

# “THAT SOUND YOU HEAR IS THE SEA”:

EMBERS E A PEÇA RADIOFÔNICA

EM SAMUEL BECKETT

– CARLA LENTO FARIA

## RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar a segunda peça radiofônica de Samuel Beckett, *Embers*, transmitida pela BBC em 1959. Em sua obra final, Beckett teve a oportunidade de trabalhar com diversos tipos de mídia, como o cinema, a televisão e o rádio. O trabalho com diferentes mídias interessou ao escritor na medida em que possibilitou problematizar as características inerentes a esses meios de comunicação nos textos que escreveu para cada uma delas. No caso de *Embers*, Beckett utilizou-se da descorporificação das vozes da transmissão de rádio para produzir ambiguidades em relação às situações vivenciadas pelo narrador/personagem Henry. Assim, pretende-se observar como Beckett discute as relações entre forma e conteúdo da mídia rádio ao mesmo tempo que desenvolve a narrativa de *Embers*.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett; Peça radiofônica; Vozes; Ambiguidade; *Embers*.

## ABSTRACT

*This article aims to analyze Samuel Beckett's second radio play, Embers, broadcasted by the BBC in 1959. In his final work, Beckett had the opportunity to work with different types of media, such as the cinema, the television and the radio. The work with different medias interested the writer because it made possible for him to discuss the inherent characteristics of these medias in the texts that he wrote to each of them. Regarding Embers, Beckett used the disembodiment of the voices on the radio transmission to produce ambiguities in relation to the situations experienced by the narrator/character Henry. Thus, we intend to observe how Beckett discusses the relationships between form and content of the radio media at the same time as he develops the narrative of Embers.*

**Keywords:** Samuel Beckett; Radio play; Voices; Ambiguity; *Embers*.

*"For whatever we lose (like a you or a me)  
It's always ourselves we find in the sea."*

E. E. Cummings

A obra final de Samuel Beckett é marcada por uma mistura de gêneros literários e por uma constante preocupação em explorar as relações possíveis entre forma e conteúdo. Nesse período, além de produzir sua conhecida segunda trilogia ficcional (isto é, *Company*, *Mal vu mal dit* e *Worstward Ho*) e algumas peças breves (como *Ohio impromptu*, *Footfalls*, *Rockaby* etc.), Beckett teve a oportunidade de trabalhar com outras mídias, como o cinema, a televisão e o rádio. Assim, é do trabalho com essas mídias que surge a produção de um filme (intitulado *Film*), de peças televisivas (como *Eh Joe*, *But the clouds* e *Quad I + II*) e de peças radiofônicas (como *All that fall*, *Embers*, *Cascando* e *Words and music*). Nessas últimas, da mesma forma que ocorre em outros momentos de sua obra, Beckett buscou observar as características inerentes ao rádio para então explorá-las na elaboração de suas narrativas. Tem-se, portanto, que essas peças radiofônicas são textos literários criados e pensados por Beckett a partir das possibilidades que a mídia rádio proporciona à sua representação.

A relação de Beckett com o rádio data de antes da produção de sua primeira peça radiofônica, *All that fall*. Esslin (2014) afirma que o primeiro contato de Beckett com a *BBC* foi em 1952, quando houve uma troca de cartas com P. H. Newby (produtor) sobre o texto de *Cascando*, na época ainda um poema. Anos depois, em 1955, haveria também uma tentativa de transmitir *Waiting for Godot*, devido ao sucesso da peça nos palcos, mas o projeto acabou não sendo levado adiante. De qualquer forma, Beckett era nome conhecido no departamento de drama e pelo time do "Third Programme" da *BBC* muito antes de produzir as peças radiofônicas, pois há algum tempo a *BBC* vinha querendo trabalhar com o autor. Finalmente, em 1956, a *BBC* conseguiu convencer Beckett a escrever uma peça para o rádio. De início, o autor mostrou-se um pouco relutante e apreensivo por nunca ter escrito nada para o rádio, mas, ao mesmo tempo, também estava bastante interessado, como demonstra a carta de John Morris (então responsável pelo "Third Programme") para o chefe do departamento, após um encontro com Beckett a fim de discutir a primeira peça:

