

# As imagens da memória Yeats... Proust... Beckett

Gabriela Borges \*

## Índice

1 Elementos estéticos	2
2 Beckett & Yeats	5
3 Beckett & Proust	6
4 Bibliografia	8

## Resumo

Este artigo analisa os elementos estéticos constituintes da tele-peça *...but the clouds...* a partir de seu diálogo com o poema *The Tower*, de William Butler Yeats, e os conceitos de memória voluntária e involuntária explorados por Beckett na análise da obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. *...but the clouds...* estreou em 17 de abril de 1977 no programa *The Lively Arts* da BBC2, sob o título de *Shades*, juntamente com *Ghost trio* e a transcrição da peça de teatro *Not I*.

## Abstract

This paper analyses the aesthetic elements of Samuel Beckett's television play *...but the clouds...*, its dialogue with the poem

---

\*Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora Facom –Faap. Este artigo foi publicado na Revista FACOM do curso de Comunicação da FAAP, N° .12, 1° semestre 2004, 29-36.

*The Tower*, by William Butler Yeats, and the concepts of voluntary and involuntary memory explored by Beckett through his analysis of Marcel Proust's *Le Temps Retrouvé*. *...but the clouds...* was first broadcast on the 17<sup>th</sup> April 1977 at *The Lively Arts* BBC2 programme under the title *Shades*, along with *Ghost trio* and the adaptation of the play *Not I*.

O dramaturgo Samuel Beckett, apesar de ser mais conhecido pelos seus trabalhos literários e teatrais, possui uma extensa obra para os meios eletrônicos, destacando-se as suas peças de rádio, o seu único filme denominado *Film* e as suas tele-peças. Entre os anos 1966 e 1986 o autor escreveu as seguintes tele-peças: *Eh Joe*, *Ghost trio*, *...but the clouds...*, *Quad e Nacht und träume* para a rede pública de televisão britânica British Broadcasting Corporation (BBC) e para a televisão pública do sul da Alemanha, Süd-deutscher Rundfunk (SDR).

A sua colaboração foi diferenciada em cada uma delas. Na BBC, escreveu os roteiros e supervisionou a produção de quase todas as tele-peças, dirigindo apenas *Quad*. Entre os fatores que permitiram Beckett trabalhar com a BBC destaca-se a criação da BBC2 a partir das recomendações do *Pil-*

*kington Report*, em 1962, e a liberdade criativa dada aos escritores, além da escassez de material original para ser produzido pelo meio televisual, que levou a emissora britânica a procurar dramaturgos e escritores de renome para escrever roteiros especialmente para o meio.

Na SDR, o autor dirigiu todas as suas telepeças. A sua colaboração deveu-se principalmente ao fato do Diretor de Dramaturgia da televisão alemã, Dr. Reinhart Müller-Freienfels, ser admirador do seu trabalho e estar interessado em patrocinar autores de renome internacional para a série *Der Autor aus Regisseur*. Esta experiência foi fundamental para Beckett apurar o seu senso estético como autor e diretor e desenvolver a sua poética tecnológica pois, além da qualidade técnica dos equipamentos, a equipe de produção procurava fazer com que as imagens criadas pelo autor fossem efetivamente visualizadas no meio eletrônico.

## 1 Elementos estéticos

A tele-peça *...but the clouds...* prima pelo uso da luz. O cenário consiste de um foco de luz de 5 metros de diâmetro no centro da tela rodeado por uma zona de escuridão. A iluminação é gradual entre a completa escuridão ao redor do círculo e o máximo de luz no centro. O roteiro indica que os três lados deste foco de luz são denominados: 1. oeste, ruas; 2. norte, santuário; 3. leste, armário e o centro do círculo é denominado 4. posição de permanência.

