e ecos na preparação de sua própria encenação³.

Foi o trabalho direto de Beckett na encenação de suas peças, particularmente entre 1967 e 1985, quando ele dirigiu a maioria de suas principais peças, que levou o editor John Calder a concluir:

“Eu não tenho dúvidas que a posteridade irá considerá-lo não apenas um grande dramaturgo e romancista, mas um diretor teatral da altura de Piscator, Brecht, Felsenstein”.⁴

Beckett, resumindo, se transforma num grande teórico do espetáculo no processo de encenar e reescrever seu próprio texto dramático.

Mesmo antes dele se tornar seu melhor leitor, Beckett participava ativamente da encenação de suas peças. Mas no início ele estava mais preocupado com o que ele mesmo chamava “um padrão de fidelidade” para seu teatro, ou seja, a primazia, se não a hegemonia, era concedida por ele ao próprio dramaturgo. Em nove de janeiro de 1953, quatro dias depois da estréia oficial em Paris de *Esperando Godot*, o sem-

² Samuel Beckett, *Proust* (Grove Press, 1957), p. 3. Edição em português: São Paulo: *Cosacnaify*, 2003.

³ Estes cadernos de anotações estão depositados nos arquivos de Samuel Beckett na University of Reading (Inglaterra) e estão sendo publicados em *fac-simile* e transcritos em *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol. IV: “The Shorter Play”, editado com introdução e notas de S. E. Gontarski (Faber and Faber Ltd., 1999).

⁴ John Calder, “Editorial and Theater Diary”, *Gambit: International Theater Review*, VII (1976), p. 3. Felsenstein foi um diretor alemão de teatro, principalmente de ópera, que não alcançou o reconhecimento sugerido por Calder.



pre vigilante Beckett escreveu a seu diretor francês, Roger Blin, advertindo-o a que evitasse qualquer desvio daquilo que estivesse escrito no seu texto:

“Uma coisa que me perturba é a calça de Estragon. Eu perguntei a Suzanne (sua futura esposa) se elas caem completamente. Ela me disse que elas estavam no meio das pernas. Elas não podem, absolutamente não podem... O espírito da peça, na medida que ela tenha algum, é que nada deve ser mais grotesco do que o trágico e que isto deve ser expresso até o fim e especialmente no fim. Eu tenho uma quantidade de outras razões para não querer arruinar este efeito, mas eu vou poupar você delas. Apenas seja bom o suficiente para representar a cena como ela foi escrita e ensaiada e deixe as calças caírem completamente até os tornozelos. Isto pode parecer estúpido para você, mas para mim é capital.”⁵

Beckett também tentou manter vigilância similar sobre as produções norte-americanas, apesar da distância. Em dois de fevereiro de 1956 escreveu a seu editor norte-americano, Barney Rosset – que havia começado a agir como seu agente, a se precaver contra o que ele chamava “desvios desautorizados” da segunda produção norte-americana de *Godot*, a ser realizada na Broadway, com um novo diretor, elenco e produtor, consciente do desastre da primeira produção realizada em Miami (estreada em 3 de janeiro de 1956)⁶.

“Estou naturalmente perturbado (...) com a ameaça sugerida em uma de suas cartas, de desvios desautorizados do texto original. Não podemos ter isto de qualquer maneira e estou pedindo ao (Donald) Albery (produtor inglês) para escrever a (Michael) Meyberg (produtor nos EUA) que avise que, para qualquer efeito, eu não sou intransigente a pequenas mudanças, como a expurgada produ-

⁵ A transcrição francesa desta carta aparece na introdução de *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol. II: “Endgame”. Grove Press, 1993, p. xiv.

⁶ Foi lançada uma versão bilíngüe de *Godot* pela Grove Press (2006), esta traz os dois textos, o em francês e o em inglês, mas não acaba com a polêmica. Gontarski, em correspondência sobre a tradução deste artigo, afirma que: “conforme descrevo na introdução desta versão bilíngüe”, a versão inglesa contida corrige a “maioria” das diferenças existentes nas edições inglesas e americanas, mas “ainda assim permanecem pequenas diferenças”. Além disso, segundo afirma Gontarski, o original francês utilizado pretendeu incluir todas as trocas que o autor fez ao texto publicado inicialmente nas Editions de Minuit, o que “deve torná-lo igual ao texto publicado em francês mais recente”. Para que se perceba a complexa questão da “fidelidade” do texto beckettiano, a tradução/versão feita pelo próprio autor, em língua inglesa, de seu texto mais famoso, *Esperando Godot*, tem múltiplas versões. A versão da Faber (inglesa) de 1956 nota: “Quando *Godot* foi transferida do Arts Theatre para o Criterion Theatre, um pequeno número de falas foram apagadas para satisfazer os requerimentos da censura inglesa (Lord Chamberlain). O texto impresso foi o usado para a produção do Criterion”. De fato há centenas de variantes entre a edição da Grove (norte-americana) de 1954 e a de 1956 da Faber & Faber, que “corrigiu” a sua edição em 1965, chamando-a “o texto completo e sem cortes”, pois havia sido autorizado por Beckett como definitivo, mas, que ainda assim, era substancialmente diferente do texto norte-americano. Para celebrar o octagésimo aniversário de Beckett, a Faber juntou todas as peças do autor num só volume: *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works*, embora nesta ocasião tenha inexplicavelmente reimpresso a versão expurgada de 1956 de *Esperando Godot*. [N. T.]

ção de Londres (Criterion Theatre) mostrou, se eu sinto que são necessárias, mas eu me recuso a ser melhorado por um escritor profissional (neste caso Thornton Wilder havia começado um esboço de tradução de *Godot* ao inglês).⁷

Da mesma forma, depois de completar *A Última Gravação* (*Krapp's Last Tape*, 1958), a qual ele havia quase intitulado *Ah Bom!* (*Ah Well*), Beckett orientou Barney Rosset a fazer algumas orientações para sua estréia, pois ele “iria ficar muito puto se a fizessem de outra forma (to be made a balls of an the outset)”. E acrescentava: “é por isso que eu questiono o fato de estar sendo encenado primeiramente por grupos pequenos fora do nosso controle, antes mesmo que nós a tenhamos apresentado mais ou menos corretamente, e estabelecido pelo menos um parâmetro de fidelidade”⁸. Nove dias mais tarde Beckett escreve a Rosset que viajaria para Londres para fazer justamente isto com a produção do Royal Court Theatre, “onde eu espero obter a mecânica certa da peça”.

Foi este “padrão de fidelidade” e o grau de supervisão direta vinculado a obter a “mecânica certa da peça” que, em grande parte, seduziram Beckett à quase pública postura de encenador de suas próprias peças e, ainda mais importante, permitiram a ele direcionar-se a uma nova fase de seu desenvolvimento criativo, ao qual a crítica usualmente se refere, apenas como às “peças tardias”.

Entretanto, a atitude de dirigir seus próprios textos não foi tomada sem relutância e

hesitação de sua parte, questionando-se sobre o que o teatro, em si mesmo, tinha a oferecer a ele enquanto artista. Beckett compreendeu rapidamente que seu envolvimento direto com a produção ofereceria oportunidades que poderiam ir mais além do que a simples fidelidade textual e a validade autoral. Ao final dos anos cinqüenta, o palco material tornava-se um terreno de testes para ele, uma arena de descobertas criativas e mesmo de autodescobertas.

A sua presença nos ensaios de *Última Gravação* parece ter promovido um divisor de águas em sua produção, ao perceber que a criação de um texto dramático não era um processo que deveria ser divorciado da representação, e que a arena de montagem traria à luz momentos criativos que poderiam estar escondidos, mesmo para ele.

Em uma carta de primeiro de abril de 1958 a Rosset, Beckett expressava a clareza de sua visão da personagem Krapp já na fase pré-montagem:

“Eu vejo a coisa toda tão claramente, (menos [appart] as mudanças na face branca de Krapp enquanto ele ouve, e entendo agora que isso não significa que eu não tenha sido claro, embora Deus saiba que eu tentei.”⁹

Escrevendo a Rosset seis meses mais tarde, em 20 de novembro, depois da apresentação de *A Última Gravação* pelo Royal Court, Beckett parece ter conseguido ver mais que a “mecânica da peça” na produção com Patrick Magee, dirigida por Donald McWhinnie. De fato, ao

⁷ A não ser que esteja indicado no texto, todas as cartas citadas neste texto pertencem ao arquivo das casas editoriais, Grove Press, Faber & Faber, e John Calder Ltd, e são usadas com a permissão dos seus editores.

