

En-Quadrando a tele-peça *Quad*, de Samuel Beckett

Gabriela Borges *

Índice

1 Introdução	1
2 Beckett e a tecnologia	2
3 Heidegger e a tecnologia	3
4 <i>Quad</i>	5
5 “En-Quadrando” Beckett e Heidegger	6
6 Bibliografia	8

Resumo

A análise da tele-peça *Quad* de Samuel Beckett discute as possibilidades da arte no domínio televisual.

Abstract

The analysis of *Quad*, Samuel Beckett's teleplay, discusses the issue of art in the televisual domain.

1 Introdução

Este artigo é parte da pesquisa de doutorado intitulada *A poética televisual de Samuel Beckett*, que analisa o trabalho do autor para a rede pública de televisão britânica BBC e a rede pública de televisão alemã *Süddeutscher Rundfunk (SDR)* no período entre

1960 a 1986. As tele-peças de Beckett oferecem a oportunidade de discutir a televisão tanto como um meio de comunicação de massa, a partir de suas ferramentas tecnológicas, quanto como uma forma de expressão artística, devido à exploração das duas possibilidades no seu trabalho.

Os escritos de Heidegger sobre tecnologia e, particularmente, o conceito de *Ge-stell*, oferecem uma abordagem para os trabalhos televisivos de Beckett que aproxima o estatuto tecnológico e o artístico. Para Heidegger, a tecnologia moderna concebe o mundo como imagem a ser consumida por meio do processo de *Ge-stell*: um processo que seleciona, captura, ordena e transmite imagens que são enquadradas e substituídas continuamente. Porém, este processo também apresenta a tecnologia moderna como um modo de revelação da *aletheia*, ou seja, da verdade que sai do ocultamento e torna-se visível. Neste ato de desvelar-se, a tecnologia moderna revela o seu modo de ser, que é similar ao modo da arte, pois a *poiesis* também sai do ocultamento mas nunca se revela completamente.

Neste sentido, será discutido o conceito de *Ge-stell* e o modo como Beckett explorou a tecnologia televisual a partir da análise da tele-peça *Quad*, que se apresenta como uma possibilidade de *poiesis* no ambiente tecnológico.

*Universidade Mackenzie e Faculdade Faap. CAPES/MEC. Este artigo foi publicado na revista eletrônica AV da Universidade Unisinos, Ano 1, N°1, Nov. 2003, 37-43.

2 Beckett e a tecnologia

O envolvimento de Beckett com a tecnologia começou nos anos cinquenta quando ele escreveu as suas primeiras peças de rádio para a *BBC Radio 1*. Alguns autores como Frost (1999) e Levy (1994-5) argumentam que os trabalhos de Beckett para a televisão e o cinema não podem ser analisados sem que sejam considerados os seus experimentos com o rádio. A fascinação de Beckett com o rádio foi muito importante na exploração da voz, dos sons e na busca de ritmos diferentes, os quais ele aprimorou quando produziu as suas tele-peças.

A primeira tele-peça do autor, intitulada *Eh Joe*, foi escrita em 1968, numa época em que a BBC estava implantando uma política de produzir programas audiovisuais ao invés de simplesmente adaptar peças teatrais. No período de 1968 a 1986, Beckett escreveu as seguintes tele-peças: *Eh Joe* (1968), *Ghost trio* (1977), *...but the clouds...* (1977), *Quad I e II* (1981) e *Nacht und träume* (1983) e alterou o roteiro para a adaptação das peças *Not I* (1977) e *Was Wo* (1986).

Ao longo de seu trabalho, é possível perceber que Beckett vai aperfeiçoando o tratamento da imagem e do som e as suas tele-peças tornam-se, aos poucos, expressões propriamente televisivas. De acordo com Voigts-Virchow (1998:228-33), Beckett explorou os potenciais estéticos do meio audiovisual e, principalmente, desenvolveu uma estética minimalista. O tempo de duração das tele-peças, o uso de locações internas, a diminuição dos objetos de cena e a fragmentação do corpo dos personagens foram importantes para a diminuição gradual de elementos que caracterizam a estética minimalista de suas peças. Com relação ao

