

SAMUEL BECKETT DIRIGE *PLAY*: DAS COLABORAÇÕES COM ALAN SCHNEIDER, GEORGE DEVINE E JEAN-MARIE SERREAU À ENCENAÇÃO NO SCHILLER-THEATER WERKSTATT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p143-166>

Felipe de Souza Santos

RESUMO

Este artigo tem como objetivo desenvolver uma reflexão acerca da encenação de Samuel Beckett para a peça *Play (Spiel)*, apresentada no Schiller-Theater Werkstatt em 1978. Tendo como ponto de partida as encenações de estreia nos Estados Unidos, Inglaterra e França, dirigidas por Alan Schneider, George Devine e Jean-Marie Serreau, nas quais Beckett atuara como colaborador, procuraremos estabelecer pontos de aproximação entre estas produções e a encenação dirigida pelo dramaturgo-encenador irlandês. Documentado minuciosamente nos manuscritos armazenados no Beckett Archive da Beckett International Foundation, o processo de encenação de *Play* com direção de Beckett será comentado em chave comparativa às encenações realizadas com sua colaboração, no intuito de apontarmos a evolução da visão do dramaturgo-encenador acerca desta peça curta a partir do processo de transposição do texto à cena. Para tanto, utilizaremos os manuscritos e datiloscritos inéditos de Beckett relativos à sua encenação da peça em Berlim, bem como depoi-

PALAVRAS-CHAVE: Samuel Beckett; dramaturgia; encenação; atuação; teoria do teatro.

mentos acerca das referidas encenações fornecidos por colaboradores como o assistente de direção Walter Asmus, o ator Michaël Lonsdale e a pesquisadora Ruby Cohn.

ABSTRACT

This paper aims to develop a reflection on Samuel Beckett's staging of Play (Spiel), presented at the Schiller-Theater Werkstatt in 1978. Taking as a starting point the premiere productions in the United States, England and France, directed by Alan Schneider, George Devine and Jean-Marie Serreau, in which Beckett acted as a collaborator, we will try to establish points of convergence between these productions and the staging directed by the Irish playwright-director. Documented in detail in the manuscripts stored in the Beckett Archive of the Beckett International Foundation, Beckett's process of staging Play will be commented on in a comparative key to the stagings performed with his collaboration, in order to point out the evolution of the playwright-director's vision of this short play from the process of transposing the text to the stage. Therefore, we will use Beckett's unpublished manuscripts and typescripts for his staging of the play in Berlin, as well as comments about these stagings provided by collaborators such as assistant director Walter Asmus, actor Michaël Lonsdale, and researcher Ruby Cohn.

KEYWORDS: *Samuel Beckett; dramaturgy; staging; acting; theatrical theory.*

Refletir sobre a encenação de Samuel Beckett para a peça em um ato *Play* (1963), levada ao palco do Schiller-Theater Werkstatt no ano de 1978, inevitavelmente exige que recuperemos as experiências prévias de Beckett como conselheiro de outros encenadores europeus em versões anteriores de montagens desta obra dramática que precede os dramáticulos beckettianos. *Play* foi escrita originalmente em inglês e traduzida para o francês por Beckett como *Comédie*. A primeira encenação da peça ocorreu no Ulmer Theater, na cidade alemã de Ulm-Donau, em 14 de junho de 1963, com tradução para o alemão de Erika e Elmar Tophoven e encenação de Deryk Mendel, bailarino, coreógrafo, ator e diretor para quem Beckett havia escrito *Act without words I* em 1956. Apesar de ter acompanhado poucos ensaios e ter assistido ao resultado final da encenação, a montagem não contara com o aconselhamento de Beckett durante todo o processo de criação, como ocorrera com as estreias americana, francesa e inglesa de *Play*. A estreia americana aconteceu no palco do Cherry Lane Theatre, em 4 de janeiro de 1964; a inglesa ocorreu no Old Vic Theatre de Londres em 7 de abril de 1964; e a *première* francesa foi encenada em Paris no Pavillon de Marsan, em 11 de junho de 1964. A peça foi publicada por Faber and Faber e Editions de Minuit em 1964, e pelo número 34 da revista *Evergreen Review*, de dezembro de 1964, sendo que esta edição realizada pela revista americana foi a única a apresentar as revisões finais feitas por Beckett em relação à dramaturgia original, a partir dos achados cênicos advindos das mencionadas produções nas quais atuou como conselheiro e diretor,

jamais sendo reeditada por nenhuma das casas editoriais responsáveis pela publicação das obras do dramaturgo-encenador.

Posteriormente a edição de Faber and Faber do teatro completo de Samuel Beckett incorporaria ao texto parte das alterações oriundas dos ensaios das encenações de George Devine e Jean-Marie Serreau, tais como a definição do *spot* de luz que ilumina os rostos dos três personagens incidindo de forma móvel a cada troca, descartando a possibilidade de iluminar as três faces através de *spots* de luz fixos, que Beckett considerou insatisfatória nos ensaios de *Spiel* na Alemanha; a descrição da estrutura das três urnas com suas aberturas traseiras descartando o formato arredondado, conforme havia sido feito na estreia alemã para que os três atores permanecessem sentados em seus interiores ao longo de toda a representação; o detalhamento da repetição final ou *da capo*, onde foram incorporadas as alterações estabelecidas nas encenações inglesa e francesa que introduziram um refrão abreviado, cortado rapidamente durante o riso da segunda mulher (W2), como abertura do fragmento da segunda repetição; a iluminação menos intensa na repetição e vozes menos intensas de forma correspondente, seguido de um esquema proposto pelo dramaturgo-encenador detalhando cada variação de luz e vozes desde o refrão inicial até o fragmento da segunda repetição¹; a característica das vozes aceleradas iniciadas após a Repetição 1 e que aumentam gradativamente até o final da peça; e por fim a mudança na ordem dos discursos durante a repetição final desde que compatíveis com a continuidade das falas dos atores, conforme a ordem proposta por Beckett para o interrogatório, uma inversão da ordem da primeira repetição durante a repetição final.

