

Ler, escutar: o tempo irreversível em Beckett

Profa. Dra. Annita Costa Malufe (PUC-SP)

Resumo:

Samuel Beckett não suportava mais o “bom uso” das palavras. Dentro de seu projeto de uma literatura da não-palavra, sua escrita em prosa vai sendo tomada por uma língua sonora, cada vez menos significativa e mais arrastada por fluxos de vozes entrecruzados, dissonantes. A ponto de termos textos que são verdadeiras partituras vocais. Para se ler Beckett, mesmo em silêncio, é preciso “ouvir vozes”, ser conduzido por elas, e performar o texto. A ideia de performance implica uma determinada imagem de tempo: a do tempo irreversível da escuta ou do acontecimento. É esta imagem que procuraremos explorar a partir da leitura da prosa tardia de Beckett e de alguns conceitos propostos pelo filósofo Gilles Deleuze. O objetivo é observar este movimento, que faz do texto uma partitura e da leitura uma performance, tendo em vista elaborar um pensamento sobre a temporalidade que investe a escrita de Beckett.

Palavras-chave: Samuel Beckett, Gilles Deleuze, escuta, tempo, performance.

Minha intenção é desdobrar algumas ideias que foram uma espécie de culminância da minha tese de doutorado, *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (MALUFE, 2011). Naquele momento, ao invés de fazer uma conclusão, fechei a tese abrindo-a para a ideia de “Partitura vocal”. Foi quando aprofundei as ressonâncias que sentia entre uma certa poesia contemporânea brasileira – no caso da tese, Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar – e a obra de Samuel Beckett, justamente a partir desta ideia da poesia como uma partitura para voz falada. Então o que propus para esta comunicação passa por expor e complementar essas ideias, tendo em vista chegar na questão do tempo que investe a escrita de Beckett. Vou expor algumas coisas aqui em um certo estado inconcluso; não vou chegar a detalhar a questão da temporalidade, por uma questão de “tempo” nosso aqui, mas também por ser algo que está em estado de pesquisa. Esta pesquisa se liga a meu projeto atual de pós-doutorado, focado nas escritas de Gilles Deleuze e Beckett, e leva em conta especialmente algumas de suas obras em prosa escritas a partir da década de 1960.

Começo com a observação de um movimento que me parece muito presente na obra de Samuel Beckett que vou chamar de um movimento de vocalização do escrito. Uma invasão no escrito por uma espécie de vocalidade. Talvez este seja um movimento que desde o início atravessava o projeto poético de Beckett – afinal ele é fundamental na escrita para teatro –, mas diria que ele se intensifica em sua obra na trilogia da década de 1950 – *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953) e encontra contornos mais específicos a partir de *Comment c’est/ Como é* (1961). Ou seja, se intensifica justamente na obra em prosa, não destinada ao palco. Como se o texto a ser lido em silêncio fosse tomado de assalto por forças da voz pronunciada. Vai me interessar então principalmente esta infiltração vocal nos textos não previstos a serem vocalizados de fato.

Essas partituras para voz que parecem acontecer em silêncio, como se o próprio texto já fosse nutrido de uma potência vocal.

Mas ao dizer isto não gostaria de restituir a divisão entre gêneros, pelo contrário. Beckett é sobretudo um autor que rompe com esta separação; teatro, prosa, romance, poema, são designações que usamos para nos entendermos um pouco ainda, mas me parece que há um “gênero Beckett” e ele não se encaixa muito bem nessas classificações. O que sobressai é uma escrita que, seja nos ditos monólogos ou nas peças para TV ou rádio, seja nas narrativas curtas ou nas novelas, enfim, é uma escrita que trabalha cada vez mais com este material vocal. Vozes muitas vezes descoladas dos corpos. Vozes em *off*. Vozes encarnadas só em uma cabeça, em um crânio ou em uma boca. De todo modo, vozes, nas quais somos imersos, vozes que conduzem a nossa leitura, que nos conduzem em seu ritmo. É uma escrita atenta a isto, me parece, e talvez venha daí a presença constante do teatro em sua produção, a necessidade de explorar esta materialidade da voz. E de torná-la cada vez mais independente, mais autônoma, cada vez mais a protagonista dos textos.

