

As transcrições beckettianas em *Not I* (1972)

Mauro Menini Júnior *

Resumo: A diversidade da escrita de Samuel Beckett destaca uma unidade poética idiossincrática que se desloca entre um meio de expressão e outro, classificando sua obra de multimídia, uma vez que se articula no entreto de múltiplas artes, como cinema, crítica, literatura, teatro, televisão e rádio. Devem-se comparar as semelhanças e dissemelhanças entre os textos originais e suas respectivas traduções para o inglês ou francês, e vice-versa, para sobrepô-los sobre a camada da adaptação ao *medium* em questão, exemplificando: o monólogo *Not I* (publicado originalmente em inglês, no ano de 1972) é sobreposto à *Pas Moi* (a tradução francesa de 1975) que, por sua vez, perpassam pela releitura da transcrição televisiva de *Not I* (produzida para a rede de televisão inglesa BBC2, em 1977). A prática é beckettiana em si: o deslocar-se entre as linguagens as depura, assim sendo, apresentar-se-á um recorte do estudo sobre as transcrições de *Not I*.

Palavras-chave: literatura comparada; intermedialidade; Samuel Beckett.

A diversidade da escrita de Samuel Beckett destaca uma unidade poética idiossincrática que se desloca entre um meio de expressão e outro, classificando sua obra de multimídia, uma vez que se articula no entreto de múltiplas artes, como cinema, crítica, literatura, teatro, televisão e rádio. O percurso histórico de sua produção artística desvela relações de intertextualidade, transversalidade e transcriatividade em sua atuação como crítico literário, diretor de teatro, rádio e televisão, escritor de poemas, romances, novelas e contos, roteirista cinematográfico, tradutor e adaptador de si mesmo.

A partir de um formalismo abstrato e de uma cosmovisão *nonsense*, dá-se a identificação de uma taxonomia de elementos ético-estéticos e intertextuais, compreendendo-se a [in]formação de um imaginário peculiar e de uma economia poética oblíquos a todos os multimeios em que se expressou, por exemplo, presentes tanto na inerente teatralidade de seus textos em prosa quanto de suas “audiovisualidades” experimentais na televisão.

O universo beckettiano é diverso nas linguagens, mas esteticamente uno, destacando-o como um artista multimidiático aglutinador de elementos díspares numa mesma poética, seguindo o princípio rimbaudiano/deleuziano: “je est un autre”. Devem-se comparar as semelhanças e dissemelhanças entre os textos originais e suas respectivas traduções para o inglês ou francês, e vice-versa, para sobrepô-los sobre a camada da adaptação ao *medium* em questão, exemplificando: o monólogo *Not I* (publicado originalmente em inglês, no ano de 1972) é sobreposto à *Pas Moi* (a tradução francesa de 1975) que, por sua vez, perpassam pela releitura da transcrição televisiva de *Not I* (produzida para a rede de televisão inglesa BBC2, em 1977). A prática é beckettiana em si: o deslocar-se entre as linguagens as depura, assim sendo, apresentar-se-á um estudo sobre as transcrições de *Not I*.

Este artigo integra o projeto de tese *O Monólogo Multimídia de Samuel Beckett* que, por sua vez, analisa a escrita em monólogo de Samuel Beckett (1906-1989) através das obras *Krapp's Last Tape* (1958), *Embers* (1959), *Film* (1963-1964) e *Not I* (1972), investigando suas relações de intertextualidade tanto na literatura quanto nos diversos meios em que foram transcritas – artes cênicas, rádio, cinema e televisão, respectivamente –, a fim de identificar sua ética-estética [in]formadora de uma poética beckettiana.

*Doutorando em Literatura Comparada PPGLet UFRGS

As pesquisas de S.E. Gontarski, E. Grossman e J. Knowlson revelam a negligência da crítica em inter-relacionar a obra de Samuel Beckett em seus diversos multimeios expressivos, por exemplo: entre as famosas peças teatrais e os contos inovadores, entre as novelas criativas e as experimentais peças radiofônicas, entre a poética das tele-peças e o minimalismo da poesia, por fim, entre todas as linguagens referidas anteriormente e o imaginário de *Film* (1963-64) - a solitária incursão do autor no cinema.