⁸ Está claro que foi Alan Schneider quem estabeleceu o “parâmetro de fidelidade” para a produção norte-americana de *Krapp's Last Tape*.

⁹ Este problema seria resolvido apenas quando Beckett dirigisse sua própria produção e eliminasse a face branca de Krapp. Veja *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol. III: “Krapp's Last Tape” (Grove Press, 1992).

final de 1958, Beckett soaria mais como um diretor, percebendo a importância da encenação:

“Infalivelmente dirigido por McWhinnie, Magee interpretou de forma magnífica, para mim a mais satisfatória experiência no teatro até os dias de hoje. Eu clamei aos deuses que Alan [Schneider] pudesse tê-la visto. Eu não posso vê-la feita de outra forma. Nos ensaios encontramos várias formas não indicadas no texto e que agora parecem para mim indispensáveis. Se você alguma vez for publicar esta peça em livro, eu gostaria de incorporá-las ao texto. Uma possível solução para mim, por enquanto, seria ver Alan novamente (praticamente impossível) ou escrever a ele detalhadamente sobre esta questão e preparar para ele uma quantidade mais explícita de rubricas no texto.”

Aos cinquenta e dois anos de idade (1958), tendo duas de suas maiores peças encenadas em dois idiomas diferentes¹⁰, e tendo acabado de terminar sua primeira peça para o rádio, Samuel Beckett descobriu o teatro. Esta descoberta foi fundamental. Iria transformar daí por diante a forma que ele escreveria suas novas peças e, finalmente, o forçaria a repensar e reescrever seus trabalhos anteriores. Vejamos alguns pontos deste lento processo de aprendizado.

No início dos anos 60, perceber o texto trabalhado na cena tornou-se uma parte indispensável no processo criativo da escrita beckettiana, e ele quis que as direções teatrais encontradas fossem incorporadas inclusive nos

seus textos já publicados, integrando-as ou completando-as com seus *insights*, reescrevendo-as como se estivessem no palco¹¹.

Escrevendo à Grove Press a respeito de *Happy Days* em 18 de maio de 1961, Beckett disse, por exemplo:

“Eu preferiria que o texto não aparecesse em qualquer forma antes da montagem, nem a de um livro, até que eu tenha visto alguns ensaios em Londres. Eu não posso ser definitivo sem o trabalho de fato haver sido feito no palco.”

Em 24 de novembro de 1963, ele escreveu a Rosset sobre o desapontamento que havia tido sua mulher com a produção alemã de *Spiel (Play)*:

“Suzanne foi a Berlim para a noite de estréia de *Jogo (Play)*. Ela não gostou da representação, mas o diretor, Deryk Mendel, estava muito contente. Foi bem recebida. Eu percebo que não posso estabelecer o texto definitivo de *Jogo (Play)* sem um certo número de ensaios. Estes devem começar com [o diretor francês Jean-Marie] Serreau no próximo mês. O texto de Alan [Schneider] certamente necessitará de correções, não nos diálogos, mas nas instruções dadas nas rubricas. Os ensaios em Londres iniciam-se em 9 de março [1964].”

De fato, depois de ter lido as primeiras provas de *Jogo*, enviadas por sua editora inglesa,

¹⁰ Na verdade três, pois Beckett havia sido encenado em São Paulo, pela Escola de Arte Dramática em 1955, com direção de Alfredo Mesquita. [N. T.]

¹¹ Cada vez que Beckett retornava a suas peças, freqüentemente com os textos já publicados, e preparava-as para a encenação, ele se mostrava insatisfeito. Ele acabava achando suas peças verborrágicas e de forma alguma feitas para o palco, assim ele as revisava enquanto as encenava. Sobre *Godot*, por exemplo, ele disse em uma ocasião, “Eu não sabia nada sobre teatro quando eu a escrevi (conversas com Gontarski)”. Durante os seus ensaios para a montagem de *Fim de Jogo (Endgame)* ele se deu conta que a peça “não tinha sido visualizada” (*Theatrical II*, p. xv).

Faber & Faber, Beckett entrou em pânico, atrasando a publicação de forma a continuar a afiar o texto nos ensaios. Beckett escreveu a Charles Monteith, editor chefe da Faber & Faber, em 15 de novembro de 1963: “Eu temo que terei de fazer algumas importantes mudanças nas rubricas de *Jogo*.”

Uma semana depois, em 23 de novembro, novamente:

“Eu percebi, repentinamente, nesta tarde, em pânico, que nenhum final de *Play* é possível até que eu tenha realizado um certo número de ensaios. Isto irá começar, eu espero, no próximo mês. A publicação não deve ser atrasada [ou seja, a publicação deve ser feita imediatamente após a estréia]. *Assim, por favor, veja minhas correções ainda como não as definitivas*” (itálico acrescentado).

Beckett comunicou a decisão do atraso na edição inglesa ao seu editor norte-americano da Grove Press, Richard Seaver seis dias mais tarde, em 29 de novembro de 1963:

“Eu pedi a Faber, desde as correções das provas, a segurar a produção do livro. Eu percebi que eu não posso estabelecer o texto de *Jogo*, especialmente as rubricas, até que eu tenha trabalhado nos ensaios. Eu escrevi a Alan [Schneider] sobre os problemas que isto envolve.”

Seaver confirmava em sua resposta de 4 de dezembro de 1963: “Nós não faremos nada no livro até termos notícias suas.”

Pouco depois, entretanto, Grove retomava a pressão para a publicação de *Jogo* e propôs uma edição conjunta com uma peça de Harold Pinter. Beckett negou totalmente esta possibilidade, retornando ao tema da indispensabilidade da montagem teatral anterior a publicação de seu trabalho:

“Bem francamente eu não sou favorável a esta idéia, particularmente levando-se em conta que a versão de *Jogo* não está terminada e não será até que eu tenha tido alguns ensaios, i.e., não até o fim do próximo mês. Tudo bem para o propósito da montagem de Alan [Schneider], porque eu deixei isso aberto a ele e ele conhece os problemas. Mas não como texto publicado.”¹²

Esta insistência em terminar o texto de sua peça somente “após alguns ensaios” ou “um certo número de ensaios” tornar-se-ia então a parte central do seu método de composição dramática a partir de *A Última Gravação* (1963).

Cerca de uma década mais tarde, Beckett bateria na mesma tecla com o texto *Não Eu* (*Not I*). Numa carta a Barney Rosset de 7 de agosto de 1972 dizia: “acerca da publicação, eu prefiro segurá-la esperando alguma luz que os ensaios em Nova York e Londres possam emi-

¹² Beckett parece ter desistido da produção de Schneider para *Play*. As instruções que ele deu a Schneider foram: “*Play* deve ser representada duas vezes, sem interrupção e em andamento rápido, cada representação deve durar no máximo nove minutos”, ou seja, dezoito minutos ao total. Os produtores Richard Barr, Clinton Wilder, e sobretudo Edward Albee, ameaçaram abandonar a peça se Schneider seguisse as instruções de Beckett. Schneider, diferente de Devine, capitulou e escreveu para Beckett pedindo permissão para desacelerar o andamento e eliminar a repetição: “Pela primeira e última vez em minha longa relação com Sam, eu fiz uma coisa que eu mesmo me odeio por ter feito. Eu escrevi a ele perguntando se eu poderia tentar apresentar a sua peça apenas uma vez e mais devagar, eliminando o da capo. Ao invés de me dizer pra eu me danar, Sam ofereceu-nos a sua relutante permissão.” Veja Schneider, Alan. *Entrances: An American Director's Journey*. Viking Press, 1986, p. 341.

tir, eu não enviei ainda o texto para a Faber (editora inglesa).”