tempo de duração, *Eh Joe* e *Ghost trio* são as peças mais longas, contando com vinte e nove minutos, enquanto *Nacht und träume* é a mais curta, com somente onze minutos. Da mesma maneira, as cenas externas são eliminadas, o espaço de ação e os objetos de cena são reduzidos até se tornarem abstratos. Nas primeiras tele-peças o cenário apresenta um quarto com um personagem e alguns objetos de cena, ou seja, um espaço definido de ação. As últimas tele-peças não somente reduzem o espaço de ação a formas abstratas como também fragmentam o corpo dos personagens. Em *Not I*, a imagem se resume a uma boca e, em *Nacht und Träume*, a uma mão acariciando uma cabeça. O foco nas partes do corpo dos personagens enfatiza a sua expressividade e apresenta uma imagem que é o resultado do processo de fragmentação e posterior edição destes fragmentos. Este recurso é levado ao extremo em *Was Wo*, que mostra apenas cabeças falantes envoltas num fundo negro.

Levy (1994-5:74) explica que no processo de gradual internalização da mente do personagem, Beckett recusa o quarto vazio e escolhe uma interação menos realista e mais expressiva entre o branco e o preto, a luz e a escuridão, a vida e a morte como uma espécie de *leitmotif*. Além disso, os movimentos de câmera e a alternância entre *fade in* e *fade out* estabelecem um padrão que apresenta mais imagens fixas nas últimas tele-peças. Em *Eh Joe* e *Ghost trio* a câmera segue os movimentos do personagem enquanto em *...but the clouds...*, *Quad* e *Nacht und träume* ela está imóvel, contrastando zonas de luz e sombra.

À medida em que decresce a mobilidade, aumenta o uso do *close-up* e consequentemente a fragmentação, assim como a repe-

tição e a monotonia, que é conseguida principalmente por intermédio do som. Voigts-Virchow (1998:232) afirma que a dissociação da imagem e do som por meio do uso do som extra-diegético permite a existência de uma outra relação entre o espaço e o tempo. Nas primeiras tele-peças é importante a utilização do texto, cujas palavras criam a reiteração, mas nos últimos trabalhos a repetição é gerada pelo som e pelo movimento, que são expressos nos passos e na percussão como em *Quad*, e no uso da música, como em *Nacht und träume*. O trabalho para a televisão permitiu que Beckett experimentasse com a tecnologia disponível na época, que era baseada no sistema de gravação da câmera de vídeo, e também que ele reduzisse o uso das palavras nas suas criações, pois tinha a possibilidade de trabalhar apenas com imagens e sons. Em 1986, ao ser perguntado se estava mais interessado em trabalhar mais com a televisão do que com o teatro, Beckett respondeu: “Acho que sim, há tantas possibilidades na televisão.” (apud Ben-Zvi, 1985:30)

Pountney (1994-5:51) afirma que o trabalho para a televisão tornou-se extremamente importante nos últimos anos da vida de Beckett devido às possibilidades apresentadas pelo uso da câmera, como o close-up e o plano detalhe, e a constante repetição inerente ao processo de filmagem, que captura uma imagem que será preservada de acordo com o ponto de vista estético do autor e ainda pode ser repetida *ad infinitum*.

As produções de Beckett apresentam uma estética própria, baseada na fragmentação e na repetição proporcionadas pelo uso das técnicas videográficas, ou seja, os ângulos da câmera, os enquadramentos, os efeitos sonoros, a iluminação e a edição. Beckett, ao ex-

plorar o potencial artístico da televisão, aprimorou sua visão estética e até mesmo subverteu alguns códigos televisivos. Por isso, sua contribuição para (re)pensar o meio é crucial.

3 Heidegger e a tecnologia

Heidegger (2000:325-6)¹ explica que a palavra *technik*, que pode ser traduzida por tecnologia, técnica ou engenharia (Inwood, 2002:181) deriva da palavra grega *technikon*, que pertence a *techné*. *Techné* designa não somente as habilidades e atividades do artesanato, como também as artes da mente e as belas-artes e, conseqüentemente pertence à *poiesis*. *Poiesis* em grego significa revelar, tornar presente aquilo que estava ausente ou tornar visível aquilo que estava oculto. Para revelação, os gregos têm a palavra *aletheia*, que os romanos traduziram por *veritas* e é entendida atualmente por verdade.

