



Sónia Antonieta Lopes de Carvalho

# SOLILÓQUIOS PARA ALÉM DAS PALAVRAS FUGAS EM B MENOR E K MAIOR

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pela Doutora Marta Teixeira Anadeto, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Faculdade de Letras

**SOLILÓQUIOS PARA ALÉM DAS PALAVRAS  
FUGAS EM B MENOR E K MAIOR**

**Ficha Técnica:**

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação de Mestrado</b>
<b>Título</b>	<b>SOLILÓQUIOS PARA ALÉM DAS PALAVRAS FUGAS EM B MENOR E K MAIOR</b>
<b>Autora</b>	<b>Sónia Antonieta Lopes de Carvalho</b>
<b>Orientadora</b>	<b>Marta Teixeira Anacleto</b>
<b>Júri</b>	<b>Presidente: Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco</b> <b>Vogais:</b> <b>1. Doutor Fernando Matos de Oliveira</b> <b>2. Doutora Marta Teixeira Anacleto</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>Mestrado em Estudos Artísticos</b>
<b>Área científica</b>	<b>Artes</b>
<b>Data da defesa</b>	<b>12-10-2017</b>
<b>Classificação</b>	<b>18 valores</b>



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Este trabalho **não** foi redigido ao abrigo do novo Acordo Ortográfico.

# ÍNDICE

Agradecimentos .....	2
Resumo .....	3
Abstract .....	4
Introdução.....	5
Melodia .....	8
Tonalidade .....	24
Harmonia .....	40
Escala .....	44
Conclusão .....	50
Bibliografia.....	52
Filmografia .....	56

## AGRADECIMENTOS

Queria agradecer a todas as pessoas, amig@s e colegas, que me ajudaram na conclusão da presente dissertação.

Não posso deixar de dirigir um agradecimento particular à minha família por todos os sacrifícios e apoio incondicional prestados durante o tempo que decorreu para fazer este trabalho.

E finalmente, gostava de deixar um agradecimento muito especial à minha orientadora, a Professora Doutora Marta Teixeira Anacleto, incansável no seu apoio e sem o qual seguramente não haveria sequer uma dissertação. Os seus conselhos foram inestimáveis. A qualidade da sua orientação revela bem a excelência da sua experiência e conhecimento, mas a paciência e o carinho demonstrados são sinónimo dum coração extraordinário e a prova duma profissional que vai muito além do exigido.

## RESUMO

Esta dissertação pretende demonstrar que Samuel Beckett e Bernard-Marie Koltès podem ter uma abordagem à escrita dramática semelhante, baseada no mesmo uso, instintivo e deliberado, da linguagem, com jogos de ritmo e sintaxe que revelam a sua musicalidade inerente. Para tal, foram escolhidas duas peças para examinar, uma de cada autor: *Not I* (escrita em 1972), do dramaturgo irlandês, e *La Nuit Juste Avant Les Forêts* (composta em 1977), do escritor francês. Numa primeira instância, faz-se uma análise dos enredos e das personagens. Deles emana uma solidão inexpressável, resultado do isolamento social dos protagonistas das peças e da necessidade humana compulsiva para, mesmo assim, falar sobre o assunto. De seguida, procede-se a uma breve apreciação semiótica das possibilidades de leitura e recepção das temáticas levantadas pelas peças. Prossegue-se, depois, com a avaliação de questões relacionadas com a sua encenação, apoiada em exemplos concretos de produções. Depois examina-se a forma estilística dos textos. Por fim, faz-se uma aproximação à música. Observa-se, através destes movimentos do trabalho, que as duas peças são de difícil classificação e estudo por desrespeitarem várias convenções teatrais. Trata-se de dois textos dramáticos que, finalmente, se aproximam porque se prefiguram sob a forma de solilóquios, em fluxo contínuo de palavras, organizados numa estrutura semelhante a uma fuga musical, com repetições e variações verbais constantes e contraponto implícito no seu discurso.

**Palavras-chave:** *Beckett, Koltès, solilóquio, polifonia, fuga.*

## ABSTRACT

This dissertation intends to demonstrate that Samuel Beckett and Bernard-Marie Koltès have a similar approach to playwriting, based on the same instinctive and deliberate use of language with rhythm and syntax games to reveal its inherent musicality. To do so, two plays were chosen to be examined, one from each author: *Not I* (written in 1972), by the Irish playwright and *La Nuit Juste Avant Les Forêts* (composed by 1977), by the French writer. In the first instance, an analysis of the plots and characters is made. From them emanates an inexpressible solitude, the result of the social isolation of the plays' protagonists and the compelling human need to nevertheless speak about it. Then, a brief semiotic assessment is made of the possibilities of reading and reception of the themes raised by the dramas. It then proceeds with the evaluation of issues related to its staging, supported by concrete examples of past productions. Then the stylistic form of the texts is examined. Finally, an approach to music is made. It is observed, through these movements in this work, that the two plays are difficult to classify and study because they disrespect several theatrical conventions. These are two dramatic texts that finally come closer because they prefigure in the form of soliloquies, in a continuous flow of words, organized in a structure resembling a musical fugue, with constant verbal repetition and variation and counterpoint implicit in its speech.

**Keywords:** *Beckett, Koltès, soliloquy, polyphony, fugue.*



## INTRODUÇÃO

Quando encetei esta viagem, pretendia fazer a comparação da obra de dois grandes dramaturgos do século XX – Samuel Beckett e Bernard-Marie Koltès – que eu sentia que desenvolviam temas semelhantes mas abordavam esses temas em palco de forma quase oposta. Beckett era o mestre do silêncio e da contenção da palavra; Koltès escrevia um tipo de teatro mais filosófico, com argumentação levada ao limite das suas possibilidades. Felizmente nada na vida é assim tão linear. Foi-me aconselhado reduzir a amplitude do objecto de estudo desta dissertação e escolher duas peças. Ao princípio pensei analisar as obras-primas de cada um destes autores, ou seja, *Á espera de Godot* (Beckett) e *Na Solidão dos Campos de Algodão* (Koltès) mas a literatura crítica era abundante, para dizer o mínimo, e os elementos de análise demasiado numerosos para uma mera dissertação de mestrado. Tive medo que se o fizesse acabaria por fazer uma pesquisa muito superficial. Acabei por escolher duas peças menos famosas (mas também menos convencionais). São elas *Not I*<sup>1</sup> (uma das últimas peças de Beckett) e *La Nuit Juste Avant Les Forêts* (primeira peça oficial de Koltès).<sup>2</sup>

*Not I* tem apenas duas personagens (Mouth e Auditor) mas consiste no solilóquio de uma delas enquanto a outra ouve empaticamente. A história da peça vem das memórias do autor:

“I knew that woman in Ireland. I knew who she was – not ‘she’ specifically, one single woman, but there were so many of those old crones, stumbling down the lanes, in the ditches, beside the hedgerows. Ireland is full of them. And I heard ‘her’ saying what I wrote in *Not I*. I actually heard it.” (*apud* West, 2008: 146; Knowlson, 1996: 590).

Mouth, tem mais de sessenta anos, manteve-se praticamente muda toda a sua vida e está a ter um episódio de verborreia onde conta, a ritmo galopante mas de forma fraccionada e descontextualizada, histórias da sua vida, sempre negando o seu papel nelas. O discurso não pretende ter um princípio ou um fim mas parecer que a audiência só está a ouvir um pequeno excerto. É feito de fragmentos de frases e expressões repetidas e contém breves relatos de episódios da sua vida, intercalados de divagações da mente e tentativas de fazer sentido e

---

<sup>1</sup> Todas as citações desta peça são retiradas de Beckett, S. (2006) “Not I”. In *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber.

<sup>2</sup> *La Nuit Juste Avant Les Forêts* nunca foi publicado em Portugal. Ao longo da tese, *La Nuit* será usada como a forma reduzida do título original. Todas as citações desta peça seguem a edição seguinte Koltès, B.M. (2003) *La Nuit Juste Avant Les Forêts*. Lonrai: Éditions Minuit.

dominar tamanha torrente de palavras<sup>3</sup>. Sabemos que são episódios de vida diferentes porque referem locais distintos: um centro comercial<sup>4</sup>, Croker's Acres<sup>5</sup>, um tribunal<sup>6</sup> mas há uma cena que é relatada várias vezes e que fala num dia em que estava no campo, numa manhã de Abril, e de repente se encontrou na escuridão com um zumbido nos ouvidos<sup>7</sup> e uma vontade incontrolável de falar<sup>8</sup>. Como se de repente a sua voz tivesse vontade própria e as palavras saíssem em corrente, sem qualquer controlo ou processo racional que concedesse coerência, organização e/ou clareza aos seus pensamentos antes destes serem proferidos.

Esta peça curta foi escrita originalmente em inglês, em Março de 1972, e a estreia mundial da peça ocorreu em Setembro do mesmo ano, no Forum Theatre of the Lincoln Center em Nova Iorque, numa encenação de Alan Schneider, com interpretação de Jessica Tandy (no papel de Mouth) e Henderson Forsythe (como Auditor). Na altura, a duração ficou a rondar os 20 minutos mas hoje em dia, a duração média está mais próxima dos 10-15 minutos. No entanto, Enoch Brater ressalva: “works like *Not I* and *Rockaby* and *Footfalls* always seem in performance much longer than they actually are. (...) *Not I*, in fact, may be the longest eighteen minutes in theatre history.” (Uhlmann, 2015: 392). Isto deve-se com certeza à intensidade da performance em palco e ao esforço de concentração requerido aos espectadores. Como Alan Schneider brincou uma vez, “[a]ll of Mr. Beckett's plays are full length. Some of them are shorter than others, but they're all full length. None of them is half-length.” (Uhlmann, 2015: 393).

*La Nuit Juste Avant Les Forêts* foi feita em apenas dois meses, em 1977. Escrita especialmente para Yves Ferry, um comediante amigo do dramaturgo, estreou no Festival OFF de Avignon, em 1977, com encenação do próprio Koltès.

Koltès já havia escrito oito peças e um romance antes de *La Nuit*, todos por publicar na altura, mas sempre considerou esta a sua primeira peça. Possivelmente por todos os outros manuscritos anteriores terem sido desenvolvidos a partir de obras já existentes (Dauge, 2012: 3), de artistas diversos como J.D. Salinger, Shakespeare, Gorki ou Dostoievski.

---

<sup>3</sup> “and the brain... raving away on its own... trying to make sense of it... or make it stop...” (Beckett, 2006: 380, linhas 159-160).

<sup>4</sup> “even shopping... out shopping... busy shopping centre...” (*ibid.*, 379, linhas 109-110).

<sup>5</sup> “where was it?... Croker's Acres... one evening on the way home... home!... a little mound in Croker's Acres...”, (*ibid.*, 380, linhas 170-171).

<sup>6</sup> “that time at court” (*ibid.*, 381, linha 201).

<sup>7</sup> “all the time the buzzing... dull roar like falls...”, (*idem*, linhas 180-181).

<sup>8</sup> “no sound of any kind... now can't stop... imagine!... can't stop the stream...” (*ibid.*, 380, linhas 152-153).

Ao contrário de *Not I*, *La Nuit* é uma peça com duração média de uma hora e meia e é baseada num encontro real de Koltès com um desconhecido numa rua e que o deixou sem saber o que responder. O autor resumiu *La Nuit* assim à mãe numa carta:

“Le texte est difficile . . . , un homme tente de retenir par tous les mots qu’il peut trouver un inconnu qu’il a abordé au coin d’une rue, un soir où il est seul. Il lui parle de son univers. Une banlieue où il pleut, où l’on est étranger, où l’on ne travaille plus ; un monde nocturne qu’il traverse, pour fuir, sans se retourner ; il lui parle de tout et de l’amour comme on ne peut jamais en parler, sauf à un inconnu comme celui-là, un enfant peut-être, silencieux, immobile” (*apud* Dauge, 2012: 10).

Nesta tese, num primeiro momento, começarei por resumir o enredo de cada peça e fazer uma análise breve das personagens. Abordarei também as temáticas levantadas pelos textos. Seguidamente, em outro momento, debruçar-me-ei mais sobre questões de forma, relacionadas com a classificação de género teatral. No momento seguinte, falarei do modo em que as peças estão estruturadas e foram desenvolvidas. Por fim, num último momento, analisarei questões de musicalidade, emergentes da linguagem usada pelos dois autores.

Ao longo do texto, serão dados alguns exemplos de encenações das peças dramáticas. Tentou-se que estivessem em línguas diferentes e também fossem versões distintas para ilustrar argumentos diversos. No final desta dissertação, está disponível uma filmografia com listagem de endereços electrónicos que permitem consulta *online* de todos as versões mencionadas.

## MELODIA

“do grego *μελωδία* - *melōidia*, ‘canção, canto, coral’) é uma sucessão coerente de sons e silêncios, que se desenvolvem em uma sequência linear com identidade própria. É a voz principal que dá sentido a uma composição e encontra apoio musical na harmonia e no ritmo.”<sup>9</sup>

Nesta secção vou comentar e analisar as narrativas de cada uma das peças em estudo e as temáticas por elas suscitadas.

Nas últimas peças de Beckett, há uma tendência “for voice to replace movement.” (West, 2008: p. 182). Talvez por isso, esta peça não tenha praticamente movimentos. A imagem visual em palco consiste essencialmente (e por vezes unicamente) em uma boca suspensa no ar - Mouth. O corpo da actriz que a represente tem que estar escondido. Nas indicações cénicas, Beckett pede escuridão total em palco e que só haja um foco de luz nos lábios da actriz. Há outra personagem, o Auditor, que não fala e está a meia-luz em cima dum pódio, também elevado em relação à audiência mas a um nível inferior a Mouth, ouvindo-a empaticamente e respondendo-lhe, por vezes, com pequenos movimentos de braços.

*Not I* mostra Mouth a falar incessantemente, sem controle racional da sua voz ou pensamentos e invocação involuntária de memórias, de forma mais ou menos aleatória. O discurso começa por identificar Mouth para o espectador. Tem cerca de 70 anos, foi abandonada à nascença e foi praticamente muda e solitária toda a vida. Recordar-se duma manhã de Abril, em que vagueava pelo campo e as luzes apagaram-se. Conseguia ouvir um zumbido e as luzes iam e vinham. Não conseguia perceber qual era a posição do seu corpo. Veio lhe à cabeça que estava a ser castigada por Deus enquanto tem *flashes* dos seus pecados. A ideia do castigo divino parece-lhe absurda até que reconhece que não pode ser isso pois não sente qualquer dor. Depois pensa que gemer pode ajudar mas não emite som, tenta então gritar mas tirando o zumbido que não pára, não se ouve mais nada. Não se consegue mexer nem sentir nada, à excepção das pálpebras. O cérebro, contudo, está muito activo. Ouve uma torrente de palavras a serem ditas mas demora a reconhecer a sua própria voz. Relembra que sempre foi praticamente muda. Tirando uma a duas vezes por ano em que tinha necessidade de falar sem parar. Mesmo quando ia às compras. Continua a tentar enganar-se sobre de quem é a voz até

---

<sup>9</sup> Ver em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Melodia>.

recuperar sensação na cara e sentir os lábios e a língua a mexerem, mas ainda está sem sensação no resto do corpo. Suplica ao cérebro para parar mas continua a tentar *flashes* do passado e das suas caminhadas. Lembra-se daquela vez que chorou em Croker's Acres<sup>10</sup>. Ocorre-lhe uma nova ideia. Se calhar, precisa de verbalizar algo, confessar algo para parar. Lembra-se de quando foi a tribunal e não foi capaz de dizer nada, nem para se ajudar. Apercebe-se que não há nada que possa fazer para aliviar a verborreia. Recorda-se outra vez dos episódios de verborreia em que corria para a casa de banho mais próxima e desabafava tudo, mesmo pronunciando as letras mal. O cérebro continua a suplicar para a torrente de palavras parar mas nada resulta. A cortina fecha ainda durante o discurso.