Sem fazer diretamente o trabalho no palco, Beckett vai parecer inseguro, perguntando-se inclusive se um de seus últimos trabalhos – neste caso o metonímico *Não Eu* – era mesmo um drama, sacudido talvez pelas dificuldades que Alan Schneider encontrara em sua montagem com Jessica Tandy, na premiére mundial (Lincoln Center, New York), ou seja, com o “padrão de fidelidade” já estabelecido¹³.

Sobre a peça Beckett escreveu a Rosset em 3 de novembro de 1972:

“Tive algumas cartas trocadas com Alan. Ele parecia estar tendo muita dificuldade. Espero que tenha menos agora. Espero trabalhar com *Não Eu* em Londres no próximo mês e descobrir então se é teatro ou não.”

Enquanto traçamos a arqueologia dos trabalhos teatrais de Beckett de 1960 em diante, fica claro que as publicações tornavam-se uma interrupção no contínuo, e freqüentemente prolongado, processo de composição. Mas, mesmo assim, com uma longa história de rejeição entre os editores, o Beckett autor era incapaz de resistir às pressões, ou mesmo controlá-las. Neste caso, mesmo depois da publicação ele

continuava, como diretor, a colaborar com o autor do texto, ele mesmo, ou falando de forma mais psicanalítica, com seu “outro” para completar o processo criativo.

Além do mais, mesmo esta autocolaboração não se realizaria nunca de forma concludente. Beckett muito rapidamente descobriu que, ao encenar a peça uma vez, ele não produziria nada como o que ele próprio havia chamado (senão por engano) um texto “definitivo”.

O princípio de esperar pela montagem de seus textos no palco, antes de publicá-los, não garantiria a todo custo o que ele havia repetidamente chamado de texto “correto”, “preciso”, “final” ou “definitivo”, em parte porque o processo de encenar, como um ato de revisão textual, como um ato de criação, parece ter se tornado para Beckett, um ato em aberto, contínuo. O “texto definitivo” seria, de fato, volátil, fugidio, imprevisível, uma entidade perpetuamente prorrogada. Por outro lado, pressões comerciais de produtores em vários países ocorreram de modo incessante depois do sucesso de *Esperando Godot*. As cartas desta época testemunham as pressões crescentes e o seu reconhecimento como artista internacional (senão como uma mercadoria internacional). Pressões que deveriam somente intensificar a assim chamada “catástrofe” do prêmio Nobel em 1969¹⁴.

¹³ Quando a atriz Jessica Tandy reclamou que a sugestão de vinte e três minutos para a duração total da peça fazia com que o trabalho ficasse incompreensível para o público, Beckett telegrafou de volta a sua agora famosa (mas muito incompreendida) ordem “eu não estou nem um pouco preocupado com a inteligibilidade. Eu espero que a peça atinja os nervos da audiência e não o seu intelecto. I’m not unduly concerned with intelligibility. I hope the piece may work on the nerves of the audience, not its intellect.” Para uma discussão sobre a performance de Jessica Tandy, veja Brater, Enoch. “The ‘I’ in Beckett’s Not I”. *Twentieth Century Literature*, XX, 1974, p. 200.

¹⁴ Para que se perceba a profundidade da questão colocada pelo trabalho do autor em foco, duas produções do mesmo trabalho dirigido por Beckett – ainda que no mesmo idioma, não eram necessariamente idênticas. Se fossem, havia pequenos pontos de diferença na segunda montagem. Beckett freqüentemente designava um texto e uma produção para um particular conjunto de atores, num espaço próprio, colocando o espaço sob uma particular série de circunstâncias. Numa carta para um crítico polonês, Marek Kedzierski (15 nov. 1981), por exemplo, Beckett admitiu que “os cortes e simplificações são resultados de meu trabalho na peça como diretor e em função dos atores a minha disposição. Para outro diretor eles não pareceriam desejáveis. Mesmo o texto revisado ou correto de Beckett, então,

Esta atenção internacional forçou uma inversão de papéis. De uma abordagem artesanal da literatura, como uma “indústria artesanal”, ao que parecia ser uma produção em massa. Os resultados práticos foram uma diminuição inevitável do controle de qualidade a partir de uma proliferação de textos produzidos e publicados. Frequentemente diferentes versões do mesmo texto beckettiano circularam entre produtores, diretores e mesmo editores. Ou seja, enquanto Beckett continuava a dirigir ele continuava a se revisar, e assim o desenvolvimento criativo de sua prática, o desenvolvimento de sua metodologia criativa, contribuía com uma proliferação de inúmeras variantes textuais de seu trabalho escrito.

O texto de *Jogo* é típico. Enquanto Beckett continuava a revisar o texto para as produções inglesas e francesas que ocorreram no ano de 1964, várias versões datilografadas da peça circulavam¹⁵.

Enquanto trabalhava com o seu agente inglês Rosica Colins, Beckett enviou a Charles Monteith “um texto revisado” de *Jogo* em julho de 1963. Três meses depois, em 23 de novembro de 1963, Beckett enviou uma carta em “pânico” a Monteith e solicitou tempo para uma segunda rodada de provas “virgens”, uma solicitação que ele reafirmou em 5 de dezembro:

“Eu preciso de duas semanas de trabalho em *Jogo (Play)* no palco. A produção francesa iniciará os ensaios este mês, eu espero. Assim que eu tenha as datas exatas, eu direi pra você quando poderão ser enviadas as provas finais. Você poderia me deixar enviar outra prova ‘virgem?’”

Numa nota interna da Faber & Faber de 9 de dezembro de 1963, Monteith anunciava o atraso de publicação de *Jogo* para os seus funcionários:

“Eu penso que a publicação de *Jogo* terá, quase certamente, que ser adiada até o mais tardar, na primavera. Beckett não irá enviar as provas para impressão até que *Jogo* tenha sido ensaiada e ele decida quais mudanças serão necessárias para a sua produção. As notícias mais frescas que eu tenho sobre isto é que os ensaios irão começar na França este mês. Ele diz que irá necessitar algum tempo de trabalho com ela no palco.”

Entretanto, por causa de seus atrasos sucessivos, Beckett finalmente concordou com as pressões do editor inglês da Faber. Em 9 de janeiro de 1963, ele escreveu a Monteith:

“Eu devo ... recorrer as provas de *Jogo*. Os ensaios aqui [Paris] foram adiados e eu não quero mais segurar a publicação, especialmente agora que a Grove Press parece desejar publicá-la logo.”

Beckett então enviou a Charles Monteith o segundo pacote das provas corrigidas em 17 de janeiro de 1964, antes dos ensaios começarem nos dois países. Faber & Faber publicou o trabalho em 27 de março de 1964 para que a peça estivesse disponível ao público na estréia.

Entretanto, no período após o segundo envio de provas, entre 17 de janeiro de 1964 e a estréia, em 7 de abril de 1964, Beckett revisou novamente o texto de *Jogo*. Antes, em Pa-

parecia alguma coisa menos que estável, absoluta, ou definitiva, mas sujeito a subseqüentes intervenções de futuros diretores, que são futuros leitores. Na edição de *Jogo*, após a sua publicação, a nota final “Repita” termina com a frase, “continue se e como desejar (and so on if and as desired)”.

¹⁵ Para detalhes na produção de *Play*, veja “De-theatricalizing Theater: The Post-Play Plays”, In: *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol. IV: “The Shorter Plays”, p. xv-xxix.

ris, quando trabalhara ansiosamente com o diretor francês Jean-Marie Serreau, na versão francesa de *Comédie*, já se havia tornado claro para Beckett que revisões adicionais eram não apenas sempre desejáveis, mas necessárias.

Em 9 de março de 1964, um mês antes da estréia de *Jogo* ele escreveu ao director inglês George Devine – enquanto o texto a ser editado pela Faber estava na produção final – para que este estivesse preparado ou mesmo o avisasse de necessárias revisões, isto justo quando a versão publicada estava para aparecer na Inglaterra.