¹ Cf. BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990, pp. 318-320.



Spiel – Direção de Deryk Mendel (1963).

Beckett comentaria a solução de diminuição gradativa da luz e redução da intensidade vocal durante o *da capo* desenvolvida primeiramente com Serreau, e aprofundada na encenação dirigida por Devine com a National Theatre Company, estreada no Old Vic Theatre, em carta a Alan Schneider datada de 11 de abril de 1964:

Voltei de Londres há alguns dias diretamente para cá para respirar. Muito cansado. Muito satisfeito com a produção. Os três atores e George estavam maravilhosos. Desenvolvemos uma variação interessante em relação à repetição. Devo falar sobre isso quando nos encontrarmos. Muito difícil de explicar no papel. [...] (BECKETT apud HARMON, 1998, p. 155, tradução nossa)

Samuel Beckett esteve envolvido nestas três encenações de *Play* de formas diversas. No caso da encenação americana, o dramaturgo-encenador aconselharia o diretor Alan Schneider, que se tornaria, ao longo dos anos, uma espécie de representante da visão teatral do irlandês nos Estados Unidos². A parceria entre ambos se iniciara no período em que Schneider encenara *Waiting for Godot*, um

²O relato detalhado da colaboração entre Beckett e Schneider na produção da estreia americana de *Play* pode ser conferido ao longo da extensa correspondência mantida entre os dois. Cf. HARMON, Maurice. *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1998.

notório fracasso de público apresentado em Miami, e *Play*, por sua vez, seria uma das primeiras encenações em que Schneider contaria com o olhar de Beckett como uma espécie de norteador da pesquisa cênica da encenação. Esta montagem da peça seria muito significativa dentro da relação futura de parceria entre Beckett e Schneider, uma vez que nesta encenação o diretor norte-americano sucumbiria à pressão de seus produtores e solicitaria a Beckett a permissão para a retirada do *da capo* ao final da peça. Mesmo com a relutante permissão do irlandês, Schneider se arrependeria profundamente deste equívoco, talvez o motivo para sua postura nas montagens posteriores de absoluto respeito e fidelidade ao texto dramaturgicamente beckettiano.

A encenação inglesa representaria um marco importante dentro da evolução de Beckett como encenador, uma vez que foi neste processo de encenação de *Play* que o dramaturgo-encenador conheceu aquela que se tornaria a mais importante colaboradora de seu teatro, a atriz inglesa Billie Whitelaw, para quem o irlandês conceberia o dramático *Footfalls* mais de uma década depois. A encenação dirigida pelo amigo George Devine seria marcada por uma polêmica histórica: em dado momento ao longo dos ensaios, o elenco composto por Whitelaw e mais dois atores britânicos reclamaria ao diretor do teatro, Kenneth Tynan, acerca da imposição de Beckett em relação à direção de Devine no sentido de desenvolver uma aceleração da enunciação dos três monólogos a ponto de se tornarem ininteligíveis, mantendo o conflito central em cena restrito ao confronto entre o foco de luz inquisitorial, que bombardeia sucessivamente os três protagonistas, e as divagações individuais que remetem ao triângulo amoroso exposto de certa forma através das três figuras emparelhadas dentro de grandes urnas ao longo de toda a ação dramática. Ao receber a reclamação, Tynan, endossado pelo ator Lawrence Olivier, teria um rompante explosivo em uma discussão acalorada envolvendo Beckett e Devine, que culminaria com a subsequente pressão para que o dramaturgo-encenador abandonasse os ensaios e interrompesse o aconselhamento a Devine, o que não foi atendido tanto pelo irlandês como pelo encenador inglês. Segundo Stanley Gontarski, em resposta à interferência agressiva em relação ao processo de criação nos ensaios, Beckett alteraria a rubrica da peça de "*whole movement as rapid as possible*", presente no

datiloscrito número 5, para “*rapid tempo throughout*” (BECKETT apud ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 444)³. A radicalidade de Beckett expressa na ruptura da ação dramática em *Esperando Godot* seria redimensionada em *Play* através da eliminação completa dos movimentos dos atores, o que geraria um contraponto ao ritmo frenético das falas dramáticas proposto pelo dramaturgo-encenador.

Este episódio proporcionaria a Beckett um dos elementos mais importantes e definidores de sua futura encenação no Schiller-Theater em 1978, a medida exata do trabalho de expressão vocal dos atores em relação ao texto de *Play*, por um lado exacerbando a rapidez aliada à precisão da enunciação das falas da peça, algo que mais tarde seria radicalizado como procedimento formal cênico central em *Not I*, e por outro estruturando tecnicamente o procedimento metodológico beckettiano de atuação, elevado ao status de partituras vocais elaboradas e minimalistas se assemelhando a uma partitura musical. Ao mesmo tempo, Beckett ficaria impressionado com a qualidade da atuação de Whitelaw, que seria escalada alguns anos mais tarde, em 1971, para representar Mouth na famosa encenação de *Not I* dirigida por Anthony Page com colaboração do dramaturgo-encenador, que posteriormente seria filmada pela BBC Television; Whitelaw protagonizaria ainda duas das encenações mais emblemáticas dirigidas por Beckett, *Footfalls*, em 1976, e *Happy days*, em 1979. Nesta colaboração com a encenação de Devine, Beckett redimensionou a caracterização física dos rostos dos três atores, no intento de evitar a caracterização heterogênea da encenação alemã de Deryk Mendel, criticada por Suzanne⁴, propondo uma espécie de máscara terrosa que conferia aos rostos um aspecto similar ao das urnas, de envelhecimento e degeneração física, dando mais unidade ao aspecto visual central de *Play*.

