Beckett e música: composição do tempo

Silvio Ferraz ⁱ(Departamento de Música, USP)

Resumo: Beckett tinha uma grande proximidade com a música. Isto é registrado em diversas de suas cartas, entrevistas e mesmo atravessa sua produção. Mas de que música estamos falando quando falamos de Beckett? Neste artigo busco mostrar a proximidade entre o pensamento compositivo de Beckett e aquelas propostas que permearam a música experimental do século XX: o serialismo integral, o tratamento do tempo, do silêncio e a importância da sonoridade. Para tanto faço uso das noções de tempo trabalhadas pelos compositores Iannis Xenakis e Gérard Grisey, e de uma análise de momentos da obra radiofônica *Cascando*, nas suas versões da RTF em 1963 e BBC3 em 1964.

Palavras-chave: *Cascando*, serialismo integral, silêncio, tempo musical, Xenakis, Grisey.

Abstract: It is very known that music was strongly related to Beckett quotidian. Music is always present in letters, interviews, plays and narratives. But what music we are thinking when having Beckett thought in mind? In this paper I tried to put together Beckett writing thought, his compositional thought, with the main propositions of the XX Century Music as: integral serialism, the ideas of time, the presence of the silence and the importance of the sound. In that sense, I take notions of time from composers as Iannis Xenakis and Gérard Grisey, to analyses the presence of time and silence in the composition of Beckett's *Cascando*, in its two versions - RTF in 1963 and BBC3 in 1964.

Key-words: *Cascando*, integral serialism, silence, musical time, Xenakis, Grisey.

Beckett tocava piano, sobretudo o repertório clássico-romântico, foi casado com uma pianista, acompanhou de perto a cena da música francesa dos anos 1960 e teve ao longo de sua vida diversas colaborações com compositores – de Mihalovici, de escrita atonal-

dodecafônica, aos experimentalistas Morton Feldman e Wolfgang Fortner e seu sobrinho John Beckett. Provavelmente conheceu a música concreta francesa quando participou de um programa no *Club D'Essai* da Rádio e Televisão Francesa (ORTF). Admirava o dodecafonismo de Schoenberg e Webern e a música de Stravinsky, com quem travou contato em 1956 em Paris. Além disto em suas cartas e textos são frequentes os comentários a concertos, compositores, músicos, sobretudo as referências a Beethoven.

Uma escuta e prática musical eclética, aberta, bastante ampla, mas de que música estamos falando quando falamos de Beckett e a música? Será a de Morton Feldmann, constantemente lembrado por sua colaboração com o dramaturgo? Ou será a de Beethoven?

[...] será preciso que a literatura siga sozinha os caminhos preguiçoso há muito deixado pela pintura e pela música? Haveria algo paralisante na face monstruosa da palavra que não encontramos nos elementos das outras artes? Existiria uma só razão que pudesse explicar por que a materialidade terrivelmente arbitrária da superfície das palavras não possa se dissolver, como a superfície sonora da *7ma. Sinfonia* de Beethoven devorada por imensas pausas escuras, de modo que sobre páginas inteiras não pudéssemos perceber outra coisa além de um vertiginoso caminho de sons ligando os insondáveis abismos de silêncio? É preciso uma resposta. (Beckett, 1929-1940, p. 518-519)

“Sons ligando insondáveis abismos de silêncio” e o dissolver-se das palavras em superfícies sonoras. De um lado o silêncio, de Anton Webern a Feldmann, de outro as palavras que se dissolvem em sons.

Em conversa com Charles Juliet, este pergunta a Beckett “mais quand rien ne se passe, que faites-vous? ao que Beckett responde: “Il y a toujours à écouter” (Juliet, 1995, p. 155), um pouco como retoma em Henry, personagem central da peça radiofônica *Embers/Sendres*, de 1956:

Henry – 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.

A presença do som, tal qual podemos pensar a partir desta fala de Henry, não está ligada ao som em suas relações diretas, mas da possível i-materialidade do som: “se não visse o que era, não saberia o que era”. Contemporâneo a Vladimir Jankélévitch, Beckett pensa

por um caminho semelhante (Cf. Bryden em "Beckett and the sound of silence"): o silêncio ora nasce do som como o som ora nasce do silêncio.

O silêncio era a tela de fundo subtendida ao ser: e agora é o barulho que é o fundo sonoro estendido sob o silêncio. Este pedal contínuo, este baixo fundamental e ostinato sobre o qual desabrocham momentos de silêncio, e bem mais imperceptível que o barulho do mar." (Jankélévitch, 1983, p.167).

Distante das referências (Beethoven, Feldmann, Cage, etc), é talvez pelo silêncio que possamos pensar a musicalidade em Beckett, retomando mais uma vez a leitura que Jankelevitch faz do silêncio: "não só a música é o silêncio do discurso, mas o silêncio da música é ele mesmo um elementos constitutivo da música audível. Não só a música necessita do silêncio das palavras para cantas, mas ainda o silêncio a habita e a emudece" ou ainda "...a música impõe o silêncio ao ronrom das palavras..."(Jankelevith, 1983. p. 172-173). É neste sentido que música em Beckett estaria no silêncio das palavras, não no seu silêncio empírico, mas no silêncio do significado impregnado na palavra, no embaralhar e desfazimento deste significado. E este embaralhar, claro, passaria também pelo empírico da sonoridade, do ritmo e das ilhas de silêncio que se impõem ora na realização de seus textos, ora nas próprias palavras que se transformam em ilhas sonoras transpassadas de séries de significados. Como escrever o silêncio em um texto? Adotar a notação de uma partitura? Sabemos apenas que tal problema levou Beckett a procurar Igor Stravinsky em 1962.

Em Beckett, o projeto do silêncio já vem anunciado em seu primeiro romance *Dream of fair to middling womem*, nas palavras do principal personagem, Belacqüa:

The experience of my reader shall be between the phrases, in the silence, communicated by the intervals, not the terms, of the statement, between the flowers that cannot coexist, the antithetical (nothing so simple as antithetical) seasons of words, his experience shall be the menace, the miracle, the memory, of an unspeakable trajectory (p. 138).

Ou ainda quando Belacqüa reafirma o silêncio: "I shall state silences more competently than ever a better man spangled the butterflies of vertigo" (p.138).

Mas como observei antes, o que se pode ver é um projeto que não trata apenas da questão do silêncio em contraposição ao não silêncio, ao som. Um silêncio que não é ligado pelos sons, mas que também os isola e enfraquece as relações habituais de causa e efeito, de pergunta e resposta.