Para uma idéia detalhada deste processo veja a intensa discussão sobre o final da peça:

“O último ensaio com Serreau levou-nos a uma visão do *da capo*¹⁶, que eu gostaria que vocês soubessem. De acordo com o texto original a repetição ao final deve ser rigorosamente idêntica. Agora pensamos que seria dramaticamente mais efetivo fazê-lo expressar um leve enfraquecimento, ambos na pergunta e na resposta, através talvez de uma diminuição da luz e simultaneamente menos volume e velocidade na voz”¹⁷.

Para que se perceba ainda mais a influência da montagem em sua escrita, nesta época, antes desses ensaios começarem, Beckett acreditava que ele tinha praticamente definido as revisões para a Faber, tendo escrito à Grove Press em 17 de agosto de 1964 – ou seja, antes das produções francesa e inglesa: “ Eu estava feliz

com a produção e com os atores e penso que estamos muito perto de seu final.”

A respeito da tradução suíça – Beckett primeiramente confirmava o texto da Faber: “quanto ao meu manuscrito, é bem provável que ele seja menos acurado que o texto publicado pela Faber, os quais eu mesmo corrigi as provas (pelo menos duas vezes)”. Mas na mesma carta sugeria a necessidade de outras revisões, de outra versão que refletiria mais o seu trabalho teatral (assim como, revelava uma atitude estranhamente desinteressada sobre seu texto na tradução suíça):

“[Fred, editor de Grove] Jordan sugeriu publicar na revista *Evergreen Review* o texto completo (como apresentado em Londres e Paris), isto é, mostrando a troca das ordens de fala na repetição e troca dos níveis (das intensidades) vocais. Isto exigirá um trabalho enorme, assim eu sugiro que reservemos esta forma de apresentação para Grove e deixe a tradução seguir o texto existente, simplesmente corrigindo ‘Repita a peça exatamente’, por ‘repita a peça’.

Quando o assistente pessoal de Barney Rosset, Judith Schmidt, comparou o texto publicado por Faber de *Play* com o texto datilografado da Grove Press, ela escreveu a Beckett (26 de agosto) “Eu posso ver que há muitas diferenças”. Fred Jordan também escreveu a Beckett no mesmo dia:

¹⁶ “*Da capo*” é um termo musical que instrui o interprete a repetir a música novamente. A primeira versão de Beckett solicitava que esta peça fosse interpretada duas vezes exatamente. Beckett chamava a repetição de segunda declaração e a inicial de primeira. Depois dos ensaios com Serreau, Beckett sugere que a repetição não deveria ser exatamente a mesma, como da primeira vez e que as vozes e a luz deveriam ser um pouco mais fracas na segunda vez. Em cartas aos encenadores da referida peça ele utiliza sempre o termo “*da capo*” para se referir a esta repetição. *Jogo*, após a experiência de Beckett como diretor, possibilitará duas formas de repetição: “deve ser exatamente igual ou pode apresentar um elemento de variação”, como está grafado nas edições recentes em língua inglesa.

¹⁷ A carta está publicada em fac-símile em *New Theatre Magazine: Samuel Beckett*, XI, 1971, p. 16-7.

“Nós estamos usando o texto de Faber and Faber no próximo número da revista *Evergreen Review*, mas eu acredito que você pediu que trocasse uma palavra [cortar a palavra ‘exatamente, como já explicado acima]. Você poderia indicar que trocas foram feitas, mostrando-me página e número, assumindo que temos os dois trabalhado na edição do mesmo texto.”

Se levarmos em conta a complexidade da história textual (e das representações) do trabalho de Beckett, aqui temos um ponto: dois editores, da mesma firma, escrevendo ao mesmo grande autor, no mesmo dia, cada um propondo publicar uma diferente versão do mesmo trabalho no mesmo idioma. Beckett resolveu alguma destas confusões, mas apenas algumas. Em 28 de Agosto escrevia um anexo para as correções de *Play* para a Faber, assim revisando completamente o texto, o qual tornou-se então base da edição de Evergreen.

O texto da revista Evergreen de 1964, é pois o texto completo, aquele no qual Beckett fez as revisões finais, mas é um texto completamente ignorado pelos editores e produtores na língua inglesa. As revisões não foram incorporadas completamente no texto publicado por Faber e inexplicavelmente não foi o texto integral publicado pela Grove Press em livro (1968)¹⁸.

A publicação do livro norte-americano foi realizada algo em torno de quatro anos mais tarde, e não partiu tampouco do texto completamente “corrigido” pela Grove na *Evergreen Review*, mas sim da penúltima revisão da Faber. O texto na Evergreen, por exemplo, foi a primeira impressão a introduzir as grandes revisões de Beckett após a sua produção. Uma nota em “Repita”, na edição de *Cascando*, de 1968, quatro anos depois das revisões feitas por Beckett, não inclui esta nota de forma alguma, mas retira a palavra “exatamente” da frase na primeira

edição da Faber: “Repita a peça exatamente”. Além disso, a edição Evergreen é a primeira na qual as instruções iniciais sobre a iluminação foram alteradas removendo “não é precisamente” da versão Faber original onde podia se ler “a resposta à luz não é precisamente imediata” (the response to light is not quite immediate). A edição da Grove em livro manteve as orientações de luz como: a resposta à luz não é precisamente imediata (not quite)” mesmo depois que ela foi cortada do texto da revisão Evergreen.

Mas o texto da Evergreen também tem sua própria corrupção; a frase da revisão foi retirada sem fundamento, e permanece em ambas edições-padrão da Faber e da Grove, mas não nas edições das coleções – *Collected Shorter Plays* (Grove Press/Faber & Faber, 1984) e *Complete Dramatic Works* (Faber & Faber, 1986, edição de bolso revisada e corrigida em 1990), nas quais o problema foi remediado: “A cada solicitação uma pausa de aproximadamente um segundo antes da fala deve ser realizada, exceto onde um atraso maior é indicado”. Logicamente, a resposta à luz deve ser ou imediata ou atrasada, não pode ser ambas, e portanto a retenção de aproximadamente um segundo da frase na edição revisada de Evergreen parece claramente um grande deslize.

Tal revisão pode parecer à primeira vista pequena, um pouco mais que um ajuste técnico, instruções para quem irá conceber a luz. Mas no delicado equilíbrio do verbal e imagético que constitui o teatro Beckettiano, tais mudanças são fundamentais, tematicamente potentes, especialmente sabendo-se que a luz freqüentemente funciona como um personagem no seu teatro. Este é o caso de *Jogo* em particular. Se um atraso existe entre o comando de luz e a resposta, então um certo grau de consideração e cuidado, é possível entre os sujeitos. A condição encapsulada (hermeticamente fechada como numa urna funerária) dos personagens é humanizada.

¹⁸ “*Cascando*” and *Other Short Dramatic Pieces*. Grove Press, 1968, p. 45-63.

Na revisão de Beckett, os vestígios finais de humanidade (e humanismo) são exauridos a partir de um processo inquisitivo que Beckett ironicamente chama de *Jogo*.

A história textual de um dos textos curtos de Beckett ou dramáticulos (termo cunhado pelo próprio Beckett), *Venha e Vá* (Come and Go), é, neste caso, bastante ilustrativa também, visto que combina os três problemas dominantes que afetam os textos dramáticos de Beckett: uma proliferação de versões publicadas inicialmente, ajustes feitos em traduções e revisões feitas pelo próprio Beckett para a produção, e, neste caso, muito depois da publicação inicial do trabalho.

Uma história incerta de publicação abateu a publicação de *Venha e Vá* em 1978, mesmo após as provas de leitura feitas por Beckett para a primeira edição. Comparando as quatro linhas de abertura do textos em inglês e do em alemão, que Beckett revisou enquanto ele preparava para dirigi-lo em 1978, vemos:

VI: Ru.
RU: Yes.
VI: Flo.
FLO: Yes.