Segundo Gontarski, “muito da prosa curta de Beckett habita as margens entre prosa e poesia, entre narrativa e drama, e, finalmente, entre completude e incompletude” (1995, p.xii – a tradução é minha), isto é, a escrita beckettiana é um traçado híbrido entre as fronteiras dos gêneros literários, assim como destes em relação as suas respectivas transliterações para outros meios – cinema, artes cênicas (teatro), rádio e televisão –, exemplificando: *From an Abandoned Work* (1954-55), inicialmente publicada e encenada como uma peça teatral, atualmente integra antologias de contos, assim como outros dramas em um ato como *Not I* (1972) e *What Where* (1983) transcritos posteriormente para a televisão; por outro lado, contos como *First Love* (1946), *Texts for Nothing* (1950-52), *Enough* (1960) e *Stirrings Still* (1988) são adaptados ao palco por sua inerente teatralidade, bem como peças radiofônicas como *All that Fall* (1956) e *Embers* (1959); a trilogia de romances composta por *Molloy* (1951), *Malone dies* (1951) e *The Unnamable* (1953) e a peça teatral *A Piece of Monologue* (1979) são monólogos abertos tanto à literalidade da narrativa quanto à performance teatral e radiofônica.

Para Grossman, trata-se de uma espécie de tecido que a quase tudo cobre com "sua beleza plástica e musical dos textos-quadros, esses textos-partituras" (1998, p.9), que moldam-se aos diferentes meios expressivos da linguagem. Em sua “Carta Alemã” à Axel Kaun, de 1937, justifica-se por seu procedimento de depuração da linguagem:

Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. [...] Uma máscara. [...] Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje. (BECKETT, 2001, p.169)

Em leituras preliminares realizadas acerca da produção artística beckettiana, é recorrente a variação de uma determinada forma expressiva nos seus escritos, áudios e audiovisuais que conjugam tanto a hibridez do espaço “entre” de Gontarski quanto as manifestações multimídias de Beckett: a voz em primeira pessoa, isto é, o *internal monologue* e as variantes, *inner voice*, *internal speech* e *stream of consciousness*. Para Célia Berrettini, Beckett está associado ao "monólogo monótono e interminável" (2004, p. 29) com seus autores-narradores como personagens. O monólogo em Beckett é uma presença constante em toda a sua obra: na narrativa longa com *Molloy* (1951), *Malone Dies* (1951) e *The Unnamable* (1953); na narrativa curta com *Stories and Texts for Nothing* (1955), entre outros; no cinema com *Film* (1964); no rádio com *Embers* (1959) e *Cascando* (1962); no teatro com *Krapp's Last Tape* (1958), *Happy Days* (1961) e *Ohio Impromptu* (1981); na televisão com *Not I* (1972).

Assim, a representação beckettiana é equacionada em personagens solitários, prisioneiros em um espaço-tempo indeterminado, narradores de suas próprias histórias e impressões, em permanente devir à espera de algo que nunca se sabe o que realmente é. Tal temática se compõe e recompõe em associações e dissociações ao longo de sua produção artística e intelectual frente aos diferentes meios expressivos, sobressaindo-se entre outras, a solidão, a memória e a morte. O elemento solipsista é recorrente e o monólogo interior é, por excelência, a sua técnica narrativa.

Portanto, o solipsismo é a própria realidade, a forma e o conteúdo da escrita ou, sob a perspectiva filosófica anterior de L. Wittgenstein - influência decisiva na visão de mundo de Beckett -, “que o mundo é meu mundo, mostra-se no fato de que os limites da [minha] linguagem significam os limites de meu mundo” (1959, § 5.62).

Em *Proust*, revela-se a cosmovisão da representação beckettiana: “estamos sós. Incapazes de compreender e incapazes de sermos compreendidos. ‘O homem é a criatura que não consegue sair de si, que só conhece os outros em si mesmo e que, quando afirma o contrário, mente’” (Beckett, 1931, p.70). Ao contrário da “apoteose da palavra” do contemporâneo James Joyce, que, da negação do ser, nasce uma crença renovada no próprio ser, Samuel Beckett descreve a expressão pela palavra ou mesmo na redenção desse mesmo ser.