Techné também está relacionada com a palavra *epistémé* (ciência) que significa entender e ter conhecimento sobre alguma coisa. Este conhecimento possibilita uma abertura que, por sua vez, é entendida também como revelação. Portanto, *techné* é um modo de *aletheiuen*. Seguindo este raciocínio, Heidegger (2000:325) explica que a tecnologia moderna se mostra como um modo de revelação, pois “torna-se presente no domínio em que a revelação e o desvelamento ocorrem, em que *aletheia*, ou seja, a verdade, acontece.”

Embora a tecnologia moderna se mostre como um modo de revelação, ela se revela de uma forma um pouco diferente da *poiesis*. A *poiesis* revela-se saindo do oculta-

¹ Traduções do inglês feitas pela autora do texto.

mento, enquanto a *technik*, que também sai do ocultamento, pertence a um sistema de ordenamento que se auto-regula. A revelação que rege a tecnologia moderna é o que Heidegger (1959:14) chama de *Herausfordern*, que significa desafiar, provocar e pode ser entendido como o desafio colocado para a natureza, que deve extrair e armazenar sua energia para abastecer um ciclo que não tem fim, pois está sempre se realimentando. Este desafio consiste em revelar a energia escondida na natureza, transformá-la, armazená-la e distribuí-la. Ao ser distribuída, esta energia assume sempre uma nova forma.

Considerando isso, é possível entender que a tecnologia moderna, neste caso a televisão, tem uma maneira própria de conceber e apresentar o mundo no qual todas as informações se transformam em *bestand*, que pode ser traduzido por energia de reserva. Por energia de reserva, Heidegger explica que qualquer lugar e qualquer coisa no mundo são colocados em ordem e ficam em modo de espera, prontos para serem usados. Neste sentido, as imagens veiculadas pela televisão podem ser vistas como recursos que estavam aguardando para serem transformados, armazenados e distribuídos. Isto pode ser entendido por intermédio de um processo chamado *Ge-stell*: um processo de ordenação que seleciona, captura, edita e transmite as imagens que estão sempre sendo enquadradas e substituídas, alimentando continuamente este sistema auto-regulador.

O processo de *Ge-stell* não somente ordena o mundo, mas também permite que a tecnologia moderna revele a sua essência, pois se apresenta como um modo de revelação da verdade, isto é, de revelação da *aletheia*. Heidegger (1959:34) cita o seguinte verso de Hölderlin: “onde há perigo, cre-

sce a salvação”, para explicar que a essência da *technik* revela a verdade ao mesmo tempo que a oculta quando intercepta o seu desvelamento. *Ge-stell* esconde não somente um modo de revelação, um desabrochar no sentido de *poiesis*, como também a própria revelação e com isso a *aletheia*.

A essência da *technik* não é algo tecnológico e nem está relacionado com a máquina, ela é *Ge-stell*, ou seja, o modo como a tecnologia organizou o mundo como uma espécie de destino e transformou os objetos em energia de reserva. *Ge-stell* é um processo que, por ser sistematizador, impede a revelação da *poiesis* e pode transformar o ser humano num animal mecanizado, mero “ordenador” da energia de reserva, chegando até mesmo ao ponto de se transformar exclusivamente nesta energia. Entretanto, o homem pensa que tudo foi construído por ele e por isso tem o controle, mas este é um sistema que se auto-regula e com isso afasta o homem de sua essência.

A questão colocada por Heidegger é que a *technik* ordenou o mundo de forma que ele fosse concebido como imagem e, neste sentido, tudo foi colocado à disposição para ser consumido. Porém, o autor sugere que não se deve pensar que não há saída, o homem deve refletir para “fundar a clareira”, de forma que ela não se torne o vácuo no qual tudo se apresenta como uniformemente “inteligível” e “controlável” (Inwood,2002:183).