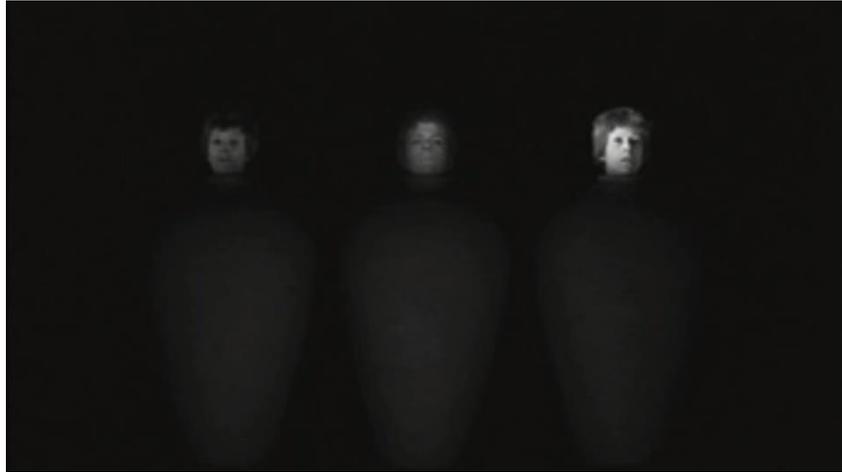
A primeira montagem francesa, dirigida pelo renomado encenador Jean-Marie Serreau, proporcionaria a Beckett outro elemento que repercutiria igualmente em sua encenação alemã de *Play*. Os relatos expostos em cartas e diá-

³ Respectivamente “todo o movimento o mais rápido possível” e “ritmo rápido ao longo da encenação” (tradução nossa).

⁴ Suzanne Dechevaux-Dumesnil (1900-1989), esposa de Samuel Beckett. Suzanne assistira à encenação alemã de estreia de *Play* tendo feito críticas agudas a algumas das soluções cênicas propostas por Deryk Mendel, como a mencionada utilização de urnas redondas com os atores sentados em seus interiores.

rios de ensaios apontam que Serreau, sobrecarregado com praticamente todas as funções ligadas à encenação (atuação, iluminação, cenografia, figurinos, etc.) além da complexa adaptação de um espaço cultural amplo, o Pavillon de Marsan, que concentraria outros eventos artísticos durante a temporada de *Comédie* conforme apontou James Knowlson (1997, p. 715), como a apresentação de *Double music*, de John Cage, e de uma encenação visualmente impactante do visionário encenador franco-argentino Victor Garcia de *A rosa de papel*, de Valle Inclan, juntamente com *O retábulo de Dom Cristóbal*, de Garcia Lorca, em dado momento, confiando na presença e acompanhamento meticulosos de Beckett, permitiu que o dramaturgo-encenador assumisse por alguns dias os ensaios da encenação.

A experiência de dirigir o elenco desta primeira encenação francesa de *Comédie* mesmo que por apenas alguns ensaios possibilitou a Beckett aprimorar aspectos relativos às falas dramáticas, às repetições e à contracenação dos três atores enclausurados nas urnas através de seus monólogos intercalados, além de definir uma complexa técnica de iluminação, desenvolvida pela esposa e iluminadora de Jean-Marie Serreau: ela se posicionava em uma cabine de luz situada abaixo do proscênio, iluminando os três rostos consecutivamente de forma separada, a partir do controle da operação na mesa de luz, o que conferia à iluminação o efeito almejado por Beckett de um inquisidor presente em cena. Este dispositivo, que utilizava além da operação na mesa de luz um complexo sistema de espelhos para atender àquilo que Beckett havia mencionado, de que não se importava com a iluminação ser feita a partir do urdimento do teatro desde que não iluminasse o restante do palco, jamais seria retomado em outra encenação de *Play*.



Comédie – Direção de Jean-Marie Serreau e Samuel Beckett (1966).

Michaël Lonsdale, ator responsável pelo papel de M na estreia francesa dirigida por Serreau, comentaria a respeito das instruções de Beckett para as falas dramáticas que ele “desejava que fossem faladas com a velocidade de uma metralhadora” (LONSDALE apud ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 444, tradução nossa). Os processos de ensaios das estreias inglesa e francesa chegaram a ocorrer de forma paralela por algum tempo, e o acompanhamento de Beckett em ambos os processos de criação resultou em um interessante depoimento em carta endereçada ao encenador George Devine, datada de 9 de março de 1964, onde o irlandês comenta alguns dos aprimoramentos que desenvolvera juntamente com Serreau e que gostaria de integrar à encenação inglesa de Devine:

Os últimos ensaios com Serreau nos levaram a uma visão do *da capo* que acho que preciso dividir com você. De acordo com o texto ele é rigorosamente idêntico à primeira apresentação. Agora achamos que seria mais efetivo dramaticamente se ele expressasse uma leve atenuação, tanto de pergunta quanto de resposta, por meio de iluminação menos intensa e talvez mais paulatina e, correspondentemente, menos volume e velocidade de voz. [...] A impressão de diminuição progressiva que se alcançaria, sugerindo eventual escuridão e silêncio ao termo, ou de uma aproximação infinitesimal de ambos, seria reforçada se também introduzíssemos, na reexposição, uma

nuance de hesitação, na pergunta e na resposta, talvez nem tanto em termos de redução da efetiva emissão quanto em movimentos menos confiantes do refletor de um rosto a outro e reações menos imediatas das vozes. O conceito como um todo envolve uma mecânica de refletor mais flexível do que a que até então tinha se mostrado necessária. O inquisidor (a luz) começa a mostrar-se como não menos vítima do inquirido que os demais e também necessitado de ser livre, dentro de limites estreitos, para literalmente desempenhar seu papel, i.e., variar ainda que minimamente suas velocidades e intensidades. Talvez alguma forma de controle manual no fim das contas. Tudo isso é novidade e vai render mais à medida que avançarmos. Achei que era melhor submeter a você sem demora. (BECKETT, 2022, pp. 149-150)

Ao compararmos esta carta endereçada a Devine com a carta que citamos anteriormente, endereçada a Schneider, percebemos que os procedimentos que Beckett desenvolvera ao longo dos ensaios das encenações inglesa e francesa visavam estruturar o que ele chamava de versão final da peça, com a intenção de que este material norteasse sua futura encenação de 1978, portanto sendo notória a preocupação do dramaturgo-encenador com a revisão e aprimoramento do texto dramático como consequência da prática da direção teatral, algo que ele passaria a realizar sistematicamente a cada encenação de sua autoria, a partir de seu trabalho inaugural dentro da seara da encenação teatral com a direção de *Endspiel*, no Schiller-Theater, em 1967. O interessante relato de Beckett acerca do desenvolvimento nos ensaios ao lado de Serreau da repetição final da peça no *da capo* antecipa o mesmo procedimento prático que poderíamos denominar como *apagamento*, presente em encenações futuras do dramaturgo-encenador como a de *Footfalls*, onde a cada final dos quatro micro-atos a iluminação retornaria mais fraca, assim como a voz de May, evidenciando o esgarçamento da imagem e a dissolução da personagem fantasmática dentro do espaço cênico. A somatória de elementos como este, advindos das duas experiências práticas de

acompanhamento de encenações da peça, possibilitaria a Beckett um ponto de partida preciso para a estruturação de sua encenação alemã de *Play*.

A encenação alemã de Beckett através dos manuscritos de *Play*

O conjunto de manuscritos de *Play* representa uma das coleções mais extensas dentro da dramaturgia beckettiana. Composto por um total de 21 documentos, a maioria deles inéditos, divididos entre manuscritos e datiloscritos, o conjunto compreende desde o manuscrito inicial BIF MS 1227/7/16/6⁵, intitulado por Beckett como “*Before Play*”, composto por 4 folhas e sem data, onde é apresentada a versão embrionária do texto dramático ainda composta por dois personagens masculinos e um feminino, nomeados como Syke, Conk e Nickie, distintos entre si pela caracterização facial e cor de cabelo, dispostos no espaço cênico em três grandes caixas brancas ao invés das urnas pelas quais *Play* se tornaria conhecida; os manuscritos e datiloscritos referentes à elaboração da versão original em inglês da peça totalizando 14 documentos inéditos, agrupando desde o esboço inicial da versão definitiva da peça, contendo a alteração das caixas para três grandes urnas, até a fotocópia das provas do texto para a edição de 1964 publicada por Faber and Faber, passando por diversas fotocópias de datiloscritos contendo acréscimos, cortes e alterações ao texto do segundo manuscrito, chegando a um manuscrito contendo notas de George Devine relacionadas à estreia de *Play* na Inglaterra; os 4 documentos relacionados à tradução de Beckett da peça como *Comédie*, compostos pelo manuscrito original da tradução e três datiloscritos contendo acréscimos e correções redigidas manualmente por Beckett; e finalmente dois *notebooks* de direção preparados por Beckett para sua encenação apresentada no Schiller-Theater Werkstatt. Embora não exista material documental filmado de fácil acesso relativo à direção de *Play* por Samuel Beckett, é possível recuperarmos aspectos e estrutura da encenação através dos manuscritos do dramaturgo-encenador, especialmente aqueles que compõem os dois *notebooks* de direção, conhecidos como *Red Notebook* e *Brown Notebook*, devido à cor das capas dos cadernos utilizados para anotações pelo dramaturgo-encenador.

⁵ A sigla BIF é uma abreviação de Beckett International Foundation, enquanto a sigla MS é uma abreviação da palavra manuscrito, de acordo com a nomenclatura utilizada pelo arquivo beckettiano situado na Universidade de Reading, na Inglaterra, sede da fundação (nota do autor).

Beckett produziria um grande número de manuscritos ao longo do desenvolvimento do texto dramático e da preparação da encenação alemã, mas no que se refere ao processo da encenação apresentada no Schiller-Theater, os manuscritos que compõem os dois *notebooks* mencionados podem ser considerados como o conjunto de documentos mais relevantes, ao lado dos diários de ensaios de seu assistente de direção, Walter Asmus, e das inúmeras cartas trocadas com colaboradores durante o processo de ensaios em Berlim. Ao contrário do restante dos *notebooks* de direção desenvolvidos por Beckett para encenações de sua autoria como *Warten auf Godot*, *Endspiel*, *Footfalls*, *Happy days*, *Krapp's last tape*, *That time*, entre outros, onde existem incontáveis e detalhadas anotações acerca de aspectos técnicos essenciais no que concerne à encenação, como notas sobre iluminação, figurinos, cenografia, trabalho vocal e atuação, em ambos os *notebooks* de *Play* o dramaturgo-encenador desenvolveu um intrincado trabalho centrado em particularidades do texto dramático.