A câmara, diferentemente de sua atuação em *Eh Joe* e *Ghost trio*, está imóvel durante toda a tele-peça e posicionada ao sul do círculo de luz. Ela enquadra quatro planos que, ao aparecerem, são mantidos fixos do co-

meço ao fim. O primeiro deles denomina-se *M*, um plano médio do personagem *M* de costas, sentado num banco invisível, debruçado sobre uma mesa também invisível e vestido com um roupão e uma touca de cor cinza claro. Esta é uma imagem que, apesar de descrita pelo autor, é bastante difícil de ser identificada na tela de vídeo. Ela se materializa como o espaço do santuário em que *M* está relembrando e querendo rever a sua amada, mas ela não é vista claramente, pois o santuário se situa na zona de escuridão ao norte do círculo. *M1* é um plano geral de *M* no set, vestido com chapéu e sobretudo escuros ou com roupão e touca claros; o outro plano é um *close-up* da mulher amada reduzido aos olhos e à boca que se denomina *W* e o quarto é o plano geral do set, seja vazio ou com *M1*, que é denominado *S*. As passagens de um plano ao outro são feitas gradualmente por meio da fusão.

*M* é o personagem masculino que se move de um lado para o outro do círculo numa coreografia indicada detalhadamente no roteiro. De cada uma das posições até o centro ele dá cinco passos, pára na posição de permanência, vira-se e segue para a posição seguinte. Os movimentos de *M*, como de *F* em *Ghost trio*, são inexpressíveis e sem vitalidade como os movimentos de uma marionete e algumas vezes chegam até mesmo a ser cômicos. *V* é a voz interior de *M*, que se expressa na tele-peça como uma voz feminina em *off*.

Comparando com as duas tele-peças anteriores, *...but the clouds...* apresenta algumas diferenças significativas em sua gênese. Apesar de todas elas terem sido escritas para um personagem masculino na tela e uma voz feminina em *off*, em *Eh Joe* há dois personagens, *Joe*, visto na tela e *Voice*, a voz em *off*

que pode ser tanto a voz interior do personagem como a voz de uma das suas amantes, ainda mais que ela é feminina. *Voice* atormenta *Joe*, que vive uma espécie de purgação e somente imagina os momentos em que passou com suas amantes. Por sua vez, *Ghost trio* apresenta um diálogo entre *F*, o personagem masculino e *V*, a voz que comanda os seus movimentos enquanto espera pela chegada da amada. Porém, a imagem da amada nunca chega a se materializar, seja em voz ou imagem.

Em *...but the clouds...* *V* é uma voz suave que traz à lembrança de *M* os momentos em que a amada apareceu para ele, porém ela não é só imaginada, ela aparece efetivamente na tela. Como *M* e *V* são corpo e voz do mesmo personagem, *...but the clouds...* pode ser considerado um monólogo, no entanto, é um monólogo de natureza bastante peculiar, pois a voz está separada do corpo. Além disso, a voz age no tempo presente e no tempo passado, mas as imagens de *M* aparecem apenas no passado.

*M* repete sempre os mesmos movimentos. Ele entra pelo lado oeste, ou seja, pelas ruas adjacentes vestindo chapéu e casaco, pára no centro do círculo de luz e dirige-se para o lado leste, onde está o armário em que guarda suas vestimentas e veste o roupão e a touca, reaparecendo no centro do círculo de luz para dirigir-se ao seu santuário, localizado ao norte. No santuário escuro, onde não pode ser visto por ninguém, adota a posição *M* e começa a lembrar os momentos em que esperava pela aparição da amada. Quando deixa o seu santuário, ele faz os mesmos movimentos em sentido contrário, ou seja, vai do santuário para o armário, troca de roupa e dirige-se para a rua.

Todos estes movimentos passam pelo centro, onde *M* pára, vira-se e segue.

O espaço da ação que é visto na tela, no qual *M* se movimenta de um lado ao outro do círculo de luz, corresponde ao seu imaginário, ao falar consigo mesmo, lembrando os momentos em que esperava pela aparição da amada e aqueles em que ela efetivamente reapareceu na sua lembrança.