Tony Fry (1995) argumenta que a televisão, ao mesmo tempo em que é construída, constrói as formas, a linguagem e o sentido do mundo em que vivemos. Por meio de um processo auto-regulador de construir e ser construída, a televisão transforma-se de um meio em um domínio que é definido pelo

termo *televisual*. Como um domínio ontológico, o *televisual* é o modo de ser do meio que abrange o seu conteúdo, a sua audiência, as suas relações sociais, a sua economia sígnica, a sua tecnologia, o seu tempo, o seu espaço e as suas formas. No seu constante fluxo de imagens, sempre presente, editando os eventos e os fatos da realidade, a televisão transformou o nosso modo de ser e de perceber o mundo. Ela não somente intermedia o que nós vemos do mundo, mas também cria a nossa compreensão do mundo, devido ao fato de que o *televisual* existe antes do conhecimento, ele é a “realidade da nossa não-autenticidade.” (Fry, 1995:13)

Heidegger (1959:33-5) afirma que num mundo dominado pela tecnologia, é possível que a sua essência se mostre quando a verdade acontece. Pelo fato de não ser tecnológica, a essência da tecnologia deve mostrar-se num campo em que o ocultamento e o desvelamento da *aletheia* ocorrem. Este campo, que se apresenta tanto semelhante quanto diferente desta essência, é o campo da arte, pois a tecnologia, ao mesmo tempo em que pode revelar, impede o desdobramento da *poiesis*. Entretanto, o autor alerta que quanto mais se questiona a essência da tecnologia, mais misteriosa a arte se torna.

Para Heidegger, a única maneira de entender o modo de ser da tecnologia é por meio da reflexão e do questionamento, que desperta a atenção para o mistério da arte. Contudo, a arte pode apresentar uma saída para este sistema auto-regulador que o *televisual* coloca em constante enquadramento e fomentar o surgimento de uma nova *techné* poética.

Sob a perspectiva da arte, os trabalhos de Beckett trazem uma discussão muito interessante para se pensar a tecnologia, pois o

autor usa os recursos disponíveis no meio para investigar os seus códigos e questionar o seu papel, inserindo a ausência ou o movimento entre o revelar e o ocultar no domínio do *televisual*.

4 Quad

A tele-peça *Quad* foi escrita originalmente em inglês em 1981. Foi transmitida pela primeira vez na televisão alemã *Süddeutscher Rundfunk* sob o título de *Quadrat I e II*, com direção do próprio Beckett. No mesmo ano, foram produzidas e exibidas pela *BBC2*, também com direção do autor. Numa carta para o produtor executivo da *SDR*, Dr Müller-Freienfels, Beckett descreveu *Quad* como “uma invenção maluca para a televisão” (*apud* Knowlson, 1997:672).

Quad I e II são duas tele-peças com duração total de vinte minutos. *Quad I* foi gravada em cor, mas quando Beckett assistiu-a no monitor preto e branco, decidiu adicionar uma outra série de movimentos em preto e branco, como uma espécie de *coda* a *Quad*. Ao terminar *Quad II*, Beckett comentou que ela parecia estar “cem mil anos a frente” de *Quad I*. (*apud* Pountney, 1998:210)

Este é um dos trabalhos mais intrigantes de Beckett, cuja estética é baseada na repetição dos movimentos de corpos e sons, definido por Deleuze (1991:9-10) como uma linguagem de imagens, cores e sons. O autor explica que nesta tele-peça a imagem se define por meio de sua forma e sua tensão interna, e se desvincilha da memória e da razão, existindo como uma “imagem ilógica, amnésica e quase afásica.”

Quad I e II é composta por quatro personagens-dançarinos que se movem ao redor de um tablado, cada um segue o

seu próprio caminho e evita o centro, que Beckett chama de *E*, a zona de perigo. Eles estão completamente absorvidos nos seus próprios movimentos, mas sempre evitando a zona de perigo e qualquer encontro ou contato entre eles, criando assim um padrão interno bastante tenso. Por intermédio do movimento repetitivo dos personagens de um canto ao outro do tablado, Beckett enfatiza o caráter reiterativo da vida humana, continuamente repetindo seus movimentos.