Poderíamos aplicar a Beckett, assim, a mesma defesa que ele fez de Joyce em uma carta, ao escrever: « Vous vous plaignez que ce truc n’est pas écrit en anglais. Il n’est pas écrit du tout. Il n’est pas là pour être lu – ou plutôt il n’est pas là seulement pour être lu. Il doit être regardé et écouté. » (BECKETT, 2007, p.8)¹ Joyce não estaria escrito em inglês, pois não se trata apenas de estar escrito, diz Beckett. Pois não se trata de obedecer aos cercados de uma língua ou aos cercados do escrito. É curioso que, em outra carta, ele se refere à sua própria resistência em escrever em um inglês oficial. E, poderíamos acrescentar, ao adotar o francês como sua segunda língua, ele jamais chegou a escrever em um francês oficial. A literatura era um processo de se desfazer das regras gramaticais e sintáticas, fugir das belas letras. Era preciso burlar as regras do escrito, fazer a linguagem falhar, dizer mal as coisas, exceder a representação: “é importante tratar as palavras como um pouco mais do que simples símbolos respeitosos” (2007, p.9), diz nesta mesma carta. Daí alguns dos motes reiterados por Beckett em diferentes obras, “falhe melhor”, “pior ainda”, “como mal dizer?”. E isto porque, dizia ele, era preciso que a escrita, literária ao menos, fosse capaz de perfurar a superfície aderente da língua para dar a ver e a ouvir o que estaria escondido por detrás.² Para que o texto deixasse de ser “sobre” alguma coisa para ser ele mesmo uma coisa, um corpo. Algo portanto a ser ouvido e visto, e não apenas lido, como qualquer outra coisa do mundo. É o que Joyce, a seu ver, conseguiria fazer.

Tornar sensíveis “visões e sons” por entre as palavras é o que Gilles Deleuze aponta acerca do estilo conquistado por Beckett. Para Deleuze, esta busca teria se elaborado através dos romances e peças de teatro, aflorando em *Comment c’est/ Como é* (1961) e

1 “Vocês se queixam que isto não está escrito em inglês. Ele não está mesmo escrito. Ele não está aí para ser lido – ou antes, não está aí para ser apenas lido. Ele deve ser visto e ouvido.” (trad. livre)

2 Conforme lê-se em uma conhecida carta de Beckett endereçada ao tradutor Axel Kaun (BECKETT, 1992, p.15).

chegando a seu termo nos últimos textos, como por exemplo as peças para televisão, ou o poema “Comment dire” [Como dizer] (1989). Neste processo, Deleuze diz que Beckett teria encontrado uma: “Música própria da poesia lida em voz alta e sem música” (1992, p.105).

Assim, a ideia da transformação do texto beckettiano em uma partitura vocal, ou partitura para música da fala, parte desta ideia de que há uma certa potência sonora no texto beckettiano – e é certo que isto ganha novos contornos na prosa tardia – que é capaz de converter a nossa leitura em uma escuta, e uma escuta que também dá a ver imagens, ou imagens que emergem em meio a esta escuta. Como diz Beckett, seu texto “não está aí para ser lido (...) ele deve ser visto e ouvido”. Como diz Deleuze, há visões e audições “que se elevam acima das palavras” (1993, p.9), imagens e sons que só as palavras dão a ver e a ouvir; entre elas, através delas.

Quando me refiro à ideia da partitura vocal, acho inevitável e obrigatório citar o estudo de Fábio de Souza Andrade, *Samuel Beckett: o silêncio possível*, pois ele se vale de uma expressão muito próxima. Ele diz que o texto de Beckett passaria por uma “metamorfose do texto em *partitura para uma música verbal*” (p.160). A prosa beckettiana teria evoluído no sentido de um: “casamento dos olhos que leem com a fala, da escrita com a escuta silenciosa”, em “uma escrita que se vale da escuta para se constituir” (pp.159-160). Para Fábio de S. Andrade, este movimento que faz do texto uma partitura também se intensifica a partir da década de 1960, após *Como é*. A partir daí, torna-se mais e mais preciso “escutar” o texto para que ele produza seus sentidos, cada vez mais é solicitada a participação do leitor para que o texto aconteça. É na leitura que as entonações, pausas, velocidades irão se definir.