A certa altura, em *Dream of fair to middling women*, o texto salta duas linhas (uma grande pausa) e irrompe a frase: "The only unity in this story is, please God, an involuntary unity" (Beckett, 1992, p.133). Ideia que o autor continua mais adiante, na voz do mesmo Belacqüa:

I think now /.../ of the dehiscing, the dynamic *décousu*, of a Renbrandt /.../ I have discerned a disfaction, a *desuni*, an *Ungebund*, a *flottement*, a *tremblement*, a tremor, a tremolo, a disaggregating, a disintegrating, an efflorescence, a breaking down and multiplication of tissue, the corrosive ground-swell of Art. (Beckett, 1992, p. 138).

Frases que desembocam em seu olhar sobre Beethoven, ainda na voz de Belacqüa:

I think of his earlier compositions where into the body of the musical statement he incorporates a punctuation of dehiscence, *flottements*, the coherence gone to pieces, the continuity bitched to hell because the units of continuity have abdicated their unity, they have gone multiple, they fall apart, the notes fly about, a blizzard of electrons; and then vespertine compositions eaten away with terrible silences... (Beckett, 1992, p.139).

A música por detrás do pensamento de Beckett não é mais a velha música com seus velhos hábitos da unidade, de melodia e harmonia, da submissão do silêncio à expressividade. Mas uma música bem mais recente e radical, que passa pelas experiências dos anos 1920 (do dodecafonismo e do modernismo stravinskiano), pelo serialismo dos anos 1950 (de Karlheinz Stockhausen a Iannis Xenakis), e mesmo pelo pós-serialismo dos anos de 1970 de Heinz Holliger ou Morton Feldmann.

O pensamento da música serial é forte na obra de Beckett, talvez tão presente quando o silêncio. E tudo novamente começa em *Dream...* quando ele reescreve uma grande passagem de *La musique Chinoise* de Louis Laloy, de 1913 (Cf. Maier. 2013. pp. 55-68), e que nas palavras de Belacqüa seria a base para a construção de um romance em que cada personagem, doze ao todo, seriam divididos em dois grupos de seis; seis femininos, como os sino *liù*, e seis masculinos, como os *liu*, decorrentes da divisão em dois do grande sino amarelo. Como observa Franz M. Maier em seu artigo sobre tal reescrita, a proposição de Beckett/Belacqüa é aquela em que um sistema musical de sons poderia servir como "modelo para um conjunto disciplinado de protagonistas". Um sistema dodecafônico de escrita literária.

...write a little book that would be purely melodic, think how nice that would

be, linear, a lovely Pythagorean chain-chant solo of cause and effect, a one-guessed telephony that would be a pleasure to hear. (Beckett, 1992, p.10).

O interessante é que na música as notas são permutadas. Há uma ordem, há frases, mas tudo não passa de um jogo sutil de permutações, as mesmas que levaram compositores como Arnold Schoenberg e Joseph Matthias Hauer a pensar suas artes combinatórias com base em doze notas. Um jogo que, como diz Beckett, não tem um fim em si; não se trata de pensarmos os termos, mas o que se passa entre eles, o que acontece quando dois ou mais termos são permutados, o desfazimento do que poderia chamar por “hábitos de sequências”.

A permutação estará presente em toda a obra de Beckett, de *Dream* a seus textos dos anos de 1980, e propostas de performance como em *Quad*, de 1984. Mas talvez não baste falar apenas de permutações, mas de tipos distintos de permutações as quais tem implicações temporais também distintas. Como bem observou o compositor Iannis Xenakis em sua palestra “Trois pôles de condensation” (Xenakis, 1971, pp. 26 a 37), vale distinguir o tempo da simples permutação – o que denominou por conjunto *hors-temps* –, as séries dirigidas tal qual nas cadeias de Markov – o conjunto *temporelle* – e por fim os conjuntos dirigidos – o *en-temps*. Três modos de pensar a permutação e três temporalidades distintas, a primeira em que o tempo causal é suspenso por completo, nenhuma expectativa é possível e diz-se que o tempo é reversível, pois o intervalo aVb é igual ao bVa . A segunda em que a comutatividade não é mais possível e compreende-se um pensamento vetorial $\overline{ab} \neq \overline{ba}$ ao invés do pensamento de grupo do tipo $\{ab\} = \{ba\}$. A ordem dos termos passa a ter importância significativa e o tempo é irreversível, pois o intervalo aVb não corresponde ao bVa . Por fim o terceiro tempo, aquele que conjuga vetores diversos, mas em uma cadeia mais complexa e dirigida, embora ainda relacionada ao jogo da permutação, o que Xenakis formula a partir da lei da probabilidade onde $\Pr(X_{n+1} = x | X_n)$. Neste ponto é possível a irreversibilidade é acompanhada de uma tendência no jogo de permutação dos termos. Beckett, assim como alguns compositores dos anos 1960 e 1970, dentre eles Luciano Berio (Cf. Ferraz, 2012) emprega os três modos de permutação, colocando em jogo três temporalidades distintas: a do tempo reversível em que os termos estão isolados por ilhas de silêncio ou ruído, a do tempo irreversível que está nas palavras quando o pouco de tempo entre elas não as isola e que invertida sua ordem desfaz o sentido anterior e por fim as

grandes cadeias que podem mesmo atravessar toda uma obra. Interessante lembrar que os procedimentos matemáticos de Beckett em obras da sua última fase, como *Quad*, trazem não apenas permutações de posições, mas também restrições específicas que geram estruturas matemáticas como a denominada *Binary Becket-Gray Code* (Cf. Cooke-North e Dewar, 2016).

Fig.1 - Figura de *Quad* indicando os movimentos de cada um dos quatro participantes de modo que os percursos sejam: Percurso 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA; Percurso 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB Percurso 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC; Percurso 4 DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD. Fonte: Beckett, S. *Quad*. Paris: Minuit. 1992, p.14

O que quero observar aqui é que há uma música por trás do pensamento de Beckett, e que esta música não está limitada àquela dos períodos barroco-clássico-romântico, nem à música do início do século como o dodecafonismo de Schoenberg ou o serialismo dos anos 1950 com suas permutações de notas e outros parâmetros como duração e intensidade, mas a uma música bem distinta destas, talvez mais próxima ao minimalismo das décadas de 1960-70, mas que também não é o minimalismo de Steve Reich, Phil Glass ou mesmo Morton Feldman (com quem Beckett trabalhou), mas de uma música que se vale da repetição e de algoritmos complexos que a permitem entrar em uma aparente deriva, esta totalmente guiada, dirigida, e irreversível mas dificilmente previsível ao espectador ou leitor. Penso assim que o jogo entre o silêncio, as repetições, os pequenos ciclos, as séries irreversíveis abrem o universo de Beckett para além do tempo cíclico do repetitivo, do tempo da eternidade ou do tempo teleológico simples, para lançar o leitor naquilo que Deleuze, em *Diferença e repetição*, (Deleuze, 1968) chamou de um tempo fora dos eixos.