*V* descreve, no presente, as ações de *M* ao tentar lembrar as aparições da amada no passado, ou seja, é como se *M* estivesse repetindo para si mesmo o caminho que costumava percorrer para que a amada reaparecesse. Após cada descrição, *V* afirma: “É isso”, concordando que foi daquela maneira que ele tinha agido quando conseguiu ver a amada na sua imaginação e pede para que as ações sejam repetidas novamente ao afirmar: “Let us now make sure we have got it right.” e “Let us now run through it again.” (Beckett, 1990:419-21)<sup>1</sup>

*V* e *M* intercambiam a sua existência entre o presente e o passado. Ainda no presente, *V* afirma: “Let us now distinguish three cases.” (Beckett, 1990:420)<sup>2</sup> e, no passado, descreve as ações de *M* no círculo de luz, que é o palco da memória. *V* descreve quatro casos mais comuns, três em que a amada aparecia e um caso nulo. No primeiro caso, ela apareceu e desapareceu num suspiro. No segundo, ela apareceu e deixou-se ficar com aqueles olhos vagos que ele tanto suplicara para que olhassem para ele enquanto vivos. E no terceiro caso, ela apareceu e depois de um momento os seus lábios

<sup>1</sup>“Agora vamos ter certeza de que conseguimos fazer isto corretamente.” e “Agora vamos repassar tudo isto novamente.” (todas as traduções são de minha autoria)

<sup>2</sup> “Agora vamos distinguir três casos.”

moveram-se e disseram, inaudivelmente, as palavras “...clouds ...but the clouds... of the sky...”, *V* então murmura as palavras “...but the clouds...”<sup>3</sup>, sincronizadamente com os lábios da amada.

No seu santuário, onde não podia ser visto por ninguém, a amada reaparece e *M* suplica: “Look at me” e então ela repete as palavras “...clouds... but the clouds... of the sky...” que são murmuradas por *V*. Quando os lábios se calam, *V* implora: “Speak to me” (Beckett, 1990:421).<sup>4</sup> Diferentemente de *Eh Joe*, em que *Joe* queria que *Voice* se calasse e sumisse, *V* diz para a amada: “Fala comigo” e “Olha para mim”. Porém, como ela só existe na imaginação de *M*, ela não fala nem olha para ele, somente aparece de relance, como uma visão, uma miragem. No manuscrito MS1533-1<sup>5</sup> consta um quarto caso que foi retirado do roteiro final, em que se lê: “she comes and after a moment – (...) begins to speak till all... seem but the clouds of the sky, when the horizon fades...”<sup>6</sup>, que são os versos retirados do poema de William Butler Yeats, *The Tower* (1927). Como o personagem *Oem Film*, *M* não quer ser visto por ninguém mas, ao mesmo tempo, suplica para que a amada olhe para ele. É como se somente ela tivesse o direito de compartilhar com ele aquele lugar e aquele momento de solidão em que eles conseguiam, de certa forma, se comunicar. Ele não queria ser vi-

<sup>3</sup> “...nuvens... como as nuvens... do céu...” e “...como as nuvens...”

<sup>4</sup> “Olha para mim”, “...nuvens... como as nuvens... do céu...” e “Fala comigo.”

<sup>5</sup> Os manuscritos da tele-peça estão arquivados no Beckett Archive na University of Reading, Inglaterra.

<sup>6</sup> “ela chega e depois de um momento – (...) começa a falar.” (...) “...até que tudo ...se pareça com as nuvens do céu, quando o horizonte se esvanece...”

sto, mas ao mesmo tempo, suplicava para que aqueles olhos vagos e sonhadores que ele se recordava tão bem, olhassem para ele.

No roteiro final consta ainda um quarto caso, ou caso nulo, em que *M* suplicava em vão. Este era o mais comum, pois acontecia “(...) in the proportion say of nine hundred and ninety-nine to one, or nine hundred and ninety-eight to two (...) (Beckett, 1990:421)”<sup>7</sup>. Ele lamenta que se ela não tivesse aparecido nenhuma das vezes em que suplicou, ele não teria ficado esperando “(...) deep down into the dead of night, until I wearied, and ceased,” e teria “busied myself with something else, more... rewarding, such as... such as... cube roots, for example, or with nothing...” (Beckett, 1990:421)<sup>8</sup>.