Alan Schneider, único encenador do mundo que já trabalhou todas as peças do dramaturgo, numa entrevista com Richard Schechner, em 1965, sete anos antes de *Not I* estar concluída, declarou que “[Beckett] works in more and more specific metaphors. He is searching for the ultimate stripping down of his medium – he is trying to reduce the whole theatrical spectrum to a toneless voice in a disembodied head, and I see nothing wrong with that. It’s theatrical as hell.” (Schechner, 2002: 80). Na realidade Beckett já tinha considerado escrever uma peça com “descorporalização” em palco. Cerca de nove anos antes de *Not I*, ele esboçou um manuscrito nunca publicado e intitulado *Kilcool*, derivado de Kilcoole, terra balnear, entre Greystones e Wicklow, a meros 25 Km a sul de Dublin, na República da Irlanda<sup>11</sup>. Uma vez até perguntou a Ruby Cohn: “Can you stage a mouth? Just a moving mouth with the rest of the stage in darkness?” (Knowlson, 1996: 589). Mas foi só depois de dois períodos de férias, no início da década de 70, que Beckett encontrou a inspiração de que precisava para escrever esta obra.

De 8 de Outubro a 14 de Novembro de 1971, Beckett passou férias em Malta e ficou impressionado com uma pintura de Caravaggio, na Catedral de S. João Baptista em La Valetta. Datada de 1608, a tela intitula-se *A Decapitação de São João Baptista* e foi feita a mando do grão-mestre da Ordem de Malta. Esta peça de altar de largas dimensões (3,61 metros de altura por 5,20 metros de largura) é a única obra conhecida do pintor que está assinada.

De acordo com os evangelhos, São João Baptista foi morto por ter manifestado desaprovação por Herodes ter desposado a mulher de seu irmão, Herodíade, mãe de Salomé. Numa festa, Salomé dançou tão bem para Herodes que este lhe prometeu tudo o que ela pedisse. Então, para agradar a sua mãe, ela pediu a cabeça do santo numa bandeja de prata.

---

<sup>10</sup> Croker's Acres fica a quinze minutos a pé da casa dos pais de Beckett. (Knowlson, 1996: 814 e 815).

<sup>11</sup> “woman’s face alone in constant light. Nothing but fixed lit face and speech” (*idem*).





Figura 1 - A Decapitação de São João Baptista (1608) por Caravaggio, La Valetta, Malta.

No quadro de Caravaggio, São João Baptista já foi morto com um golpe duma espada que agora resta poisada no chão. A tela representa o momento imediatamente anterior à decapitação e nela vê-se um grupo de pessoas de dimensão quase real. Em primeiro plano, os intervenientes mais relevantes na história, dispostos por importância, correspondendo ao sentido de leitura ocidental: Salomé à esquerda, posição mais forte de todas e o carrasco em pé, debruçado sobre São João, prostrado no chão, ambos à direita, a fechar o aglomerado de figuras – ou seja, quem manda matar, quem mata e quem é morto. Em segundo plano, ligeiramente atrás mas ainda integrado no grupo, está uma senhora idosa, com ar horrorizado, possivelmente a criada pessoal de Salomé, e o guarda da prisão, a supervisionar o cumprimento das ordens pelo carrasco. Do lado direito da tela, dois reclusos assistem ao que se passa pelas grades da cela. Pela posição dos corpos percebe-se que estão totalmente focados no morto e no seu algoz. Como Salomé está inclinada para receber a cabeça de São João e o carrasco está também curvado para baixo para proceder à decapitação, o olhar é direccionado para a cabeça de São João, já cadáver. Com o sangue derramado no chão, Caravaggio aproveitou e assinou o seu nome a vermelho.

Beckett usou vários elementos deste quadro como inspiração. O primeiro e mais evidente, é o tema de fragmentação do corpo. Em Caravaggio, São João está prestes a ser decapitado e em Beckett, a separação física do corpo é feita pela apresentação em palco de apenas a boca pelo corpo todo. Para representar esta separação corporal, é necessário colocar restrições de mobilidade à actriz que assumir o papel de Mouth, assim como usar estruturas para a sua elevação no ar e luzes e maquilhagem para deixar apenas a boca visível.

Essa imobilidade física das intérpretes por sua vez também reflecte a imobilidade física de Mouth e a prisão mental da personagem que não se sente à vontade para livremente assumir a sua identidade. No entanto, a imobilidade física pode parecer imperceptível em cena pois os lábios e a língua incessantemente a mexerem-se resultam numa imagem animada e nada estática. Gonçalo M. Tavares afirma que:

“Na imobilidade há a possibilidade de todos os movimentos, há uma concentração de pensamento, mas pensamento escondido, pensamento não revelado. . . A imobilidade é a manifestação pública de um segredo corporal, é um não querer falar, é um não querer tomar partido. De certa maneira, a imobilidade é uma posição não política.” (Tavares, 2014: 211).

Em Caravaggio, a imobilidade de S. João (pela prisão e morte) visa claramente o seu aniquilamento político enquanto líder de opinião popular e voz dissonante da autoridade. São João Baptista está a ser punido por dizer palavras inoportunas (tenham sido elas contra o

casamento de Herodes ou outras questões políticas). Paralelamente, Mouth sente, a dada altura, que o seu ataque de verborreia é punição divina pelos seus pecados.<sup>12</sup> A impossibilidade de imobilização dos lábios, como que tendo vida própria, provoca ansiedade a Mouth por saber que está a assumir uma posição política por existir. Como Mercier diz: “[t]he ultimate rebellion in Beckett’s world is not to end one’s existence but to deny it.” (Mercier, 1977: 14).

Mas esta fragmentação beckettiana vai além do plano físico e é exposta na forma de discurso partido, de frases incompletas e de ideias inacabadas. “The absence of linkers and the permanent disruption of syntax literally prevent the reader/audience from conceiving Mouth’s speech as a homogeneous signifying whole.” (Besbes, 2007: 256). A fragmentação mental não é só visível na (falta de) consistência do solilóquio mas também na divisão da identidade pessoal, na recusa de aceitar o Eu que fala. Esta divisão do ego é por vezes interpretada a partir da ideia de que ambas as personagens (Mouth e Auditor) são partes da mesma identidade.

De resto, a figura de Auditor sempre apresentou muitos problemas técnicos, geralmente para serem visíveis os seus movimentos em sombra mas sem quebrar a escuridão da sala, a ponto de expor a estrutura em que está assente ou pior ainda, aquela em que Mouth está pendurada e a silhueta do corpo da atriz que a interpreta. É por isso comum haver produções desta peça, como se fosse um monólogo, sem Auditor. Beckett confessou que esta personagem foi inspirada nas testemunhas da decapitação de S. João Baptista na tela de Caravaggio supramencionada, nos prisioneiros que espreitam pela janela da sua cela. No entanto, em 1978, quando Beckett recupera o Auditor numa produção francesa, depois de alguns anos sem apresentar a personagem em palco, o quarto momento em que o Auditor tem que mexer os braços, de forma quase imperceptível, passa a assemelhar-se mais à figura da criada mais velha do quadro de Caravaggio, com as mãos sobre as orelhas (Knowlson, 1996: 814). A cara em cena não estava visível por causa do figurino e da penumbra, mas este gesto é universalmente entendido como sendo de alguém que não pode ou não quer mais ouvir. Neste caso, Beckett alterou a personagem para alguém que se interessa pelo relato de Mouth mas chega a um ponto em que não consegue aguentar mais a verborreia.

Voltando ao quadro supracitado, o artista pintou a cena com recurso ao *chiaroscuro*. Nesta prática, as figuras e formas não são delineadas com uma linha preta mas sim pintadas com muitas gradações de sombras para retratar os volumes de forma mais realista. Caravaggio aperfeiçoou esta técnica, levando-a ao limite, para aumentar os seus efeitos dramáticos, desenvolvendo o chamado Tenebrismo. Paralelamente, o dramaturgo irlandês cria igualmente

---

<sup>12</sup> “she was being punished... for her sins...” (Beckett, 2006: 377, linhas 36-37).



um estilo visual semelhante ao Tenebrismo: “Beckett’s stage pictures are composed with an absolute precision, hard-edged images which, in the later plays, are revealed from darkness as though frozen in space and time, then animated until reclaimed by darkness.” (Aston & Savona, 1991: 156). *Not I* é o exemplo máximo disto mesmo, com o trabalho de luminotecnia só a iluminar Mouth e a meia-luz o Auditor, deixando a grande maioria da sala submersa em escuridão total. Desta forma, ambas as personagens, elevadas em plataformas e vestidas de escuro, parecem penduradas no ar, o que pode criar efeitos visuais de distorção: “so that, for example, it seems to move sideways, or float, or change of size and shape.” (Fletcher, Fletcher, Smith & Bachem, 1978: 193). Isto mesmo é confirmado pelos relatos de Alan Schneider a Beckett: “But the effect is such that sizes and distances in the dark are augmented. Nor is the Mouth as ‘scarlet’ as they say; it’s journalese.” (Harmon, 1998: 292).

Tanto a disposição do espaço cénico, como a ilusão óptica que decorre do jogo de luzes, concedem uma percepção mística da peça:

“suspended in the dark like a ghost, mocking the notions of time and space and undermining the conventions of the corporeal world . . . reminds us of the secrecy of religious confession where, in the absence of social constraints, the memory is left to a spontaneous delivery of past sins. Furthermore, in the sense of physical detachment from social experience, which is a necessary condition for self-perception and self-identification, the mouth assumes the role of a reporter of the character’s past experiences and present reflections.” (Besbes, 2007: 58).

Há que referir que existe uma clara associação entre consciência e luz, certamente resultado da associação de dia-atividade e noite-inatividade/sono, herança de tempos pré-históricos. No próprio texto, Mouth refere que perde a consciência como: “when suddenly... gradually... all went out... all that early April morning light... and she found herself (...) found herself in the dark...” (Beckett, 2006: 376-377, linhas 17-21). Neste caso, em que a própria personagem relata ter sofrido de *blackouts*, durante a verborreia, as mudanças de luz podem reforçar esta intermitência entre estado consciente e inconsciente, resultando também, por associação, na ideia de passagem de tempo.<sup>13</sup> De ressaltar que se em Beckett geralmente os focos de luz são usados em palco como significado de obrigação e autoridade sobre as personagens (Besbes, 2007: 183); por outro lado, luz também pode denotar conhecimento, o que faz com que, quando Mouth se queixa da incidência da luz<sup>14</sup>, é como se se estivesse a queixar de ser obrigada a tomar conhecimento de si mesma, dos seus pensamentos internos e

---

<sup>13</sup> “and a ray of light came and went... came and went...” (Beckett, 2006: 377, linhas 23-24).

<sup>14</sup> “just all part of the same wish to... torment” (*ibid.*, 378, linha 65); “and the beam... ferreting around” (*ibid.*, 381, linhas 194-195).

das condições da sua existência. Mesmo assim, Mouth “remains an empty hole contained within a larger empty space represented by the stage darkness. What is illuminated is only the outer part of the mouth; i.e. the periphery of consciousness” (Besbes, 2007: 184).

A luz é, de resto, uma das estratégias mais comuns no teatro para indicar início e/ou término duma peça, especialmente em obras circunloquiais que não têm propriamente uma resolução para o conflito do enredo ou conclusão para a história e podem continuar elipticamente até ao infinito. No caso de *Not I*, Beckett decidiu terminar com o fecho da cortina e *fade out* simultâneo de som e luz. Em *Koltès*, pelo contrário, não há qualquer indicação de como terminar a peça. Supõe-se que a maioria dos encenadores optem por indicá-lo com a luz e som.

Beckett nunca explicou se o título da peça teria outros significados ou referências mesmo sendo prática comum para o autor arranjar títulos com forte simbolismo. Parece óbvio que as constantes recusas de Mouth em assumir o seu papel na narrativa estão na base do título, apesar de as palavras que o compõem nunca serem pronunciadas pela protagonista ao longo de todo o seu discurso. As referências bíblicas em textos beckettianos são muito comuns apesar do agnosticismo feroz do escritor. *Not I* pode ser uma referência ao momento em que S. João Baptista, retratado no quadro que inspirou a peça, nega ser ele o profeta esperado. (João 1:20-21). No entanto, Chris Ackerley, sem mencionar *Not I* directamente, oferece outras possibilidades que se podem aplicar à peça, como por exemplo, as referências bíblicas que ele oferece para *The Unnamable*, cujo tema ecoa o de *Not I*:

“The opening paragraph invites exegesis of the ‘not I’; the narrative voice tries to ‘speak of things of which I cannot speak’, as John 14:10: ‘the words that I speak unto you I speak not of myself; but the Father that dwelleth in me, he doeth the works’. He is ‘obligated to speak’, as in Job 7:11: ‘Therefore I will not refrain my mouth; I will speak in the anguish of my spirit; I will complain in the bitterness of my soul.’” (Uhlmann, 2015: 329-330).

Em *Student’s Guide to the Samuel Beckett’s Plays*, defende-se, antes, a ideia de que o título “may derive, like so much else in Beckett, from Schopenhauer, according to whom the bad moral character envisages the thought of other living creatures with a constant feeling of ‘not I, not I, not I’” (Fletcher et al., 1978: 198). No entanto, Keir Elam afirma que “Mouth's hell is her very condition of having to exhibit herself. . . If she manages to evade the 'I', she cannot equally avoid the eye: 'Not eye' is an impossible condition for a stage figure to achieve.” (Pilling, 1994: 181). E Boulter acrescenta nesta mesma linha:

“Mouth is the subject reduced to its essential function: speaking. Mouth’s refusal to confront the fact that her narrative is about her – hence the title, *Not I* – alerts us to the play’s (absent) visual pun: the subject is not an *I* and thus not a seeing, perceiving *eye*. The cliché may have it that the eyes are the windows to the soul, but here Mouth is the sign of the subject, the sign of her identity.” (Boulter, 2008: 72).

Por sua vez, Koltès também é um apreciador de jogos de palavras nos títulos das suas obras. Numa carta à mãe, Koltès conta como ele e Yves Ferry ainda não tinham decidido, em meados de Junho, como chamar à nova peça: “le titre sera soit *La nuit juste avant les forêts du Nicaragua*, ou bien: *La dernière nuit avant la forêt*; on n'a pas choisi encore.” (Dauge, 2012: 4). Este título junta expressões de tempo e espaço como se estivessem no mesmo plano físico. Não se pode estar cronologicamente adiantado (uma noite antes) a um espaço físico (das florestas). São dimensões diferentes. Mas a floresta do título refere-se à floresta do general que com os seus soldados mata tudo o que vir mexer-se e não for uma árvore. E o protagonista decide que não vai mais continuar a ser empurrado para outros locais, até eventualmente chegar a Nicarágua e que casa é o sítio onde está agora. A floresta é o fim da linha e representa a morte que não se consegue mais evitar, porque já se esgotaram todos os esconderijos possíveis. A noite antes da floresta, é por isso, o dia da rebeldia contra o sistema que o quer enviar para a floresta, da insurreição contra a xenofobia e capitalismo, é o dia em que o sindicato internacional de defesa dos marginalizados se (possivelmente) forma.

No Dossier Pédagogique é salientado também outro aspecto, que “[I]’opposition singulier/pluriel installe également une forme de tension que l’on retrouvera sur un plan dramatique: le singulier côtoie le pluriel, métaphore du ‘solitaire’ et ‘des autres’, dans un lien de communication complexe.” (Dauge, 2012: 4).