Cada personagem-dançarino usa um roupão longo com um capuz que cobre a face nas cores branca, amarela, azul e vermelha, e apresenta um ritmo particular marcado respectivamente pelos seus próprios passos e pelos sons percussivos de um tambor, de um gongo, de um triângulo e de um bloco de madeira. A percussão começa quando o dançarino entra em cena e pára quando ele sai, além de ser descontínua para permitir que os passos sejam ouvidos nos intervalos. Como a tele-peça não tem diálogo, o som percussivo e os passos marcam o ritmo e geram o movimento das cenas.

Quad II foi gravado em preto e branco. Todos os quatro personagens-dançarinos usam roupões brancos com capuz e os movimentos são marcados pelo som dos seus passos, pois não há percussão e portanto, são mais lentos. Apenas a primeira série de movimentos é encenada.

No roteiro, o autor indica que a cor do figurino deve corresponder à mesma cor de luz, ou seja, branco, amarelo, azul e vermelho. Porém, por motivos técnicos, isto foi mudado pela produção nos estúdios de Stuttgart na Alemanha e foi mantida uma luz neutra, um pouco mais forte no centro do tablado, do começo ao fim da tele-peça.

Diferentemente dos trabalhos anteriores para a televisão, em que Beckett discute a questão do eu interior dos personagens, em *Quad* ele parece estar mais interessado em explorar algumas questões acerca da existência humana. Knowlson (1997:673) afirma que o movimento dos personagens-dançarinos no tablado faz lembrar as gravuras de Gustave Doré que retratam Dante e Virgílio no Inferno, que por sua vez é uma referência ao livro *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Além disso, Knowlson afirma que o desvio sempre à esquerda na zona de perigo remete à explicação que o próprio Beckett deu ao seu tradutor polonês com respeito ao livro *Compagnie*. Beckett disse Dante e Virgílio sempre vão para a esquerda (a direção dos condenados) quando estão no Inferno e que a direção do Purgatório é sempre à direita.

5 “En-Quadrand” Beckett e Heidegger

O dispositivo de *Ge-stell* é a moldura, a armação que enquadra o mundo, neste caso, o plano, que é usado por Beckett para criar uma estética muito particular que investiga a tecnologia e a arte. Em *Quad*, o autor enquadra quatro personagens-dançarinos num tablado quadrado, filmado por uma câmera fixa em posição *plongée*. Como a câmera não se move, há somente um ponto de vista, que enquadra o primeiro quadro, a tela. Porém, a fixidez da câmera é subvertida pelo movimento reiterativo dos personagens no segundo quadro, o tablado. No espaço entre o lado de fora do tablado e o limite da tela da televisão há uma zona de escuridão em que os personagens se escondem quando não

estão em movimento. Como um quadro dentro de outro quadro, o tablado contém não somente a dinâmica de *Ge-stell*, revelando e ocultando os personagens, mas também da repetição, que apresenta a mesma imagem e o mesmo movimento sempre de uma maneira nova e diferente, apesar de ser igual. Com o uso de uma câmera fixa, Beckett explora o movimento e aumenta as possibilidades de interpretação da imagem.

Ben-Zvi (1985:23) afirma que o trabalho do autor não se baseia somente no plano da expressão formal, mas apresenta-se como uma crítica de sua própria forma. Sua dinâmica é articulada de duas maneiras: é intrínseca à composição do espaço e ao ritmo. Com relação à composição espacial, Deleuze (1995:10) afirma que a imagem em *Quad* se apresenta com o espaço e não no espaço, o qual é definido como “um espaço qualquer, sem uso e sem designação, porém geometricamente definido.” Ambos os quadros, a tela e o tablado, são geométricos, assim como o movimento dos personagens-dançarinos. Porém, a geometria é interrompida quando os personagens evitam o centro do tablado. O esquema simétrico planejado por Beckett conta com um elemento assimétrico, pois os personagens-dançarinos, ao evitarem o centro, proporcionam um desequilíbrio da ordem. *E*, a zona de perigo, é uma zona de ausência que deve ser evitada, por isso o desvio se faz necessário.

Bryden (1994-5:110-1) afirma que as primeiras sequências da tele-peça podem provocar a gargalhada, mas quando o padrão é definido e repetido, ele gera a concentração e finalmente a resignação. A autora sugere que o impacto da peça deriva da sua assimetria sempre possível, que faz com que a tele-peça se torne hipnótica.