I saw Samuel Beckett in Paris this morning. He is extremely keen to write an original work for the Third Programme and has, indeed, already done the first few pages of it. I got the impression

that he has a very sound idea of the problems of writing for radio and I expect something pretty good (apud ESSLIN, 2014, p. 274)

Beckett terminaria o manuscrito da primeira peça em apenas dois meses, e *All that fall* seria transmitida em 13 de janeiro de 1957. Em sequência, seriam produzidas ao longo dos próximos anos mais três peças: *Embers* (1959), *Words and music* (1961) e *Cascando* (1963). Além dessas quatro peças centrais, Beckett ainda publicaria *Rough for radio I* (1973), considerada por ele apenas um esboço grosseiro, e *Rough for radio II* (1975), sendo que apenas essa última foi transmitida pela BBC. Como apontado por Frost (2014, p. 254), a cada nova peça produzida, Beckett demonstraria mais a sua preocupação contínua em aprimorar sua habilidade em trabalhar com essa mídia.

As quatro primeiras peças, isto é, *All that fall*, *Embers*, *Words and music* e *Cascando*, são peças que gravitam em torno da consciência humana e da ambiguidade presente na oposição entre percepção objetiva e subjetiva da realidade. Nelas, Beckett aliou a característica aural da transmissão radiofônica com as múltiplas capacidades de representação da consciência humana, criando em seus textos diversas vozes descorporificadas. Kalb (1996, p. 126) aponta que a questão das vozes descorporificadas vinha desempenhando um importante papel na sua ficção há anos, de modo que, em retrospecto, parece natural que Beckett eventualmente se interessaria por uma mídia na qual os personagens seriam completamente invisíveis. Também para Esslin a representação das vozes foi um dos motivos da fascinação de Beckett pelo rádio:

Voices emerging from the depths, from unseen and mysterious sources, play an immense part in Beckett's imagination – the storytellers of the Trilogy, the murmured voice of *Texts for Nothing*, Krapp's tape-recorded reminiscences, the three points from which the old man's voice emerges in *That Time*, the compulsive voice breaking out of the mouth in *Not I*, to mention merely the most obvious instances (ESSLIN, 2014, p. 288)

Além disso, como sugere Frost, a oportunidade de escrever peças radiofônicas surge em um momento de impasse para Beckett, após *The Unnamable* e *Texts for nothing*, de modo que escrever para o rádio permitiu explorar algumas novas possibilidades que se tornariam mais centrais na sua obra dali em diante:

As the medium which allowed for sounded verbalization without visual, external referentiality, Beckett understood radio to be a medium ideally suited for dramatising disembodied voices in

the head, interior monologues and 'de l'autologie créatrice' (the creative autology – self-inspection) (2014, p. 254)

A segunda peça radiofônica de Beckett, *Embers* [Brasas]<sup>1</sup>, explora a relação entre as vozes e a dificuldade da mente humana em distinguir real e imaginário quando mergulhada em solidão. *Embers* foi transmitida em 24 de junho de 1959 e levou três anos para ser concluída. Isso porque Beckett acreditava que a sua primeira peça não tinha sido “radiofônica o suficiente” (idem, p. 256) e pretendia fazer da sequência algo mais adequado para essa mídia. Beckett queria escrever para o rádio em vez de apenas explorar algumas características técnicas desse meio de comunicação. Assim, em *Embers*, Beckett buscou aliar a presença unicamente do som à ausência da transmissão de imagens para criar uma intimidade emocional com o ouvinte, promovendo “a unique dramatic experience taking place in the privacy of the listeners’ own heads without the reductive externalising distraction of visuals” (idem, p. 251). Beckett, portanto, direciona o foco da peça radiofônica para a representação do olhar subjetivo diante do mundo: “In *Embers* Beckett has moved further away from objective reality, closer to radio’s unique ability to present an inner, wholly subjective reality” (ESSLIN, 2014, p. 280).