Estas linhas não estão incluídas na primeira edição inglesa publicada por Calder e Boyars em 1967. Quando Beckett fez a prova de leitura para a edição de Calder, ele sugeriu, numa carta de 07 de dezembro de 1967, que havia alguma coisa incorreta: “Aqui estão os *Textos para Nada* (*Text fot Nothing*). Eu volto amanhã a Paris e devo te mandar outra prova corrigida, incluindo *Venha e Vá*, a qual, numa primeira olhada, não me parece certa”. O que quer que fosse que não parecesse “certo” para Beckett, o fato é que sua revisão das provas não

resultou na inclusão das quatro linhas na abertura da edição de Calder. As linhas de abertura apareceram, no entanto, na primeira edição norte-americana de *Cascando e Other Short Dramatic Pieces* (*Cascando e Outras Pequenas Peças Dramáticas*) publicadas pela Grove Press no ano seguinte, e também em todas as traduções deste texto, particularmente na francesa e na alemã.

Ainda mais importante, elas também eram parte do texto final em inglês que Beckett revisou cuidadosamente para a produção do Schiller Theatre, em 1978 (que, embora Beckett se preparasse para dirigir, foi finalmente dirigido por Walter Asmus).

Os textos subseqüentes publicados na Inglaterra, pela Faber & Faber, foram então baseados no texto de Calder and Boyars de 1967, e não no texto da norte-americana Grove Press, de 1968, que incluía as quatro linhas fugidias. Desde que ambas publicações, o *Complete Dramatic Works* e o *Collected Shorter Plays*, eram projetos iniciados pela Faber e finalizados (*photo-offset*) pela Grove Press, eles reimprimiram a edição incompleta de Calder e Boyars e, portanto, nenhum outro texto importante em inglês, que não seja a primeira edição norte-americana, contém as linhas de abertura de Beckett¹⁹. Além do mais, os textos em francês e alemão incluem revisões introduzidas por Beckett depois das publicações inglesa e norte-americana. A personagem FLO invoca os nomes de dois outros personagens antes da sua fala final: “Eu posso sentir os anéis.” Estas palavras finais ecoam a recitação inicial, mas não aparecem em nenhum dos textos em língua inglesa. Finalmente, Beckett fez uma revisão textual significativa para a sua produção de 1978, em que, em duas linhas, modificou o personagem: A primeira fala de RU foi dada para FLO e a fala do “sonho de amor” de FLO foi dada para VI.

¹⁹ Elas aparecem no texto de Breon Mitchell editado e publicado na revista *Modern Drama* em 1976. Veja, Mitchell, Breon. “Art in Microcosm: The Manuscript Stages of Beckett’s Come and Go”. In: *Modern Drama*, XIX, 1976, p. 245-60.

Embora Beckett ao final não tenha dirigido *Venha e Vá*, ele revisou antecipadamente ambos os textos em inglês e alemão e estabeleceu então, em definitivo, a versão em inglês do texto. Se ele mesmo tivesse dirigido a montagem, provavelmente ele teria feito mais descobertas e realizado mais revisões, mas isso não aconteceu. Até agora, nenhum texto em língua inglesa incluiu as revisões finais de Beckett.

No caso de *Passos (Footfalls)*, Beckett também revisou várias vezes o texto publicado em inglês, e para vários palcos. Ele dirigiu três produções da peça, em três idiomas distintos: com Billie Whitelaw no Royal Court Theatre, em Londres, em 1976; pouco tempo depois com Hildegard Schmahl, apresentada como *Damals (That Time, Aquele Tempo)*, também em 1976; e, finalmente, com Delphine Seyrig no Théâtre d'Orsay, em 1978. Beckett revisou o script inglês em detalhe, mudando, por exemplo, o número de passos de May para nove, ao invés de sete.

A maioria, mas não todas as revisões, foram incorporadas nas edições subsequentes dos textos ingleses, numa coleção chamada Loisas e Coisas²⁰ (*Ends and Odds*)²¹. Elas foram também incluídas nas duas coleções dos trabalhos de Beckett – *The Complete Dramatic Works* e *The Collected Shorter Plays* – publicadas por Faber & Faber, sendo que a Grove Press publicou apenas a última nos EUA. Assim, todas as revisões que Beckett fez como diretor não foram incorporadas ao texto, ou seja, mesmo as revisões não estão perfeitas.

Beckett também fez mudanças significativas na iluminação, as quais ele nunca incorporou diretamente em qualquer texto publicado em inglês, mudanças que eram centrais e

coerentes em todas as suas três produções. Por exemplo, para cada uma das suas encenações ele introduziu: “luz fraca focando na face durante as interrupções, à direita e à esquerda, de maneira que a face de May possa ser vista durante os seus monólogos”. Em acréscimo, ele colocou um fecho de luz vertical que parecia vir através de uma porta semi-aberta, isto para contrapor com a luz horizontal no chão onde May caminha. Estas mudanças de iluminação não foram somente parte de todas as três encenações de Beckett, como também foram incorporadas na tradução francesa e certamente deveriam fazer parte de qualquer texto ou encenação inglesa. Sem estas revisões finais, o único texto de *Passos (Footfalls)* preciso, e que chega mais perto da concepção final de Beckett para a peça, é o texto em francês.

Estes problemas de re-escrituras textuais foram o resultado, portanto, do contínuo trabalho de Beckett na cena e de seu desejo de ver em seus textos publicados o reflexo de suas mais recentes descobertas (*insights*), que só aconteceram devido aos ensaios. É, no mínimo, o reconhecimento tácito de Beckett de que o teatro existe apenas na encenação e que o espaço teatral, como Peter Brook tem insistido por anos, é uma área para descobertas criativas.

Inicialmente estas tais revisões, como a feita em *Jogo*, eram restritas aos trabalhos não ainda impressos. Mas muito do intenso e concentrado trabalho de Beckett com seus textos ocorreram bem depois das primeiras edições, quando Beckett, como diretor, os re-trabalhou. Encenar a si mesmo, depois da publicação inicial, significou uma auto-revisão e permitiu a ele ir mais além, retornando ao texto escrito para implementar, refinar e estender a visão cria-

²⁰ Beckett troca o clichê “odds and ends” para “ends and odds” assim utilizei uma expressão tipicamente brasileira, coisas e loisas de forma reversa. [N. T.]

²¹ Para mais detalhes nos textos de *Footfalls*, veja “Texts and Pre-texts in Samuel Beckett’s *Footfalls*”, trabalho apresentado na *Bibliographical Society of America*, LXXVII, 1983, p. 191-95.

tiva ao trabalho publicado, antes que ele viesse a se tornar o seu melhor encenador.²²

Em retrospecto, tal autocolaboração parece inevitável, partindo do princípio de que a visão teatral de Beckett não se alinhava nem mesmo com aquelas dos seus mais simpáticos diretores. Roger Blin, o primeiro diretor francês de Beckett lembrava: “ele (Beckett) tinha idéias sobre *Fim de Jogo* que tornavam um pouco difícil a atuação”. Beckett via suas peças primeiramente como uma partitura musical. Quando uma palavra ocorria ou era repetida, quando Hamm chama Clov, Clov deveria sempre vir do mesmo jeito toda vez, como uma frase musical tocada pelo mesmo instrumento com a mesma intensidade²³.

Dez anos depois de ter escrito *Fim de Jogo* (*Endgame*), Beckett pode montar a peça do seu jeito, na sua própria produção em Berlim. “A peça é cheia de ecos”, ele descreveu para o seu elenco, “todos eles respondem uns aos outros”. E revisou seus textos apropriadamente. As revisões finais dos textos de *Jogo*, de *Venha e Vá* e de *Passos* refletem estas preocupações formalistas.

Durante os dezenove anos de sua carreira como diretor (1967 a 1986), Beckett montou (ou gravou em vídeo tape) mais de vinte produções de suas peças em três idiomas, inglês, francês e alemão. Cada vez que releu o *script* para prepará-lo para o palco, normalmente achou o texto verborrágico, congestionado e de concepção incompleta para a cena, e pôs-se então a “corrigi-lo,” palavra que ele usa com maior

freqüência para o processo de encenar – o contínuo desenvolvimento e refinamento do trabalho propiciado pela direção. Tal dedicação estendia o processo criativo. Para Beckett, composição, ou seja, o ato da criação cênica, não terminava com a publicação e nem mesmo com a produção inicial – mesmo no caso daquelas peças que ele tinha trabalhado de perto –, mas se tornava um processo contínuo, sujeito a um constante refinamento, quando não a uma redefinição.