Mesmo numa leitura silenciosa, portanto, são textos que acionam a escuta do leitor. Há algo neles que sugere a escuta, que a força, a estimula. Escuta esta que é uma escuta de vozes; não vozes que cantam mas, sim, que falam sem parar, que são tomadas por fluxos ininterruptos, por jatos de falas compulsivas. Fábio de S. Andrade fala em “música verbal”, pois ao contrário de uma música de alturas, melodias, se trata de uma música da própria fala, uma música do ritmo da fala, de seus movimentos, entonações, oscilações, velocidades, encadeamentos, rupturas. Ouvir o texto é então embarcar na escuta desse movimento da própria voz que fala, ser imerso neste ritmo.

O inominável é um marco para Maurice Blanchot, quando se trata de notar este movimento na obra de Beckett de uma voz que se descola do corpo, se torna independente de personagens, deixa de ser a fala “de” um personagem ou ser apenas a portadora da história de outros personagens, para ser ela mesma a personagem principal. “Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar. Uma voz chega a alguém pelas costas no escuro”, anuncia mais tarde o início de *Companhia*.³ O que se narra, mais e mais, nos textos beckettianos é o percurso de uma voz – é ela que se autonomiza e se torna a

3 “Une voix parvient à quelqu’un dans le noir. Imaginer. Une voix parvient à quelqu’un sur le dos dans le noir.” (BECKETT, 1985, p.7, tradução livre para o português).

protagonista da escrita. São vozes que começam a valer por si. Por mais que elas tragam pedaços de histórias, remetam a personagens, façam referências a supostos corpos aos quais elas pertenceriam, o que cada vez mais se sobressai é a presença concreta de uma voz – às vezes mais de uma: sua fisicalidade, seus ritmos, sua duração, seu fluxo. Uma presença que se impõe enquanto corpo mesmo: o corpo sonoro das palavras, saltando a nossos olhos e ouvidos e nos engajando com ele. Passo decisivo para transformar o texto em partitura, e portanto a leitura em uma performance.

O próprio Beckett teria sentido chegar a um limite, em suas palavras “próximo ao nada”, em *O inominável* (“the next next to nothing”, em sua expressão). E sair deste ponto em que este romance o deixou não teria sido fácil, diz na carta citada por Evelyne Grossman no ensaio presente em *La Défiguration. Comment c’est/ Como é* se apresenta como um desdobramento, ao mesmo tempo inesperado, deste processo. Evelyne lembra que, na primeira versão, *Como é* se apresentava em um parágrafo único encadeado, sendo apenas depois separado em blocos que, a seu ver, “acentuam a visibilidade das pausas de respiração, as palpitações, reforçando o caráter sincopado” (2004, p. 58). O corpo da frase é literalmente lacerado, decupado por cortes, por segmentos que se inserem, por sintagmas que se tornam independentes e desmontam a sintaxe e a reacomodam em uma alternância ritmada de feridas e suturas – movimentos de desarticulação e rearticulação da sintaxe, observa Evelyne. Para ela é neste texto que Beckett começa a elaborar uma escrita que se dá num verdadeiro cruzamento entre cena e narrativa voz escrita, visível, e voz ouvida, dando a ver e a ouvir simultaneamente.

Como é, portanto, faz saltar a questão sonora, rítmica, a partir deste cruzamento entre a rítmica da voz e a sua notação, pensada através dos blocos de texto contínuo, sem pontuação ou maiúsculas, separados por espaços em branco. Há, antes de tudo um ritmo que dita a organização do texto, muito mais do que uma questão de significação. Há um ritmo que se torna sensível e como que se destaca das palavras, se eleva delas, tornando-se independente. O texto é aqui explicitamente uma partitura para voz falada, ainda que seja um romance (Beckett mesmo o definia assim), e não por exemplo um monólogo.

Dois marcos então: *O inominável*, marcando a autonomização da voz, seu fluxo contínuo e *Como é*, marcando esta notação do ritmo vocal, sua preponderância na disposição gráfica do texto e em sua condução. Marcando ainda, esta voz que, autônoma, pouco a pouco se desfaz, se decupa, se faz de fragmentos e quebras, em um ritmo sincopado, para resgatar a expressão de Evelyne Grossman. Se uma voz portanto primeiramente se autonomiza, culminando em *O inominável*, em seguida, a partir de *Como é*, o que se autonomiza é o próprio ritmo vocal. Quase nada de histórias, quase nenhum encadeamento lógico ou narrativo, mais e mais a palavra enquanto som, o som entrecortado, em staccato, de falas em movimento. É o ritmo que aqui se torna o personagem principal.