Rastreando a obra de Beckett em busca de indícios deste tempos fora dos eixos, encontramos em 1968 dois exemplos em que ele, para criar seus ciclos aparentemente em deriva, se vale da sobreposição de ciclos simples. Em *Watt*, Beckett sobrepõe três ciclos de coaxar de rãs: Krak!, Krek! e Krik! que ele assim descreve ao técnico de impressão:

pas a imprimer

note pour l'imprimeur:

Il s'agit ici de 3 voix, parties ensemble et se repetant à des intervalles differents, et de leur deroulement jusqu'au moment où elles se font entendre de nouveau ensemble. Les petits traits representent des secondes. Entre deux krak 7 secondes, entre deux krek 4 seconds, entre deux krik 2 secondes.¹

Em *Watt* o trecho com as rãs quase se transforma em um código caso o leitor não se dê conta de que se trata de uma partitura. O uso da partitura é recorrente em Beckett e em *Watt* aparece na notação tracejada não só do coro de rãs, como também de um coro a quatro vozes (Soprano, contralto, tenor e baixo) que *Watt* ouve no caminho de sua casa (*Watt*, p. 267), esta notação tracejada é a mesma que aparece na forma de pontos em *Embers*, *Cascando*, *Krapp last tape*. Não se trata de notar o silêncio apenas, mas o lapso entre um termo e outro, seja ele preenchido de pausa ou de som, mas um lapso medido.

¹ a partir de documento digitalizado disponível em <http://omeka.wustl.edu/omeka/items/show/9148>, Galley proof of *Watt* by Samuel Beckett, Washington University Digital Gateway.

Fig. 2 - Página de *Watt* com os ciclos sobrepostos de Krak! Krek! e Krik!, seguindo a série Fibonacci: 8, 5 e 3.

O interessante aqui é que a proposta de Beckett de sobreposição de pulsos remete um músico a diversas referências. Primeiro a música dos Banda Linda, na República Centro-Africana, conforme a leitura do etnomusicólogo Simha Arom em estudos realizados na década de 1960 e cujos resultados foram publicados no início dos anos 1970 (Arom, 1973). Importante observar que o trabalho de Arom teve grande e quase imediato reflexo sobre a produção musical experimental, como empregado em 1975-1976, por Luciano Berio na composição de *Coro* (Stoianova, 1985, pp. 190-197).

Fig. 3 - Transcrição em notação por texto da partitura proposta por Arom (Arom 1973, p. 174).²

Outro exemplo, quase à mesma época do trabalho de Beckett, é o de Steve Reich, na composição de *Clapping Music*. Nos rascunhos do compositor, este se vale de sistema semelhante à sobreposição de ciclos. Os primeiros esboços de Reich trazem uma

² Apenas por curiosidade, emprego aqui uma notação semelhante àquela que Beckett usa em sua escrita, os traços correspondendo a silêncios e as bolas a ataques de trompas. Na partitura original, Arom se vale da notação tradicional da música do ocidente.

sobreposição de ciclos simples, tal qual encontramos em *Watt* de Beckett: ciclo de um, dois e três *beats*. Depois de algumas páginas de rascunho chega ao modelo final da peça, com uma figuração que traz a seriação das três figuras: um, dois e três *beats*, que defasadas irão constituir a complexidade rítmica da peça.

Fig. 4 - Reprodução a partir dos rascunhos de *Clapping* de Steve Reich. A primeira figura refere-se às primeiras cinco linhas das páginas de rascunho de *Clapping Music*, de maio de 1972. A segunda é uma transcrição³ de agosto de 1972, no mesmo caderno de rascunhos, conforme figuras originais arquivadas na Paul Sacher Stiftung (Potter 2011, pp. 35-41).

De referências em referências, quanto à sobreposição de ciclos irracionais que só voltam ao seu estado original após um grande período, não é de se deixar de lado a importância de Olivier Messiaen que já em seu *Quarteto para o fim do tempo* na década de 1940, suspende o tempo de Chronos com a sobreposição de um longo ciclo de 29 valores (durações musicais) a uma ciclo, também longo, de 17 acordes, em uma relação irracional

³ Emprego aqui mesma notação que Reich usou no exemplo anterior, embora em seus rascunhos ele empregue a notação musical tradicional com figuras de colcheias. Por sinal faço o mesmo caminho realizado por Beckett em *Watt*, que para o coral a quatro vozes do final ele faz suas primeiras anotações em escrita que mistura notação musical e texto intercalado por traços, até que adota a notação por traços presente em um outro coral presente na versão publicada do livro (Cf. *Watt*, p. 267 e figura dos rascunhos de *Watt* disponível no site <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/beckett/career/watt/manuscripts.html>, relativo à exposição *Fantoms from anywhere, a Samuel Beckett Centenary Exhibition*, Austin: Harry Ramsom Centre / Univ. Texas)

que só se completaria após 493 repetições, mas que Messiaen apenas sugere realizando apenas seis vezes, e mesmo sem completar a última, “deixando o tempo em aberto” (Cf. Ferraz, 1998, p.188).

Fig. 5 - Acordes e série de durações empregadas por Messiaen em “Lyturgie de Cristal”, primeira peça de seu *Quatuor pour la fin du temps* (Fonte: Ferraz, 1998, p.188).

A irreversibilidade aqui está na não possibilidade de se antever as sequências dadas a relação irracional entre os ciclos, mas existe sua progressão que sai do momento em fase, passa a uma grande defasagem, e poderia retornar à fase. A relação irracional abre assim o tempo e o coloca fora de seu eixo de relação causal ou direcional. Mas Beckett, assim como os compositores que citei, não abre mão totalmente da direcionalidade, de um tempo irreversível mas que se percebe dirigido e portanto reversível. Difere um tanto da estratégia composicional coletiva dos Banda Linda, ou dos Pígeus Aka (também estudados por Arom). A estratégia dos dois grupos africanos é irreversível porém sem traços de tentar se fixar em alguma direcionalidade estrutural enquanto a dos compositores ainda conserva dados de um tempo cronológico passado. Por outro lado, também é distinta daquela dos serialismo integral, de grande imprevisibilidade, mas de tempo reversível em que a ordem

dos temos em um primeiro momento não era relevante. O lançar-se no tempo de Æion se dá porém de um modo outro.⁴

Esta estratégia composicional de desfazimento do tempo e de seus hábitos, também se liga a um desfazimento do lugar da memória. A repetição, como em Reich, não pede a presença da memória, no entanto não se está nunca no mesmo lugar. O retorno é aparente. Em *Bing!*,⁵ peça curta de uma página que Beckett escreve em 1966, termos (ora formados por uma palavra apenas “blanc”, “sol”, “presque”, ora por grupos sintagmáticos “tout su tout”, “jambes collées comme cousues”, “un mètre”, “lumière chaleur”, etc) são permutados de modo que poucas vezes as mesmas sequências são refeitas; se um termo é precedido duas vezes por um mesmo será sucedido por outro e vice-versa.⁶ “Blanc”, ora seguida por “un mètre”, ora por “sur”, ora por “fixe”, precedida de “corps nu”, “plafond”, “sol”, “pieds”, “invisible”, e assim por diante.