Para Kirkley (1992:610), o que é visto no vídeo não é o presente fluxo de consciência de *M*, o personagem que faz e pensa, porque a sua voz, *V*, é separada do seu corpo ao descrever as suas ações no tempo passado. Neste sentido, *V* não é a voz daquele que a audiência vê na tela da televisão, *V* é a voz daquele que escuta e observa o seu passado. É como se houvesse várias instâncias do mesmo ser, ou como se a consciência de *M* tivesse vários níveis: o presente, expresso pela voz em *off* de *M* falando sobre o passado; e o passado, que é tanto aquele mostrado no vídeo, ou seja, as ações de *M* na tentativa de rever a amada, quanto um passado mais longínquo da convivência dos dois amantes, que não se sabe ao certo

<sup>7</sup> “(...) acontecia na proporção de novecentos e noventa e nove para um ou de novecentos e noventa e oito para dois”.

<sup>8</sup> “(...) até altas horas da madrugada, (quando) cansava e parava” e teria “se ocupado com alguma outra coisa, mais... recompensadora como... como... calcular raízes cúbicas, por exemplo, ou com nada”.

quando ocorreu. A única indicação de que viveram juntos, ou passaram momentos felizes juntos, aparece quando *V* fala que suplicava para que aqueles olhos vagos olhassem para ele quando eram vivos. Na língua inglesa, este verso é ambíguo pois ao usar a palavra *alive*,<sup>9</sup> não se sabe se era quando *M* estava vivo ou a amada estava viva. Neste sentido, *M* é aquele que se vê no vídeo pensando sobre o seu passado, ou seja, aquele que está na memória do personagem *M*, assim como o personagem *M* da voz em *off* no presente, que tenta lembrar como é que a amada aparecia.

A amada aparece oito vezes durante a tele-peça. Algumas vezes ela aparece fortuitamente por dois segundos, em outras ela fala, inaudivelmente, as palavras "... but the clouds... but the clouds of the sky... when the horizon fades..." e em outras ela fala, também de modo inaudível, os últimos versos do poema *The Tower*: "... but the clouds... but the clouds of the sky... when the horizon fades... or a bird's sleepy cry... among the deepening shades..." (Beckett, 1990:422)<sup>10</sup>.

## 2 Beckett & Yeats

De acordo com o manuscrito MS1553-2, o primeiro título da tele-peça era *Poetry only love*. No manuscrito pode-se ler as seguintes frases: "W: Poetry was her only love" e "Poetry (was my) only love", os quais podem se referir tanto à personagem *W*, que nas primeiras versões da tele-peça recitava os últimos versos do poema, quanto ao poeta,

<sup>9</sup> "With those unseeing eyes I so begged when alive to look at me." (Beckett, 1990:420)

<sup>10</sup> "... como as nuvens... como as nuvens do céu... quando o horizonte se esvanece... ou como um lento cantar de um pássaro... no escurecer das sombras".

Beckett. Ao afirmar que a poesia era o seu único amor, *W* cria uma ambigüidade, pois o intercâmbio entre presente e passado volta a aparecer com a indagação de quem seja ela, *W* no presente ou no passado. Por outro lado, se for considerado que esta é a voz do autor, seria então Beckett afirmando, por meio da personagem *W*, que a poesia é o seu único amor. Além disso, esta frase também explica, de certa forma, a intertextualidade entre a tele-peça e o poema de Yeats. Os versos do poema inspiraram não somente o nome da tele-peça e o seu tema, mas também o nome do programa intitulado *Shades* (Sombras)<sup>11</sup>, em que as tele-peças *...but the clouds...*, *Ghost trio* e *Not I* foram exibidas.

Em *The Tower*, Yeats elabora sobre o tema do envelhecimento e da expectativa da morte, quando o corpo está ficando fraco e a circulação começa a parar lentamente. Campos (1998:3-4) explica que o poema é uma espécie de testamento do poeta, pois no fim da sua vida Yeats escreveu muito sobre a velhice, inclusive, ao reler os seus versos, ele mesmo achou seu poema um tanto amargo. O poema é dividido em três partes, na introdução o poeta expõe a sua indignação com a degeneração da idade, depois evoca os fantasmas da torre para indagar sobre a sua indignação e rememora o vigor da juventude. Por fim, ele expõe o seu credo e transmite o seu legado, enquanto sua vida se esvanece.