Como aponta Perloff (1999), *Embers* é uma peça permeada por vozes fantasmáticas e considerada em geral pela crítica como uma *skullscape* ou *soulscape*, de modo que o que ouvimos na transmissão passa pelo filtro da visão de mundo do narrador/personagem principal. A narrativa é centrada em Henry, que, sentado à beira do mar, conversa com seu pai e sua esposa (Ada), intercalando esses diálogos com uma história contada por ele a respeito de Bolton, um homem doente que aguarda a visita de seu amigo e médico Holloway. Henry é um homem de meia-idade, que demonstra ao longo da peça ser assombrado tanto por suas lembranças como por histórias que vêm à sua mente. *Embers* é toda contada a partir de sua perspectiva, o que concede à narrativa uma ambiguidade bastante complexa. Por ser um narrador não confiável, não há como saber se os acontecimentos e conversas descritos na peça de fato ocorreram na vida de Henry, isto é, se são memórias que ele recupera naquele momento, ou se são apenas projeções de sua mente.

Em sua primeira peça, *All that fall*, Beckett já havia contado a história do ponto de vista da personagem principal, Maddy Rooney, de modo que tudo o que o ouvinte escuta passa pelo filtro da experiência dela ao longo da caminhada que a personagem realiza para buscar seu marido numa estação ferroviária. No entanto, ao longo da peça, Maddy interage com a realidade e com pessoas que encontra ao longo do caminho. Há o tempo todo a intervenção de diversos elementos externos na narrativa da personagem. Assim, a experiência narrada em *All that fall* é muito mais calcada no real e nas ações exteriores que

[1] A análise aqui pretendida leva em consideração tanto o texto escrito da peça (BECKETT, 1986, p. 251-264) quanto o áudio de sua primeira transmissão (BECKETT, 1959).

ocorrem nesse pequeno vilarejo no qual a história se passa. O ouvinte é levado ao longo da transmissão a enxergar a realidade pelos olhos de Maddy, sem que seja colocada em questão a ambivalência entre o mundo interior e o mundo exterior. Já no caso de *Embers*, toda a referência ao mundo externo se resume à orla de uma praia descrita pelo próprio Henry. O texto, portanto, coloca o ouvinte diante de uma areia movediça, pois não há mais qualquer elemento do real em que se apoiar. Assim, como sugere Frost (2014, p. 257), enquanto em *All that fall* Beckett se utiliza da invisibilidade do rádio para explorar interioridades, em *Embers* ele explora as ambiguidades das exterioridades.

As histórias e conversas da peça funcionam para Henry como uma fuga do único som do qual ele não consegue se livrar: o som das ondas do mar batendo nos cascalhos. Do início ao fim da peça, é possível ouvir o som das ondas de fundo se intensificando nas breves pausas entre as falas de Henry ou mesmo de sua esposa. De fato, todas as vezes que há um “[Pause]” no texto escrito, o som do mar é ouvido na transmissão, elemento que é indicado pela rubrica de Beckett: “Sea, still faint, audible throughout what follows whenever pause indicated” (BECKETT, 1986, p. 253). Cabe ressaltar que o recurso utilizado por Beckett para explicar ao ouvinte o barulho de fundo é o próprio narrador em primeira pessoa, Henry, já que o ouvinte depende daquilo que lhe é dito para criar as imagens da peça em sua mente:

That sound you hear is the sea. [Pause, Louder.] I say that sound you hear is the sea, we are sitting on the strand. [Pause.] I mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it was you wouldn't know what it was. [Pause.] (p. 253)

Além disso, a própria construção da história se dá por meio da oposição entre Henry e o mar. As primeiras indicações de Beckett já demonstram a interposição entre o som do mar e aquele produzido por Henry – aqui o das botas arrastando-se pelo cascalho –, interposição esta que se manterá ao longo de toda a peça:

Sea scarcely audible.  
Henry's boots on shingle. He halts.  
Sea a little louder. (p. 253)

No decorrer da peça, Henry demonstra o tempo todo querer silenciar o barulho do mar, mas sem muito sucesso. Mesmo quando Henry está conversando com seu pai, com Ada ou contando a história de Bolton e Holloway, é sempre possível ouvir o som do mar. Nesse sentido, o que Henry consegue é

abafar um pouco o som do mar, mas, apesar das vozes de fuga, Henry sempre acaba voltando a ouvir o som das ondas.