O *Red Notebook* pode ser considerado o mais complexo dos dois, uma vez que neste caderno de direção Beckett divide suas anotações entre questões de ordem linguística e questões de ordem estrutural e temática. Este *notebook* também abriga os manuscritos das encenações de Beckett para *Damals (That time)* e *Tritte (Footfalls)* levadas ao palco do mesmo teatro em 1976. As anotações da encenação de *Spiel (Play)* estão no final do caderno, dispostas em 23 folhas. Estas anotações de Beckett estão divididas em duas seções principais. A primeira delas contém todo o texto em alemão de *Spiel*, dividido em seções dedicadas a F1 (Mulher 1), F2 (Mulher 2) e M (Homem), apresentando variações do texto. A segunda delas contém tabelas e listas que demonstram as estruturas e simetrias de *Spiel*. Nesta seção Beckett sintetizou os acontecimentos da peça e a ordem segundo a qual eles são expostos. A tabela final de duas páginas divide a peça em quatro seções, as três primeiras contendo oito subseções de três linhas cada, a última contendo três subseções. Existem nove agrupamentos temáticos, incluindo notas sob títulos, que demonstram o funcionamento matemático de *Spiel*.

O segundo *notebook* da encenação de *Spiel* contém as notas de direção redigidas por Beckett em inglês antes do início dos ensaios em Berlim, assim como citações da tradução alemã da peça. As notas se concentram em listas e análises estatísticas de estruturas internas da peça. Existem duas listas em alemão intituladas “I” e “II”, as quais detalham as linhas de abertura de cada fala por cada voz nas duas seções de *Play* – Beckett divide “I” em 11 seções, dez das quais tem três falas, uma de cada voz, a seção final sem a contribuição de F1 (M1). A Seção II está dividida em 27 unidades, cada uma composta por três discursos. Uma tabela desenhada no verso do fólio 1 detalha os acontecimentos de cada discurso da Seção I. Esta lista está disposta ao lado da página intitulada “I”, de forma correspondente; cada unidade do texto alemão está ladeada pelo incidente chave em inglês. As notas no verso do fólio 5 e fólio 6 contém seis seções de referências de tipos de momentos específicos em *Spiel*, incluindo títulos como “*Being seen?*”, “*Will eye weary?*” e “*Meaninglessness*”⁶. Cada seção apresenta exemplos de ocorrência de seu tema. Cercando e seguindo o material preciso e arranjado matematicamente existem notas soltas e randômicas que parecem ter sido acrescentadas durante os ensaios da peça; estas notas são mais ambíguas, admitindo dúvidas e cortes. No verso do fólio 7 e no fólio 8 existem anotações que revelam indecisão acerca da repetição e da iluminação. O anverso do fólio 10 contém uma divisão esquemática das duas seções, com a listagem de todos os discursos.

Dentre os elementos do texto analisados com extrema precisão nos *notebooks* de *Spiel*, Beckett definiria o trabalho vocal dos atores como “vozes quebradas, extorquidas sem fôlego” (apud GONTARSKI, 1994, tradução nossa) pelo olho inquisitorial implacável, o refletor, chamado por Schneider de Sam, referido por Devine como uma “broca dental” e por Billie Whitelaw como um “instrumento de tortura” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 445). Embora alguns dos pontos principais da direção de Beckett de *Play* encenada em Berlim tenham sido oriundos do trabalho prático desenvolvido durante os ensaios das produções dirigidas por Serreau e Devine, um elemento primordial para o dramaturgo-encenador foi pensado a ponto de se tornar uma questão central em sua

⁶ “Sendo visto?”, “Os olhos vão se cansar?” e “Falta de sentido” (tradução nossa).

encenação: a musicalidade das falas dramáticas, que deveriam aprofundar o efeito formal da aceleração vertiginosa das enunciações dos atores. A problemática da musicalidade em *Play*, derivada em parte dos achados relativos ao trabalho vocal dos atores estabelecidos nas encenações inglesa e francesa, foi evidenciada quando Beckett, em sua encenação da peça no Schiller-Theater Werkstatt, decidiu trazer um piano aos ensaios para potencializar a estrutura de partitura musical que permeia a dramaturgia e deveria ser transposta à encenação. Segundo Jonathan Kalb:

Enquanto dirigia *Play* em Berlim em 1978, Beckett solicitou um piano para dar a cada um dos atores sua própria nota, a qual eles deveriam manter nas falas, mas ele acabou tendo de desistir da ideia porque eles perceberam que seria impossível atender a qualquer coisa além do tom durante a execução. [...] (KALB, 1991, p. 250, tradução nossa)

Mais adiante nos ensaios, Beckett diria a Walter Asmus “[...] Talvez eu tenha enfatizado demais o problema das notas” (BECKETT apud KALB, 1991, p. 183, tradução nossa), nitidamente em decorrência da experiência prática, ao constatar que a materialização da encenação acontecia a partir das enunciações dos três atores envolvidos no jogo dramático, portanto dependia do elemento humano para se concretizar, algo distante do aspecto essencialmente técnico da composição e execução musicais. Asmus comentaria essa questão em um depoimento acerca de seu trabalho como assistente de direção de Beckett:

[...] Eu acho que é sobre a distância entre o ideal e a realidade. Você tem a visão ideal de ter um piano e dar uma nota para cada um dos três atores — um isto, um isto e um isto — tão preciso quanto música no piano. E de alguma forma você chega a um ponto de resignação onde você percebe que existem três seres humanos diferentes envolvidos, e você não pode levar isso a esse nível de perfeição. Não é apenas música. Então ele desistiu e disse