Tout su tout blanc:corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blanc un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine. Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc. Mains pendues ouvertes creux face pieds blanc talons joints angle droit. Lumière chaleur faces blanches rayonnantes. Corps nu blanc fixe hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Corps nu blanc fixe invisible blanc sur blanc. Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Brefs murmures à peine presque jamais tous sus. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc sur blanc. Jambes collées comme cousues talons joints angle droit. Traces seules inachevées données noires gris pâle presque blanc sur blanc. Lumière chaleur murs blanc rayonnants un mètre sur deux. Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Pieds blanc invisibles talons joints angle droit. Yeux seuls inachevés donnés bleus bleu pâle presque blanc. Murmure à peine presque jamais une seconde peut-être pas seul. Donné rose à peine corps nu blanc fixe un mètre blanc sur blanc invisible. Lumière chaleur murmures à peine presque jamais toujours les mêmes tous sus. Mains blanches invisibles pendues ouvertes creux face. Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs. Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc fixe face. Murmure à peine presque jamais une seconde peut-être une issue. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Bouche comme cousue fil blanc invisible. Bing peut-être une nature une seconde presque jamais ça de mémoire presque jamais. Murs blanc chacun sa trace fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Lumière chaleur tout su tout blanc invisibles rencontres des faces. Bing murmure à peine presque jamais une seconde peut-être un sens ça de mémoire presque jamais. Pieds blanc invisibles talons joints angle droit hop ailleurs sans son. Mains pendues ouvertes creux face jambes collées comme cousues. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Hop ailleurs où de tout temps sinon su que non. Seuls les yeux seuls inachevés donnés bleus trous bleu pâle presque blanc seule couleur fixe face. Tout su tout blanc faces blanches rayonnantes bing murmure à peine presque jamais une seconde temps sidéral ça de mémoire presque

Tout su tout blanc:corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blanc un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine. Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc. Mains pendues ouvertes creux face pieds blanc talons joints angle droit. Lumière chaleur faces blanches rayonnantes. Corps nu blanc fixe hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Corps nu blanc fixe invisible blanc sur blanc. Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Brefs murmures à peine presque jamais tous sus. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc sur blanc. Jambes collées comme cousues talons joints angle droit. Traces seules inachevées données noires gris pâle presque blanc sur blanc. Lumière chaleur murs blanc rayonnants un mètre sur deux. Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Pieds blanc invisibles talons joints angle droit. Yeux seuls inachevés donnés bleus bleu pâle presque blanc. Murmure à peine presque jamais une seconde peut-être pas seul. Donné rose à peine corps nu blanc fixe un mètre blanc sur blanc invisible. Lumière chaleur murmures à peine presque jamais toujours les mêmes tous sus. Mains blanches invisibles pendues ouvertes creux face. Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs. Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc fixe face. Murmure à peine presque jamais une seconde peut-être une issue. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Bouche comme cousue fil blanc invisible. Bing peut-être une nature une seconde presque jamais ça de mémoire presque jamais. Murs blanc chacun sa trace fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Lumière chaleur tout su tout blanc invisibles rencontres des faces. Bing murmure à peine presque jamais une seconde peut-être un sens ça de mémoire presque jamais. Pieds blanc invisibles talons joints angle droit hop ailleurs sans son. Mains pendues ouvertes creux face jambes collées comme cousues. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Hop ailleurs où de tout temps sinon su que non. Seuls les yeux seuls inachevés donnés bleus trous bleu pâle presque blanc seule couleur fixe face. Tout su tout blanc faces blanches rayonnantes bing murmure à peine presque jamais une seconde temps sidéral ça de mémoire presque

⁴ Sobre o tempo de Æion, ver: Deleuze, 1969, p. 190-197.

⁵ Interessante observar que *Bing!* (de 1966), traduzida por *Ping!* na publicação inglesa de 1967, é em si uma repetição, repete o *Ping!*, batido do sino do imperador chinês que volta 3 vezes em *Dream of fear to middling women*. Um jogo de repetições dentre de outro.

⁶ Tais série se encaixam no que na década de 1950 Frank Gray denominou *Reflected Binary Code*, batizado de *Gray-Codes*, dentre os quais figura a variável *Beckett-Gray Code*, que dizem respeito a sequencias binárias em que apenas 1 bit varie entre uma e outra (Cf. Black, 2014)

Tout su tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blanc un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine. Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc. Mains pendues ouvertes creux face pieds blanc talons joints angle droit. Lumière chaleur faces blanches rayonnantes. Corps nu blanc fixe hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Corps nu blanc fixe invisible blanc sur blanc. Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Brefs murmures à peine presque jamais tous sus. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc sur blanc. Jambes collées comme cousues talons joints angle droit. Traces seules inachevées données noires gris pâle presque blanc sur blanc. Lumière chaleur murs blanc rayonnants un mètre sur deux. Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Pieds blanc invisibles talons joints angle droit. Yeux seuls inachevés donnés bleus bleu pâle presque blanc. Murmure à peine presque jamais une seconde peut-être pas seul. Donné rose à peine corps nu blanc fixe un mètre blanc sur blanc invisible. Lumière chaleur murmures à peine presque jamais toujours les mêmes tous sus. Mains blanches invisibles pendues ouvertes creux face. Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs. Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc fixe face. Murmure à peine presque jamais une seconde peut-être une issue. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc bing murmure bing silence. Bouche comme cousue fil blanc invisible. Bing peut-être une nature une seconde presque jamais ça de mémoire presque jamais. Murs blanc chacun sa trace fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Lumière chaleur tout su tout blanc invisibles rencontres des faces. Bing murmure à peine presque jamais une seconde peut-être un sens ça de mémoire presque jamais. Pieds blanc invisibles talons joints angle droit hop ailleurs sans son. Mains pendues ouvertes creux face jambes collées comme cousues. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Hop ailleurs où de tout temps sinon su que non. Seuls les yeux seuls inachevés donnés bleus trous bleu pâle presque blanc seule couleur fixe face. Tout su tout blanc faces blanches