Desde *Fim de Jogo* (1967) Beckett usou as oportunidades de dirigir como continuidades de seu processo criativo, cortando, revisando e amarrando o *script* original. Uma vez que Beckett tomou o controle completo, dirigir não foi mais um processo separado da geração de um texto, mas a sua continuação, senão o seu ponto culminante. Escrever, traduzir e dirigir se tornaram parte da construção da mesma peça, parte de um contínuo processo criativo²⁴.

Foi este trabalho sobre o palco, esta extensão do processo criativo que causou a re-intervenção beckettiana no seu próprio e estabelecido cânone. Em textos que não só já haviam sido impressos, mas também freqüentemente bem estabelecidos no discurso crítico, forçou a aparição de questões novas, não somente sobre os textos individuais de Beckett, mas sobre a relação da performance teatral com o seu registro em publicação e, portanto, sobre a natureza, a qualidade e a validade da própria experiência teatral.

²² Na medida em que o incômodo de Beckett cresceu consideravelmente, insatisfeito com suas peças como eram publicadas, ele decidiu, em 1986, depois de sugerir por vários anos aos diretores não encenarem os textos publicados, mas seguir as suas revisões de direção, autorizar a publicação de suas anotações de montagem (os *Theatrical notebooks*) e que ele chamou de “os textos corretos” de suas peças, ou seja, textos nos quais ele incorporara as revisões que fizera enquanto diretor. Esta foi uma extraordinária decisão de Beckett, essencialmente repudiando seus textos dramáticos publicados e disponíveis ao público, e oferecendo, em vez disso, o texto da encenação que se apresentava mais fluído e múltiplo.

²³ “Blin on Beckett”. *On Beckett: Essays and Criticism*. Ed. e introd. de S. E. Gontarski. Grove Press, 1986, p. 233.

²⁴ 18. *Notebooks*, Vol. IV, p. xiii.

A ilimitada complexidade da visão criativa de Beckett, no entanto, tem forçado alguns analistas a uma negação crítica. Um deles, Michael Worton, tem argumentado que o trabalho de Beckett como diretor no teatro deveria simplesmente ser rejeitado como irrelevante. Worton se mostra submisso à desvalorização do espetáculo, ao rejeitar o trabalho de Beckett como diretor. Worton considera este trabalho mais impulsivo do que deliberativo:

“nós devemos focar no texto propriamente dito e não procurar fazer com que as nossas interpretações se encaixem naquilo que o dramaturgo possa ter dito em algum momento particular”²⁵.

Certamente ele se refere aos vinte anos que Beckett passou como encenador, os quais Worton simplesmente descarta como irrelevantes para a sua produção textual. Worton parece

confundir o que constitui o “texto” no teatro e usa o termo significando apenas *script*. Entretanto, o que Beckett começou a entender sobre teatro foi que o texto é também a encenação; isto explica a sua meticulosidade, não exatamente sobre o significado do texto em si, mas sobre as suas indicações cênicas.

À medida que continuamos a ponderar sobre esta relação do texto literário com a sua realização na cena, e a relação do dramaturgo com ambos, o caso de Samuel Beckett trabalhando simultaneamente como um artista de teatro encenando uma peça e como um autor que revisa esta peça, mostra um caso quase único de cooperação entre ambos, em plena fase moderna (e modernista) do teatro, o que nos obriga a reavaliar a centralidade do espetáculo no campo da literatura dramática²⁶.

Para o drama beckettiano a *encenação* se tornará seu principal texto. Os resultados deste processo de direção teatral, a impertinente

²⁵ Worton, Michael. “Waiting for Godot and Endgame: Theater as Text”. In: Pilling, John. (Ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge University Press, p. 67-87. Worton não está sozinho, é claro, na sua resistência em relação ao trabalho de direção de Beckett. Para Colin Duckworth, por exemplo, o simples fato de que as revisões de Beckett foram feitas em resposta às exigências da produção essencialmente já as desqualificam. Isto é, Duckworth tem atacado de uma vez as mais convincentes razões para revisões – mais particularmente aquelas de *Esperando Godot*, mas por extensão todas as revisões dos trabalhos de Beckett. Enquanto ele admite que com tais revisões “nós agora podemos ter um claro insight da própria visão de Beckett da sua mais famosa peça um terço de século depois que ele a escreveu” (p. 175), ele ao final retrocede desta visão concluindo, “é difícil explicar este vandalismo textual, perpetrado em alguns dos mais mágicos momentos da peça” (p. 190). E ele continua, “Faz com que se pergunte se os autores não deveriam ser deixados em paz nas suas peças depois de mais de trinta e tantos anos (p. 191) [Duckworth, Colin. “Beckett’s New Godot”. In: Acheson, James & Arthur, Kateryna (Eds.). *Beckett’s Later Fiction and Drama*. Macmillan, 1987, p. 175-92.]

²⁶ Para investigações sobre esses problemas, veja o trabalho de Philip Gaskell sobre Tom Stoppard, em Stoppard, *Travesties*, 1974, *From Writer to Reader: Studies in Editorial Method*. Oxford University Press, 1978, p. 245-62; e “Night and Day: Development of a Play Text”. In: McGann, Jerome J. (Ed.). *Textual Criticism and Literary Interpretation*. University of Chicago Press, 1985, p. 162-79. Embora Gaskell lide com a idéia de “texto do espetáculo” e com a conseqüente idéia de “texto de leitura”, suas revisões se baseiam na performance na qual o autor era um ativo colaborador do seu diretor (neste caso, Tom Stoppard e Peter Wood), situação esta oposta ao caso de auto-colaboração de Beckett, onde o “texto de leitura” era freqüentemente estabelecido pela publicação muito antes de ter sido modificado pela intervenção de Beckett através da direção, quando então ele criava o “texto do espetáculo.” No caso de Beckett os problemas de textos acurados são portanto complicados pela continua revisão do autor dos seus “textos de leitura.”

atenção aos detalhes estéticos do trabalho artístico, uma característica relevante do modernismo tardio, precisa entrar nas nossas equações críticas e performáticas, se não quisermos subestimar e assim distorcer a visão criativa de Beckett e suas contribuições teóricas dentro do teatro moderno.

É essa a teoria. A prática, ou seja, a concreta acomodação da encenação ao registro escrito, não é sempre conseguida. A partir do momento em que Beckett começou, mais e mais, a trabalhar diretamente como diretor, a confiar no seu trabalho teatral, nem sempre ele infelizmente anotou aqueles *insights* ou revisou os textos de acordo com as suas experiências. Para algumas produções Beckett simplesmente nunca fez algum esforço para tornar conhecidas as completas revisões de seus textos em inglês, ou seja, nunca se importou em escrevê-las, mesmo sendo, claramente, parte do desenvolvimento da sua concepção da peça. Ao contrário, deixou a produção tomar a posição de texto final.

O mais óbvio e impressionante exemplo deste caso é o ballet (ou mimo) chamado *Quad* em inglês. A versão final de Beckett para o seu trabalho foi a produção para a televisão alemã. Esta foi ao ar no dia 8 de outubro de 1981 e é chamada *Quadrat I e II*, um título que sugere pelo menos dois atos, senão duas peças distintas. Próximo ao assistir o final da gravação, Beckett criou o que provou ser um adendo, como um segundo ato para a peça. Quando ele viu a produção colorida de *Quad* retransmitida em um monitor preto e branco, ele decidiu instantaneamente criar *Quad II*.

O texto impresso desta peça (em nenhum idioma) nunca foi revisado de modo a acrescentar esta notável mudança na estrutura fundamental do trabalho. Nenhuma versão impressa

da peça mostra o título da produção, não existindo, portanto, nenhuma versão impressa correta, ou nenhuma que inclua as revisões de Beckett da produção final. Nesse sentido, a produção visual alemã, de propriedade do próprio Beckett, permanece como o único “texto” final para *Quad*.

Finalmente, sua própria versão para televisão da peça *O Que Onde* (*What, Where*), escrita diretamente para a cena, foi revisada extensivamente (estou falando do texto em alemão), mas ele nunca revisou completamente as anotações de direção no texto original. Esta omissão se deve, em parte, ao contínuo trabalho de Beckett durante os ensaios, do visual imagético central da peça até a sua gravação final.