*La Nuit Juste Avant Les Forêts* é muitas vezes descrita como uma longa frase de sessenta e três páginas em que o protagonista pede abrigo a um desconhecido que ele encontra numa rua perdida, numa noite de chuva. Koltès explicou assim:

“Il y a parfois un degré de connaissance, de tendresse, d’amour, de compréhension, de solidarité, etc, qui est atteint en une nuit, entre deux inconnus, supérieur à celui que parfois deux êtres en une vie ne peuvent atteindre ; ce mystère-là mérite bien qu’on ne méprise aucun moyen d’expression dont on est témoin, mais que l’on passe au contraire son temps à tenter de les comprendre tous, pour ne pas risquer de passer à côté de choses essentielles.” (apud Dauge, 2012: 10).

A peça começa com o protagonista a correr ao encontro de um desconhecido. Explicar-lhe que precisa de um quarto para passar parte da noite porque está a chover e não consegue voltar a casa porque se perdeu. Conta que há muito tempo que vive em quartos de hotel porque não é de aqui, é estrangeiro. Estas revelações demonstram a vulnerabilidade da personagem,

sem-abrigo, à chuva, longe da sua terra e família. Seguramente vive na zona há pouco tempo, ou não se esqueceria de como regressar ao seu quarto. O facto de viver em hotéis também revela que a sua estadia por aquelas bandas é considerada de alguma maneira temporária. O personagem expõe-se desta maneira para demonstrar que não é uma ameaça ao seu interlocutor. Quer assegurá-lo de que só o interpela por pura necessidade e que não pretende fazer-lhe mal.

Depois, descreve o modo como um grupo de franceses o viu a lavar o pénis numa casa de banho e afirma que estes são tão ignorantes que nunca viram tal, nem percebem o porquê, e portanto, ele fingiu que não percebia francês. Este é o primeiro indício de xenofobia aludido no texto, outros se seguem. Este incidente demonstra que, ao sentir-se ameaçado, o locutor preferiu evitar o confronto directo que não ganharia, pois estava em inferioridade numérica. E é por isso que ele pensa criar um sindicato internacional de defesa dos desfavorecidos: “mon syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts.” (Koltès, 2003: 17-18). Sozinho ele tem consciência de que é vulnerável aos outros; porém, se ele e o desconhecido na rua, e outros assim como eles, se juntassem, já teriam uma hipótese de se defender. Recusa-se a trabalhar<sup>15</sup> e nem sequer está interessado em ter dinheiro. Acha que os franceses o querem a trabalhar em fábricas para o explorar e destruir o seu espírito<sup>16</sup>. Aparentemente é só o trabalho não qualificado que está disponível para os excluídos da sociedade e com os salários desse trabalho, dificilmente conseguem aceder a uma qualidade de vida com dignidade. Porém, foi enquanto trabalhava numa fábrica que teve a ideia do tal sindicato.

Em seguida, narra um episódio que o chocou: um dia, correu atrás duma rapariga de caracóis louros, muito bonita, mas ela, sem perceber que ele era estrangeiro, propôs irem juntos caçar os “ratos”. Mais uma vez, é descrito um grupo de franceses com motivações racistas. A desilusão do locutor é enorme. O protagonista refere que se ela não estivesse acompanhada e os amigos dela não estivessem armados, ter-lhe ia batido. Mas se, pelo contrário, ela tivesse cantado, ele ficaria com ela porque a carne é fraca. Por mais aversão que sentisse pelo racismo dela, a solidão dele falaria mais alto e a música seria a redenção de ambos. Este evento leva o locutor a defender a abstinência sexual como um princípio fundamental para o sindicato, só até este vencer contra os opressores.

Revela, ainda, que para além de ter corrido atrás da loira, também já tinha corrido atrás do desconhecido que agora interpela, três vezes antes, todas sem sucesso. Desta vez conseguiu

---

<sup>15</sup> “je ne travaillerai plus tant qu’ils se foutent de nous” (Koltès, 2003: 50)

<sup>16</sup> “ils vous collent à l’usine, et l’usine, moi, jamais!, pourtant de toute façon, ils finissent tous par vous coller à l’usine” (*ibidem*: 17)

alcançá-lo porque se preparou e conseguiu disfarçar ser estrangeiro<sup>17</sup>. Percebe-se nestas palavras que o narrador está desesperado por encontrar alguém com quem estabeleça uma relação, mesmo que efémera, num mundo que considera hostil se assumir abertamente quem é. Pede novamente ao desconhecido para ir tomar café com ele, que ele paga e assim cura a bebedeira que tem. Deste modo, pode-lhe falar da ideia que teve de fundar um sindicato. É patente como a escrita de Koltès é elíptica e o protagonista volta regularmente ao que comentou antes, desenvolvendo os temas da peça aos poucos com novos detalhes.

Logo a seguir, o narrador conta o episódio em que conheceu Mama, uma noite, numa ponte e fizeram amor. Nunca mais a viu depois disso, apesar de ter escrito em todas as paredes para ela voltar, e de ter corrido todas as pontes e canais à sua procura. Ter encontrado alguém que finalmente lhe deu algum amor e ter imediatamente perdido essa pessoa, deixou-o completamente desconsolado: “reviens sur le pont, reviens une seule fois, une seule petite fois, reviens une minute, pour que je te voie, mama mama mama mama mama mama”. (Koltès, 2003: 36). Este tipo de histórias incomoda-o porque ele sabe que o desespero leva as pessoas ao extremo. Ele acredita que muito mais pessoas se matariam se encontrassem uma maneira suave para o fazer. Isso lembra-o da história da prostituta que se suicidou comendo terra do cemitério. Fica subentendido que o suicídio é uma consequência lógica de tanto sofrimento e que ele vê que há muita gente a sofrer no mundo: “moral le nombre qui en mourrait si c’était plus facile, le nombre qui irait loin s’il y avait la manière, si on n’avait pas peur de la manière”. (*ibid.*, 37).

Não consegue encontrar as palavras certas para dizer o que devia ao desconhecido na rua, acha que tem que ser noutro local com mais tempo, onde possa afirmar: “c’est chez moi, j’y suis bien, je me couche et tchao” (*ibid.*, 47). Isto significa que o protagonista precisa de se sentir seguro e em paz para comunicar convenientemente. Mas ele afirma que isso é impossível porque os residentes nunca deixam ninguém descansar. Quando estava a trabalhar, o trabalho era sempre noutro lado. Não havia tempo para explicações ou para descansar, empurravam todos ao pontapé para outro lado. Nunca podia dizer: “esta é a minha casa.” Estava sempre a partir de algum lado para outro, onde era ainda mais estrangeiro, menos em casa, mais longe de onde partiu. Muitas comunidades resistem à integração de imigrantes e preferem evitar o problema empurrando-o para outro lado. Veja-se o caso das comunidades ciganas ao longo dos séculos, com dificuldades para encontrar casas, escolas ou empregos num sítio para se estabelecerem aí. Mais recentemente, podemos observar este fenómeno de xenofobia com o

---

<sup>17</sup> “lorsque je t’ai vu, j’ai couru, couru, couru, mais personne n’a fait obstacle, je m’étais préparé, je m’étais mis de leur côté, je les avais écoutés cachant ma différence” (Koltès, 2003: 30).

flagelo dos refugiados na Europa, em que estes vão passando de país para país, muitas vezes sem autorização de entrada ou estadia, colocados regularmente em campos de refugiados sobrelotados que não oferecem condições de vida mas encontram-se separados da população. O protagonista de *La Nuit* insiste que se se juntassem todos os marginais desta sociedade e quando os mandassem ir passear, se eles todos se recusassem a ir, aí podiam declarar “qu'on est tous plus ou moins étrangers mais tchao, maintenant, on s'écoute, tranquilles, tout ce qu'on a à se dire” (Koltès, 2003: 49). Podemos ser diferentes mas podemos coexistir e colaborar na construção dum mundo melhor.

Quando estava a trabalhar, contaram-lhe dum general e dos seus soldados, da Nicarágua, que atiram sobre qualquer coisa que não seja uma árvore. E decidiu que nos outros lados, é tudo igual, portanto, não vai aceitar mais ser estrangeiro. Eles vêm parar aqui e ele vai parar à floresta do general. Aqui é casa e se não há trabalho ou o trabalho for mau, não trabalha. Quer ter liberdade para se deitar e explicar-se finalmente, mesmo que o ataquem, que é o que ele pensa que acontecerá. Quem não concorda, tem que se esconder na floresta e é morto se se mexer, mas ao menos, ele teria dito aquilo que veio dizer porque na rua não pode.

Se o seu interlocutor quiser ir embora porque acha que o nosso protagonista não vale nada, ele diz que não leva a peito. Ele confessa que não consegue ser feliz, tem demasiadas histórias na cabeça de execuções nas florestas e suicídio de prostitutas para conseguir descontraír totalmente. Às vezes, sente-se bem, como enquanto fala com o seu interlocutor, mas é impossível exprimir por palavras como se sente tão só<sup>18</sup>. O narrador acrescenta que não está a interpelar o desconhecido por causa do quarto ou de um ouvido amigo mas que quando o viu, pensou que lhe devia falar porque parecia uma criança, pela maneira como nada o parecia atingir, nem a chuva. O protagonista sentiu-se atraído por ele parecer imune aos males que os rodeiam. Pagava-lhe uma cerveja como as que já bebeu hoje mas foi roubado uns minutos antes. Só lhe resta o dinheiro do bolso da frente das calças que dá para pagar apenas um café.

Na verdade, antes de tudo acontecer, o protagonista correu atrás dos seus assaltantes porque queria passar a noite a beber com eles, fascinado que estava pelas suas roupas e postura. Mais uma vez o seu desespero por contacto humano é evidente, mas neste caso, o desejo dele vai mais além: quer ser como eles, deixar de ser um estrangeiro e tornar-se igual aos outros.

Entrou no metro atrás deles. Até que sentiu um deles a tirar-lhe a carteira. Pediu-lhes para lhe devolverem a carteira, que lhes pagava uns copos e falavam. Os ladrões, primeiro

---

<sup>18</sup> “seul comme on ne peut pas le dire”(Koltès, 2003: 44).

ignoraram-no, depois fizeram um escândalo na carruagem como se fosse ele a incomodá-los e acabaram a ameaçá-lo. Ele não desistiu e continuou a pedir a carteira de volta. Ninguém na carruagem parecia estar do lado dele, pelo contrário. Entre os dois jovens franceses bem vestidos e um estrangeiro sem-abrigo, os passageiros parecem ter atribuído mais credibilidade à história daqueles com quem se identificam e se assemelham: os dois jovens franceses<sup>19</sup>. Na paragem seguinte, os gatunos atiraram-no para fora da carruagem e espancaram-no na estação. Ninguém interveio para o defender. Ele também não se mexeu logo que acabou. Esperou um tempo e observou o que se passava à volta dele. Tentou manter a calma. O cenário na estação parecia surreal e estava cheio de figuras solitárias que aparentam ser outros excluídos igualmente no limite do desespero: um mendigo a tocar, uma mulher a recuperar o fôlego, uma velha a fazer caretas, um árabe a cantar, uma rapariga a gritar em camisa de noite. De repente, ele ficou farto de tudo. Queria bater-lhes a todos e em tudo. Chegou ao limite de humilhação que conseguia aguentar. Sentiu que estava na hora de se vingar e resistir e lutar de volta.

Esta parte final do texto tem um ritmo crescente e gradualmente delirante. Desconhece-se se isto é resultado da bebedeira, do cansaço, de uma possível batida na cabeça aquando da agressão dos seus ladrões ou outra razão. O locutor lembra-se da cerveja que já bebeu e teria bebido se ainda tivesse o dinheiro que lhe foi roubado. O escapismo da personagem pelo álcool surge aqui como forma de sobreviver a tanta dor e isolamento social. A cerveja é a sua companheira na solidão. Mesmo assim o protagonista continuou sentado até passar a vontade de destruir tudo e tudo, de facto, parar, excepto a música de fundo. A velha começou a cantar maravilhosamente uma ária e o mendigo tocava a acompanhar, como que combinado. Tudo parou na estação. A música aparece de novo no texto como redenção e a única coisa capaz de apaziguar o protagonista. Finalmente este levantou-se e correu para a rua, a pensar em mais cerveja. Pensou para si: “que buraco, árias de ópera, mulheres, camisas de dormir, cemitérios...”. Correu à procura de qualquer coisa naquela confusão até que encontrou o interlocutor e correu para ele. Volta a pedir alojamento para passar parte da noite dado estar todo molhado da chuva. Chama por Mama e pede para o desconhecido não se mexer nem dizer nada. Diz-lhe que procurou por um anjo no meio daquele buraco e encontrou-o: “je t’aime, camarade” (Koltès, 2003: 63). Continua sem saber como dizer o que veio dizer-lhe. Pensa na cerveja e na chuva, sempre a chuva.

---

<sup>19</sup> “personne ne réagit, personne ne croit au fric, tout le monde croit au pédé” (Koltès, 2003: 59).



A questão da chuva é realmente fundamental nesta peça. Não é um mero detalhe decorativo com que se abre e fecha o discurso, é antes simbólico de um ambiente hostil que acentua tanto a vulnerabilidade como a necessidade de encontrar abrigo do locutor. Imprime urgência<sup>20</sup> e suscita empatia pela sua condição. Há também uma longa tradição nas artes de associar o tempo a estados de alma: céu limpo e solarengo equivale a serenidade, felicidade ou mesmo um novo dia e princípio de uma nova (fase da) vida; céu enublado geralmente corresponde a preocupações e angústias, ou por vezes melancolia; chuva corresponde um estado



Figura 2 - Yves Ferry, em *La Nuit Juste Avant Les Forêts*, numa encenação de Moni Grégo.

depressivo e falhanço de empreendimentos; as tempestades costumam significar revelações desagradáveis, libertação de raiva e violência; etc. Neste caso, o próprio locutor refere que não consegue ser totalmente feliz porque tem sempre histórias na cabeça que o afligem, como nuvens sempre a pairar sobre ele. A chuva aqui revela a sua solidão depois da desilusão de não ter conseguido estabelecer relação com os franceses que seguiu e o assaltaram.

A chuva em palco é muitas vezes representada com sons gravados de chuva a cair e que são usados ao longo da peça, com variação de volume (neste caso significando variações de intensidade da precipitação) ao longo do espectáculo. Similarmente, são usadas roupas e cabelos molhados para convir a ideia do protagonista ter estado à chuva sem nenhuma protecção. Similarmente, é comum os actores vestirem roupa própria para intempéries como casacos com capuz ou gabardines. Por fim, também é visível, por vezes, o uso de água em palco,

---

<sup>20</sup> “ on ne reste pas ici, on tomberait malades, à coup sûr ” (*ibid.*: 13, linhas 23-24).



com poças de água no chão ou mesmo queda de água. Neste aspecto, o melhor exemplo é mesmo o de Yves Ferry, na encenação da *Moni Grégo*, a usar um pó e um foco de luz para recriar o efeito de chuva. Sempre parece mais interessante que encharcar e inundar o teatro em vão.

A urbanidade do ambiente é também muitas vezes sublinhada noutras encenações, e é, uma vez mais, simbólica de um ambiente frio e pouco acolhedor. Na versão de Catherine Marnas, com interpretação de Iljir Sélimoski<sup>21</sup>, a fazer a vez de um cenário físico construído de raiz para a peça, há projecção de vídeo contra uma parede de tijolos expostos. As imagens projectadas são quase sempre associadas à cidade, exibindo elementos marcadamente citadinos, por exemplo, imagens de vídeo do trânsito urbano com carros e semáforos. Por vezes, em vez de projecção, iluminam apenas o palco de maneira a deixar a parede de fundo em relevo. De relembrar que uma parede de tijolos parece um muro intransponível e simbolicamente remete para obstáculos, neste caso certamente obstáculos à integração social.