Após a verborragia que marca a voz em fluxo contínuo da trilogia da década de 1950, e seu excesso de fragmentos de uma memória em frangalhos, tem-se o quase nada, a rarefação de elementos, significados e vocabulário que marcará textos como por exemplo

Bing (1966) ou *Sans* (1969) reunidos em *Têtes-mortes*, ou textos da década de 80, como *Companhia* [*Company/ Compagnie*] (1980), *Worstward Ho* [*Cap au pire/* em português uma possível tradução seria “Rumo ao pior”] (1983), *Mal visto mal dito* [*Mal vu mal dit*] (1981) e *L’Image* (1988) e, ainda, o poema “Comment dire”, que é uma espécie de “esqueleto” exemplar do tipo de estrutura e mesmo da temática que compõe essas pequenas peças vocais/sonoras que são as prosas poéticas da última fase.

É nesta última fase que a escrita de Beckett enfatiza o caráter de partitura para música vocal ou música da fala. É como se esses escritos deixassem de ser o que convencionalmente costumamos entender por um texto, ou por linguagem verbal – isto quer dizer aquilo, isto está no lugar daquilo, esta fábula imita tal ação... –, para se tornarem um roteiro de escuta, ou um roteiro de execução sonora. A partir daí, ler é antes de tudo performar um ritmo. Isabelle Ost falará de um devir ritmo do dizer mal beckettiano, ritmo que se sobrepõe à camada semântica da língua e soa sempre de modo destoante, imprevisto (2008, p.326). Ler é atualizar este ritmo, às vezes acelerado, em outras lento demais, mas sempre presente, sobrepondo-se ao valor semântico das palavras.

Mais e mais a vivência da leitura se avizinha à vivência da escuta de uma música. Uma música da própria fala, que poderíamos associar a certas peças vocais da música erudita do século XX que começam a trabalhar com um canto da fala – uma música para voz falada no lugar de uma música para voz cantada, que ouvimos pelo menos desde a peça *Pierrot Lunaire*, de 1912, de Arnold Schoenberg (escrita a partir de um ciclo de poemas do belga Albert Giraud), que seria a grande referência para as experimentações com a voz na música contemporânea.⁴ Desde John Cage, passando pelo grupo Fluxus, ou pelas peças de Luciano Berio, e mais recentemente George Aperghis, diversas músicas que vão explorar variações da fala, sussurros, murmúrios, acelerações, mudanças de entonação, vozes encadeadas falando ao mesmo tempo, vozes em que não entendemos bem o que está sendo dito... ampliando o uso musical da voz. Essas referências sonoras, que fazem parte de nossa cultura, ressoam inevitavelmente em nossa leitura – de modos mais ou menos conscientes para cada um, mas de todo modo possibilitam esta escuta de uma música que incorpora a sonoridade da voz falada.

Somos impelidos, então, a experimentar algo próximo à escuta de uma música – pensada neste sentido mais amplo. Experimentando, deste modo, a vivência de um corpo que é tomado por um fluxo em escoamento contínuo, tal como é característico da situação de escuta. Como na situação de ouvir uma música, ou ouvir alguém falando: somos carregados em um fluxo sonoro no qual não existe a possibilidade de se voltar

4 Desde John Cage (1912-1992), que foi aluno de Schoenberg, até Luciano Berio (1925-2003) por exemplo – que escreverá sua sinfonia, em 1960, a partir da mistura de trechos de *O inominável* de Beckett com diversas outras fontes e ainda peças referências para a voz no século XX como *Omaggio a Joyce*, de 1958, *Epifanie*, ou *Visage* de 1961. Ou, mais tarde por exemplo, Morton Feldman (1926-1987), que se tornou amigo de Beckett, tendo escrito a ópera *Neither*, com “libreto” de Beckett, e musicado *Words and music* e, ainda, escrito uma peça em homenagem a Beckett.

atrás – somos impelidos a seguir e seguir, numa esteira sem parada, sem recuo. Trata-se de um tempo irreversível, no qual qualquer retorno é apenas uma ilusão, jamais se volta a um mesmo ponto, tal como na imagem conhecida, e tão rebatida, do rio de Heráclito.