Neste estágio final da sua carreira de diretor, em 1985, ele tinha desenvolvido suficiente confiança e convicção nas colaborações que impunha à cena, e que na verdade o palco solicitava, ao ponto de estar agora criando seu trabalho teatral quase que inteiramente no palco, durante os ensaios (ou neste caso no estúdio), embora ele também mantivesse seu caderno de anotações para estas produções.

Jim Lewis, seu câmera e assistente técnico por um longo tempo, recorda:

“Se você quiser comparar esta produção (de *What Where*) com os outros trabalhos para televisão, existe uma grande diferença. É que a concepção de Beckett para o trabalho não estava pré-definida. Ele mudava ... e mudava ... e mudava... Eu nunca tive esta experiência com ele antes. Você sabe o quão específico ele é, o quão preciso. Em outros tempos nós normalmente seguíamos através do texto com muitas, muitas pequenas mudanças. Mas, desta vez, houve várias mudanças básicas e ele ainda se mostrava indeciso.”²⁷

²⁷ Martha Fehsenfeld, “Beckett’s Reshaping of What Where for Television”. In: *Modern Drama*, XXIX, 1986, p. 236.

As observações de Lewis mostram o mais significativo elemento na trajetória de Beckett, que começa como um dramaturgo e se torna um artista da cena. De escritor a encenador em um crescente comprometimento com a idéia da encenação. Em termos práticos e literários tal comprometimento significou que nada como um “script” final poderia ser estabelecido, antes que ele o trabalhasse e re-trabalhasse diretamente no palco. Tanto quanto Beckett insistiu com o editor norte-americano de *Jogo*, ele reiterou com o seu principal diretor norte-americano, Alan Schneider, respondendo às suas perguntas. Beckett expressou o que se tornou óbvio e axiomático para ele: “Eu compreendi que nenhum *script* final é possível até que eu o trabalhe nos ensaios”²⁸.

Com *Jogo* a ênfase de Beckett na encenação surgiu da revisão do trabalho que aconteceu entre a edição inglesa e as *performances* francesa e inglesa. *Jogo* apresentou tamanhas dificuldades técnicas que finalmente Beckett decidiu tomar para si a total responsabilidade de dirigir o seu trabalho²⁹.

No entanto com *O Que Onde*, Beckett revisou as versões francesas e inglesas para o palco depois que ele tinha adaptado e gravado a sua produção para a televisão alemã, mas novamente, sem corrigir as instruções iniciais de direção que havia estabelecido. No entanto, um diagrama claro e um parágrafo descrevendo o novo e reestruturado cenário, fazem parte do

seu caderno de anotações teatrais para *What Where*. Sendo assim estas passagens poderiam ser adotadas para uma revisão do texto publicado, onde simplesmente se substituiria o texto editado pelas mesmas palavras escritas por Beckett em seu caderno de direção³⁰.

Uma pessoa pode, facilmente, superestimar a atração de Beckett pelo teatro e até mesmo romantizá-la. Se o processo de trabalho no palco estava sendo proveitoso e cresceu a ponto de se mostrar indispensável para a sua arte teatral, este processo nem sempre transcorreu tranquilamente. Às vezes Beckett parecia impaciente com todo o processo teatral. Com o sucesso de *Godot*, a demanda por novos trabalhos, por orientação em produções e traduções de seus trabalhos, exigências que vinham de vários lugares do mundo, tornou-se quase sufocante.

Muito do crescente e semipúblico papel como diretor não se encaixou confortavelmente nele. Em particular as demandas práticas de diferentes teatros, as limitações de prazos e o inevitável contato com uma ampla camada de público, e com: repórteres intrusivos se infiltrando freqüentemente com câmeras em seus ensaios, fizeram que Beckett periodicamente anunciasse o abandono do teatro.

Em 23 de Março de 1975, por exemplo, ele escreveu pro seu velho amigo e algumas vezes agente literário George Reavey: “ensaíar a versão francesa de *Não Eu* com M. Renaud e ainda pra completar outro *Krapp*, estreando em

²⁸ Alec Reid afirma a mesma coisa no póstumo “Impact and Parable in Beckett: A First Encounter with Not I”, publicado em número em homenagem a Beckett, em *Hermathena*, CXLI, 1986. E Nicholas Grene: Beckett “vai falar da primeira passada geral com os atores como a “realização” da peça e quando ela é apresentada publicamente, ele vai dizer que a peça foi “criada”. Apresentando sua primeira *Annenberg Lecture na University of Reading's Beckett Archive* em maio de 1993, Billie Whitelaw observou sobre Not It: “Eu tinha a sensação de que era um trabalho em construção”.

²⁹ Para detalhes, veja “De-theatricalizing Theater: The Post-Play Plays”, p. xx.

³⁰ Para uma profunda discussão sobre estas revisões, veja “What Where II: Revision as Re-creation”, *The Review of Contemporary Fiction*, VII, 1987, p. 120-23, assim como a porção de *What Where em Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol. IV: “The Shorter Plays”, and Fehsenfeld, p. 236.

8 de abril. Então adeus teatro”. Em outra oportunidade, 14 de abril do mesmo ano, ele reafirmou o seu afastamento: “eu me retiro de um bom começo. Um grande alívio não pensar mais em teatro”.³¹

Entretanto, um ano depois, em abril de 1976 encontramos ele em Londres dirigindo Billie Whitelaw em *Passos*, no Royal Court Theater, onde ele retornou três anos mais tarde para encenar o que foi talvez o seu trabalho de direção mais importante em língua inglesa, a importante apresentação de Billie Whitelaw em Dias Felizes (*Happy Days*), que estreou em junho de 1979.

Em 1977, dois anos depois de seu anunciado afastamento, Beckett iria começar uma longa relação dirigindo o San Quentin Drama Workshop, primeiro com o fundador da companhia Rick Cluchey em *A Última Gravação de Krapp* (*Krapp's Last Tape*) no Akademie der Kunst em Berlin em 1977, e *Fim de Jogo* (*Endgame*) com a mesma companhia em maio de 1980, apresentado no Riverside Studios em Londres.

Mesmo assim, agora em julho de 1983, Beckett anuncia novamente o fim de sua carreira de diretor: “Eu omiti de te dizer na última (carta), em resposta a sua lembrança dos ensaios em Riverside [para a montagem do San Quentin de *Fim de Jogo*] que eu dei um basta na direção ou ela comigo. Nunca mais”.³²

Mas como ele mesmo já havia escrito para o seu editor e agente norte-americano no começo da sua carreira, em 1959, “o chamado do teatro é forte” e assim, apesar das negativas, con-

tinuu dirigindo através da década de 1980. Em fevereiro de 1984 lá estava Beckett de volta ao palco, agora em Londres, para supervisionar a recriação que Walter Asmus faria de sua direção de 1978 de *Esperando Godot* encenada em Berlim, com o San Quentin Drama Workshop. O decorrer daquilo que era pra ser uma simples supervisão para uma versão inglesa de sua encenação, tornou-se uma nova versão, onde Beckett novamente revisou, refinou, corrigiu sua “antiga” encenação significativamente³³.

No início de 1984 ele já tinha aceitado uma oferta de adaptar e dirigir sua peça de teatro *O Que Onde?* para a televisão alemã em Stuttgart, embora o trabalho tenha começado apenas em junho de 1985.

No entanto, apesar da utilidade mostrada ao trabalhar diretamente no espaço concreto do teatro, isso não resolvia sempre todas as questões criativas e textuais interpostas para Beckett, e, portanto, suas produções nem sempre resultaram naquilo que ele inclinava a chamar de textos “definitivos.”

Quando trabalhara com Anthony Page na produção de *Não Eu* no Royal Court Theatre, em 1975, por exemplo, e tendo dirigido ele mesmo a peça no Théâtre d'Orsay mais tarde naquele ano (abril de 1975) e de novo em abril de 1978, Beckett permanecia inquieto, hesitante, ambivalente sobre vários detalhes fundamentais da peça: até mesmo sobre quantos personagens ela deveria ter.