**Ilustração 3 - Iljir Sélimoski em *La Nuit Juste Avant Les Forêts*, numa encenação de Catherine Marnas.**

Já as imagens de trânsito evocam o rebuliço da vida e actividade na cidade, mas nos quais este personagem não se integra, reforçando ainda mais a sua marginalização e solidão aos olhos da plateia. A peça termina com o personagem a fazer a última parte do seu monólogo com som e imagens de uma carruagem (que se subentende ser de metro) a partir. Esta metáfora de perder transporte evoca perdas de oportunidades na vida, de possibilidades de chegar a um destino/objectivo. O tom final é desesperançado.

---

<sup>21</sup> Vídeo disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=\\_0WcegYUdLM](https://www.youtube.com/watch?v=_0WcegYUdLM)

Esta encenação, curiosamente, também projecta, ao início, uma frase tirada duma carta que Koltès escreveu à sua mãe, sobre a dificuldade e necessidade de comunicar os nossos sentimentos a terceiros. A citação, transcrita de seguida, podia resumir o tema do solilóquio de *La Nuit*:

“En général, plus la chose à dire est importante, essentielle, plus il est impossible de la dire: c’est-à-dire: plus on a besoin de parler d’autre chose pour se faire comprendre par d’autres moyens que les mots qui ne suffisent plus. Jamais tu n’entendras dire à quelqu’un qui souffre de solitude: ‘Je suis seul.’, ce qui est ridicule et humiliant; mais il te parlera d’un certain nombre de choses dérisoires, et le rapport s’établit entre deux êtres dans la mesure où ils se comprennent à travers ce dérisoire-là.” (vídeo da encenação de Marnas).

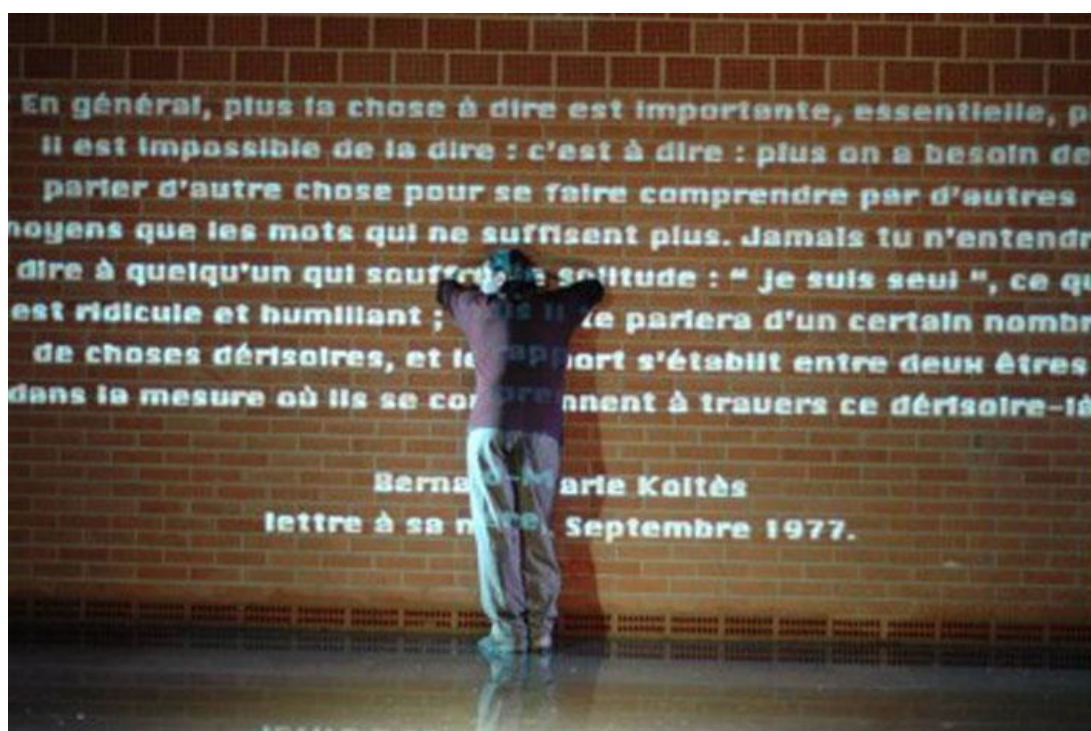


Figura 4 - Pormenor da encenação de Catherine Marnas de *La Nuit Juste Avant Les Forêts*.

Uma outra encenação faz recurso de projecção de vídeo, com efeitos semelhantes, usando uma mistura de imagens urbanas e frases do autor. Essa encenação foi feita para o festival bienal de Metz dedicado a Bernard-Marie Koltès, o Quai Est, edição de 2012, pela companhia Wor(l)ds e encenação de Philip Boulay<sup>22</sup>. Apesar de usarem o inglês, de sotaque americano (a companhia é de Alanta), apresentam projecção em dois planos, que por vezes funcionam como um livro aberto em cena, e texto no francês original. A peça começa com uma música de *hip hop* americana sobre ser-se diferente dos outros (“Way different from ya/Average

<sup>22</sup> Vídeo disponível em <https://vimeo.com/55665383>

little alien”) e marca desde o princípio que este personagem se sente diferente dos demais. A música *rap* há muito que é associada a *ghettos* nas grandes cidades e, mesmo hoje em dia, tem pouca expansão em meios rurais, devido aos temas recorrentes serem mais urbanos. Depois desta introdução musical, surge o actor, negro, por detrás da tela branca. Em palco, à esquerda está uma tela para projecção das páginas do texto original em francês, no centro está uma mesa e uma cadeira como símbolo do café onde supostamente a conversa está a decorrer. No lado direito, vídeos de trânsito e circulação por ruas em cidade são projectados numa outra tela. De tempos a tempos, certas frases ou expressões aparecem aí isoladas para lhes dar maior relevo. No final, fica a ser projectado em *loop* a imagem de um semáforo nos últimos dois segundos antes de o sinal passar a verde para os peões avançarem. São os últimos segundos antes duma nova vida começar. Mas enquanto o sinal não muda, a sensação é de estar sempre à beira de algo acontecer, eternamente preso numa espera, num limbo.



Ilustração 5 - *La Nuit Juste Avant Les Forêts*, encenação de Boulay, pela Companhia Wor(l)ds.

Koltès declarou numa entrevista:

“Pour ma part j’ai seulement envie de raconter bien un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu de la lumière et des bruits, n’importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous” (*apud* Dauge, 2012: 10).

## TONALIDADE

“é um sistema de sons baseados nas Escalas maior, menor, menor harmônica e menor melódica, onde os graus da escala são observados de acordo com sua função dentro da harmonia. Cada um dos graus de uma escala desempenha funções próprias na formação e concatenação dos acordes.”<sup>23</sup>

De seguida, prossegue-se com a análise das personagens, começando pelo protagonista de Bernard-Marie Koltès.

*La Nuit Juste Avant Les Forêts* não tem didascálias a contextualizar a acção da história ou a dar informação de background das personagens ou o cenário que os envolve ou tempo de acção. A totalidade das informações está no discurso do protagonista. Sabemos que é uma noite de chuva, numa rua urbana logo pela abertura da oração<sup>24</sup> mas não sabemos mais e vamos sendo obrigados a colar as peças de informação que vão sendo deixadas aqui e ali. “Les personnages koltèsiens ne racontent pas, ne décrivent pas – ils demandent.” (Szafardz, 2010: 3). E sendo assim, temos um homem, desempregado<sup>25</sup>, virtualmente sem-abrigo<sup>26</sup>, provavelmente refugiado muçulmano a interpelar um desconhecido, que estava a passear na rua, descrito como tendo aspecto muito jovem, como uma criança, ou inocente como “un ange au milieu de ce bordel” (Koltès, 2003: 43, linhas 13-14). O seu ar “naïf” fá-lo sobressair do meio envolvente como uma figura semi-divinizada aos olhos do protagonista, pela sua fragilidade e imunidade aos podres da vida. Mas esta figura é sempre invisível e inaudível para o espectador, não passa duma figura estilizada e fantasmagórica a quem o protagonista se dirige e que é apenas a ele acessível.

Do protagonista só se sabe o que dele próprio fala, as suas auto-referências espalhadas pelo discurso. Sabe-se que é estrangeiro<sup>27</sup> e suspeita-se que seja muçulmano pela descrição de lavar o pénis após urinar<sup>28</sup>, costume habitual em países islâmicos. Tendo em conta a história militar colonial francesa e, em particular, a história pessoal do autor (que habitou no quarteirão árabe de Metz e cujo pai militar esteve em missão alguns anos na Argélia), é provável que Koltès tenha escrito o papel a pensar num refugiado argelino a viver em França, um “harki”,

---

<sup>23</sup> Ver em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tonalidade>.

<sup>24</sup> “Tu tournais le coin de la rue lorsque je t’ai vu, il pleut” (Koltès, 2003: 7, linhas 1-2).

<sup>25</sup> “maintenant, je ne travaille plus” (*ibid.*: 31, linhas 15-16).

<sup>26</sup> “car je vis à l’hôtel depuis presque toujours” (*ibid.*: 8, linhas 24-25).

<sup>27</sup> “que je suis étranger” (*ibid.*: 32, linha 16).

<sup>28</sup> “qu’on se lave le zizi, alors que pour nous, c’est une ancienne habitude” (*ibid.*: 10, linhas 23-24).

termo pejorativo usado para descrever os argelinos a viver em *ghettos* nos arredores das grandes cidades. Etnicamente faz sentido a personagem ter traços árabes (do Médio Oriente) mas sem ter um tom de pele muito escuro, de maneira a passar despercebido caso a luz não fosse muito abundante<sup>29</sup>, os seus costumes islâmicos fossem escondidos<sup>30</sup> e a língua francesa não representasse um obstáculo<sup>31</sup>. O termo “harki” vem de “harka” que significa movimento em árabe e era aplicado aos argelinos que lutaram do lado dos franceses pela manutenção da colónia sob alçada da república francesa. Ganhou por isso, conotação de traidores entre os argelinos mas sem aceitação ou integração pelos franceses. Os “harkis” são considerados do pior tipo de escumalha social e ainda hoje é um dos maiores insultos possíveis de fazer a um argelino.

Como resultado, o protagonista de *La Nuit* tenta camuflar-se na sociedade francesa, sendo uma das técnicas de sobrevivência da personagem. Como mecanismo de defesa principal, ele finge ser mais um dos franceses, conversa como eles e tenta comportar-se como eles<sup>32</sup>, com graus diferentes de sucesso, pois ele sabe que ser diferente lhe coloca um risco de segurança pessoal. No entanto, a personagem apresenta um discurso muito polarizado do meio social e fala sempre de si mesmo partindo de um ponto negativo, como contraponto aos outros, como estrangeiro e diferente dos outros. A sua solidão é maior do que ele consegue expressar mas a sua marginalização está internalizada.

Há vários indícios de racismo presentes na peça, nomeadamente na forma como Koltès descreve no texto o modo pelo qual pessoas como o protagonista são obrigados a trabalhar e caçados como ratos pelos franceses. Com tempo, ele pretende organizar um sindicato internacional (“muito importante ser de escala internacional”<sup>33</sup>) para defesa dos excluídos sociais, demasiado frágeis para se defender cada um por si. Mas enquanto esta união de defesa dos excluídos não se concretiza, o protagonista tenta não chamar a atenção e ser invisível a maior parte do tempo. Quando ele corre atrás duma rapariga francesa e muito bela, ela assume que ele é francês, devido à má iluminação, e propõe caçar “os ratos” – os estrangeiros? - desconhecendo que ele é um deles. Este mal-entendido não seria possível se a situação tivesse ocorrido como o Teatro Estúdio da Fontenova<sup>34</sup> o encenou, com o protagonista vestido com

---

<sup>29</sup> “elle ne me reconnaissait pas, à cause de cette lumière qui nous fait si semblables” (*Ibid.*: 23, linhas 02-04).

<sup>30</sup> “mon zizi étranger, je l’avais bien caché, bien tenu, la main sur la braguette, et je me retenais d’avoir envie de pisser, et risquer de me trahir” (*Ibid.*: 29, linhas 17-20).

<sup>31</sup> “j’ai fait comme si je ne comprenais pas, l’étranger tout à fait, qui ne comprendrait rien du français de ces cons” (*Ibid.*: 11, linhas 05-08).

<sup>32</sup> “forcé de cacher que je suis étranger, forcé de parler de la mode, de la politique, de salaire et de bouffe” (*Ibid.*: 32, linhas 15-18).

<sup>33</sup> “c’est très important, l’échelle internationale” (*Ibid.*: 17, linhas 19-20).

<sup>34</sup> Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mjhtVkjgPa0>



uma gabardine (a evocar a chuva) e calças de harém e um “kuffiyah” ao pescoço. Um “kuffiyah” é um tipo de lenço árabe muito usado em certas regiões do Médio Oriente para proteger do vento e das tempestades de areia nessas zonas. Ficou muito popular há uns anos atrás quando se tornou um símbolo de resistência palestina contra a ocupação judia da Faixa de Gaza e a construção dos colonatos na Palestina. Ao usarem este tipo de lenço como adereço, esta produção estava claramente a querer reforçar a ideia de refugiado e resistência. Mas se fosse algo tão óbvio, várias partes do discurso deixariam de fazer sentido e o locutor não seria capaz de esconder que não é francês. A barba grande também pode ser um elemento identificativo da cultura muçulmana. No entanto, é muito mais subtil e não denunciaria a origem e a fé do locutor da mesma maneira. Talvez por isso, muitas encenações optam por ter actores com barba comprida e/ou cabelo comprido, evocando uma estética popular na cultura muçulmana mas não a denunciando para lá de qualquer margem de dúvida.



**Ilustração 6 - Eduardo Dias, em *A Noite Antes da Floresta*, pelo Teatro Estúdio Fontenova.**

Na apresentação do Teatro Estúdio de Fontenova, houve também uma alteração do texto original. Originalmente Koltès alude ao facto de a sociedade capitalista ocidental (representada na peça pelos franceses) empurrar os refugiados sempre para cada vez mais longe, até à Nicarágua e os da Nicarágua serem empurrados para outro lado e nunca ninguém estar realmente em casa. Fala também das florestas, que estão no título da peça, que o autor situa na Nicarágua, onde um general e os seus soldados vigiam e matam tudo o que se mexa e não seja árvore. A produção do Teatro Estúdio Fontenova substituiu o país central-americano pelo Zimbabwe, na África Austral. Concretamente, a Nicarágua dista cerca de 8.000 kms em linha recta de Portugal e o Zimbabwe cerca de 7.500 kms. O Zimbabwe é, portanto, uns meros 500

kms mais próximo de Portugal que da Nicarágua, apesar de a Nicarágua possivelmente parecer menos distante ao povo português que o Zimbabwe, por ter uma língua oficial semelhante e também por partilhar a cultura latina. O Zimbabwe por diferir, tanto em cultura como em língua, soa erroneamente mais remoto. Mas isto não é uma questão cultural ou de distância. Esta mudança foi motivada por questões geopolíticas do momento.<sup>35</sup> Em 77, fazia sentido falar das atrocidades indiscriminadas de um general da Nicarágua. O país vivia uma ditadura da família Somoza com apoio militar e o movimento sandinista, que viria a derrotar o governo, dois anos depois, estava a ganhar simpatizantes de dia para dia, depois dos escândalos de desvio de dinheiro e bens vindos de fundos internacionais de solidariedade para com as vítimas do sismo na Manágua de 1972. Mas em 2008, quando esta encenação foi montada, houve eleições presidenciais no Zimbabwe e notícias de violência espalhada pelo país encheram as bancas dos jornais. Para assegurar a vitória e continuação no poder de Robert Mugabe foram levados a cabo vários massacres dos seus opositores. Muito acertadamente, esta produção decidiu actualizar a referência de modo a ter o impacto com que Koltès a escreveu. Simplesmente fazia mais sentido, no momento, falar em crimes humanitários com total impunidade no Zimbabwe e (já) não na Nicarágua. Para permitir à audiência ter a verdadeira noção de que a sociedade capitalista não está a tentar empurrá-los para um sítio melhor, mas sim que este é o último sítio a ir; para mostrar igualmente a razão pela qual os nativos também são empurrados de lá para “cá” e acabam todos a ser estrangeiros. Provavelmente se fosse hoje, a floresta era na Síria, que é o país que actualmente recebe mais cobertura mediática pelo estado de violência e refugiados.