No começo do poema há uma referência à musa e o poeta lembra-se de que quando era moço não se importava com ela e lhe mandava embora, preferindo Platão e Plotino como amigos. A imaginação e a memória são dois temas presentes no poema que tam-

<sup>11</sup> O título foi retirado do último verso do poema *The Tower*: "among the darkening shades".

bém são recorrentes no trabalho de Beckett. Yeats escreve que no fim do dia, quando os últimos raios de sol se escondem, a imaginação se solta e as imagens e memórias são evocadas. Em Beckett, *M* evoca a presença de sua amada, que se revela e se esconde, no final do dia, quando se dirige para o seu santuário e suplica para que ela apareça na escuridão. *M*, por intermédio de *V*, afirma que em algumas noites suplicava em vão para que a amada aparecesse e que, em outras, ela aparecia na sua imaginação.

O poeta pergunta ainda se a imaginação discorre mais sobre um amor conquistado ou sobre um amor perdido e explica que se ela discorrer mais sobre um amor perdido, foi

“por mera covardia ou por orgulho,  
pseudoconsciência ou sutileza vaga,  
refugiste de um grande labirinto,  
E se a memória volve o sol é extinto  
Por um eclipse e o dia já se apaga” (Campos, 1998:7).

No final, o poeta afirma que preparou a sua paz, no sentido de sua morte, com as cultas culturas italiana e grega, com a imaginação do poeta, as memórias das palavras das mulheres e dos amores, ou seja, com tudo o que o homem precisa “para o seu sobre-humano sonho-espelho de ser” (Campos, 1998:8). Nos últimos versos que são usados em *...but the clouds...*, ele prepara a sua alma, lamenta a morte dos amigos e dos olhares que lhe fizeram prender a respiração, “como as nuvens do céu, quando o horizonte se esvanece”, referindo-se mais uma vez ao crepúsculo, que é uma metáfora não somente da imaginação e da memória, mas também da morte como o “lento cantar de um pássaro (que) ressoa no escurecer das sombras”.

A produção alemã de *...but the clouds...*, dirigida pelo próprio Beckett para a *Süddeutscher Rundfunk* em 1977, usou os últimos doze versos do poema de Yeats, pois Beckett considerou que a audiência alemã não teria conhecimento prévio do poema, enquanto que para os ingleses ficaria muito óbvio e repetitivo se fossem usados mais do que quatro versos do poema no final da tele-peça.

### 3 Beckett & Proust

No ensaio crítico que escreveu sobre a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, Beckett (1999:11) afirma que a memória e o hábito são os dois atributos do câncer do tempo, que é um monstro de duas-cabeças, tanto da maldição quanto da salvação. Em *...but the clouds...*, o autor lida com as duas instâncias, seja na repetição habitual das mesmas ações ou nas imaginações criadas pela memória.

A tele-peça enfatiza a repetição das ações cotidianas, descreve a vida de *M* dia após dia, desde a aurora até o anoitecer, quando ele se fecha em seu santuário para implorar à amada que apareça novamente. Ao repetir sempre os mesmos movimentos, na sua imaginação e na sua lembrança, *M* explicita um hábito e uma monotonia da vida cotidiana. Para Beckett (1999:28), a vida é um hábito, o qual é um acordo entre o indivíduo e o seu meio, cuja obrigação é ser perpetuado. O hábito oscila entre o sofrimento e o tédio. O sofrimento representa a omissão do dever de perpetuação, ele abre uma janela para o real e é a condição principal da experiência artística. O tédio, por sua vez, representa o cumprimento do hábito que deve ser tolerado pois é o mais duradouro de todos os males humanos.