Para ultrapassar o sentido literal da ilustração empírica do real ou o conteúdo abstrato e filosófico de qualquer camada “textual” e aproximar o olhar e a leitura sobre a imagem produzida de forma literária, sonora ou visual, é imprescindível que tanto roteiro quanto filme sejam interpretados como uma única obra constituída por superfícies dialógicas e interdependentes.

Originalmente escrita para o palco, em 1972, estreia no Theater Forum of the Lincoln Center, Nova York, em setembro do mesmo ano. Publicada no ano seguinte pela Faber & Faber, em Londres, logo é encenada na capital inglesa no Britain at the Royal Court Theatre, em janeiro de 1973. A peça contém dois personagens: *MOUTH* (a Boca) e *AUDITOR* (o Ouvinte); a primeira localizada à direita da audiência cerca de 2,5m do chão e o segundo em pé à esquerda cerca de 1,25m; enquanto que o Ouvinte está francamente iluminado, a Boca encontra-se recortada por um foco de luz. O Ouvinte veste um roupão preto e permanece imóvel olhando a Boca durante toda a performance. A Boca fala de si mesma o tempo todo na terceira pessoa interrompida apenas quando o Ouvinte levanta os braços num gesto de compaixão quando repete-se a frase: “o quê?... quem?... não!... ela!...” (*what?... who?... no!... she!* / Beckett; 2006; p.373-383) – momento em que a Boca se recupera de sua recusa em abandonar o próprio discurso em terceira pessoa.

Not I foi inspirada na obra plástica *A decapitação de São João Batista*, de Caravaggio, após a viagem de Beckett à Catedral de São João Batista, em Vercelli. Encontram-se paralelos entre a descorporificação de alguns elementos presentes na obra beckettiana e a degola de São João Batista, exemplificando: a própria Boca sem corpo e o Ouvinte impotente que assiste à verborragia de seu locutor como os dois curiosos que observam a decapitação na pintura. Na produção teatral francesa de 1976, o Ouvinte tapava os ouvidos como a mulher da imagem e não levantava as mãos como a didascália do original. A peça também está relacionada a outro manuscrito de Beckett em que uma mulher fala de si na terceira pessoa, intitulada, *Kilcoole*, de 1963, referência a sua terra natal, a Irlanda. A diferença entre ambas é que a mulher do rascunho tem um interlocutor e não se recusa a se expressar na primeira pessoa que, ao contrário da Boca, é veemente na negação de si no discurso proveniente do “eu”, mas insiste no “ela”.

Outras relações de descorporificação se encontram nas peças-irmãs de *Not I*: *That time* (1976), apresentando um personagem Ouvinte recortado apenas pelo rosto em completa escuridão, escutando suas memórias a partir de três fontes de áudio *A*, *B* e *C*; e, na peça *What where* (1983), em que Bam, Bem, Bim e Bom são quatro personagens-rosto. Todavia, a mais forte evidência de intertextualidade com as artes plásticas provém da relação com a obra de outro irlandês, Francis Bacon e o tema do grito, trabalhadas nos estudos dedicados às imagens dos papas, ou como melhor definiu Gabriela Borge nesta relação intersemiótica entre Bacon e Beckett: “Em *Not I*, a Boca, “tiny little thing”, foi expelida no mundo como um berro de criança quando nasce. No meio audiovisual, o grito da Boca não só ocupa todo o espaço da tela, mas também adquire uma outra corporeidade a partir de suas configurações gráficas” (BORGES, 2009, p.107).

Retomando à estreia da peça, em 1972, Beckett legou a direção à Alan Schneider – o co-diretor do curta-metragem *Film* (1963-64) – e Jessica Tandy protagonizando a Boca. Na produção inglesa, Billy Whitelaw interpretou o personagem verborrágico, ganhando a admiração de Beckett que lhe escreveu anos depois *Footfalls* (1975). Mas para Beckett a versão definitiva da peça foi justamente a transcrição realizada para e pela televisão BBC, que comprou os direitos em 1973 e realizou um piloto em 1975, sob a direção de Tristan Powell e a interpretação da própria Billy Whitelaw.