Além do som do mar que aparece constantemente ao fundo, outro elemento sonoro interessante é que Henry, ao mesmo tempo que narra, parece simular a operação da transmissão de rádio. A sua primeira fala na peça é "On [Sea. Voice Louder.] On! [He moves on. Boots on shingle. As he goes, louder.] Stop! [He halts. Sea a little louder.] Down. [Sea. Voice Louder.] Down! [Slither of shingle as he sits...]" (p. 253). Tais comandos têm uma dupla função, isto é, tanto produzir a imagem das ações de Henry como imitar ações realizadas durante uma transmissão de rádio: como ligar (*on*) e desligar (*stop*). Além disso, Henry também evoca alguns outros sons e efeitos sonoros, como o som de pingos de água/goteira, de portas batendo, ou mesmo de cascos de cavalo: "Hooves! [Pause. Louder.] Hooves! [Sound of hooves walking on hard road. They die rapidly away. Pause.] Again! [Hooves as before. Pause. Excitedly.] Train it to mark time!" (p. 253). Nesse sentido, Henry assume por diversas vezes o papel de criador dentro do próprio texto, como se a transmissão dependesse de suas ordens. Trata-se de um movimento metaficcional que mais tarde seria empregado de maneira mais incisiva em *Cascando* e *Words and music*, peças nas quais Beckett une a experiência do eu com a música num fluxo de consciência verbal (ESSLIN, 2014, p. 280). No caso de *Embers*, não há uma grande inovação em relação aos efeitos sonoros como ocorreria nas duas peças subsequentes. No entanto, os sons da peça são elementos fundamentais que sutilmente enriquecem a narrativa, construindo novas camadas de significação.

Mas, ainda que Beckett trabalhe com esses outros efeitos sonoros, o mar é o principal som explorado em *Embers*. Conforme as conversas ocorrem, fica mais claro o porquê de Henry ter uma relação de amor e ódio com o mar. O som do mar está ligado à memória de seu pai, bem como à memória da morte dele. Num primeiro momento, Henry fala sobre o quanto seu pai gostava de tomar banho de mar no fim da tarde e como este teria possivelmente se afogado no mar:

You would never live this side of the bay, you wanted the sun on the water for that evening bathe you took once too often. But when I got your money I moved across, as perhaps you may know. [Pause.] We never found your body, you know, that held up probate an unconscionable time, they said there was nothing to prove that you hadn't run away from us all and alive and well under a false name in the Argentine, for example, that grieved mother greatly. [Pause.] (p. 254)

Foi também com o pai que Henry entrou no mar pela última vez: "I'm like you in that, can't stay away from it, but I never go in, no, I think the last

time I went in was with you" (p. 254). Em outro momento, durante sua conversa com Ada, Henry afirma não entender por que vive próximo ao mar, referindo-se a este como algo com "Lips and claws", como se fosse uma fera à espreita para pegá-lo: "And I live on the brink of it! Why? Professional obligations? [Brief Laugh.] Reasons of Health? [Brief Laugh.] Family ties? [Brief Laugh.] A woman? [Laugh in which she joins.] Some old grave I cannot tear myself away from?" (p. 258).

Assim, ao mesmo tempo que o mar causa dor a Henry devido ao desaparecimento de seu pai, é também a ele que boa parte das lembranças de Henry estão relacionadas, provocando uma contradição sem saída. O mar, portanto, opera na peça como um referente do real, pois, ainda que não haja como saber ao certo se Henry está mesmo diante do mar naquele momento, o som das ondas é o elemento que o remete ao real, à morte de seu pai e à dor da qual ele busca fugir.