Um último detalhe a salientar sobre esta produção diz respeito à sua singularidade na apresentação de ferimentos na face. Pelo discurso, sabe-se que o locutor foi agredido numa estação de metro mas não se sabe a que extensão e se daí resultou alguma marca visível, na cara ou no corpo.

Outra encenação que, similarmente, apresenta o personagem com a cara esmurrada e também alterou o que pode parecer apenas um detalhe que acaba por ter um grande impacto na percepção da peça, é a da companhia canadiana Théâtre des Sybillines<sup>36</sup>. O cenário é interessante e podia ser adequado, mas a colocação do actor Sébastien Ricard, no centro,

---

<sup>35</sup> Confirmado verbalmente pela companhia de teatro, em contacto ocorrido por mensagem electrónica.

<sup>36</sup> Vídeos disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=k5cFxO8oIng> e [https://www.youtube.com/watch?v=Jnd\\_8GrYor0](https://www.youtube.com/watch?v=Jnd_8GrYor0) e [https://www.youtube.com/watch?v=LXVvwW\\_9C3U](https://www.youtube.com/watch?v=LXVvwW_9C3U) e <https://www.youtube.com/watch?v=Xf965XOgtyM>



Ilustração 7 & 8 - Sébastien Ricard, em *La Nuit Juste Avant Les Forêts*, pelo Théâtre de Sybillines.

encostado às paredes do canto de rua que realisticamente foi recriado em palco, contradiz por completo a verdade e coerência da personagem escrita por Koltès. A própria referência “ao virar da esquina” sugere encruzilhadas, possibilidades de caminhos, muitas ruas escuras e semelhantes que permitem a esperança de encontrar algo bom e o risco de ser apanhado por algo mau. É o protagonista que corre para interpelar o desconhecido. É a sua iniciativa de começar esta conversa com outro que justifica o solilóquio. Ao encenar o actor acossado a um canto, literalmente encurralado, perde-se esse lado proactivo de resiliência e desafio que nasce da esperança eterna de vir a encontrar algum conforto, como quando anseia por Mama, ou corre atrás de uma loira bonita, ou segue dois franceses bem vestidos, ou interpela um desconhecido numa rua escura, debaixo de chuva:

“mais j’ai couru, couru, couru, pour que cette fois, tourné le coin, je ne me trouve pas dans une rue vide de toi, pour que cette fois, je ne retrouve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie, pour que cette fois je te retrouve toi, de l’autre côté du coin, et que j’ose crier: camarade!” (Koltès, 2003: 12)

Pelo contrário, nesta versão, parece ser ele que foi abordado ou antes apanhado contra a sua vontade. A própria posição do corpo, especialmente a posição do corpo, isto é, encostado à parede, com os joelhos ligeiramente flectidos, mãos escondidas por trás das pernas e olhar enviesado para a plateia, tudo na sua linguagem corporal indica medo e submissão e não se coaduna com o discurso ansioso por acção do locutor.



Existe uma versão espanhola, encenada pela companhia El Hangar<sup>37</sup>, que tem uma abordagem ao texto diferente, mas de forma bastante subtil. Nesta encenação, não foram usados adereços nem cenário, optando-se por assumir o espaço vazio. Mesmo os vídeos de promoção que foram filmados no que parece ser um armazém industrial e, sem ser na rua, ou no café, como muitas vezes os encenadores preferem situar a acção, continua a servir perfeitamente, pela imensidão de espaço com o vazio a simbolizar a solidão da personagem. A luminotecnia apresenta grande contraste, com o actor a jogar com as sombras e focos de luz para recortar frases do texto. Mas o que realmente diferencia esta produção das outras é a forma musical como o discurso é feito, subserviente ao ritmo das palavras e sempre acompanhada de movimentos físicos precisos que parecem coreografados, o que resulta muito bem em palco.



Figura 9 – Conjunto de fotografias da encenação de *La Nuit Juste Avant Les Forêts* pela companhia El Hangar



---

<sup>37</sup> Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hEBKtCdmVFA>

Já em *Not I*, apesar de a peça ter oficialmente duas personagens, a figura de Auditor muitas vezes é cortada. Esta personagem, que segundo as didascálias não tem género definido, só apresenta quatro movimentos ao longo da peça, sempre imediatamente após a recusa de Mouth em assumir ser a protagonista da história: “what?... who?... no!... she!”<sup>38</sup> e os seus movimentos consistem em levantar e baixar os braços numa expressão de “helpless compassion”.<sup>39</sup> “Throughout the play the Auditor is ‘intent on Mouth’, listening, we assume, and possibly fulfilling the Berkeleian role of proving Mouth’s existence. In this respect, of course, he is also the cause of Mouth’s existence and therefore of her anguish.” (Fletcher et al., 1978: 193-194).

Por sua vez, o figurino do Auditor foi inspirado numa visita a El Jadida. Beckett esteve em Marrocos por cinco semanas, do início de Fevereiro a meados de Março de 1972, escassos dias antes de começar a escrever *Not I*<sup>40</sup>. Enquanto estava sentado num café, Beckett avistou uma figura, encostada a uma parede, vestida com uma *djellaba*, fato tradicional do norte de África, de corte simples a direito e largo, com um capuz para proteger a cabeça de vento e poeiras. A silhueta de género indeterminado parecia estar atentamente a ouvir algo. Mais tarde,



Figura 10 - Figura humana a envergar uma djellaba.

<sup>38</sup> Beckett, 2006: 377, linhas 19-20; *ibid.*, 379, linhas 98-99; *ibid.*, 381, linha 192; *ibid.*, 382, linhas 226-227.

<sup>39</sup> *ibid.*, 375, didascália do movimento.

<sup>40</sup> Começou a escrever a peça a 20 de Março de 1972.

Beckett soube que era uma mulher à espera que o seu filho saísse duma escola que ficava perto do café (Knowlson, 1996: 589).

Maria Helena Serôdio afirma que, numa leitura mais metateatral, o Auditor pode representar o próprio público, sentado na sala de espectáculo a tentar fazer sentido do texto. Por outro lado, a autora considera que o Auditor também pode ser interpretado como sendo o corpo físico de Mouth (Serôdio, 2006: 79), com a boca a tomar literal e visualmente uma vida própria separada do resto do corpo. Por outro lado, “[t]he concept of character is stretched to breaking point. Mouth is nobody (too metonymically fragmented to be anybody), but also everybody (metaphorically representing the human condition) by being nobody specific.” (Wynands, 2005: 98).

Já Alan Schneider escreveu a Beckett sobre a sua interpretação de Mouth: “I think she’s dead, can’t believe it, refuses to believe it, accept it, pushes thought away, can only deal with it in terms of someone else, cannot imagine it for herself. If only she would... And so on.” (Harmon, 1998: 280). Mas Beckett respondeu a Schneider peremptoriamente na carta seguinte: “I no more know where she is or why thus than she does. All I know is in the text. ‘She’ is purely a stage entity, part of a stage image and purveyor of a stage text. The rest is Ibsen.” (Harmon, 1998: 283).

Contudo é preciso ter presente que, muito embora o texto não obrigue a tal, têm sido sempre actrizes a representar Mouth. O uso do pronome feminino “she” pode ser o responsável por esta escolha de género, mas outras coisas reforçam-na, possivelmente a um nível mais inconsciente. A imagem em palco duns lábios, é uma delas, uma vez que os lábios são mais vezes associados, na sociedade contemporânea, a mulheres, e frequentemente usados para convir ideias de feminilidade e atractividade. Há até toda uma indústria (a da maquilhagem) que vive exclusivamente destas noções. Por outro lado, o discurso incessante de Mouth parece remeter para um caso típico de uma mulher histriónica e o histrionismo é geralmente visto, erroneamente, como exclusivo de mulheres, ou não tivesse a sua etimologia na palavra útero. Para além disso, há uma associação visual dos lábios falantes aos lábios genitais femininos o que causa, em algumas pessoas, uma impressão de quase obscenidade, resultante de anos de opressão da sexualidade feminina pelo patriarcado. Nas leituras possíveis da imagem que Beckett criou em palco estão, portanto, enraizados alguns conceitos latentes de machismo mas é particularmente essencial atentar à forma como a interacção entre as personagens é percebida pelas audiências:

“As Bryden notes, most critics assume that the Auditor is male . . . which creates a familiar configuration of male healer, pathological female speaker. A female speaker and female listener are grist for another interpretative fantasy, where the suffering of Mouth’s struggle is acknowledged by one who actually shares in it.” (Oppenheim: 2004, 66)

Numa sociedade que tem cada vez mais mulheres profissionais, seria interessante estudar se haverá um dia uma evolução na recepção desta peça ou, até mesmo, explorar as diferenças de recepção numa versão masculina ou *queer*<sup>41</sup> de Mouth. Infelizmente, de momento, não há mais literatura crítica disponível sobre este assunto.

Anna McMullan assegura: “[i]f Mouth can be interpreted as a voyeuristic castration of the female, [she] may also be interpreted as an attempt to present the confusion of the subject confronted with [her] alienation from particular signifying positions within language and gender.” (McMullan, 1993: 73). Contudo, Besbes discorda desta perspectiva feminista de interpretação e afirma que “Mouth is not suffering because she is a woman, but rather because she finds it inconceivable to conceptualize her being as an ‘I’, deictic marker (sign) of authority, logocentricity, and presence.” (Besbes, 2007: 292). O que escapa a Besbes é a que a dificuldade de esta mulher em se ver como um “Eu” resulta de muitos anos de isolamento social e de rejeição do ego, embebidos em normas sociais que ostentam machismo sistémico. Numa sociedade patriarcal como aquela em que vivemos, os homens são incentivados, desde que nascem, a tomar responsabilidade e autoridade, a ocupar espaço físico e político-social, estimulados a desenvolver a sua personalidade sem medos, a serem ouvidos e respeitados pelas suas ideias. Se Mouth ronda os setenta anos em 1972, altura em que foi escrita a peça, é ingénuo achar que as relações de poder entre os géneros, na viragem do século XIX para o XX não tem qualquer papel, nem sequer inconsciente, na maneira como o Beckett construiu esta personagem. As mulheres daquela altura podiam ser vistas, se fossem bonitas, mas não ouvidas. As suas opiniões não eram consideradas importantes. As mulheres eram essencialmente admiradas pela sua beleza silenciosa e competências caseiras, como habilidade para limpar, cozinhar, organizar o espaço privado e cuidar dos mais novos e enfermos. Como é que Besbes pode considerar que a dificuldade de Mouth em dizer “Eu” é independente de 70 anos de socialização opressora e da comunicabilidade feminina? Mouth até pode ter exibido um

---

<sup>41</sup> *Queer* no sentido mais amplo de rejeição dum conceito binário de género, isto é, baseado no modelo tradicional heteronormativo de dois géneros únicos - masculino e feminino - em pólos opostos e complementares e que exclui hermafroditas, pessoas transexuais e outras que por algum motivo não se identifiquem exclusivamente com um desses dois papéis pré-definidos de género. Também pode ser aplicado a pessoas que não têm uma sexualidade heteronormativa, como homossexuais, bissexuais, assexuais e afins.

problema de fala (dicção) desde criança, o que acentuou o seu isolamento social, visto que ser orfã/abandonada é primeiro factor de marginalização que ela sofre, mas ser mulher não deixa de ser um outro factor:

“speechless all her days... practically speechless... even to herself... never out loud... but not completely... sometimes sudden urge... once or twice a year... always winter some strange reason... the long evenings... hours of darkness... sudden urge to... tell... then rush out stop the first she saw... nearest lavatory... start pouring it out... steady stream... mad stuff... half the vowels wrong... no one could follow... till she saw the stare she was getting... then die of shame... crawl back in...” (Beckett, 2006: 382, linhas 227-237)

Anna McMullan defende que “much of the thematic force of *Not I* derives from the opposition between the framework of authority within which the protagonist’s experience is placed and the latter’s ‘failure or refusal to conform’” (Besbes, 2007: 289) e portanto, a autora realça a maneira como “[t]he performer's body is therefore at the intersection of resistance and subjection of the will to authority and control which Beckett both parodies and enacts.” (Pilling, 1994: 203).

Numa adaptação desta peça para televisão, em 2001, a actriz Julianne Moore assegurou o papel de Mouth. Infelizmente esta transmediação do palco para o pequeno ecrã não resultou. O realizador Neil Jordan filmou a sequência num *set* bastante iluminado, oposto ao jogo de luzes desejado pelo dramaturgo e que se inspirava no Tenebrismo de Caravaggio e servia para criar a ilusão de *descorporalização*. A imensa claridade na fotografia e o facto de terem filmado a actriz a entrar em “cena”, destrói completamente a ideia de fragmentação corporal que fascinava Beckett e o levou a escrever a peça em primeiro lugar. Por conseguinte, o texto perde o seu lado inovador e radical, assim como outras leituras semióticas enraizadas nesse conceito:

“Thus the mouth, detached from its bodily context and so from its codified meaning (as 'mouth'), becomes a corporeal and semantic (black) hole onto or into which the spectator may project any number of literally organic senses: it takes on in turn the roles of vagina, uterus, anus, mouth proper, eye and ear. Mouth refuses life, but her mouth mimes its decisive aspects.” (*ibid.*: 151).

Esta Mouth deixa, por isso, de ser a entidade suspensa com logorreia, e transfigura-se numa mulher, jovem, de aspecto saudável, calmamente a contar histórias da sua vida, com tom algo rápido mas ainda natural, ou seja, tudo o que Mouth aparentemente não é. O trabalho de edição de imagem é dinâmico e preciso mas mais uma vez não serve o texto. Ao ter cerca de



250 cortes e cinco ângulos diferentes, não permite apreciar a plasticidade visual do aparato bucal em frenesim.

Pattie pensa que este texto exhibe “[t]he particularly Beckettian dilemma of the split self trying to resolve its existence through compulsive speech” (Pattie, 2000: 90). É de notar que tanto o mutismo selectivo quanto os episódios de logorrea e taquilalia que Mouth exhibe podem ser sintomas de distúrbio bipolar ou de esquizofrenia, assim como a sazonalidade<sup>42</sup> com que os episódios de logomania ocorrem. No entanto, não é possível determinar, com tão pouco contexto, se Mouth sofre (ficcionalmente) de algum problema psiquiátrico concreto. Elin Diamond alega que a personagem não consegue assumir o seu “Eu” e portanto, num momento de caos e crise, “rejects the regulations of discursive logic, which order her to take up a subject position in a language that represses her secret. Empowering herself through the negative she is, at a minimum, ‘not I.’” (Oppenheim, 2004: 51). Como Esslin afirma: “In a meaningless universe, it is always foolhardy to make a positive statement.” (Esslin, 1982: 85).



Figura 11 - Billie Whitelaw na versão televisiva de *Not I*.