De peça a tele-peça, *Not I*, eliminou o personagem do Ouvinte – ocorrido anteriormente na produção francesa de 1975, sob a supervisão de Beckett, a direção de Jean-Louis Barrault e a performance de Madeleine Renaud, em função do tamanho do espaço cênico do Teatro Petit Orsay – e a Boca aparecia preenchendo a tela em *close-up*. Em 1976, sob a direção de Anthony Page, a transcrição foi gravada transformando o Ouvinte em Observador, uma vez que o mesmo passou da tridimensionalidade do palco à bidimensionalidade da tela, transcribando-se em olhar, o olhar da câmera, logo, em Observador do discurso da Boca que tudo preenche em plano-sequência. Assim, o olhar da câmera (Ouvinte) transforma-se no olhar do próprio telespectador na ausência do que está fora do enquadramento/plano, isto é, não há o extra-diegético, somente o diegético, a Boca em si e seu discurso.

O fluxo televisual é direcionado à audiência, pois seu olhar confunde-se com o enquadramento/plano da câmera. Não há câmera-olho como em *Film* (1963-64) que observa e age sobre o mundo, há apenas o olhar voyerístico da câmera, que não age ou modifica o mundo. Destaca-se a influência conceitual de *Film* na versão televisiva de *Not I*. O roteiro inicia com o aforismo de Berkeley *Esse est percipi* (“existir é ser percebido”) na qual o curta-metragem é inspirado. O enredo se constitui a partir da cisão do protagonista *O* (personagem-objeto interpretado por Buster Keaton) em seu duplo *E* (personagem-câmera derivado da palavra inglesa *eye*, olho em português), em que *O* escapa da percepção de *E*, mas não da percepção de si mesmo, o que se descobre apenas no final da projeção. Tal processo é desencadeado pelo recurso técnico da “câmera-olho” ou “câmera subjetiva” que parte em dois o ponto de vista do espectador, negando-lhe os pontos de vista da própria câmera que captura a ação enquadrada a partir do jogo com o protagonista em perceber a si mesmo como ser observador e objeto observado. Para tanto, Beckett estabelece um ângulo de imunidade de 45 graus, em que *O* está imune à percepção de *E*, todavia quando ultrapassado o protagonista entra na zona de agonia de percepção, tomando consciência do outro e de si. A história é dividida em três partes interdependentes: nas duas primeiras, respectivamente, “A Rua” e “As Escadas”, onde a percepção predominante é a de *E*, para que na última parte, “O Quarto”, as percepções sejam intercaladas com *O*.

Segundo C. Berrettinni, “introduz Beckett o tema do *olhar* e da *percepção* no centro de sua marcha criadora e esta, como bem aponta Alfred Simon, questiona ‘o próprio espetáculo’, pois cada um ‘apenas existe na medida em que é visto pelo olhar das mídias’ (2004, p. 197). Isto é, Beckett ao eleger a câmera ou *E* como antagonista do personagem *O*, o duplo frente ao real que o percebe e é percebido por ele, exerce a metalinguagem como ferramenta de reflexão do dispositivo cinematográfico e da própria condição humana: retoma-se a noção wittgensteiniana do *meu* mundo como o limite do próprio mundo, ou seja, o solipsismo como única visão de mundo. *Film* introduz os elementos estéticos dialógicos entre a palavra e a imagem do autor que contaminarão o trabalho posterior em suas produções televisivas experimentais como em *Not I*, exemplificado no desmembramento da palavra, do corpo humano e do espaço-tempo.

O desarranjo do corpo materializa-se no desarranjo do próprio espaço-tempo ao iniciar o fluxo de palavras de forma narrativa a partir do nascimento, mas embaralhando-se no presente com 70 anos e a completa escuridão que se encontra. O texto intercala as reminiscências da vida, os zumbidos insistentes e a aflição de tentar livrar-se de algo que desconhece e não consegue: o

passado é o tema que, por sua vez, é abordado de forma fragmentada e extra-diegética, como em *Krapp's Last Tape* (1958). A todo momento a identidade é negada, corrigida e interrompida pela voz que discursa em terceira pessoa e afirma: “todo o ser... suspenso em palavras” (*the whole being... hanging on its words*), isto é, o discurso que constrói este ser, tanto no relato do passado quanto na descrição do presente, num jogo que negação/afirmação: narrador e sujeito da narrativa são o mesmo, pois um não existe sem o outro na forma narrativa da peça: o monólogo, em que recontar é observar a própria narração.