A relação de Henry com seu pai é um dos principais pontos na narrativa e influencia seus relacionamentos e sua maneira de agir. Em determinado momento, Henry diz a seu pai que este não o reconheceria se o visse hoje e teria vergonha de tê-lo conhecido. Inclusive, lembra que a última coisa que ouviu do pai foi que era um fracasso: "You wouldn't know me now, you'd be sorry you ever had me, but you were that already, a washout, that's the last I heard from you, a washout" (p. 256). O termo "washout", usado pelo pai para definir Henry, se torna ainda mais interessante quando pensamos em seus possíveis sentidos e formas, pois, além da forma substantiva utilizada aqui, que significa ser um erro ou um fracasso, há também a forma verbal (*phrasal verb*) "to wash out", que significa destruir ou tornar inútil por meio da força ou ação da água<sup>2</sup>. Nesse sentido, chamá-lo de "washout" carrega um duplo sentido importante para a constituição da personagem, pois Henry não só é um fracasso como pessoa, mas também toda a sua vida se torna problemática devido à força/ação da água ou, mais especificamente, do mar.

A relação de Henry com sua filha é espelhada na relação vivida com seu pai. Henry afirma que seu pai costumava falar por horas enquanto caminhavam, mas que depois chegava em casa e ficava semanas sem falar nada: "That was always the way, walk all over the mountains with you talking and talking and then suddenly mum and home in misery and not a word to a soul for weeks, better off dead." (p. 256). Da mesma forma, Henry também falava por horas quando caminhava com sua filha, Addie, mas sem jamais conversar com ela. Além disso, ele considera sua filha um peso e por diversas vezes na narrativa esquece que ela existe; ele não sabe nem ao certo a sua idade. Henry também acredita que o nascimento de Addie causou um distanciamento entre ele e Ada, desejando que a filha nunca tivesse nascido e se referindo a ela como "horrid little creature". Nas memórias ou cenas em que Henry se refere à Addie,

[2] Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/washout>. Acesso em: 29 dez. 2018.

principalmente as da aula de equitação e de música, Addie é representada em momentos de falha e sofrimento, como se ela, a exemplo do pai, também fosse um grande fracasso e mais uma pessoa para continuar a perpetuação de sofrimento da família. Na aula de música, por exemplo, tem-se Addie falhando ao piano com seu professor gritando para que ela acerte as notas. Ademais, é sempre Ada quem lembra Henry de suas obrigações enquanto pai. Há um momento em que Henry e Ada conversam; ele menciona querer fugir para algum lugar que não tenha o som do mar, e Ada lembra que ele não poderia ir por causa de Addie: “Go? Where? And Addie? She would be very distressed if she came and found you had gone without her” (p. 258). Nesse sentido, assim como o pai supostamente fez com Henry, sumindo sem jamais se despedir, Henry parece não se importar em fazer a mesma coisa com Addie. Assim como a dor e o fracasso perseguem Henry, o mesmo ocorre com Addie.

É na voz de Ada que Henry sempre encontra um pouco de calma e razão. No início da peça, antes mesmo de começar o diálogo com Ada, Henry afirma que no passado não gostava de conversar com a esposa: “Ada too, conversation with her, that was something, that’s what hell will be like, small chat to the babbling of Lethe about the good old days when we wished we were dead” (p. 256). Já no momento presente, Henry parece apreciar a companhia de Ada, agindo como se preferisse a companhia dela à do pai e pedindo inclusive que ela não pare de falar: “Keep on, keep on! [Imploringly.] Keep it going, Ada, every syllable is a second gained” (p. 262). Ada age maternalmente perto de Henry, oferecendo seu xale para que ele sente, perguntando se ele colocou ou não o casaco e se preocupando com sua saúde mental. Nesse sentido, a voz de Ada funciona na peça como uma voz de bom senso, ou mesmo como a consciência de Henry, pois é ela que o lembra de suas obrigações como pai, que o motiva a não ficar ali parado pensando e que lhe sugere visitar um médico, pois não é saudável ouvir vozes e histórias o tempo todo. Além disso, Ada e Henry falam sobre ela ter ou não conhecido o pai dele. Ao que tudo indica, Ada teria sido a última pessoa a ver o pai de Henry antes de seu sumiço.