Tout su tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blanc un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine. Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc. Mains pendues ouvertes creux face pieds blanc talons joints angle droit. Lumière chaleur faces blanches rayonnantes. Corps nu blanc fixe hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Corps nu blanc fixe invisible blanc sur blanc. Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Brefs murmures à peine presque jamais tous sus. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc sur blanc. Jambes collées comme cousues talons joints angle droit. Traces seules inachevées données noires gris pâle presque blanc sur blanc. Lumière chaleur murs blanc rayonnants un mètre sur deux. Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Pieds blanc invisibles talons joints angle droit. Yeux seuls inachevés donnés bleus bleu pâle presque blanc. Murmure à peine presque jamais une seconde peut-être pas seul. Donné rose à peine corps nu blanc fixe un mètre blanc sur blanc invisible. Lumière chaleur murmures à peine presque jamais toujours les mêmes tous sus. Mains blanches invisibles pendues ouvertes creux face. Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs. Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc fixe face. Murmure à peine presque jamais une seconde peut-être une issue. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc bing murmure bing silence. Bouche comme cousue fil blanc invisible. Bing peut-être une nature une seconde presque jamais ça de mémoire presque jamais. Murs blanc chacun sa trace fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Lumière chaleur tout su tout blanc invisibles rencontres des faces. Bing murmure à peine presque jamais une seconde peut-être un sens ça de mémoire presque jamais. Pieds blanc invisibles talons joints angle droit hop ailleurs sans son. Mains pendues ouvertes creux face jambes collées comme cousues. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Hop ailleurs où de tout temps sinon su que non. Seuls les yeux seuls inachevés donnés bleus trous bleu pâle presque blanc seule couleur fixe face. Tout su tout blanc faces blanches

Fig. 6 – Trecho em quatro momentos de *Bing!* de Beckett. realçando a entrada gradual e temporalmente dispersa dos termos.

O que busco mostrar aqui é como Beckett desfaz o tempo o tempo cíclico e o teleológico, em sua relação não com o minimalismo mas com uma *ars combinatoria* em que a repetição é presente mas de um modo em que nunca uma situação dada se repete tal qual. Ainda neste sentido cito quatro momento de *Cascando*, peça radiofônica de 1964, na sua versão em inglês.⁷ Na primeira as palavras são encadeadas de modo a se constituírem cadeias significantes habituais, apenas interrompidas pelas pausas (os 3 pontos). Na segunda são pequenas ilhas de significado ainda articuladas “rest...sleep”, “you have it...you’ve got it”. Na terceira o tempo já é outro e as ilhas começam de fato a se isolar, até que na quarta os termos estão flutuando em um mar de silêncio, o texto se transforma em lista, a leitura linear se torna polifônica, truncada, desfeita em sua continuidade.

story...if you could finish it... you could rest...sleep...not before...oh I know...the ones I’ve finished...thousand and one...all I ever did...in my life...with my life...saying to myself...finish this one...it’s the right one...then

⁷ Esta peça foi primeiramente realizada em francês em encomenda da Rádio e Televisão Francesa.

rest...sleep...no more stories...no more words...and finished it...and not the right one...couldn't rest...straight away...

on ... getting on ... finish ... don't give up ... then rest ... sleep ... not before ... finish ... this time ... it's the right one ... you have it ... you've got it ... it's there ...

faster...out...driving out...rearing...plunging...heading nowhere... for the island ... then no more ... elsewher ... anywhere ...hearing anywhere ... lights-

nearly ... just a few more ... a few more ... I'm there ... nearly ... Woburn ... it's hum ... it was him ... I've got him ... nearly-

Passamos de um tempo contínuo, onde os termos são compreendidos a partir e sempre em relação aos que acabaram de ser ouvidos, para um tempo irreversível em que os termos valem por si, e quando repetidos apenas reforçam suas sonoridades. As palavras, que aqui reduzo a termos, mergulham em seus traços sonoros e rítmicos. Não se trata de uma supressão do significado, ele ainda está mas embaralhado.

Esta musicalidade do texto em Beckett respira muito da música de sua época. Uma música que se fez como arte do tempo, mas de um tempo que gira em falso, que se desdobra em um mesmo ponto, se abre a cada vez em espessuras distintas. Não se trata de um tempo linear homogêneo, nem de um tempo cíclico também homogêneo, mas de um tempo heterogêneo muito próximo àquele da *durée* de Henri Bergson.⁸

A relação entre o silêncio e este pensamento por combinatórias não o de ligar termos, mas o de justamente isolar termos e permitir que estes sejam ouvidos em si, tal qual realizou Webern em suas *Variações op. 27*, em 1937, ideia retomada nas décadas seguintes por John Cage, Karlheinz Stockhausen e por fim Morton Feldmann. Mas o silêncio também cai em si quando isolado por termos que não se ligam mais pelos hábitos. E este silêncio é ainda mais presente quando não mais mesurável; quando a cada vez é um, diferente do anterior e do posterior. Um silêncio medido, como lembra Siân Phillips (apud. Mathon, 2013. p 15):

Me disseram que cada sinal de pontuação tinha um valor bem preciso e então me pus a trabalhar como um metrônomo através do texto, lendo de um modo insuportável mas me lembrando pouco a pouco que um ponto é um ponto e não dois pontos nem um traço de união nem um ponto de exclamação nem vírgula. Trabalhamos assim como máquinas, batendo os

⁸ Cf. Malufe, Annita. "A repetição em Beckett e Deleuze", neste mesmo dossiê)

tempos com os dedos, e como depois de algumas horas esta cadência impiedosa e os belos olhos azuis também impiedosos me deixavam um pouco doente, me arrisquei a dizer que deveria voltar pra casa e continuar a trabalhar sozinho.

Ou ainda esta passagem marcante de uma nota de ensaio que Beckett faz para Martha Fehsenfeld quando de sua performance da personagem Winnie de *Happy Days*, em 1979:

Relacione a frequência de palavras e ações quebradas com a discontinuidade do tempo. O tempo experimenta assim a passagem incompreensível de um presente inextrincável ao próximo. Aqueles passados esquecidos aqueles que se tornam inconcebíveis. (Fehsenfeld, 1987).