Representar Mouth já foi apelidado de “superhuman” e “herculean job.” (Harmon, 1998: 273 e 274). Jessica Tandy descreveu assim a experiência, como a primeira actriz a assumir o papel:

“I thought it was a wonderful challenge; the nature of the piece was so compelling. I found the less I thought about it and the more the mouth was working on its own, the righter it was, I found the challenge exhilarating. But I didn’t ever find it fun to do. I was terrified and didn’t enjoy it.” (Knowlson & Knowlson, 2006: 236-7).

Em Janeiro de 1973, Beckett dirigiu Billie Whitelaw, a sua actriz favorita, para estrear o texto em Londres, no Royal Court Theatre. A peça foi oficialmente encenada por Anthony Page com quem Beckett estava a ter problemas para se entender. Por conselho de Oscar

---

<sup>42</sup> “the rare occasions... once or twice a year... always winter some strange reason” (Beckett, 2006: 379, linhas 105-106).

Lewenstein, decidiu-se que caberia ao autor encenar *Not I* sem interferência de Page, e por sua vez, Page encenaria o *Krapp's Last Tape*, que estaria em cena como segunda parte de *Not I*, sem condicionamento de Beckett (Knowlson, 1996: 598).

Billie Whitelaw, explicou desta maneira como o processo correu: “I felt like an athlete crashing through barriers, but also like a musical instrument playing notes...” (Knowlson & Knowlson, 2006: 170). Mas com o tempo, a atriz começou a temer pela sua sanidade mental e acabou mesmo por recusar prolongar a temporada além do que já estava combinado. Ela contou que “when the blindfold went on and I was stuck half-way up the stage, I think I had sensory deprivation. The very first time I did it, I went to pieces. I think I had no body; I could not relate to where I was; and, going at that speed, I was becoming very dizzy and felt like an astronaut tumbling in space...” (apud Knowlson, 1996: 597). Rieko Suzuki, uma atriz japonesa que também interpretou Mouth, afirmou que “[o]ne time I was in a panic, having lost my place, but strangely enough I could not make myself stop speaking. I was in the same situation as the character Mouth was in” (Ben-Zvi & Moorjani, 2008: 250).



Figura 12 – Billie Whitelaw, à esquerda, e Lisa Dawn, à direita, presas a estruturas que as imobilizavam para poder representar Mouth em palco.

Lisa Dawn foi a atriz que conseguiu interpretar Mouth em menos tempo: em escassos nove minutos. A forma como ela conta quando conheceu Billie Whitelaw – “we bonded immediately, like two shell-shocked war veterans” (Dawn, 2013: para. 11) – demonstra bem o impacto traumático que o papel pode ter.



Figura 13 - Lisa Dawn a preparar-se para interpretar *Not I*.

Samuel Beckett aceitou adaptar *Not I* para televisão, para ser transmitido num programa da BBC 2 chamado *Shades*.<sup>43</sup> A atriz escolhida foi mais uma vez Billie Whitelaw. Decidiu-se que a fotografia do vídeo seria a preto e branco. Para permitir filmar um grande plano fixo nos lábios, eliminou-se a figura de Auditor. Isto concentrou a atenção do espectador na boca ampliada e veiculou a descorporalização de Mouth na perfeição. A proximidade da câmara, transmutou o efeito fantasmagórico que Mouth, suspensa no ar, tinha em palco, para a hipnótica visceralidade da verborreia em que todos os mais ínfimos pormenores são visíveis. O olhar radica-se naqueles lábios e língua incessante pois “the mouth is the point of intersection between a non-material and the world of flesh, of matter.” (Esslin, 1994: 89). O resultado final é espantoso. Whitelaw descreveu-o como “strangely sexual and glutinous, slimy and weird, like a crazed, oversexed jellyfish”, and Beckett after first viewing the recording simply said ‘miraculous’” (West, 2008: p. 157), tendo comentado mais tarde com Knowlson “My god, it looks like a giant vulva!” (*apud* Dawn, 2013: para. 6). Esta produção é a versão da peça (em vídeo ou ao vivo) mais aclamada pelos críticos até hoje.

Há uma adaptação brasileira de 2013 que reproduz este vídeo e tem Luíza Granato interpretando Mouth<sup>44</sup>. Filmado a preto e branco, o texto tem cortes e a peça não é representada na sua totalidade. No fim, tem adicionado um efeito sonoro a imitar o “buzzing” referido no discurso de Mouth e que aqui reproduz um zumbido de insectos que eventualmente abafa as palavras da atriz e termina a peça. Apesar da menção em texto de uma paisagem campestre, é mais provável que o zumbido ouvido por Mouth seja mais um zumbido nos ouvidos resultante

---

<sup>43</sup> Vídeo da adaptação com entrevista extra a Billie Whitelaw disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>

<sup>44</sup> Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3MWg89WUsY8>



duma perda de consciência, do que um zumbido de abelhas ou outros insectos em meio rural. A escolha do zumbido de insectos parece infeliz. O ritmo das palavras é artificial e a dicção é excessivamente mastigada em benefício exclusivo do aspecto visual. O que a Luíza Granato faz é exagerado, com letras, sílabas e pausas a serem prolongadas sem qualquer motivo discernível que não o da variação tónica modular *per se*.



Figura 14 - Jess Thom em *Not I* pela companhia Touretteshero.

Em 2016, a companhia Touretteshero<sup>45</sup> começou a ensaiar a primeira versão encenada, alguma vez feita, com uma actriz com síndrome de Tourette, Jess Thom. A síndrome de Tourette é uma desordem neurológica hereditária que provoca, de forma recorrente e totalmente involuntária, movimentos, tiques e/ou palavras. Os tiques físicos impossibilitam fixar a intérprete a qualquer tipo de estrutura, sendo, por isso, uma das raras vezes em que se vê a protagonista a falar com o corpo solto. Sem Jess Thom estar presa, seria inútil tentar focar os lábios dela durante o espectáculo. Para respeitar o texto e reproduzir o mesmo efeito de penumbra com apenas os lábios iluminados, a Touretteshero decidiu vestir a actriz com roupas pretas e colocar um capuz que lhe vela os olhos e tem presa uma pequena luz na costura no seu interior, iluminando assim, apenas a parte inferior da face. Esta solução é a possível. Continua a direccionar o olhar do espectador para a boca e a centrar as atenções apenas no discurso. Mas

---

<sup>45</sup> Vídeo sobre esta encenação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Bwv8riGhOcw>

esta Mouth deixa de ser apenas uma boca falante a dois metros e meio de altura, e torna-se uma mulher vestida de preto a falar rapidamente. A habitual maquiagem preta também não está presente, reduzindo ainda mais a distância pretendida pelo autor entre a audiência e a protagonista. Em vez de o olhar se prender num par de lábios suspensos e assombrosos e na forma mecânica dos lábios, dentes e língua, envolvidos na articulação das palavras, fica agora preso nesta figura feminina anónima a falar. Há um elemento de fantasmagoria e hiperfiscalidade que se perde nesta apresentação. Contudo, esta substanciação de Mouth em pessoa com verborreia faz sentido no contexto desta encenação. A actriz refere em entrevista<sup>46</sup> que as suas lutas pessoais são muito semelhantes às de Mouth. O lado compulsivo da linguagem é sentido diariamente por Jess Thom. No caso de Jess Thom, os tiques provocam a introdução involuntária, no texto original, de palavras (geralmente *biscuit* e com menos frequência *hedgehog*) e também de alguns movimentos súbitos, como o bater com a mão direita no peito. A audiência sabendo de antemão que a actriz sofre de Tourette, e observando os seus tiques, reforça e enfatiza a imprevisibilidade do episódio de logomania de Mouth e também a sua incontrolabilidade.

As apresentações desta companhia teatral também são espectáculos relaxados, isto é, direccionado a pessoas com dificuldades de aprendizagem ou portadores de deficiências físicas ou mentais, que tenham dificuldades em assistir, por longos períodos de tempo, a espectáculos convencionais, em silêncio, em cadeiras de plateia, com luz escurecida. Em sessões relaxadas, os espectadores têm liberdade para fazerem (algum) barulho e/ou mexerem-se, sem que isso seja percebido como disruptivo para o espectáculo. Igualmente porque estas sessões são dirigidas as pessoas com deficiência, a figura do Auditor foi transformada em tradutor de língua gestual. Isto significa que em vez de ouvir atentamente Mouth e ocasionalmente reagir a esta fazendo movimentos de compaixão, o intérprete traduz o que está a acontecer, da forma mais fiel possível, incluindo os *biscuits*, *hedgehogs* e as pancadas secas no peito. Em vez de assumir o papel de figura de apoio, passa a haver desdobramento do discurso em dois tipos diferentes de linguagem. Uma espécie de repetição com variante de língua. Esta encenação pode não ser a idealizada por Beckett mas é muito mais próxima dos seus requisitos que a versão de Julianne Moore e Neil Jordan.

---

<sup>46</sup> Entrevista ao Channel 4, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WA5qSK2etQE>



Figura 15 - produção de *Not I*, pela Touretteshero, com intérprete de língua gestual.

Como se pode verificar, ambas as peças têm personagens com tonalidades semelhantes e dissonantes. Os dois textos apresentam protagonistas marginalizados, com elevado grau de isolamento social e que estão a experienciar dificuldades de comunicação. Ela é idosa e ele aparenta ser relativamente jovem, em idade de trabalhar mas os seus relatos são igualmente feitos com muitas frases partidas, expressões repetidas e episódios recorrentes. Ambos os personagens tentam sobreviver num mundo que os discrimina, baseado em critérios que não foram determinados por eles: ele por ser estrangeiro, ela por ser mulher. No entanto, a solidão indescritível que ambos sentem não impede que os seus mecanismos de *coping* sejam opostos. Pelo relato de Mouth, sabe-se que não tem nem nunca teve nenhuma relação significativa na sua vida, nem sequer familiar, pois é órfã. Pelo contrário, o locutor de *La Nuit* refere a sua ligação à família. Mouth nem sequer tenta a integração social e escuda-se na sua mudez selectiva, sem causas biológicas, como se comprova pelo ataque de verborreia. O protagonista de *La Nuit*, pelo contrário, tenta regularmente falar com outras pessoas e estabelecer relações de significado com elas (apesar de não ter grande sucesso). Deseja encontrar uma casa, sentir-se integrado.

## HARMONIA

“é o campo que estuda as relações de encadeamento dos sons simultâneos (acordes). . . [e que] descreve e normatiza as relações de construção e encadeamento dos acordes dentro do sistema tonal.”<sup>47</sup>

Os dois textos são um pouco atípicos, não encaixando muito bem em categorias teatrais. Tradicionalmente, as montagens destes textos usam apenas um actor em palco, fazendo com que a percepção do público seja a de que se trata de monólogos. No entanto, pelo menos no caso beckettiano, o texto foi claramente escrito para duas personagens em cena, logo, inviabilizando a definição de monólogo enquanto género teatral.

Já no caso de *La Nuit*, deparamo-nos com um diálogo entre desconhecidos mas em que a peça possivelmente mostra apenas o princípio desse encontro e apenas um dos intervenientes a falar. É por isso uma espécie de diálogo em suspenso. O facto de não conter nenhuma didascália ou outra qualquer indicação cénica no texto levanta questões no que respeita à sua qualificação em termos de discurso dramático ou literário. Mesmo as aspas que marcam o princípio e o fim do discurso são uma marca de um texto literário e não teatral. Mas partindo do princípio de que se trata de um texto teatral (o que, de resto, faz mais sentido, uma vez que foi escrito para um performer, para ser apresentado num festival e é prática comum no teatro pós-moderno uma certa ausência de orientação escrita dos dramaturgos sobre a disposição cénica), sabe-se desde as primeiras palavras que o locutor se dirige a um “tu” desconhecido que encontrou na rua. Já a presença desse indivíduo em cena cai no domínio da especulação, incidindo na questão relativa à ontologia deste desconhecido, de facto real ou imaginário. Sendo real, será que assiste pacientemente a todo o discurso? As últimas linhas do texto parecem ser ditas em crescente delírio, sem nenhum destinatário em concreto:

“je me dis: o.k., je me lève, je cavale à travers les couloirs, je saute les escaliers, je sors du souterrain, et dehors je cours, je rêve encore de bière, je cours, de bière, de bière, je me dis: quel bordel, les airs d’opéra, les femmes, la terre froide, la fille en chemise de nuit, les putes et les cimetières, et je cours je ne me sens plus, je cherche quelque chose qui soit comme de l’herbe au milieu de ce fouillis, les colombes s’envolent au-dessus de la forêt et les soldats les tirent, les raqués font la manche, les loubards sapés font la chasse aux ratons, je cours, je cours, je cours, je rêve du chant secret des Arabes entre eux, camarades, je te trouve et je te tiens le bras, j’ai tant envie d’une chambre et je suis tout mouillé, mama mama mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t’aime, camarade, camarade, moi j’ai cherché quelqu’un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t’aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie”. (Koltès, 2003: 62-63).

---

<sup>47</sup> Ver em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Harmonia\\_\(m%C3%BAsica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Harmonia_(m%C3%BAsica))

Como Koltès afirma: “Ce que je vois, c'est un véritable emballement dans la tête, à toute vitesse, jusqu'à ce que mort s'ensuive.” (*apud* Dauge, 2012: 6).

De acordo com a convenção teatral:

“A monologue is a play or an extract from a play, to be performed by one person only. A soliloquy is a speech within a play where the character seems to be speaking or thinking to himself. Herein lies the most common misconception about how soliloquies should be performed. It is all in the ‘seeming’.” (Cairn, 2010: 675).

Sendo assim, o solilóquio é um discurso dum locutor inteiramente dirigido a si mesmo, assemelhando-se por vezes a um diálogo interno em voz alta. Posto isto, o destinatário do discurso faz toda a diferença na categorização. E é na sequência deste critério que começam a surgir dúvidas na classificação dos textos dos dois dramaturgos, porque em nenhuma das peças, a resposta é linear. Porém, Anne Ubersfeld sugere um outro termo “quasi-monólogo” para descrever a fala ininterrupta de um locutor que sabe estar a ser ouvido mas que “n’obtiendra pas de réponse, et si l’on peut dire, il est parlé pour donné à qui l’écoute (le spectateur) la certitude qu’il ne lui sera pas répondu” (Ubersfeld, 2004: 62). Sendo assim *La Nuit* afigura-se a um quasi-monólogo pelo seu lado retórico na enunciação do discurso do protagonista.

Nesse sentido, o caso de *Not I* é paradigmático: para quem fala Mouth? Beckett alertou Alan Schneider para o seguinte:

“If I made a distinction it can only have been between mind & voice, not between mouth & voice. Her speech a purely buccal phenomenon without mental control or understanding, only half heard. Function running away with organ. The only stage apprehension of text is Auditor’s.” (Harmon, 1998: 283).

Se Mouth não tem mesmo nenhum controle sobre a sua verborreia, significa que também não pode controlar para quem são dirigidas as suas palavras, uma vez que o seu discurso é um mero reflexo involuntário, uma regurgitação de pensamentos retraídos. A personagem parece estar completamente focada no que lhe está a acontecer e alheada da presença de Auditor. Subsequentemente, e precisamente pela natureza do discurso ser do tipo interno-feito-externo, a classificação do texto aproxima-se mais da definição de solilóquio. Ou, em alternativa, leve-se em conta a presença de Auditor, considera-se que o discurso é dirigido a ele mas sem qualquer expectativa de resposta, apesar de ele até o fazer. E, nesse caso, *Not I* parece-se um quasi-monólogo também. Na realidade, é forçoso não esquecer que:

“Beckett’s characters, whether engaged in dialogic exchange, or in monologic recitation, are most frequently conscious of the element of dialogue in their ostensive activities. The presence of an interlocutor or interlocutors is either confirmed by the actual involvement of participants in conversations or implicitly suggested by the insidious interference of voices surrounding or penetrating the characters.” (Besbes, 2007: 41).