A voz de Ada é a mais complexa da peça, pois, apesar de ela aparentemente estar na praia com Henry, alguns diálogos e elementos da peça sugerem que a presença dela pode ser apenas uma projeção da mente dele. O primeiro elemento é que Ada só aparece na praia depois de Henry se lembrar dela por causa de uma associação com a conversa que está tendo com seu pai. Tal associação ocorre logo no começo da peça, quando Henry não consegue saber ao certo se a esposa conheceu ou não seu pai e começa a chamar por ela, até que Ada aparece e os dois começam a conversar:

Henry: (...) Ada. [Pause. Louder.] Ada!

Ada: [Low remote voice throughout.] Yes.



Henry: Have you been there long?

Ada: Some little time. (...) (p. 257)

Além disso, a voz de Ada durante a transmissão é baixa, calma e melancólica e mantém sempre o mesmo tom. É quase como se Ada estivesse entediada ou cansada e não quisesse ter aquela conversa naquele momento. E, diferentemente da reprodução de memórias de seu pai ou da história de Bolton, em que Henry reproduz e imita as falas com uma modulação de sua própria voz, a voz de Ada tem caracterização própria. Outra questão importante para a construção da personagem é o fato de sua movimentação não produzir sons na transmissão, o que é indicado no texto da peça pelo próprio Beckett. É o caso, por exemplo, do momento em que Ada senta ao lado de Henry sem fazer qualquer barulho:

Henry: (...) Are you going to sit down beside me?

Ada: Yes. [Not a sound as she sits.] Like that? [Pause.] Or do you prefer like that? [Pause.] You don't care (...) (p. 257)

Mas, ao mesmo tempo, Ada tem memórias particulares das quais Henry parece não ter conhecimento algum, sobretudo a de ter conhecido seu pai. Assim, se Ada não é real, ela também não é exatamente apenas produto de sua imaginação, de forma que ela provavelmente surge na peça como uma construção da mente de Henry a partir de memórias bastante vívidas, quase como uma forma espectral. Nesse sentido, Beckett alia memória e vivência de tal forma na figura de Ada que passado e presente se conectam num ciclo indissociável.

A peça então reproduz o que Henry afirma, isto é, que a única coisa que acalma um pouco o barulho constante do mar são as histórias que ele conta em voz alta: "Today it's calm, but I often hear it above in the house and walking the roads and star talking, oh just loud enough to drown it, nobody notices it" (p. 254). Henry afirma que não contava as histórias para ninguém, apenas para si mesmo, algo que fazia sem jamais parar: "I never finished it, I never finished any of them, I never finished anything, everything always went on forever" (p. 254). Como mencionado anteriormente, a história de Bolton aparece intercalada às conversas de Henry com seu pai e com Ada. A primeira vez que Henry menciona Bolton é logo após falar do desaparecimento de seu pai e de explicar como silencia o barulho do mar: "I usen't to need anyone, just to myself, stories, there was a great one about an old fellow named Bolton, I never finished it (...)" (p. 254). Henry então se lembra dessa história sobre um "camarada" chamado Bolton e começa a contá-la.

Nessa narrativa, Bolton, descrito como "an old man in great trouble", se encontra numa sala escura, apenas com a luz da lareira esperando pela

chegada de Holloway, um antigo amigo e supostamente também seu médico. Em oposição ao ambiente interno da sala em que Bolton se encontra, o lado de fora da casa é descrito como um mundo frio: “bright winter’s night, snow everywhere, bitter cold, white world, cedar boughs bending (...)”. Conforme narra a história, Henry vai alterando elementos e se autocorrigindo: “before the fire with all the shutters... no, hangings, hangings, all the hangings drawn and the light, no light, only the light of the fire, sitting there in the... no, standing” (p. 254). Outro momento de autocorreção ocorre quando afirma que a primeira conversa de Bolton e Holloway teria sido nos degraus da entrada, sendo que depois muda, afirmando que já estavam dentro da sala. Assim, Henry altera sua história o tempo todo, sem nunca parecer satisfeito com ela, fazendo referência ao constante movimento de escrever e apagar do processo criativo do escritor.