“Ah, tente do seu jeito”. E essa é a luta. [...] (ASMUS apud KALB, 1991, p. 183, tradução nossa)

Os apontamentos de Asmus e Kalb corroboram um aspecto fundamental reconhecido por alguns dos principais colaboradores de Beckett que participaram de suas encenações teatrais e televisivas: a meticulosidade e perfeccionismo inerentes ao trabalho do irlandês como encenador de sua obra dramática demonstram a singularidade e profundidade de sua visão como diretor. Buscando permanentemente o desenvolvimento de uma metodologia de encenação que possibilitasse a transposição de textos extremamente formais e exigentes da página ao palco, o aperfeiçoamento de seus textos dramáticos de acordo com as demandas específicas oriundas da materialidade da cena, além da criação de procedimentos práticos que representam uma verdadeira técnica beckettiana de atuação, Samuel Beckett se tornaria um dos principais nomes da encenação moderna de vanguarda, ao lado de Tadeusz Kantor e Bob Wilson. O método de direção de Beckett e a complexidade técnica dos ensaios de *Play* em Berlim foram comentados em detalhes por Ruby Cohn em seu excelente estudo acerca do teatro beckettiano intitulado *Just play: Beckett's theater*. Cohn aponta que, para sua última encenação berlinense no Schiller-Theater, o dramaturgo-encenador manteve o procedimento inicial central de suas direções teatrais, ou seja, a preparação de um minucioso e complexo caderno de direção. De acordo com a pesquisadora norte-americana:

Para o último compromisso de direção de Beckett com o Schiller-Theater — *Play* — ele procedeu como de costume. Em Paris com os Tophovens ele analisou o texto alemão, revisando ligeiramente aspectos de eufonia ou simetria. Ele inverteu as posições da primeira e da segunda mulher, colocando a legítima esposa à direita do homem. Conforme memorizou o texto, ele escreveu dezessete páginas em um pequeno *notebook*. Tratando principalmente de grupos rítmicos, essas notas são o último exemplo até o momento de como Beckett redescobre seu texto para a encenação. Ele lista o número de encontros dos membros de seu triângulo:

dois para as duas mulheres, três para o homem com cada uma das mulheres. Então ele extrai temas à medida que eles o atingem: “Ser visto?, Ser ouvido?, O que está sendo exigido?, Os olhos se cansarão?, Falta de sentido. Perda de razão”. Resumo do enredo, desenho de iluminação, novos duetos, coro reduzido — um espectador experiente do teatro de Beckett poderia visualizar a produção a partir das notas. (COHN, 1980, p. 174, tradução nossa)

Um dos problemas mais significativos do processo de ensaios de *Play* foi a substituição, por parte da equipe do Schiller-Theater, de um dos *light designers*⁷ do teatro, assim como havia ocorrido quando Beckett dirigira no mesmo espaço cênico *Damals e Tritte*, em uma temporada conjunta no ano de 1976. Após duas semanas de ensaios ficou claro que nenhum dos técnicos da equipe conseguia operar adequadamente o refletor móvel, que foi concebido por Beckett na peça como outro personagem, espécie de olho inquisitorial, e Walter Asmus recomendou Frank Arnold, que havia operado o “olho inquisitorial” em uma produção estudantil. Os atores também tiveram problemas com o texto cuidadosamente cadenciado, que deveria ser recitado articuladamente em alta velocidade, por vozes sem entonação, mas não monótonas. Os atores Klaus Herm e Hildegard Schmahl, que possuíam experiência em encenações anteriores dirigidas por Beckett, memorizaram seus textos rapidamente, mas ao longo dos ensaios os três atores cometeram erros relacionados à sincronia das passagens executadas em coro. A execução de *Spiel* — operação de luz, coros, recitações individuais — era tão complexa que não houve uma única passagem geral nos ensaios finais livre de falhas. Ruby Cohn apontaria diferenças fundamentais em relação a uma encenação recente naquele momento que obteve acompanhamento de Beckett, a produção inglesa dirigida por seu colaborador de longa data Donald McWhinnie:

A encenação de *Play* dirigida por Beckett era mais pesada do que a produção de McWhinnie no Royal Court de 1976. Com

⁷Técnicos de iluminação que além da operação de luz realizam o desenho da iluminação de uma encenação teatral e sua anotação nos chamados mapas de luz, que detalham a estrutura e posicionamento dos refletores dentro da caixa cênica (nota do autor).

urnas vitrificadas como esculturas de cerâmica, os atores pareciam bem nutridos sob a maquiagem verde acinzentada que passavam vinte minutos aplicando de forma espessa para que não rachasse durante a rápida recitação. Com rostos que variavam entre o suave e o impassível, suas vozes pressionadas transmitiam uma situação grave no passado e no presente, apenas ocasionalmente temperada pelos soluços do homem e “*Tropchen*” de limão, e as contra-recriminações das mulheres. Nos melhores momentos, eles alcançaram o ritmo de cortador de grama designado no texto: “Um pouco de aceleração, depois outra”. Exceto por uma longa advertência a Asmus — inaudível para todos os outros — Beckett foi pouco exigente nos últimos ensaios gerais. (COHN, 1980, p. 175-176, tradução nossa)