O melhor conselho que ele pôde oferecer para dois jovens diretores norte-americanos em 1986 foi “simplesmente omita o ouvinte. Ele é

³¹ *No Symbols Where None Intended: A Catalogue of Books, Manuscripts, and Other Material Relating to Samuel Beckett in the Collections of the Humanities Research Center*, Humanities Research Center, 1984, p. 155.

³² Carta de Samuel Beckett a S. E. Gontarski em 24 de Julho de 1983.

³³ Veja *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol. I: “Waiting for Godot”, ed. de James Knowlson & Dougal McMillan. Grove Press, 1994.

muito difícil de encenar (luz, posicionamento) e pode causar mais mal do que bem. Para mim a peça precisa dele, mas eu posso fazer sem ele. Eu nunca o vi funcionando efetivamente.”³⁴

O julgamento de Beckett sobre a falta de efetividade do ouvinte inclui presumivelmente a produção do Royal Court de 1973 com Billie Whitelaw, a qual ele supervisou e que foi gravada e transmitida pela BBC. Para o vídeo o Ouvinte foi, claro, descartado, em favor de um *close-up* muito próximo dos lábios cheios de saliva da atriz Billie Whitelaw. Na sua própria produção francesa de 1978 (a segunda) com Madeleine Renaud, Beckett simplesmente omitiu o Ouvinte.

No entanto, chamar mesmo estes textos que incluem todas as revisões teatrais de Beckett de “definitivos”, como Beckett ocasionalmente o fez, além de evocar o discurso de uma outra era, serve apenas para mudar a ênfase, distanciando-se do processo de evolução textual que eles representam. Na verdade, os textos revisados são “finais” apenas no sentido que a vida física de Samuel Beckett é agora final, ou seja, terminada.

É muito claro, para aqueles que trabalharam com ele no teatro, que se ele tivesse dirigido qualquer uma de suas peças de novo, ele teria gerado mais refinamento, adicionado correções, enfim, produzido outro texto “revisado”.

No entanto, os textos revisados na cena se aproximam mais de estarem “terminados” que aqueles originalmente publicados, no sentido que Maurice Blanchot usou o termo no seu trabalho de 1955, *O Espaço Literário*:

“Uma obra está terminada não quando é completada, mas quando aquele que trabalha nela por dentro pode também, da mesma forma [que o autor] terminá-la de fora.”³⁵

Se estas peças revisadas e corrigidas são “acabadas” é porque Beckett as abordou “de fora” como um outro, como um leitor e encenador (*metteur-en-scène*). Como qualquer bom leitor, Beckett viu mais nos seus textos a cada leitura e dirigi-los ofereceu a ele a oportunidade de relê-los intensamente.

O que os textos revisados e corrigidos representam, finalmente, é o trabalho prático de Beckett no teatro, um período de autocolaboração e, portanto, de auto-revisão que dominou as duas décadas finais da sua vida. Eles enfatizam que seu trabalho de diretor, com atores e técnicos, embora nem sempre tranqüilo, era sempre produtivo e de não menos importância, de não menos valor que o trabalho que ele realizou isoladamente no seu estudo para produzir e traduzir as primeiras versões dos *scripts* de suas peças³⁶. Os textos teatrais de

³⁴ Samuel Beckett, carta para David Hunsberger e Linda Kendall, 16 de novembro de 1986.

³⁵ Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. University of Nebraska Press, 1982, p. 54.

³⁶ Como textos genéricos, os textos revisados das peças de Beckett trazem semelhanças com os “textos de leitura” de Hans Gabler’s, aqueles publicados como o “correto” *Ulysses*, mas com as “sinopses” e todas as suas variantes, embora no caso de Beckett, os textos genéricos trazem exclusivamente mudanças na pós-produção. Para seu texto “ideal”, Gabler abandonou o objetivo da tradição textual de buscar as intenções últimas do autor e focou principalmente no processo de composição, na função autorial. Como Jerome McGann observa, “de fato todos os textos são instáveis na medida que eles estão todos em processo e (no ponto de vista de Gabler) contínuos, ao mesmo tempo, tudo está fixado dentro de certos limites determináveis, assim, eles assumem certas formas” (p. 291). A crítica tradicional esquece este processo contínuo e os pós-estruturalistas, das formas. Faber & Faber irá certamente publicar os textos revisados e corretos de Beckett separadamente, sem todo este aparato teatral que estou descre-



Beckett, no entanto, foram criados não durante os seus estudos, mas no palco, e como tais eles se sustentam como testemunhas da vitali-

dade criativa deste autor na sua oitava década de vida e de sua fé no teatro como uma força vital, criativa, no entardecer do século vinte.³⁷

Referências bibliográficas

- ACHESON, James & KATERYNA, Arthur (Eds.). *Beckett's Later Fiction and Drama*. London: Macmillan, 1987.
- BECKETT, Samuel. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. London: Grove Press, 1993.
- _____. *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works*. Faber & Faber, 1986.
- _____. *Collected Shorter Plays*. Grove Press/Faber & Faber, 1984.
- _____. *"Cascaudo" and Other Short Dramatic Pieces*. Grove Press, 1968.
- GASKELL, Philip. *From Writer to Reader: Studies in Editorial Method*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

vendo, mas esta é uma decisão commercial, não teórica. Os textos críticos e teóricos significantes são as versões "sinopses" publicadas pela série *Theatrical Notebooks*.

³⁷ O problema da validade e estabilidade textual é mais que complicado no caso de Beckett, por seus fundamentos autorais e também pela ambivalência de seus textos. De um lado, Beckett abandonou o papel tradicional de autor como autoridade textual, árbitro final do significado, por recusar firmemente as quaisquer interpretações de seus trabalhos. Em carta a seu editor norte-americano, Barney Rosset, Beckett, por exemplo, logo expressou sua diminuta autoridade depois de escrever *Godot*: "tive uma entrevista altamente insatisfatória com Sir Ralph Richardson que queria ter conhecimento de Pozzo, seu endereço e *curriculum vitae* (...) Eu disse a ele que o que eu sabia sobre Pozzo estava no texto, que se eu soubesse mais eu colocaria no texto e isto é verdade para todos os personagens, aos quais eu verdadeiramente coloquei um fim (...). Ao crítico Colin Duckworth Beckett anunciou, "Eu produzi um objeto. O que as pessoas fazem dele não é da minha conta" (*En Attendant*, xxiv). Numa carta de 26 de Outubro de 1957 a seu diretor norte-americano Alan Schneider, ele admitia: "Desculpe-me eu não tenho como ajudar com a peça (*Endgame*) quanto menos eu falar sobre meu trabalho é melhor" (p. 185). Durante os ensaios de *Endgame* em Londres, em 1980, Rick Clutchey, que interpretava Hamm sob a direção do próprio autor, perguntou a Beckett se o garoto da narrativa de Ham era realmente o jovem Clov. "Eu não sei se o garoto é o jovem Clov, Rick", Beckett respondeu, "simplesmente eu não sei" (fato ocorrido na presença de Stanley Gontarsky).

MCGANN, Jerome J. (Ed.). *Textual Criticism and Literary Interpretation*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

PILLING, John. (Ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

SCHNEIDER, Alan. *Entrances: An American Director's Journey*. Viking Press, 1986.

RESUMO: Uma pesquisa pioneira, nos arquivos da editoras que publicaram as peças de Samuel Beckett, revela surpreendente instabilidade entre os textos de diversas edições e as versões que eram consideradas definitivas pelo autor, a partir de suas próprias encenações daqueles textos. O artigo polemiza com aqueles que julgam os textos publicados de Beckett mais autorizados do que as encenações dirigidas pelo próprio autor. Dessa forma discute a própria noção de texto definitivo quando se trate do teatro beckettiano, em que as textualidades literária e cênica foram cada vez mais se superpondo. Sugere-se também que Beckett foi se tornando, nos últimos vinte anos de vida, um verdadeiro encenador.

PALAVRAS CHAVE: dramaturgia, encenação, edição, texto definitivo, Samuel Beckett.