Em *Not I*, é acima de tudo o Auditor que exerce este papel de interacção com Mouth, com os seus movimentos de braços; porém, mesmo quando a figura do Auditor desaparece, o discurso de Mouth continua repleto de marcas de vozes externas e questões de alteridade. “The journey from the ‘I’ to the ‘she’ may be described as the journey from the ‘self’ to the ‘other’, from the ego to the alter-ego, to the other, whose presence and trace in the self is always ineluctably there.” (Besbes, 2007: 290). Excertos como o próximo expõem marcas de interjeições de terceiros, deixando implícitas frases que o público não ouve mas adivinha serem equivalentes a correcções e adendas ao discurso:

“she did not know... what position she was in... imagine!... what position she was in!... whether standing... or sitting... but the brain-... what?... kneeling?... yes... whether standing... or sitting... or kneeling... but the brain-... what?... lying?... yes... whether standing... or sitting... or kneeling... or lying... but the brain still...” (Beckett, 2006: 377, linhas 26-32).

Na parte final do texto, pode mesmo antever-se um pequeno diálogo:

“what?... not that?... nothing to do with that?... nothing she could tell?... all right... nothing she could tell ... try something else... think of something else... oh long after... sudden flash... not that either... all right... something else again... so on... hit on it in the end... think everything keep on long enough... then forgiven... back in the-... what?... not that either?... nothing to do with that either?... nothing she could think?... all right... nothing she could tell... nothing she could think... nothing she-... what?... who?... no!... she!” (*ibid.*, 382, linhas 217-226).

Mesmo numa perspectiva de discurso psicológico, estas correcções mentais ilustram bem uma lógica dialógica associada ao texto. Como Peirce disse uma vez: “[t]hinking always proceeds in the form of a dialogue – a dialogue between different phases of the ego – so that, being dialogical” (*apud* Besbes, 2007: 41). Similarmente, Besbes defende que em *Not I*:

“the desire of the Beckettian subject to lapse into silence and to enact, thereby, the separation of subjectivity is always undermined by the compulsive intervention of *external* voices (the voices of intersubjectivity) that come to neutralize the solitude of the subject and to contain the silence wherein he/she would have emerged.” (*ibid.*, 2007: 151).

Em *La Nuit*, estes ecos de vozes externas assumem outras formas. Em vez de palavras interrompidas, frases entrecortadas e respostas a perguntas ausentes em texto, Koltès usa os

episódios contados pelo seu protagonista para introduzir outras vozes no que, de outra maneira, seria apenas um monólogo. Por exemplo, quando salta do singular “je” para o plural “nous”<sup>48</sup> ou quando relata o encontro com Mama na ponte o locutor começa por falar de si mesmo na segunda pessoa “tu” e depois faz as vozes do diálogo:

“tu vois une fille penchée juste au-dessus de l’eau, tu t’approches pas hasard, elle se retourne, te dit : moi mon nom c’est mama, ne me dis pas le tien, ne me dis pas le tien, tu ne lui dis pas ton nom, tu lui dis: où on va? elle te dit: où tu voudrais aller? on reste ici, non?, alors tu restes ici” (Koltès, 2003: 34).

O mesmo se passa quando fala de o quererem obrigar a trabalhar em fábricas:

“l’usine et silence!, (et l’usine, moi, jamais!), l’usine et vos gueules! (et si ma gueule, je l’ouvre?), l’usine, vos gueules, et on a le dernier mot – et ils ont le dernier mot, le petit nombre de baiseurs qui décident pour nous, de là-haut, organisés entre eux, calculateurs entre eux, techniques à l’échelle internationale” (Koltès, 2003: 19).

De facto, no entender de Maïsetti, cria-se um “processo de polifonia discursiva” através de:

“passage du discours indirect libre au discours direct, puis à de brèves scènes dialoguées – par le processus de polyphonie discursive on assiste à la même scène mais décentrée à chaque fois un peu plus: la rencontre est ainsi relatée du point de vue du locuteur, puis du point de vue de l’allocuteur, enfin, du plateau, d’un point de vue externe objectivant et englobant : le mouvement est totalisant, divergeant, éclaté, ouvert. . . La pièce est polyphonique parce que le faisceau qui émane de la voix se porte sur la multiplicité des réalités ; il est projeté vers l’avant du désir, vers le passé des expériences, vers le présent du don de la parole.” (Maïsetti, 2012: p. 131).

Por outro lado, o locutor apresenta-se sempre numa óptica de contraponto com os outros personagens que o rodeiam (“eux”, “les mecs”, “les cons”, “les Français”) por ser estrangeiro. À semelhança de Mouth em *Not I*, o protagonista de *La Nuit* define-se sempre pela negativa, pela diferença do outro, o que faz com que o discurso contenha em si mesmo reflexos dos outros, ecos das suas vozes.

---

<sup>48</sup> “nous autres, camarade, étrangers, il faut se priver de tout” (Koltès, 2003: 25-26).

## ESCALA

“pode ser definida como: 1) Um grupo de notas musicais que derivam, em parte ou no todo, do material escrito de uma composição musical; 2) Uma sequência ordenada de tons pela frequência vibratória de sons, (normalmente do som de frequência mais baixa para o de frequência mais alta), que consiste na manutenção de determinados intervalos entre as suas notas.”<sup>49</sup>

Tendo em conta os conteúdos anteriores, será este o momento de analisar a abordagem à linguagem desenvolvida pelos autores escolhidos e o seu uso especial no sentido de revelar ritmo e conferir musicalidade às suas obras.

O que mais impressiona quando se vê *Not I* pela primeira vez, é o ritmo impressionante com que o texto é dito. Beckett foi explícito no que pretendia: “the text must go very fast, no pause except for breath & the two big silent holes after the screams.” (Harmon, 1998: 273) A vontade do autor é a de que a peça funcione pela musicalidade da sua linguagem e pelo impacto visual, e não tanto pelo enredo ou história narrada: “I hear it breathless, urgent, feverish, rhythmic, panting along, without undue concern with intelligibility. Addressed less to the understanding than to the nerves of the audience which should in a sense share her *bewilderment*.” (Harmon, 1998: 283). Não é para o público compreender todos os detalhes da narrativa mas para funcionar como um dispositivo teatral simbólico. A rapidez do discurso de *Mouth* reforça a ideia do automatismo involuntário da verborreia e destaca a musicalidade da linguagem usada. As palavras não estão lá para questões de significado mas pensadas como notas de música. Nesta perspectiva, Billie Whitelaw declarou ao *Sunday Times*, em 1973:

“It goes at this tremendous pace. I’ve been practising saying words at a tenth of a second, I could see myself spelling them out like an Olympics clock. No one can possibly follow the text at that speed but Beckett insists that I speak it precisely. It’s like music, a piece of Schoenberg in his head.” (Fletcher et al., 1978: 197; Knowlson, 1996: 598).

Paralelamente, o autor francês também queria que a sua peça fosse dita em rápida sucessão, como Lorenzo Malaguerra conta: “Koltès disait d’ailleurs que l’acteur devait toujours être sur scène avec l’urgent besoin de pisser”. (*apud* Dauge, 2012: 18).

No caso de *La Nuit*, uma interpretação semiótica do ritmo apressado das palavras tem leituras diferentes de *Not I*. Em *La Nuit*, é a urgência do pedido que acelera o discurso. O

---

<sup>49</sup> Ver em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Escala\\_musical](https://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_musical).



protagonista sente a pressão de, em pouco tempo, e antes de a noite terminar, encontrar abrigo (da chuva, dos franceses, dos problemas, da solidão). Também reforça o lado impetuoso da sua proposta e espelha a corrida até ao interlocutor invisível. Por outro lado, a ligeireza do discurso pode simplesmente ter a ver com o entusiasmo natural de encontrar alguém com quem falar e a necessidade de garantir agarrar a pessoa antes de dizer o que precisa. Mesmo assim, o ritmo galopante das frases “produces the sense that this is not a speech, but a piece of music. Similarly, the rhythm of Beckett’s words in several of his plays often gives an intentionally musical performance” (Philips, 2008: 32).

Donald McWhinnie descreveu esta preocupação beckettiana com ritmo dizendo:

“He’s very free about stage business, about areas of dialogue. . . But about certain areas of the text, and about the importance of rhythm, he is rigid... There’s a kind of musical guide to the structure of his speech that is more important than the interpretation of his speech...” (apud Uhlmann, 2015: 177).

Jennifer Philips defende, ainda, que este último “even labels the four sections of this short play [*Not I*] ‘movements’ rather than ‘scenes.’” (Philips, 2008: 32). Em relação a isto, é preciso dizer que Beckett apenas indica no texto “pause and movement [#]”<sup>50</sup>, sempre imediatamente a seguir à recusa de autoria do discurso biográfico – “what?... who?... no!... she!” –, não sendo claro se há intenção de fazer um jogo de palavras com o conceito musical de movimento ou se está a marcar meramente o gesto físico de Auditor. Pela perspectiva de Philips, teríamos um prelúdio e 4 movimentos musicais sem haver conclusão da composição, uma vez que as luzes, o pano e a voz criam um efeito de *fade out* que termina a performance mas deixa implícita a ideia do discurso continuar infinitamente. Mas não parece muito razoável falar em cenas quando estamos perante um solilóquio uno. Apesar de haver pausas e menção de histórias diferentes do passado de Mouth, não há uma quebra de unidade “melódica” no texto. Para haver movimentos, teríamos que ter partes claramente diferenciadas entre si, geralmente com andamentos diferentes e melodias distintas. Mas em *Not I*, isso não acontece. A estrutura do texto, o ritmo e o tema mantêm-se coerentes do princípio ao fim. A existência de contraponto e episódios não anula a sua inerente unidade temática.

De notar, ainda, no que diz respeito a escolhas de vocabulário curiosas, o comentário que Alan Schneider incluiu numa carta a Beckett: “We’re working on proper tone and also proper tempo.” (Harmon, 1998: 280). O encenador estava com isto a assegurar Beckett que não

---

<sup>50</sup> Beckett, 2006: “pause and movement 1”, 377, linha 20; “pause and movement 2”, *ibid.*, 379, linha 99; “pause and movement 3”, *ibid.*, 381, linha 192 ; “pause and movement 4” *ibid.*, 382, linha 226-227.

estava a construir o espectáculo a partir de análises psicológicas da personagem ou metáforas visuais em palco mas sim a partir duma abordagem esteta ao som do discurso no seu todo. A terminologia usada (tom e tempo) servem para provar o cuidado matemático que é preciso encontrar na dicção da peça para cumprir a sequência architectada por Beckett. George Devine por sua vez testemunhou que: “One has to think of the text as something like a music score wherein the ‘notes’, the sights and sounds, the pauses, have their own interrelated rhythms, and out of their composition comes the dramatic impact.” (apud Uhlmann, 2015: 266-267).

O autor irlandês também ficou famoso por dirigir actores com expressões como: “no colour, no colour” e “no, no, too much colour!”. (Knowlson & Knowlson, 2006: 174). De notar que cor e tom são termos técnicos usados tanto na pintura como na música, muito provavelmente por serem ambos fenómenos físicos que cabem num espectro de frequência. Neste caso, Beckett dizia isto para impedir grandes inflexões de voz e rasgos de expressividade. Ele achava que assim as frases ficavam com um ritmo diferente do que ele queria. O autor preferia manter a voz grave e baixa, no limite do audível, para exigir atenção total da plateia e por outro lado, conferir um tom mais intimista ao discurso, como se fosse pensamento em voz alta. Beckett afirmou uma vez a Alan Schneider:

“My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin.” (Harmon, 1998: p. 24).

Uma das formas de Beckett explorar esse ritmo e musicalidade é através de repetições de expressões, palavras, estruturas frásicas e pausas regulares. Em *Not I*, para as escassas 2 341 palavras que constituem o texto de Mouth, há 750 reticências, dando uma média de pouco mais que 3 palavras por cada reticência/pausa. Se levarmos em conta os 38 pontos de exclamação e os 52 de interrogação também presentes, essa média baixa para 2,7869 palavras por cada sinal de pontuação. Isto imprime um ritmo apressado e quebrado, estilo *staccato* à articulação do discurso. O *staccato* impede um discurso muito fluído de Mouth. Demonstra a sua divisão interna e confusão mental sobre a sua identidade, a recusa teimosa de se aceitar. A fragmentação mental do ego reflete-se na fragmentação do seu corpo e por sua vez na fragmentação das estruturas sintáticas. O resultado tem a cadência dum disco riscado, sempre aos tropeções e a incorrer no que acabou de ser dito ou a saltar de trecho sem qualquer ligação.

Quanto à repetição presente no discurso, ela é notória. O texto foi escrito especialmente para parecer não ter nem princípio nem fim. West comenta que as últimas peças beckettianas são acção “which loop round continuously on a möbius strip.” (West, 2008: 38). Mas a repetição

exacta é rara, único exemplo claro é mesmo a frase de recusa de identidade<sup>51</sup>, e a variação pode ser bastante subtil, porque geralmente desenvolve o motivo que está a repetir com mais qualquer coisa. Isso é observável, por exemplo, nas seguintes passagens: “nothing of any note till coming up to sixty when-... what?... seventy?... good God!... coming up to seventy...” (Beckett, 2006: 377, linhas 12-14); “how she had lived... lived on and on... guilty or not... on and on... to be sixty... something she-... what?... seventy?... good God!... on and on to be seventy...” (*ibidem*: 381, 209-211). Curiosamente, esta circularidade sintáctica tem paralelo visual no “hypnotic, mobile and polymorphous ring of Mouth's narrating mouth.” (Pilling, 1994: 177).

Koltès por seu lado, não deu indicações nenhuma como queria que o texto fosse dito, se a gritar ou sussurrado, ou a andar ou a saltar. Mas tal como em Beckett, a estrutura frásica imprime naturalmente uma cadência forte ao texto:

“je pense aux litres de bière que j’avais déjà bus et que j’aurais bus encore, jusqu’à ce que mon ventre ne puisse plus en contenir, je restais assis avec cette envie de cogner, mec, jusqu’à ce que tout finisse, et jusqu’à ce que tout s’arrête, et alors, tout d’un coup, tout s’arrête pour de bon : les métros ne passent plus, l’Arabe se tait, la bonne femme là en haut arrête de respirer, et la fille en chemise de nuit, on ne l’entend plus renifler, tout s’arrête d’un coup” (Koltès, 2003: 61-62).

Koltès usa igualmente muitas repetições “et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie”, (*ibidem*, 63) ou ideias recorrentes que vão sendo expostas de maneiras semelhantes mas que não coincidem. Veja-se um exemplo: “elle ne me reconnaissait pas, à cause de cette lumière qui nous fait si semblables” (Koltès, 2003: 23, linhas 2-4); “mais ne voilà-t-il pas qu’elle ne savait pas qui j’étais” (*idem*, linhas 2-4); e “elle ne me reconnaissait toujours pas” (Koltès, 2003: 24, linhas 2-3).

*La Nuit* é também ele um texto elíptico como o *Not I*. Consiste numa longa frase de 63 páginas e apenas um ponto final, com temas recorrentes como o sindicato de defesa dos desfavorecidos, o ser estrangeiro e não ter casa, por exemplo, entrecortado pelo relato de alguns eventos que envolveram o protagonista: o encontro com os franceses na casa de banho, ou com a loira na rua, o suicídio da prostituta no cemitério ou o roubo da sua carteira no metro.