Diferentemente do mundo de Henry, em que os sons são tão presentes que chegam a ser um incômodo, na narrativa de Bolton não há som algum além daquele do fogo se apagando, isto é, das brasas que restaram na lareira: “silence in the house, not a sound, only the fire, no flames now, embers” (p. 255). Segundo Henry, esse é o som da morte, “sound of dying, dying glow” (p. 255). O silêncio também é uma marca na expressão repetida diversas vezes na história de Bolton “White world, not a sound”. Mas o silêncio desse mundo imaginário é quebrado por um barulho desagradável, dessa vez de uma goteira: “A drip! A drip! (...) Again! (...) No” (p. 255). Considerando a força representativa da água nessa narrativa, podemos dizer que a goteira aqui teria o sentido da água que também tenta adentrar o universo imaginário, o elemento de força do real que surge tentando puxar Henry para fora de seus devaneios. Principalmente porque, após o surgimento da goteira, Henry logo em seguida é levado de volta ao mundo real e à história de seu pai. Desse modo, o mundo imaginário de Bolton funciona em oposição ao suposto mundo real de Henry; o mundo do fogo – ou do que restou dele – em oposição ao mundo da água. Além disso, apesar da afirmação de que o mundo de Bolton é silencioso, nele também ainda é possível ouvir ao fundo o som das ondas do mar.

As angústias de Henry se espelham em sua narrativa concedendo-lhe elementos autoficcionais. Assim, Bolton pode ser considerado um duplo do próprio narrador. O instante da peça representa para Henry um momento de autoexame bastante impiedoso. Conforme fala com seu pai (que jamais responde) e conversa com Ada, Henry revisita e repensa sua vida. Em diversos momentos, Henry afirma estar cansado, cansado das vozes e cansado do barulho do mar:

Ada: (...) Go on with your father or your stories or whatever you were doing, don’t mind me any more.

Henry: I can’t [Pause.] I can’t do it anymore! (p. 263)

Assim como ocorre com Henry, a vida para Bolton é sinônimo de dor e sofrimento. Ambos os personagens apresentam um forte desejo de colocar fim a uma vida permeada por aflições e angústias. Não por acaso, a cena final da peça se concentra em Bolton e Holloway conversando sobre uma injeção para tirar a dor de Bolton: "Holloway: 'If you want a shot say so and let me get to hell out of here.' [Pause.] 'We've had this before, Bolton, don't ask me to go through it again,' [Pause.] Bolton: 'Please!' [Pause.] 'Please!' [Pause.] 'Please, Holloway!'" (p. 264).

Henry deseja sair da situação em que está, deseja sumir ou mesmo morrer, mas não consegue. Nesse sentido, a duplicação em Bolton representaria a possibilidade de realizar seu desejo mais profundo: o de cessar a dor.

*Embers*, portanto, é o autorretrato de um homem e suas angústias e de como isso afeta(ou) sua vida e seus relacionamentos. Não importa para onde tente fugir, Henry sempre acaba esbarrando em si mesmo. As outras vozes na narrativa funcionam como espelhos que refletem fragmentos de sua vida e de seus sentimentos diante da realidade. Daí a dor da existência permanecer com ele independentemente da memória ou da pessoa que evoca. Daí também o som do mar, som que o remete à dor da existência, jamais cessar.