A leitura não é mais submetida à temporalidade ideal e desencarnada da significação, mas antes à temporalidade concreta do corpo. Há portanto uma sobreposição do tempo da performance sobre a suspensão temporal típica das ideias abstratas – este tempo da memória longa, voluntária, que na verdade suspende o tempo e volta atrás, faz remissões... que é o tipo de vivência temporal que muitas vezes parece imperar na leitura. Transformada em escuta, a leitura é submetida à temporalidade sem volta da própria performance. Esta que embora esteja sempre em jogo, muitas vezes não se torna sensível, talvez porque tenhamos nos acostumado, em dois mil anos de cultura platônica, a ignorá-la.

Estamos próximos ao que Hans-Thies Lehmann afirma acerca do teatro pós-dramático, marcado por uma crise do drama que seria principalmente uma crise do tempo (2007, p.296). No novo teatro, haveria o fim da moldura fechada da ficção (cara à poética de Aristóteles), na qual uma temporalidade única garante a verossimilhança e assegura o pacto ficcional, a ação. A crise do drama é principalmente a quebra desta unidade de tempo fechada em si. E assim, no lugar da representação de um processo temporal, nas novas propostas o que vem à tona é “o processo da apresentação em sua própria temporalidade” (p.297). Ou seja, a própria temporalidade, concreta, vivenciada e compartilhada entre todos os corpos presentes, da performance teatral é o que sobressai. De modo que o tempo da performance e o tempo da ficção (ou tempo representado e tempo da representação) passam a coexistir (e às vezes até coincidir), em “uma radical afirmação do tempo real como situação vivenciada em comum” (p.304). Lehmann está falando portanto de uma autonomização do tempo – ele se torna independente do tempo ideal do enredo, e chama atenção para si, tempo concreto da vivência dos corpos.

Lehmann faz um paralelo do teatro pós-dramático com as ideias que Deleuze desenvolve acerca do cinema. Se antes o tempo era uma condição da representação, no novo teatro (e cinema) ele passa a ser interessante em si mesmo, ele se autonomiza, se tornando um tempo vivido como tempo. Esta é a grande mudança que ocorre para Deleuze no novo cinema, a partir do Neorrealismo italiano, e que será um traço que irá marcar as tendências cinematográficas por exemplo da Nouvelle Vague (Godard, Truffaut, Resnais...): uma autonomização do tempo do filme. Já não há a predominância de um tempo interno da narrativa, da ação – ou seja, do tempo representado da ficção – mas antes, a disparação de um tempo puro, que possui plena realidade nele mesmo, em estar em função da ação representada. Como se o próprio “tempo real” do filme passasse a se tornar sensível e virasse, ele mesmo, um personagem – é o que Deleuze desenvolverá acerca da mudança de um cinema da imagem-movimento, ligado à ação, para um cinema imagem-tempo, que abre mão da ação em prol de “situações puramente óticas e sonoras” (1985, p.9).⁵ A este cinema da imagem-tempo corresponderia, segundo Lehman, o teatro

5 Conforme as ideias principais desenvolvidas por Deleuze ao longo de sua obra *Cinéma 2 – L’Image-*

pós-dramático.

Podemos afirmar isto acerca de Beckett, portanto, de que no lugar de um tempo representado, tempo da ficção, o que ganha força é o tempo real do desenrolar da voz, desta voz ativa que parece soar no momento mesmo em que lemos. Tempo real que leitor e texto compartilham, que só acontece no momento da leitura. Somos levados a seguir o curso da voz e é este o tempo que está em jogo, este tempo que se cria e se vivencia na nossa performatização do texto, como na execução de uma partitura. Tempo que não preexiste à performance do texto. Ainda que a performance ocorra numa leitura silenciosa, somos expostos ao tempo do escoamento contínuo. É toda uma operação de tornar autônomo o ritmo da voz para que este tempo irreversível possa se atualizar na leitura, se tornar sensível.