A encenação alemã de *Spiel* no Schiller-Theater em 1978 pode ser considerada como representante do ápice da trajetória de Beckett dentro do campo da direção teatral, condensando mais de uma década de trabalho prático voltado ao estabelecimento de uma linguagem cênica singular, aperfeiçoando de forma prática, na busca do que chamava de versão final de suas peças, seus dramátículos finais, e ao mesmo tempo redimensionando os textos dramáticos concebidos anteriormente a seu trabalho como encenador iniciado em 1967, tais como *Waiting for Godot* e *Play*, à estética radicalmente minimalista de seu drama final. Este ensaio comparatista entre encenações históricas onde atuara como conselheiro-colaborador e a encenação de sua autoria produzida em Berlim procurou demonstrar um recorte da transformação de Beckett de dramaturgo em dramaturgo-encenador, e como o impacto de seu trabalho na seara da direção teatral repercutiu em sua versão final da peça. Além disso, a abordagem das estreias americana, inglesa e francesa proporciona um mergulho dentro do processo de criação da encenação do irlandês em 1978 e do aprimoramento da dramaturgia, a partir do estudo dos elementos que foram sendo elaborados, de forma minimalista e detalhada, ao longo dos ensaios na Inglaterra e na França,

verdadeiro laboratório experimental para a visão de Beckett acerca de sua peça curta *Play*.

Se Samuel Beckett jamais fora assistente de direção de nenhum dos renomados encenadores com quem trabalhou antes de se estabelecer como encenador de suas próprias peças, podemos dizer que na verdade, desde seu envolvimento com a encenação de estreia francesa de *En attendant Godot*, dirigida por Roger Blin em Paris em 1953, o irlandês atuara como um verdadeiro co-diretor das referidas montagens, uma vez que aos poucos e gradativamente seu trabalho em sala de ensaio foi sendo ampliado e aprofundado, até o momento em que fora convidado pela equipe do Schiller-Theater berlinense a assinar uma encenação de sua autoria, quando o autor de *Esperando Godot* optou por levar aos palcos seu texto dramaturgicamente preferido, uma das peças mais complexas de sua extensa obra dramaturgicamente, *Fim de partida*. Sua encenação berlinense de *Spiel*, portanto, encerraria um arco de uma década de produções do dramaturgo-diretor nos palcos do Schiller-Theater, em uma colaboração entre artista e equipe técnica que renderia algumas das mais memoráveis encenações do teatro beckettiano, como *Das letzte Band* (1969), *Glückliche Tage* (1971), *Warten auf Godot* (1975), *Damals e Tritte* (1976)⁸.

REFERÊNCIAS

Bibliografia de Samuel Beckett

1- Manuscritos e datiloscritos consultados

Play (1962)

BIF MS 1520/2: *Script* televisivo de *Play*.

BIF MS 1976: *Notebook* de direção contendo notas de Samuel Beckett para a produção de *Spiel* no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, em 1976.

2- Obras publicadas

⁸ Respectivamente *A última gravação de Krapp*, *Dias felizes*, *Esperando Godot*, *Aquele tempo* e *Passos*.

- BECKETT, Samuel. *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático*. Trad. Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2022.
- _____. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.
- _____. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Eleutheria*. Trad. Barbara Wright. London: Faber and Faber, 1996.
- _____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Samuel Beckett inszeniert das "Endspiel"*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969.
- _____. *Teatro*. Trad. A. Nogueira Santos, F. Curado Ribeiro, Rui Guedes da Silva. Lisboa: Arcádia [s.d.].

Bibliografia crítica sobre Samuel Beckett

- ABBOTT, H. Porter. Tyranny and theatricality: the example of Samuel Beckett. In: *Theatre Journal*. Vol. 40, n.1, March 1988, pp. 77-87.
- ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Grove companion to Beckett*. New York: Grove Press, 2004.
- ALVAREZ, A. *Samuel Beckett*. New York: Viking Press, 1973.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. Matando o tempo: o impasse e a espera. In: BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 7-31.
- _____. A felicidade desidratada. In: BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 7-24.
- ASMUS, Walter D. Practical aspects of theatre, radio and television: rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That time* and *Footfalls* at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett). In: *Journal of Beckett Studies*. Trad. Helen Watanabe. Summer 1977, n.2. pp. 82-95.
- BRATER, Enoch. The "absurd" actor in the theatre of Samuel Beckett. In: *Education Theatre Journal*. Volume 27, n. 2, May 1975, pp. 197-207.

_____. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

BRYDEN, Mary; GARFORTH, Julian; MILLS, Peter (eds.). *Beckett at Reading: catalogue of the Beckett manuscript collection at the University of Reading*. Reading: White knights Press / Beckett International Foundation, 1998.

CHABERT, Pierre (ed.). *Revue d'Esthétique: Hors série 1990*. Paris: Jean-Michel Place, 1990.

COE, Richard N. *Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1970.

COHN, Ruby. *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.

_____. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

_____. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

_____. *A Beckett canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

_____. A Krapp chronology. In: *Modern Drama*. Volume 49, n.4, Winter 2006, pp. 514-524.

CONNOR, Steven. *Samuel Beckett: repetition, theory and text*. Oxford: Blackwell, 1988.

CRAIG, George; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More (ed.). *The letters of Samuel Beckett, Vol. IV: 1966-1989*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

DOHERTHY, Francis. *Samuel Beckett*. London: Hutchinson University Library, 1971.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. 'Godot', the authorized version (Schiller Theater Company at the Royal Court Theatre). In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, pp. 98-100.

FEDERMAN, Raymond; GRAVER, Lawrence (ed.). *Samuel Beckett: the critical heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

FEHSENFELD, Martha; MCMILLAN, Dougald. *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*. London: John Calder, 1988.

FLETCHER, John; SPURLING, John. *Beckett: a study of his plays*. London: Eyre Methuen, 1972.