Estamos aqui a alguns passos do famoso "manicômio do crânio" beckettiano da trilogia final, em que não há nas narrativas uma definição de espaço e tempo e tudo se passa no universo interno do personagem. Henry é um personagem que está preso no presente da enunciação, sem que haja qualquer modificação de sua situação ou desenvolvimento psicológico. Assim como as brasas de sua história que tanto podem se apagar quanto tomar novo fôlego, Henry se encontra nesse meio-termo entre continuar a viver e desejar morrer. Henry, portanto, é o indivíduo beckettiano por excelência, aquele que não pode seguir em frente, mas segue mesmo assim: "I can't go on, I'll go on". Nesse sentido, *Embers* tem uma movimentação semelhante àquela das experiências da trilogia final (*Company, Ill seen ill said, Worstward Ho*), que segundo Gontarski deixam de lado a compulsão pelo movimento para em lugar relatar histórias sobre permanência – as chamadas "'Closed Space' stories" (1996, p. vii) – com pouco ou nenhum movimento, às vezes narrando apenas a respiração de um corpo ou o tremor das mãos. Com a diferença de que *Embers* ainda não apresenta o refinamento dessa consciência narrativa que será desenvolvida na trilogia final, de uma "narrative consciousness straining to see and hear images that may come from within or without, and sometimes both simultaneously" (idem, p. x).

As narrativas do início do século XX trazem em seu cerne o questionamento da realidade, considerando que o realismo tem por objetivo representar de maneira fiel e detalhada a experiência da realidade, "a full and accurate report of human experience" (WATT, 1957, p. 32). São narrativas que apresentam

então um questionamento da autoridade do narrador, uma experimentação formal e um foco na autorreflexão e subjetividade dos indivíduos. Como aponta Andrade (2001, p. 17), se a obra inicial de Beckett usa a linguagem para dissecar a realidade, em sua obra final a oposição entre real e linguagem se dissolve, pois não há referente fora do texto. Em *Embers*, já podemos observar em parte essa suspensão da referencialidade, na medida em que apenas ao ouvir/ler a peça não há como afirmar se Henry de fato está diante do mar ou apenas sendo atormentado por suas memórias. Ao longo de toda a sua obra, Beckett questiona aspectos da convenção narrativa como temporalidade e espacialização, constituição da voz narrativa, personagem, enredo e referencialidade (idem, p. 16), e nessa peça não teria como ser diferente, de modo que todos esses elementos são colocados em questão. Assim, Henry é um típico narrador moderno, que “quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo e das coisas, que reaparece em meio ao monólogo” (ADORNO, 2003, p. 62). Em *Embers*, Beckett alia a crise do sujeito moderno e a relatividade dos pontos de vista diante da realidade às múltiplas possibilidades de representação no meio radiofônico, produzindo uma peça que convida o ouvinte a questionar e participar da construção de sentido de tudo o que escuta.

**CARLA LENTO FARIA** – Desenvolve trabalho de doutorado sobre *Entre os atos* e a concepção de romance na obra de Virginia Woolf, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Prosa, drama e *performance* na obra final de Samuel Beckett”, ministrada pelo professor Fábio de Souza Andrade no segundo semestre de 2018. Contato: [carlafaria@usp.br](mailto:carlafaria@usp.br).

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Fábio de Souza. "In terra samuelis". In: *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *Embers*. 1959. (44m38s). Disponível na internet.

BECKETT, Samuel. "Embers". In: *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1986.

ESSLIN, Martin. "Samuel Beckett and the art of radio". In: *On Beckett: essays and criticism*. Ed. Gontarski, S. E. London: Anthem Press, 2014.

FROST, Everett C. "The sound is enough: Beckett's radio plays". In: GONTARSKI, S. E. (ed.). *Edinburgh companion to Samuel Beckett and the arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

GONTARSKI, S. E. (intro). "The conjuring of something out of nothing: Samuel Beckett's 'closed space' novels". In: BECKETT, Samuel. *Nohow on: Company, Ill seen Ill said, Worstward Ho*. New York: Grove, 1996.

KALB, Jonathan. "The mediated Quixote: the radio and television plays, and Film". In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

PERLOFF, Marjorie. "The silence is not silence: acoustic art in Samuel Beckett's *Embers*." In: *Samuel Beckett and the arts: music, visual arts, and non-print media*. New York and London: Garland, 1999.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. California: University of California Press, 1957.