Esta linha contínua que nos impele, neste tempo em escoamento, não é mais uma *linha de tempo* de uma trama, como diz Lehmann, mas a “experiência de um tempo teatral global que se pauta pelo ritmo” (2007, p.313). Um ritmo que se atualizará na leitura, enquanto execução, performance desta partitura para voz, engajando os nossos ouvidos e nosso corpo, jogando-nos numa imersão rítmica. Lehmann dirá que: “É somente por via da imersão nesse ritmo cênico que se chega à percepção de narrações ‘conteudísticas’ residuais – frequentemente fragmentadas –, possíveis histórias, temas, associações” (2007, p.313). É nesta imersão rítmica então que surgirão as imagens.

É assim no meio das ondas sonoras de palavras, do ritmo vocal que salta delas, que uma imagem vai se formando – e acho que isto é mais evidente no pequeno *L’Image*, mas também em *Worstward Ho/ Cap au pire* e *Mal dito mal visto*, em que uma imagem meio fugidia, meio nebulosa vai lentamente surgindo, mal se forma e parece logo se desfazer. A imagem surge, assim, em meio a muitos esforços de desmontagem, perfuração, dissolução da superfície da linguagem. O que Beckett mostra é que fazer surgir uma imagem, com as palavras (entre elas, a partir delas) não é nada fácil – como aponto Deleuze em “L’Épuisé” – se considerarmos a imagem como a emergência de algo inédito, sem passado. É preciso quebrar o excesso de memória que sobrecarrega as palavras, sua tendência a colar, a redizer o já dito, já visto, para que surja imagem como esta espécie de sopro, em via de extinção, como define Deleuze (1992, p.97), uma pura intensidade.

A noção de voz, e portanto também a de partitura vocal, pressupõe uma não-separação entre imagem e som, conteúdo e expressão, significado e significante. Há uma mesma massa sonora que carrega pedaços de objetos, imagens, sons, ideias: um ritmo único que arranja esses fragmentos em movimento contínuo. O ritmo que se autonomiza é então este ritmo de passagem entre fragmentos de distintas naturezas. É importante que a experiência do texto seja sobretudo a experiência de embarcar neste fluxo sonoro e rítmico, que nos enreda como enreda também os pedaços de quase-histórias, de quase-personagens, de formulações teóricas, filosóficas, ilhas de não-senso, lapsos... como se as

significações devessem se dar e serem incorporadas – pelo texto e pelo leitor – neste fluxo, nesta experiência imersiva.

Talvez este trabalho insistente com uma temporalidade em perpétuo escoamento, sem recuo, tenha como um dos efeitos esta vivência de uma imagem que emerge como que pela primeira vez, diante de nossos olhos. É necessário que este fluxo temporal se torne sensível e que, no meio dele, algo salte, aglutinando, ainda que momentaneamente, uma imagem.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Cap au pire*. Trad. Edith Fournier. Paris : Minuit, 1991 (do original *Worstward Ho*, 1983).
- _____. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003 (dos originais *Comment c'est*, 1961 e *How is it*, 1964).
- _____. *Compagnie*. Paris : Minuit, 1985.
- _____. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009 (do original *L'Innommable*, 1953).
- _____. *Objet Beckett*. Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition « Samuel Beckett ». Centre Pompidou. Paris : Éditions du Centre Pompidou / Imec-Éditeur, 2007.
- _____. *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*. Paris : Minuit, 1963, 1974.
- _____. *L'Image*. Paris : Minuit, 1988.
- _____. *Mal vu mal dit*. Paris : Minuit, 1981.
- _____. *Têtes-mortes*. Paris : Minuit, 1967, 1972.
- BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard Folio, 1959.
- BOUÉ, Rachel. *L'Éloquence du silence*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2 – L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985.
- _____. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.
- _____. “L'Épuisé”. In: BECKETT, Samuel. *Quad – et autres pièces pour la télévision*. Paris : Minuit, 1992.
- GROSSMAN, Evelyn. *La Défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*. Paris: Minuit, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed.7Letras/Fapesp, 2011.
- OST, Isabelle. *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*. Bruxelles : Facultés Universitaires Saint-Louis, 2008.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris : Minuit, 1963.
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix*. Paris : Seuil, 1987.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ (do original em francês *Performance, réception, lecture*, 1990), 2000.