As cenas que explicitam os hábitos de *M*são, na verdade, exercício da sua memória, cujos movimentos são descritos por *V*. Para Proust, e para Beckett (2003:31), existem dois tipos de memória, a memória voluntária e a memória involuntária. A memória voluntária é descrita como um álbum de fotografias, em que as imagens do passado, personificadas em imagens corpóreas, estão arquivadas, e que não se diferencia muito da memória de um sonho, pois ela “não tem valor como instrumento de evocação e mostra uma imagem tão distante do real quanto o mito da nossa imaginação” (Beckett, 2003:12-3). Para o autor, esta memória se apresenta como a forma mais monótona de plágio, pois constitui o plágio de si mesmo. Ao repetir os seus movimentos de um lado para o outro no círculo de luz, *M* não faz nada mais do que imitar a si mesmo, no presente e no passado, como o personagem *Krapp* da peça *Krapp’s last tape* ao ouvir novamente os rolos de fita cassete que contam as memórias da sua vida ao longo dos anos.

O círculo de luz é o palco da memória voluntária, ou seja, onde ela se materializa como uma experiência não somente para *M* mas também para o telespectador. Todas as vezes que *M* quer ver a amada, ele entra no seu santuário e começa a evocá-la, suplicando para que ela apareça. Para Beckett (2003:30), hábito e memória estão tão ligados um ao outro sendo que, em casos extremos, a memória é acionada por força do hábito. Como a memória voluntária permite ao indivíduo escolher arbitrariamente quais as imagens que quer guardar na sua lembrança, as imagens que *M* vê no círculo de luz são as imagens do seu arquivo da memória que estão disponíveis para serem lembradas e re-

vividas. Ao evocar uma ação passada, o que se vê não é mais do que um eco desta ação, pois é um ato intelectual e está condicionado pelos preconceitos da inteligência. Assim, qualquer gesto ou palavra, perfume ou som que não se explique por meio de algum conceito é rejeitado como ilógico e insignificante (Beckett, 2003:76).

Em contraposição ao círculo de luz, o espaço do santuário em que *M* se retira para não ser visto por ninguém e ativar os mecanismos da sua memória, encontra-se em completa escuridão. Na obra de Beckett, o espaço da memória é sempre o espaço da escuridão, contraposto por um foco de luz que expressa a imaginação, como nas peças *Not I* (1972), *That Time* (1974-5) e *What Where* (1982). Este espaço pode ser visto também como uma metáfora da mente, que pode ser ou estar sempre solitária e que se expressa na tele-peça pela palavra *MINE*<sup>12</sup>. Esta palavra tem um sentido ambíguo na língua inglesa e pode ser entendida tanto como o pronome pessoal meu, quanto como o substantivo mina, no sentido de um fonte rica e inesgotável guardada no labirinto da memória. Kirkley (1992:610) enfatiza que a palavra está escrita em letra maiúscula para indicar que deve ser falada com certa ênfase durante a performance.

No santuário, *M* ativa a memória por força do hábito, no entanto, apesar de rever as suas imagens no círculo de luz, *M* não tem controle sobre as aparições da amada, pois elas ocorrem por meio da memória involuntária. Segundo Beckett (2003:32-3), esta memória é “explosiva, uma deflagração total, imediata

<sup>12</sup> “... busied myself with nothing, that MINE, until the time came, with break of day, to issue forth again...” (Beckett, 1990:421)

e deliciosa”, que escolhe o seu próprio tempo e lugar para acontecer. A memória involuntária consome o hábito e revela o real, o qual a falsa experiência da realidade não pode jamais revelar. Neste sentido, *W*, a amada de *M*, escolhe quando vai aparecer, intercalando a sua presença com a sua ausência. No começo da tele-peça, *V* afirma que quando pensava nela era sempre noite e depois corrige, afirmando que quando ela aparecia era sempre noite, ou seja, a amada aparecia quando queria e não quando *M* queria que ela aparecesse.