GATTI, Luciano. Samuel Beckett e o minimalismo. In: *Viso – cadernos de estética aplicada*. Rio de Janeiro: 2018, n. 23, pp. 210-237.

GONTARSKI, S. E. Crapp's first tapes: Beckett's manuscript revisions of "Krapp's last tape". In: *Journal of Modern Literature*, vol. 6, n.1, Samuel Beckett Special Number 1977, pp. 61-68.

_____. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

_____. (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986.

_____. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol. 4: the shorter plays*. London: Faber and Faber, 1994.

_____. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n. 8, pp. 261-280.

_____. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol. 2: Endgame*. London: Faber and Faber, 2019.

GUSSOW, Mel. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

HARMON, Maurice (ed.). *No author better served: the correspondence between Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

HAYNES, John; KNOWLSON, James. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HAYMAN, Ronald. *Samuel Beckett*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1973.

HULLE, Dirk Van; NIXON, Mark. Performance and Beckett's "bare room". In: *Journal of Beckett Studies*. Edinburg: Edinburg University Press, 2014, Vol. 23, n. 1, pp. 10-23.

_____. *The making of Samuel Beckett's Krapp's last tape/ La dernière bande*. London: Bloomsbury, 2015.

KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KENNER, Hugh. *Samuel Beckett: a critical study*. Berkeley: University of California Press, 1968.

- KNOWLSON, James. *Samuel Beckett: an exhibition*. London: Turret Books, 1971.
- _____. Krapp's Last Tape: the evolution of a play, 1958-1975. In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, s-p.
- _____. Practical aspects of theatre, radio and television – extracts from an unscripted interview with Billie Whitelaw by James Knowlson. In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1978, n.3, pp. 85-90.
- _____. *Theatre workbook 1: Samuel Beckett, Krapp's last tape*. London: Brutus Books Ltd., 1980.
- _____. (ed.). *Happy days: Samuel Beckett's production notebook*. New York: Grove Press, 1985.
- _____. Beckett as director: the manuscript production notebooks and critical interpretation. In: *Modern Drama*. Volume 30, n.4, Winter 1987, pp. 451-465.
- _____. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol. 3: Krapp's last tape*. London: Faber and Faber, 1992.
- _____. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- KNOWLSON, James; PILLING, John. *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1980.
- KNOWLSON, James; MCMILLAN, Dougal (eds.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.1: Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1993.
- LAWLEY, Paul. Stages of identity: from Krapp's last tape to Play. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 88-105.
- LYONS, Charles R. *Samuel Beckett*. London: The MacMillan Press, 1983.
- _____. BECKER, Barbara S. Directing/acting Beckett. In: *Comparative Drama*. N.19, Winter 1985/86, pp. 289-304.
- MCMILLAN, Anna. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993.
- _____. Beckett as director: the art of mastering failure. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 196-208.
- MERCIER, Vivian. *Beckett / Beckett*. New York: Oxford University Press, 1979.

OPPENHEIM, Lois (ed.). *Directing Beckett*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

PILLING, John. *Samuel Beckett*. London: Routledge & Kegan Paul, 1976.

_____. *A Samuel Beckett chronology*. London: Palgrave Macmillan, 2006.

POUNTNEY, Rosemary. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. London: Colin Smythe Limited, 1998.

RAMOS, Luiz Fernando. Beckett: de dramaturgo a encenador através das rubricas. In: *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec / FAPESP, 1999, pp. 53-91.

_____. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. São Paulo: ECA-USP, 2001, n. 1, pp. 9-22.

ROBINSON, Michael. *The long sonata of the dead: a study of Samuel Beckett*. London: Rupter Hart-Davis, 1970.

SANTOS, Felipe Augusto de Souza. Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador. In: *Magma*. São Paulo: DTLIC/USP, 2015, v. 22, n. 12, pp. 163-180.

_____. Sombras do opus magnum: Samuel Beckett dirige A última gravação de Krapp. In: *Eutomia*. Recife: UFPE, 2017, v. 1, n. 20, pp.12-29.

_____. Revolvendo tudo isso: Samuel Beckett encena Footfalls. In: *Revista Limiar*. São Paulo: UNIFESP, 2021, v. 8, n. 16, pp. 56-86.

_____. Dirigiendo Footfalls: los elementos poéticos en las puestas en escena de Samuel Beckett. In: *Beckettiana*. Buenos Aires: UBA, 2023, n. 20, pp. 95-106.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Teatro inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota, 2012.

_____. *Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

WEST, Sarah. *Say it: the performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

Felipe de Souza Santos Encenador, pesquisador e professor. Graduado em Artes Cênicas pela ECA/USP, Mestre em Linguística Aplicada pela PUC-SP e Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo DTLIC/FFLCH/USP. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Departamento de Filosofia da

UNIFESP, relacionada às peças televisivas de Samuel Beckett, com apoio da FAPESP. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Estudos Sobre Samuel Beckett (DTLLC/USP/CNPq) e do Grupo de Pesquisa em Estética e Teoria Crítica (UNIFESP). Membro do London Beckett Seminar, grupo de pesquisa interdisciplinar internacional que realiza encontros mensais relacionados à obra de Samuel Beckett. Membro das associações internacionais Samuel Beckett Society, International Federation for Theatre Research (IFTR) e Samuel Beckett Working Group. Entre 2017 e 2021 foi pesquisador do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - CEPECA (ECA/USP/CNPq). Encenou diversas obras de Samuel Beckett, como *A última gravação de Krapp*, *Esperando Godot* e *Primeiro amor*. Universidade Federal de São Paulo. Número ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0426-5300>. E-mail: felipedesouza@usp.br