Além do movimento na composição espacial, o ritmo proporcionado pela percussão e pelos passos também contribuem para subverter a simetria e a linearidade de *Quad*. Isto acontece tanto em *Quad I*, cujo espaço é ocupado por quatro séries de movimentos sucessivos em combinações variáveis e quatro tipos de sons percussivos e de passos, quanto em *Quad II* que contém somente uma série de movimentos e o som dos passos. Mesmo considerando a combinação entre os movimentos e sons como um elemento intencional, o ritmo causa tensão e desequilíbrio na peça por meio de suas vibrações e suas alterações sonoras.

O tablado, como um quadro dentro de outro quadro, revela e oculta os personagens-dançarinos e também contém a dinâmica da repetição, que é intrínseca tanto ao movimento dos personagens quanto ao ritmo. Deleuze (1997:370) afirma que “a repetição compreende a diferença não somente como uma variação acidental e extrínseca, como também na sua origem,” ou seja, apesar da repetição contínua, o movimento nunca é o mesmo. Os personagens-dançarinos renovam a dimensão cúbica do tablado e se tornam ícones, pois perdem a sua individualidade ao se apresentarem como puro movimento de cores, luz e sons. A repetição combina a dinâmica do movimento e do som, criando uma tensão interna entre os personagens, os sons percussivos e os passos que levam ao que Deleuze (1995) chama de exaustão, tanto dos personagens-dançarinos, por meio de seus passos, quanto do meio televisivo, por meio da subversão de seus códigos. O mesmo acontece com os telespectadores, que assistem a um movimento surpreendente no segundo quadro, o tablado, e são incapazes de tirar os olhos da tela. O mo-

vimento é tão reiterativo que perde o seu significado, tornando-se uma forma etérea que surge como uma espécie de epifania.

A linguagem de imagens, cores e sons de *Quad* apresenta-se como um entrelaçamento de movimentos entre aquilo que está presente e aquilo que não está presente, ou seja, a presença está baseada na ausência. Esta dinâmica se encontra no movimento dos personagens, nos sons percussivos e na zona de perigo que não pode ser cruzada e, num certo sentido, se mostra também na revelação e no ocultamento da *aletheia* e da *poiesis*.

Em termos visuais, o desvio do círculo iluminado no centro do tablado cria uma zona de ausência que remete ao ângulo de imunidade de 45° de *Film*², pois ambos não podem ser cruzados. Assim como os personagens nunca cruzam o centro e a câmara não ultrapassa o ângulo de imunidade para que o rosto do personagem *Onão* seja visto e, conseqüentemente, tenha consciência de si mesmo, *aletheia* nunca se revela completamente, pois o movimento de sair do ocultamento e desabrochar contém uma força contrária que não permite o completo desvelamento.

Quad explora poeticamente a revelação de *aletheia*, pois o movimento entre revelar e ocultar reflete a condição humana em busca da verdade, a qual nunca é revelada. O centro, como zona de ausência, é a metáfora da condição mortal do homem ao tentar desvendar o mistério da vida. Porém, o que se revela é o momento sublime em que ele acredita entender a existência, mas a dúvida

² O único filme que Beckett escreveu se intitula *Film* (1964). É protagonizado por Buster Keaton no papel de O, o objeto que é perseguido por E, a câmara-personagem, que não pode cruzar o ângulo de imunidade.

é reinstalada alguns segundos mais tarde, e aquele ponto de luz brilhando no centro vazio do tablado faz com que ele se lembre da sua incapacidade para entender a condição humana. Por outro lado, se os personagens-dançarinos se encontrassem ou mesmo cruzassem o centro, o ciclo da repetição seria interrompido e o homem entenderia a sua existência. Entretanto, isto não acontece, a única coisa que se torna possível por meio da revelação e do ocultamento de *aletheia* é o desvelamento da arte, isto é, da *poiesis*.

Portanto, se o *televisual* implica que as imagens estão sempre disponíveis, prontas para serem utilizadas e re-utilizadas, Beckett enquadra imagens que são repetidas continuamente ao ponto de criarem uma poética da ausência neste domínio sempre presente. Com isso, o trabalho do autor contribui para a discussão das relações entre a arte e a tecnologia no cenário contemporâneo.