Beckett (2003:79-80) comenta que a experiência da memória involuntária acontece algumas vezes na obra de Proust. Ela proporciona a identificação entre as experiências imediata e passada como, por exemplo, a reaparição de uma ação passada ou a sua reação no presente, consistindo numa “colaboração entre o ideal e o real, entre a imaginação e a apreensão direta”. Pode-se sugerir que o mesmo acontece em *...but the clouds...*, pois a experiência vivida por *M* é comum ao passado e ao presente. O autor afirma que esta experiência é, ao mesmo tempo, imaginativa e empírica e transmite uma essência extratemporal cujo transmissor se torna, naquele momento, um ser extratemporal. Analisando o personagem *M*, ele se mostra então como um ser extratemporal no momento em que revê a sua amada, experimentando uma breve eternidade. Neste sentido, as obras de Proust e Beckett consistem numa negação do tempo e conseqüentemente da morte, pois ela está vinculada ao tempo. O tempo linear é negado, pois presente e passado acontecem a um só e mesmo tempo.

Para concluir, é necessário ressaltar que os trabalhos de Beckett para a televisão, espe-

cialmente *...but the clouds...*, apresentam um experiência muito rica do meio, pois dialoga com os seus recursos de um modo muito peculiar. Pountney (1994-5:51) considera que o trabalho para a televisão permitiu a Samuel Beckett experimentar com recursos que eram inimagináveis no teatro e investigar o potencial expressivo da tecnologia disponível na época, baseada no sistema de gravação da câmera de vídeo. As possibilidades apresentadas pela câmera, principalmente o uso do *close-up*, e a constante repetição do processo de gravação, capturando e preservando uma imagem que pode ser repetida *ad infinitum*, possibilitaram ao autor deixar a sua visão estética expressa de forma única.

Na leitura dos manuscritos é possível perceber que Beckett estava procurando encontrar uma forma definitiva de se expressar artisticamente, que naturalmente nunca foi encontrada. Entretanto, a tecnologia televisual permitiu a elaboração e a expressão de seu projeto abstrato, uma vez que as imagens foram gravadas e preservadas da maneira em que foram efetivamente imaginadas pelo autor. Uma evidência disso é que numa entrevista dada em 1986 Beckett (*apud* Ben-Zvi, 1985:30) afirmou que estava muito mais interessado em trabalhar com a televisão do que com o teatro, porque aquele meio apresentava mais possibilidades de expressão.

#### 4 Bibliografia

BECKETT, Samuel. *Manuscritos MS1553/1, MS1553/2, MS1553/3, MS1553/4, MS1553/5, MS1537/8 de ...but the clouds...* Beckett Archive, University of Reading, 1976-77.

BECKETT, Samuel. *The complete dramatic*



- works. 2<sup>a</sup> ed. Londres: Faber and Faber Limited, 1990.
- BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la television*. Paris: Les Éditions de minuit, 1992.
- BECKETT, Samuel. *Proust and Three dialogues with George Duthuit*. Londres, Montreuil e Nova York: John Calder Publisher, 1999.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Port. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- BEN-ZVI, Linda. “Samuel Beckett’s media plays”, em *Modern Drama*. V. XXVIII, n° . I, mar. 1985, 22-37.
- CALDER, John. “The Lively arts: three plays by Samuel Beckett on BBC2, 17 April 1977”, em *Journal of Beckett Studies*, n° . 2, verão 1977, 120.
- CAMPOS, Augusto de. “A torre e o tempo”, em *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1998. MAIS!
- KIRKLEY, Richard Bruce. “A catch in the breath: Language and Consciouness in Samuel Beckett’s ...but the clouds...”, em *Modern Drama*, v.XXXV, n° .4, dez. 1992, 607-616.
- KNOWLSON, James. *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury Publishing, 1997.
- POUNTNEY, Rosemary. “Beckett and the camera”, em *Samuel Beckett today/Aujourd’Hui. The savage eye*. OP-PENHEIM, Lois e BUNNING, Marius (org.) Amsterdam & Atlanta: Rodopi, n° .4, 1994-5, 41-52.
- YEATS, William Butler. *The Tower* em [www.online-literature.com/yeats/782](http://www.online-literature.com/yeats/782) em 18/4/2003.