Observando esta importância do silêncio que a cada vez ganha uma dimensão distinta, das ilhas de termos que também a cada vez são outras, acredito interessante analisar não apenas os textos de Beckett, suas partituras de sugestões e suas notas de ensaio, mas também suas realizações práticas como aquelas registradas pela RTF com *Embers* e *Cascando*. Tais realizações práticas são parte importante da obra de Beckett, como um escritor que adere à escuta acusmática, aquela em que a fonte se separa do som que emite e que traz elementos importantes para análise da estrutura temporal em Beckett, da passagem do plano escrito ao acusmático, registrado em um suporte como o *tape* (*bande sonore*, fita magnética). Talvez, se Beckett tivesse queimado os textos que geraram suas obras gravadas em *audiotape*, tais gravações permaneceriam como único suporte de análise com força de original? É pensando nesta possibilidade que analiso aqui um de seus *audiotapes*, duas gravações de *Cascando*, a primeira realizada em 1963 na RTF e a segunda em 1964 pela BBC.⁹ Gravação talvez muito próxima à que Mihalovici realizou e que usou para medir tempos de pausa e tempos e fala na realização de sua primeira colaboração em *Krapp's last tape*.

Convidei Sam e Roger Blin ao meu apartamento. Depois do almoço, Blin sentou-se em uma poltrona e, na presença de Sam, leu, releu, e encenou diversas vezes *Krapp's last tape*. Com o uso de um cronometro, gravei,

⁹ Samuel Beckett – *Works For Radio: The Original Broadcasts*. "4.1 Cascando Script By Samuel Beckett, Composed By Marcel Mihalovici", Vozes: [Opener] Denys Hawthorne e [Voice] Patrick Magee. "Cascando": Estréia e difusão da RTF, em 13 de outubro de 1963 e realização da BBC Third Programme, realizada em 6 de outubro de 1964. Disponíveis em: <http://www.ina.fr/audio/PHD99200066> e https://www.youtube.com/watch?v=wT4-ko_3mmM&t=25s

escutei, registrei todos lapsos de tempo. Escutei a história, escutei as palavras. (Fournier, 1998, p.133)

Em seu estudo sobre Mihalovici e Beckett Edith Fournier realça o fato de “ambos terem um dom raro de medir o silêncio (que é um material tão essencial quanto sons ou palavras)” (Fournier, 1998, p. 134). Mas ouvindo os silêncios em Beckett se faz muito mais a presença do silêncio beethoveniano¹⁰ do que aquele presente nas propostas de Feldmann ou mesmo Webern. Ou mesmo, por vezes, a transição entre um e outro, mas com predominância dos “insondáveis abismos de silêncio”. O silêncio em Beethoven não é uma simples pausa, espaço de espera, mas abismo, buraco, quebra que faz lembrar a ideia de *interrupted action* proposta por um compositor como Brian Ferneyhough nos anos 1990 (Ferneyhough, 1983). É o que propõe Beckett para a personagem Winnie de *Happy Days*, “sendo constantemente interrompida ou interrompendo a si mesma. Ela é um ser interrompido” ou ainda quando pede à atriz Billie Whitelaw que “relacione a frequência das palavras e ações interrompidas com a descontinuidade do tempo”. Mas talvez a proposta mais cortante de Beckett seja a de pensar o sino como “emblema do tempo /.../ como uma face no metal”. (Martha, 1987, p. 51 e 52).

O silêncio não existe isolado, ele existe face o não silêncio presente em áreas movidas e áreas estáticas. Penso aqui na tripartição do tempo tal qual a proposta por Gérard Grisey, compreendendo o tempo em 3 camadas: o esqueleto, a carne e a pele do tempo. Para Grisey o “esqueleto do tempo” é a camada de “cortes que um compositor opera para colocar seus sons em uma forma” (Grisey, 2008. p.57). Seria seu esqueleto rítmico, uma estrutura de *onsets* que dispara afetos temporais distintos conforme o material sonoro que a constitui. A “carne do tempo” é justamente o que dá esta sensação distinta para uma mesma estrutura de *onsets*. É o lugar em que um som se diferencia daquele que segue e que o segue, mas que traz também uma informação que Grisey chama por pré-audibilidade de um som, tal qual “hábitos de sequências”. A carne do tempo é imediata, e diz respeito ao jogo de diferenciação entre um som e seus vizinhos no momento imediato de sua atualização. A carne do tempo se

¹⁰ Esta ideia de um silêncio relacionado ao corte abrupto, ao abismo que se abre tal qual em Beethoven e aqui remeto à Variação 13 das 32 *Variações sobre tema de Anton Diabelli*, op. 120, acordes isolados irrompem no silêncio em *forte* (*F*) e sucumbem, ainda abruptos, mas quase desaparecendo em notas também isoladas em dinâmica *piano* (*p*).

abre à “pele do tempo”: “lugar de comunicação entre o tempo musical e o tempo do ouvinte” (Grisey, 2008, p. 85), expando aqui esta noção para o ponto intangível da decodificação realizada no plano do significados e que em Beckett estará nas palavras, nos seus retornos em Gray-Code, sempre com entornos distintos e em um jogo constante de repetição e ressignificação.

O tempo que nasce do silêncio, das zonas movidas, das tendências e das ramificações nas cadeias de significados, que uma escuta de *Cascando* de Beckett proporciona.

A partir dos arquivos de áudio digital, da RTF e BBC, realizei uma leitura de alguns momentos.¹¹ O primeiro momento, com a voz de dois personagens de *Cascando*: Opener e a de Voice (o terceiro personagem é Música, esta realizada por Mihalovici, tanto na versão inglesa quanto francesa), observo a periodicidade regular da versão francesa e a irregular da versão inglesa, e observando também os longos períodos de silêncio que isolam as ilhas de palavras.

O primeiro exemplo corresponde à Opener na versão inglesa; o segundo e o terceiro comparam Voice da versão inglesa ao da francesa. A figura seguinte traz Voice a 9 minutos do início da peça, já com muito mais pausas, tal qual Opener, demonstrando a tendência de transformação lenta (do tempo irreversível) da peça: contraponto entre ilhas de sons e as ilhas de silêncio em suas medidas irregulares: as grandes ilhas de fala de Opener em contraposição à fala rápida e ininterrupta de Voice.

¹¹ Para a realização deste estudo empreguei os programas AudioSculpt e OpenMusic, desenvolvidos pelo Institut de Recherche et Coordination Acoustique Music (IRCAM), que permitem a análise de dados de áudio em arquivos específicos (formato SDIF) a partir do qual é possível extrair dados como o de uma partitura, aqui limitado apenas aos dados temporais, mas que poderia contemplar também dados frequenciais (como os dados espectrais presentes nas vozes de *Opener* e *Voice* na gravação empregada como objeto de estudo).