6 Bibliografia

- BECKETT, S. *The Complete Dramatic Works*. 1990. London & Boston. Faber & Faber.
- BEN-ZVI, L. *Samuel Beckett's media plays*. In *Modern Drama*. Vol XXVIII, Nr. I, Mar. 1985, 22-37.
- BRATER, E. *Towards a poetic of television technology: Beckett's Nacht und Träume and Quad*. In *Modern Drama*. Vol XXVIII, Nr. I, Mar. 1985, 48-54.
- BRYDEN, M. *Quad: Dancing genders*. In *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*. The savage eye. Marius Bunning and Lois Oppenheim (org.). 1994-5. Ams-

- terdam & Atlanta, Rodopi, Nr.4, 109-21.
- CAUSEY, M. 'Televisual Performance. Openness to the mystery'. In *Essays in Theatre/Études Théâtrales*. Vol. 13, No. 1, Nov. 1994, 61-72.
- COLLINS, J. & B. MAYBLIN. 'Derrida for beginners'. Richard Appignanesi (org.). 1996. Cambridge, Icon Books Ltd.
- DELEUZE, G. 'The exhausted'. *Substance*. A review of theory and literary criticism. vol.24, no 3, 1995, 3-28.
- DELEUZE, G. 'Difference and repetition'. Trad. Inglês de Paul Patton. 1997. London, The Athlone Press.
- DERRIDA, J. 'Writing and difference'. Trad. Inglês de Alan Bass. 1997. London, Routledge.
- FEHSENFELD, M. 'Beckett's late works: an appraisal'. In *Modern Drama*. Vol. XXV, Nr. 3, Set. 1982, 355-62.
- FRY, T (ed.). 'RUATV? Heidegger and the televisual'. 1993. Sidney, Power Publications.
- FROST, E.C. *Mediating on: Beckett, Embers and Radio Theory*. In *Samuel Beckett and the arts. Music, Visual Arts and Non-Print Media*. Lois Oppenheim (org.), New York e London, Garland Publishing, Inc., 1999, 311-31.
- GONTARSKI, S.E. 'Quad I & II: Beckett's sinister mime(s)'. In *Journal of Beckett Studies*. Nr. 9, 1984. 137-38.
- HEIDEGGER, M. 'The question concerning technology'. In *Basic Writings*. Martin Heidegger. Ed. by David Farrel Drell. 2000. London, Routledge.
- HEIDEGGER, M. 'An introduction to metaphysics'. Transl. By Ralph Manhein. 1959. New Haven and London. Yale University Press.
- HEIDEGGER, M. 'An introduction to metaphysics'. Transl. By Gregory Fried and Richard Polt. 2000. New Haven and London. Yale University Press.
- HIEBEL, H. H. 'Quadrat I and II as a television play'. In *Samuel Beckett Today/Aujourd'Hui*. Beckett in the 1990s. Marius Bunning and Lois Oppenheim (org.). 1993. Amsterdam & Atlanta, Rodopi, Nr. 2, 335-343.
- INWOOD, M. *Dicionário Heidegger*. Trad. Port. Luísa Buarque de Holanda. 2002. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora.
- KNOWLSON, J. *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*. London. Bloomsbury Publishing, 1996.
- LEVI, S. 'Spirit made light: Eyes and other I's in Beckett's TV plays'. In *Samuel Beckett Today/Aujourd'Hui*. The savage eye. 1994-5. Amsterdam & Atlanta, Rodopi, Nr.4, 65-82.
- POUNTNEY, R. 'Beckett and the camera'. In *Samuel Beckett today/Aujourd'Hui*. The savage eye. Marius Bunning and Lois Oppenheim (org.). 1994-5. Amsterdam & Atlanta, Rodopi, Nr.4, 41-52.
- VOIGTS-VIRCHOW, E. 'Exhausted cameras – Beckett in the TV-Zoo'. In *Samuel*

Beckett a casebook. Jennifeer M. Jeffers (org.). 1998. NY e Londres, Garland Publishing, 225-249.