Tanto o fluxo televisual do discurso quanto o jorro discursivo da fala teatral perdem muitas vezes o sentido para a audiência/plateia, uma vez que apenas fragmentos são compreendidos a partir da verborragia textual, logo, não mais interessa o que é narrado, mas de que forma o narrado é sentido, expresso pela Boca. O que importa é a experiência que a Boca sofre a partir do discurso. Para Borges,

[...]a Boca e a audiência, de uma certa forma, adquirem o mesmo estatuto, pois ambas estão tentando entender o que se passa. No Teatro, a audiência se esforça para ouvir e focalizar a imagem minimalista vista no palco imerso na escuridão e, assim como a Boca, tenta entender o que aconteceu e está acontecendo com ela. Na televisão, a Boca ganha uma outra dimensão ao invadir e preencher a tela num *close-up* que a transforma em mais do que uma boca descorporificada e perdida no escuro. (BORGES, 2009, p.113)

As criações de Beckett para a televisão e, porque não estendê-los aos outros meios de expressão, se caracterizam pelo seu não-naturalismo e anti-realismo, pela opacidade dos meios técnicos operados e pelo desarranjo das noções de espaço e tempo narrativos. Através de manipulações formais da linguagem audiovisual, como o uso da edição, criava efeitos de distanciamento crítico e de recusa ao espectador da cômoda transparência do cinema clássico, dessa maneira o público se via obrigado a abandonar seus pré-conceitos narrativos e filmicos, embarcando numa diegese que lhe exigia, antes de tudo, reflexão, nunca absorção.

As transcrições beckettianas, além dos jogos de linguagem nas traduções de seus próprios textos entre o inglês, francês e alemão e as transmutações do texto para a performance da cena, do som e da tela e/ou vice-versa comprovam o contágio da linguagem na própria operação de se reescreverem em outros meios que não os seus de origem. O diálogo entre o cinema, o ensaio, a literatura, o rádio e a televisão se fazem presentes tanto nas possibilidades de adaptação de sua obra entre os meios, como, por exemplo, a peça teatral *What Where?* (1986) para televisão, além dos trabalhos supracitados, quanto nas incorporações de referências aos meios nas indicações de textos, como o gravador de voz em *That Time* (1974) e *Rockaby* (1980).

Os textos beckettianos [re]criam uma poética dialógica entre suas “audiovisualidades”, sonoridades e teatralidades, através de um minimalismo, ou melhor, de uma economia estética desagregadora da ficção, do real e do imaginário. Da mesma maneira que decompõe a própria linguagem do ser, tal escrita instaura um universo onde o visível e o invisível se revelam na circularidade da narrativa que, por sua vez, é sempre [re]enquadrada em cada “nova tecnologia”. A importância de Beckett para a literatura, as “audiovisualidades” e teatralidades contemporâneas não se encontra em seu pioneirismo na incorporação das novas tecnologias em seu trabalho, mas no fato de que sua obra descerra novos horizontes para o que conhecemos como o fazer literário, audiovisual e teatral coetâneo, enfim, para a própria noção de representação das artes.

Bibliografia

BECKETT, Samuel. “**Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937**” in ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

_____. The Complete Dramatic Works, Faber and Faber Limited, 2006.

_____. Cf. BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 70.

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett: escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2009.

GONTARSKI, S.E. *Beckett after Beckett*, University Press of Florida, 2006.

_____. The Faber Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Life, Works, and Thought, Faber and Faber, 2006.

_____. The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Volume IV: The Shorter Plays, Grove Press, 1999.

_____. The Complete Short Prose, 1929-1989, New York, Groove Press, 1995.

_____. The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Volume II: Endgame, Grove Press, 1993; On Beckett: Essays and Criticism, Grove Press, 1986.

GROSSMAN, Evelyne. *L'Esthétique de Beckett*. Paris, SEDES, 1998.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame: The life of Samuel Beckett*. London, Bloomsbury, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madri: Revista Ocidente, 1957.