Fig. 7 – Quatro amostras de arquivo de áudio de *Cascando*: 1. primeira entrada de Opener destacando ilhas de fala em meio a grandes pausas; 2. primeira fala de Voice na versão da RTF, leitura rápida marcada pela regularidade métrica; 3. mesmo trecho de Voice na versão BBC, leitura rápida mas de métrica não regular; 4. leitura de Voice a aprox. 9 min, versão BBC, demonstrando ainda leitura rápida, irregular, mas marcada por longas pausas, tal qual as entradas de Opener.

Com auxílio da notação musical podemos visualizar o esqueleto do tempo na realização de *Cascando* os dois momentos distintos da versão inglesa exemplificados acima. Os silêncios, sobretudo os de Opener, que no primeiro exemplo assinalei com uma linha horizontal e no segundo com os segundos de pausa correspondentes e os momentos de grande atividade de fala (geralmente realizado por Voice), permitindo observar a evolução e variação do silêncio e dos momentos de maior atividade.

Fig. 8 – Transcrição em notação musical ocidental de dois momentos de *Cascando*, o primeiro relativo ao início da peça e o segundo de momento a aprox. 15 minutos de leitura na versão BBC.

É a presença, na gravação, do que Billie Whitelaw diz quando fala de Beckett lhe pedindo que fizesse não um silêncio de três mas de dois pontos apenas. Uma mensuração precisa do tempo.

Se os momentos de silêncio entre Opener e Voice, ou durante a fala de Opener, são caracterizados por estas duas medidas, os de grande atividade de Voice se caracterizam por uma subdivisão extrema, com unidade mínima em 1/16 de segundo e poderia medir também tais ilhas de atividade. Voice também tem suas variações e seus silêncios, oscila temporalmente como passou a ser presente na música a partir dos anos 1970, em Brian Ferneyhough por exemplo.

Fig. 9 – Exemplos de irregularidade métrica na leitura de Voice no início de *Cascando*, versão BBC.

Visualizando o esqueleto do tempo proposto por Beckett, e sua pertinência prática para além dos depoimentos e textos, ficam claros tais movimentos e abre-se o espaço para o segundo nível temporal, a carne do tempo presente agora nas palavras escolhidas por Beckett, do modo como progridem no seu jogo de permutação. Está aqui também a espectralidade de cada sílaba ou mesmo vogal e consoante. Em resumo é marcante o uso de palavras curtas e que permitem tanto um encadeamento rápido (o mesmo que acontece na sequência conhecida de *Not I* na interpretação de Billie Whitelaw). Ora extremamente breves e que, quando cortadas, abrem para um silêncio abrupto: “Correct”, “go on”, “fall”. Ora um pouco mais alongadas, e que alongadas na fala (sobretudo com Voice) abrem para um outro silêncio, aquele em que o som continua e pede para ser religado à sua continuidade: “somewhere”, “Woburn”, “broadbrim”. Uma evolução que faz pensar no modo como Luciano Berio compõe sua *O King*, onde o compositor parte da decomposição da frase “Oh! Martin Luther King” em fragmentos fonéticos das vogais (o, a, i, u, er, ing) que ao início da peça estão permutados e lentamente voltam à ordem original ao longo da peça.¹² Esta micro direcionalidade embutida em cada palavra e na construção do texto de cada um dos personagens acaba compondo esta camada quase imperceptível ao logos, mas dada à

¹² Sobre a obra *O King* de Berio, realizei uma análise mais pormenorizada no artigo já citado aqui *Três tempos em O King* (Ferraz, 2013) e ver também Osmond-Smith, 1985.

sensação na força com que irrompem: ora abrupta ora arrastada. A este aspecto das palavras Beckett acrescenta aquele da realização do texto de Voice por Patrick Magee, que dirigido pelo autor alonga as palavras a cada entrada. Como exemplos alguns momentos do início, meio e final da leitura:¹³

início da leitura:			
	Opener:	"it is the month of may"	1 sec 47 ms
		"me"	17 ms
		"I open"	78 ms
	Voice:	"if you couldn't finish it"	49 ms
		"oh I know... the ones I finished"	1 sec 50 ms
		"Woburn"	47 ms
		"to finish"	49 ms
		"comme on"	1 sec 92 ms
	Opener	"and I close"	2 sec 02 ms
meio da leitura (aprox. após 8 mins)			
	Voice:	"knees first...hands flat"	1 sec 78 ms
		"Woburn"	91 ms
		"comme on"	1 sec 23 ms
		"Woburn"	1 sec 25 ms
	Opener:	"and I close"	1 sec 90 ms
final da leitura (aprox. após 20 mins)			
	Voice:		
		"comme on"	1 sec 25 ms
		"comme on"	1 sec 69 ms

Tab.1 – Durações de momentos das leituras de Opener e Voice na versão BBC em 3 momentos distintos da peça

Se ao início da peça uma frase de Opener como "it is the month of may", após 8 minutos dando espaço a frases ainda mais longas como "knees first...hands flat", ao final da peça conterà frases bem mais curtas como "comme on", o mesmo espaço que antes abrigava as repetições de "Woburn" (que a cada vez que é repetida ocupa durações distintas). Interessante também notar que termos de sonoridade contínua (sem articulação de consoantes cortantes – bilabiais ou oclusivas) como "comme on", acabam trazendo uma sensação maior de duração mesmo que cronometricamente corresponda a "and I close" ou "knees first...hand flat"; em seus micro tempos "comme on" e "and I close"/ knees firts...hand

¹³ A gravação utilizada para análise tem a duração total de 21 min, 2 sec, 41 ms.

flat” encerram número de *onset* distintos, quase em uma proporção de 1 para 3 para 4. Tais aspectos são de fato o que irá conduzir o tempo em Beckett e o que ele controlava minuciosamente, evitando assim cair na tentação de deixar o tempo e seu fluxo para o “talento” do interprete. Isto me remete novamente a Grisey quando diz que “Acreditamos firmemente na intuição do músico mas cremos também que esta pode ser trabalhada tão pacientemente quanto a arte do raciocínio” (Grisey, 2008, p. 75).