Koltès afirmou que “[t]out personnage porte en lui une musique que l'on peut exprimer par l'écriture. À partir du moment où l'on comprend le ‘système musical’ d'un personnage, on en a compris l'essentiel et on pourrait lui faire dire n'importe quoi, il parlera toujours juste.” (*apud* Dauge, 2012 : 9); ainda noutra ocasião, Koltès explicou como estruturou e desenvolveu o solilóquio do seu protagonista de *La Nuit*:

---

<sup>51</sup> Beckett, 2006 :377, linhas 19-20; 379, linhas 98-99; 381, linha 192; 382, linha 226.

“c'est-à-dire, si c'était transposé musicalement, ce serait... ça ressemblerait un peu à une fugue de Bach dont les thèmes sont d'abord exposés, ensuite inversés, ensuite transcrits de trente-six manières... et on a l'impression que ça pourrait être joué à l'infini et on s'arrête quand on le désire et c'est pour ça que j'ai écrit uniquement avec des virgules, des tirets, des choses comme ça et je l'ai arrêté sans ponctuation parce qu'il aurait pu durer trois fois plus longtemps...” (apud Maïsetti, 2012: p. 131).

Koltès fez o curso de piano no conservatório de música de Metz e portanto esta ligação musical não é nada inocente. Sabia teoria musical e técnicas de composição e aproveitou para aplicar a técnica de composição em fuga a um texto dramático, como se tratasse de uma estrutura formal literária como o soneto, por exemplo. Embora ele fale de usar uma escrita em fuga pela circularidade sintática e temática que deu ao texto, é de notar que outros elementos de fuga estão presentes e que já foram abordadas noutras partes deste trabalho, como a polifonia de vozes, o contraponto e as repetições no texto.

Não existe um consenso sobre se a fuga é um tipo de composição musical ou apenas uma técnica de escrita, visto que há alguma variação na estrutura das obras que são reconhecidas como fugas. Mas uma definição possível entende ser a fuga uma composição polifónica, em estilo contrapontístico, sobre um tema único ou sujeito, exposto sucessivamente numa ordem tonal determinada pela lei das cadências.<sup>52</sup>

Beckett, por sua vez, era casado com uma professora de piano e tocava regularmente esse instrumento musical desde criança. O seu fascínio pela música é célebre, embora Bach não seja dos seus autores favoritos. No entanto, é incontestável que a estrutura duma fuga seria definitivamente familiar a Beckett. Não é possível determinar com certeza absoluta se Beckett estava a tentar conscientemente escrever em fuga, mas era assumido que estava a tentar escrever uma forma elíptica de discurso, com recurso a repetição e motivos:

“[his] production notebooks seem largely organised around motif or repetition. Beckett often mentioned that he was attempting to achieve something akin to musical structure, and his use of repetition as a playwright, and the emphasis he put on this repetition as a director, are clear attempts to approximate a motif-oriented musical structure.” (Uhlmann, 2015:179).

Maïseti defende no seu livro que Koltès escreve misturando a estrutura duma fuga e o estilo de jazz, ao mesmo tempo em que faz variações a partir duma frase melódica estabelecida (Maïseti, 2012). Esta posição é claramente influenciada pelas afirmações de Yves Ferry sobre o modo como este encarava o texto pessoalmente: “*La Nuit*, c’est comme un solo de Charlie

---

<sup>52</sup> Ver em [http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga\\_01/iniciofuga.html](http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga_01/iniciofuga.html)

Parker : à la fois très construit, très savant, et tenant de l’oiseau, du mystère de chanter dans la nuit. Un blues qui ouvre tout et garde ses secrets.” (*apud* Dauge: 2012, 8). No entanto, Maiseti parece ignorar que numa composição em fuga, o sujeito (musical) é repetido com pequenas variações também. Não é preciso ir buscar um estilo de música completamente distinto para abarcar as variantes registadas no texto.

## CONCLUSÃO

Os dois textos em análise são de difícil classificação e categorização teatral. São dois “quasi-monólogos”, dois solilóquios de solidão em fluxo contínuo de palavras, e que foram organizados numa estrutura semelhante à fuga musical, evidenciando a falha da linguagem na comunicação. Em ambos constata-se que a progressão narrativa se faz pela linguagem e “la progression dramatique n’est soutenue que par les mouvements de la langue et de la conscience”. (Maïsetti, 2012 : 146).

Beckett fez uma peça com uma mulher com cerca de 70 anos a ter um ataque de verborreia que não consegue controlar e Koltès coloca um homem jovem estrangeiro, muçulmano, a tentar desesperadamente convencer um rapaz que acabou de abordar na rua, a dar-lhe guarida por uma noite e a unir forças com ele para concretizar a sua ideia de sindicato internacional de defesa.

Mouth nega a sua identidade como toda a sua vida o fez, tentando manter-se à margem, sem criar laços significativos com ninguém. Analogamente, o protagonista koltesiano define-se pela negativa, isto é, pela alteridade do outro, como sendo estrangeiro. Mas apesar disto, ele tenta encontrar o seu lugar na sociedade e estabelecer parcerias com outras pessoas. São estratégias diferentes mas ambas não passam de estratégias de sobrevivência no mundo moderno, de isolamento social mesmo nos sítios mais populosos.

Comparativamente, os textos podem ter protagonistas complementares e durações opostas (*Not I* tem duração estimada de cerca de 15 minutos e *La Nuit* cerca de hora e meia), mas isso não anula que a mensagem inerente não seja a mesma: a solidão sentida está muito para lá do possível através da expressão verbal e gramatical da linguagem. A temática da impossibilidade de comunicação da solidão é o principal ponto em comum.

Os estilos de dramaturgia são muito diferentes, sendo que, apesar do texto beckettiano ser cinco anos mais antigo que o koltesiano, é muito mais radical na sua proposta de disposição cénica, com fragmentação do corpo em palco, luminotecnia influenciada pelo Tenebrismo de Caravaggio e um texto quase impenetrável para a audiência. *La Nuit* pode ser mais convencional, mais “despido”, sem grandes artefactos teatrais mas não deixa de ser um texto complexo e de difícil representação. Ambas as peças apresentam uma linguagem com forte sentido rítmico e efeito melódico. Os dois autores recorrem à técnica de composição em fuga, para criar no texto uma estrutura algo espiral, com repetições de frases e expressões em



*continuum* e introdução de pequenas variações nas revisitações, uma vez que repetições exactas são raras.

É preciso nunca esquecer os verdadeiros objectivos destes autores. Basta ouvi-los. Beckett declarou uma vez durante os ensaios de *Footfalls*: “We are not doing this play realistically or psychologically, we are doing it musically.” (*apud* Uhlmann, 2015: 267). Paralelamente, Koltès afirmou numa entrevista a Anne Blancard: “J’écris des langues comme de la musique, c’est-à-dire d’une manière abstraite à partir d’émotions concrètes. Très loin du langage parlé.” (*apud* Maïsetti, 2012 : 133).

## BIBLIOGRAFIA

- Aston, E. & Savona, G. (1991) *Theatre as sign-system, A semiotics of text and performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Beckett, S. (2006) “Not I”. In *The complete dramatic works*. Londres: Faber and Faber.
- Ben-Zvi, L & Moorjani, A. (2008) *Beckett at 100: revolving it all*. Nova Iorque : Oxford University Press.
- Bernadet, A. (2007 Maio 01) L’ininterrompu et l’indicible chez Bernard-Marie Koltès (*La nuit juste avant les forêts*), *Semen*. Disponível em: <http://semen.revues.org/2679>
- Besbes, K. (2007) *The semiotics of Beckett’s theatre*. Boca Raton: Universal Publishers.
- Borges, G. (2009) A boca verborrágica. In *A poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume, Fapesp.
- Boulter, J. (2008) *Beckett, a guide to the perplexed*. Londres e Nova Iorque : Continuum.
- Cairn, J. (2010) *Theatre craft – A director’s practical companion from A to Z*. Londres: Faber and Faber.
- Dauge, M. (2012) Pièces à vivre [dossier pédagogique]. Disponível em [http://www.discip.ac-caen.fr/aca/actu/Nuit\\_juste\\_avant\\_les\\_forets.pdf](http://www.discip.ac-caen.fr/aca/actu/Nuit_juste_avant_les_forets.pdf).
- Dawn, L. (2013, Maio 8) Beckett’s Not I: how I became the ultimate motormouth. The Guardian. Disponível em <https://www.theguardian.com/culture/2013/may/08/beckett-not-i-lisa-dwan>

- Erfani, A. (2011) *Breath and whispers: The “theatrical” writings of Beckett, Koltès, Novarina, and Derrida*. (Dissertação) Disponível em <https://legacy-std.library.emory.edu/view/record/pid/emory:b4mzb>
- Esslin, M. (1982) “Samuel Beckett: the search for the self”. In *The Theatre Of The Absurd* (pp. 29-91) (3.<sup>a</sup> ed.) Harmondsworth: Pelican Books.
- Fletcher, B.S., Fletcher, J., Smith, B. & Bachem, W. (1978) *A student’s guide to the plays of Samuel Beckett*. Londres e Boston: Faber & Faber.
- Harmon, M. (ed.) (1998) *No author better served, The correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.
- Knowlson, J. (1996) *Damned to fame*. Londres: Bloomsbury.
- Knowlson, J. & Knowlson, E. (eds.) (2006) *Beckett Remembering remembering Beckett*. Londres: Bloomsbury.
- Koltès, B.M. (2003) *La Nuit Juste Avant Les Forêts*. Lonrai: Éditions Minuit.
- Maïsetti, A. (2012) *Seul, comme on ne peut pas le dire, Une lecture de Bernard-Marie Koltès, “La Nuit Juste Avant Les Forêts”*. França: Publie Papier.
- McMullan, A. (1993) *Theatre on trial. Samuel Beckett’s later drama*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Mercier, V. (1977) *Beckett/Beckett*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Oppenheim, L. (ed.) (2004) *Palgrave advances in Samuel Beckett studies*. Londres: Palgrave McMillan.
- Pattie, D. (2000) *The complete critical guide to Samuel Beckett*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

- Pilling, J. (ed.) (1994) *Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Philips, J.B. (2008) *Traces of Beckett: gestures of emptiness and impotence in the theater of Koltès, Kane, De La Parra and Durang*. (Dissertação de doutoramento) University of Texas, EUA. Disponível em <https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2008/philipsj36673/philipsj36673.pdf>
- Schechner, R. (2002) “Reality is not enough – An Interview with Alan Schneider”. In Schneider, R. & Cody, G. (ed.). *Re:Direction, A theoretical and practical guide* (pp. 73-83) Londres: Routledge.
- Serôdio, M. H. (2006) “Staging voices”. In *Plural Beckett pluriel, A centenary celebration*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6597.pdf>
- Starak, G. (n.d.) “La dialectique de l’espace-temps comme element constitutif de l’univers dramatique de Bernard-Marie Koltès”. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4265569>
- Szafarz, M. (2010) “Le langage de Koltès.” Disponível em [www.romdoc.amu.edu.pl/szafarz.html](http://www.romdoc.amu.edu.pl/szafarz.html)
- Tavares, G.M. (2014) *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho.
- Ubersfeld, A. (2004) La parole solitaire. *Jeu*, 110, 56-66. Disponível em <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2004-n110-jeu1111434/25596ac.pdf>
- Uhlmann, A. (ed.). (2015) *Samuel Beckett in context*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- West, S. (2008) *Say it. The performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett*. (Dissertação de Doutoramento) Universitat de Pompeu Fabra, Espanha. Disponível em [https://whitefiles.org/rwz/2008\\_say\\_it\\_-\\_beckett.pdf](https://whitefiles.org/rwz/2008_say_it_-_beckett.pdf)

Wynands, S. (2005) *Negative theology and Samuel Beckett's strategies of reduction: visuality and iconicity in Beckett 's later works for the stage* (Dissertação de doutoramento). University of Victoria, Canadá. Disponível em [https://dspace.library.uvic.ca:8443/bitstream/handle/1828/660/wynands\\_2005.pdf;jsessionid=475FE0F9B3B6DD046762D5DC854E9E69?sequence=1](https://dspace.library.uvic.ca:8443/bitstream/handle/1828/660/wynands_2005.pdf;jsessionid=475FE0F9B3B6DD046762D5DC854E9E69?sequence=1)

## FILMOGRAFIA

### *Not I*

Reino Unido, 1977, 15 minutos e 14 segundos.

Produção BBC2: Tristram Powell

Realização: Anthony Page e Samuel Beckett

Elenco: Billie Whitelaw

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>

Nota: inclui entrevista extra à atriz com cerca de 3 minutos.

### *Not I*

Beckett On Film

2001, 14 minutos e 37 segundos.

Produção RTÉ/Channel 4/Irish Film Board

Realização: Neil Jordan

Elenco: Julianne Moore

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=1DmqbQas460>

### *Not I*

Reino Unido, 2014, 1 minuto e 28 segundos.

Produção: Guardian

Realização: Sky Arts

Elenco: Lisa Dawn

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=e4qaRp4t4jg>

### *Eu Não*

Brasil, 2013, 8 minutos e 32 segundos.

Tradução: Maria Eugênia Portolano

Realização: Luíza Zaidan e Rafael Farina Issas

Elenco: Luíza Zaidan Granato

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3MWg89WUsY8>



*Not I*

Reino Unido, 2017, 4 minutos e 51 segundos.

Produção: Touretteshero

Realização: British Council Arts

Elenco: Jess Thom

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Bwv8riGhOcw>

*Not I*

Reino Unido, 2017, 4 minutos e 54 segundos.

Produção: Touretteshero

Realização: Channel Four News

Elenco: Jess Thom

Língua Gestual: Charmaine Wombwell

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=WA5qSK2etQE>

---

*La Nuit Juste Avant Les Forêts*

França, 11 minutos e 29 segundos.

Encenação: Moni Grégo

Interpretação: Yves Ferry

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=wZTyD8EQoVM>

*The Night Just Before The Forests*

França, 2012, 10 minutos e 37 segundos.

Produção: Compagnie Wor(l)ds & Quai Est / Biennale Koltès 2012

Encenação: Philip Boulay

Interpretação: Isma'il Ibn Conner

Tradução: Amin Erfani

Link : <https://vimeo.com/55665383>

*La Nuit Juste Avant Les Forêts*

França, 2006, 7 minutos e 56 segundos.

Produção: Théâtre des Salins

Realização: Jean-Christophe Cariou

Encenação: Catherine Marnas

Interpretação: Iljir Sélimoski

Link: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_0WcegYUdLM](https://www.youtube.com/watch?v=_0WcegYUdLM)

*A Noite Antes da Floresta*

Portugal, 2008, 4 minutos e 33 segundos.

Produção: Teatro Estúdio Fontenova

Encenação: José Maria Dias

Interpretação: Eduardo Dias

Tradução: Eduardo Dias

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=mjhtVkjgPa0>

*De Noche Justo Antes De Los Bosques*

Espanha, 2014, 4 minutos e 23 segundos.

Produção: El Hangar

Encenação: Carlos Alonso Callero

Interpretação: Antonio Aguilar

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=hEBKtCdmVFA>

*La Nuit Juste Avant Les Forêts*

Canadá, 2009 (teasers)

Produção: Théâtre de Sybillines

Encenação: Brigitte Hantjens

Interpretação: Sébastien Ricard

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=k5cFxO8oIng> (32 segundos)

Link: [https://www.youtube.com/watch?v=Jnd\\_8GrYor0](https://www.youtube.com/watch?v=Jnd_8GrYor0) (33 segundos)

Link: [https://www.youtube.com/watch?v=LXVvwW\\_9C3U](https://www.youtube.com/watch?v=LXVvwW_9C3U) (38 segundos)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Xf965XOgtyM> (39 segundos)