Imagino assim esta fabulação temporal de Beckett a partir de duas propostas de compositores do século XX, Iannis Xenakis e Gérard Grisey: a sobreposição das estruturas *hors-temps*, *temporelle* e *en-temps* e o jogo entre as três camadas de tempo (o esqueleto, a carne e a pele do tempo). Escrever uma palavra, um conjunto de termos, fabular sua sequência através de princípios sintáticos ou matemáticos, é apenas um dos modos do jogo de Beckett, existem outros: passar toda uma noite trabalhando em uma modelagem em gesso para uma árvore (como Beckett realizou junto a Giacometti); dedicar-se a cronometrar as falas, medir a velocidade de pronúncias e articulações; imaginar e reimaginar movimentos sobre o palco, objetos sobre o palco dentre eles a própria música, ora personagem ora mobília. Por fim, dedicar-se a pensar a literatura em um plano acusmático e cinemático, se valendo do registro áudio-visual sem deixar de lado o antigo papel, mesmo que as gravações corram o risco de se degradar mais rapidamente do que o papel. Sem tais experiências registradas de Beckett dificilmente seria possível resgatar sua música a partir de seus textos impressos, talvez more aí a preocupação que o levou a consultar Igor Stravinsky se deveria ou não valer-se de notação musical para as pausas, afinal de contas trata-se de um compositor do tempo, assim como o foram Stravinsky, Messiaen e Grisey, que mesmo com cronômetros moldaram o tempo intensivo aparentemente inabordável, o tempo de velocidades e lentidões, densidades e rarefações, as espessuras e peles do tempo. Gong!

Referências bibliográficas:

Arom, Simha. “Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale”, *Revue de musicologie*, T. 59e, No. 2e.. Paris: Société française de Musicologie. 1973, pp. 165-190 Num. 375-376-377. Paris: Richard Masse, 1985.

Beckett, Samuel. “Bing”, In: *Têtes-mortes*. Paris: Minuit. 1972.

Beckett, Samuel. *Collected shorter plays*. New York: Grove Press. 1984.

- Beckett, Samuel. *Dream of fair to middling women* New York: Arcade Pub. 1992.
- Beckett, Samuel. *Letters 1929-1940*, Cambridge: Cambridge Univ. press. 2012.
- Beckett, Samuel. *Watt*. Paris: Minuit, 1968.
- Black, Paul E.. "Gray code", in *Dictionary of algorithms and data structures* [online], Vreda Pieterse and Paul E. Black, eds. 7 June 2014. Available from: <https://www.nist.gov/dads/HTML/graycode.html>.
- Charles Juliet. *Conversation with Samuel Beckett and Bram Van Velde*. Leiden: Academic Press. 1995.
- Cooke, Mark; North, Chris e Dewar, Megan. "A note on Beckett-Gray codes and the relationship of Gray codes to data structures", In: arXiv: 1608.06001v2 [math.CO], 25 agosto, 2016. Cornell Univ. Library. Disponível em: <<https://arxiv.org/abs/1608.06001v2>>
- David Osmond-Smith, *Playing on words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonias*. London: RMA, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.
- Fehsenfeld, Martha. "From the perspective of an actress/critic: ritual patterns in Beckett's *Happy Days*", In: Burkmanm Katherine (ed.). *Myth and ritual in the plays of Samuel Beckett*. London: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.
- Ferneyhough, Brian. "The tactility of time", *Perspectives of new Music*, v.31, no.1. Seattle: Univ. of Washington. 1983.
- Ferraz, Silvio. "Três estruturas de tempo em O King, de Luciano Berio", *Revista Música*, v. 13, n.1, São Paulo: USP. 2012.
- Ferraz, Silvio. *Música e repetição: aspectos da diferença na música contemporânea*. Educ: São Paulo, 1998.
- Fournier, Edith. "Marcel Mihalovici and Samuel Beckett: musicians of return" [1986] In: Mary Briden (edit.). *Samuel Beckett and music*. Oxford: Clarendon Press. 1998.
- Franz, Michael Maier. "Samuel beckett, les douze sons de l'Empereur Hoâng-tí et le silence de L'Empereur Mou", in: *Beckett et la musique*, Strasbourg: PUS. 2013.
- Grisey, Gerard. "Tempus ex-machina [1980]", In: Grisey, G. *Écrits*. Paris: MF.2008.
- Jankélévitch. *La musique et l'ineffable* [1957]. Paris: Seuil. 1983.
- Mathon, Geneviève e Lauffer, David. "Introduction: Beckett et la musique", In: *Beckett et la musique*. Strasbourg: PUS, 2013.
- Potter, Keith. "Drummed Out? What Steve Reich did after Drumming" In: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 24, Basel: Paul Sacher Stiftung. April 2011.
- Xenakis, Iannis. *Trois poles de condensation*, In: *Musique et Architecture*, Tournai: Casterman, 1971.

¹ Silvio Ferraz (sp-1959), iniciou em 2014 suas atividades como professor do curso de composição do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Entre 2002 e 2013 atuou como Professor Associado do departamento de música do Instituto de Artes da UNICAMP, no biênio 2009-2010 foi Diretor Pedagógico da Escola de Música do Estado de São Paulo e Diretor do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Professor voluntário do programa de pós-graduação em Música da ECA- USP (2009-2010). Coordenou o Centro de Linguagem Musical (PUCSP), o instituto virtual MusArtS (musica articulata sciencia) interface para projetos que relacionam criação musical, ciência e tecnologia enfocando áreas como acustica de salas, composição e análise musical com auxílio de computador, interatividade e estudos de cognição musical e o Núcleo de Integração e Difusão Cultural (NIDIC-UNICAMP) e o curso de Pós-Graduação em Música da Unicamp (2013). Estudou composição com os principais representantes do movimento Música Nova em S.Paulo nos anos 70, Willy Correa de Oliveira, Oliver Toni e Gilberto Mendes, na Universidade de S.Paulo. Posteriormente participou nos seminários de composição de Brian Ferneyhough, na Fundação Royaumont em Paris, e de Gerard Grisey e Jonathan Harvey no IRCAM, oportunidade em que completou sua formação de compositor. Desde 1985 participa ativamente dos principais festivais brasileiros de música contemporânea, sobretudo o Festival Música Nova e a Bienal de Música Brasileira Contemporânea, com algumas saídas para fora do Brasil ao participar do Festival d'Automne à Paris 1994 e do festival Sonidos de las Americas, Carnegie Hall-N.York, em 1996. É doutor em Comunicação e Semiótica, Livre Docente pela Universidade de Campinas, autor de *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea* (SP: Educ/ Fapesp, 1997), *Livro das Sonoridades* (Rio: 7 letras, 2004) e organizador de *Notas-AtosGestos* (Rio: 7 letras, 2007). Bolsista da Fundação Vitae em 2003, pesquisador associado à Fapesp e pesquisador do CNPQ, desenvolve projetos no campo da composição musical contemporânea, com ênfase no estudo das implicações do conceito de tempo na música do final do século X e séc.XXI. Do ponto de vista estritamente composicional tem trabalhado com ênfase na escrita instrumental com uso de técnicas estendidas e no desenvolvimento de técnicas de reescrita musical.