

Fantasma que assombra a Televisão

Gabriela Borges *

Índice

| | |
|--|---|
| 1 Beckett e BBC | 2 |
| 1.1 Fatores conjunturais | 4 |
| 2 Elementos estéticos de <i>Ghost trio</i> | 5 |
| 3 Bibliografia | 8 |

Resumo

Este trabalho é parte da pesquisa de doutorado intitulada 'A estética da fragmentação e da repetição nos trabalhos para televisão de Samuel Beckett' e analisa a peça *Ghost Trio* produzida para a televisão britânica BBC2 em 1977. Na primeira parte será discutido o contexto institucional em que Beckett produziu suas peças para a BBC durante os anos sessenta e oitenta. Alguns fatores conjunturais permitiram que Beckett trabalhasse com a BBC são: a publicação do *Relatório Pilkington* em 1962, a criação da BBC2, o advento do sistema de gravação em vídeo, a carência de *scripts* originais para serem produzidos pela televisão, além do próprio interesse estético de Beckett pelo meio televisual. Na segunda parte serão analisados os elementos estéticos que constituem *Ghost Trio* a partir de sua

estrutura triádica e sua proposta de uma estética abstrata.

Palavras-chave: Beckett, televisão, British Broadcasting Corporation.

Introdução

“Good evening. Mine is a faint voice. Kindly turn accordingly. Good evening. Mine is a faint voice. Kindly turn accordingly. It will not be raised nor lowered, whatever happens. Look. The familiar chamber. At the far end a window. On the right the indispensable door. On the left, against the wall, some kind of pallet. The light: faint, omnipresent. No visible source. As if all luminous. Faintly luminous. No shadow. No shadow. Colour: none. All grey. Shades of grey. The colour grey if you wish, shades of the colour grey. Forgive me stating the obvious. Keep that sound down. Now look closer. Floor. (Beckett, 1990:408)”

O mesmo estranhamento que você sentiu enquanto escutava minha leitura do texto em inglês uma vez que você esperava uma leitura em português, Beckett provocou nos telespectadores nos anos setenta. Ele estava falando uma outra língua que era estrangeira para a televisão, pois as imagens pareciam-se com poemas visuais, o que era bem dife-

*PUC-São Paulo. CAPES/MEC. Trabalho apresentado no Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual e publicado nos Anais do XXV, Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05 de setembro de 2002.

rente do tipo de drama que estava sendo produzido na época. Beckett perturbou e deslocou o modo de ver televisão ao mostrar imagens estranhas e abriu novas possibilidades de criação para o meio.

Este *paper* analisa a peça para a televisão intitulada *Ghost trio* (Trio Fantasma). Ele apresenta duas partes: na primeira será explicado o contexto em que Beckett produziu suas peças para a televisão britânica *BBC* entre os anos sessenta e oitenta e na segunda parte serão analisados os elementos estéticos que constituem *Ghost trio*.

1 Beckett e BBC

Ghost trio foi escrita em 1975 especialmente para ser produzida pela *BBC*. Foi transmitida pela primeira vez no programa *The Lively Arts.*, na *BBC2* em abril de 1977 com o título de *.Shades.*, juntamente com *Not I* e *...but the clouds...*¹ *Ghost trio* foi dirigida por Donald McWhinnie com supervisão de Beckett.

A recepção foi bastante controversa. No

¹ Knowlson (1997:620-1,634) afirma que *Not I* foi produzida para a comemoração dos 70 anos de Beckett. Como o editor da série *BBC Second House* não queria usar outra performance-solo com *Not I*, ele perguntou ao Beckett se Donald McWhinnie poderia escolher uma de suas peças que não foram escritas especialmente para a televisão para ser filmada. Beckett não deu resposta em tempo hábil e acabou sugerindo mais tarde que escrevesse uma outra peça para McWhinnie filmar. Então Beckett escreveu *Ghost*

trio e o programa foi adiado até o outono de 1976. A outra peça que seria exibida com *Ghost trio* e *Not I* era *Play*, que estava em temporada no Royal Court em Londres. Porém Beckett não gostou da adaptação que a *BBC* fez e começou a escrever uma outra peça para acompanhar *Ghost trio* e *Not I*, que veio a se chamar *...but the clouds...*

jornal *The Guardian*² Michael Billington elogiou a “beleza das imagens” e chamou *Ghost trio* “uma pintura hipnotizante para televisão”, perguntando-se porque é que o naturalismo ainda era o principal gênero televisivo. Por outro lado, no *Sunday Times* Dennis Potter, autor que estava preocupado em desvincular a televisão das convenções do naturalismo proveniente do teatro, criticou-a violentamente afirmando que ela não tinha nenhuma relevância ou significado.

“É esta arte que é a resposta ao desespero e ao remorso da nossa era, ou ela é feita do tipo de futilidade que ajudou tais profanações do espírito, tais ideologias corruptas aparecerem. como por exemplo, o holocausto?”³

Curiosamente, Dennis Potter, juntamente com David Mercer, foi responsável pela interseção do modernismo com a cultura popular no drama televisivo britânico. Eles chamaram este movimento de Não-Naturalismo porque pensavam que a televisão, como uma forma popular, não deveria ser vista como modernista, cujo conceito estava associado à cultura erudita. Provavelmente Potter considerava Beckett um modernista e por isto não gostava de suas peças e nem queria ser associado a ele.

Em termos estéticos, o Não-Naturalismo na televisão quebra as noções de espaço e tempo na narrativa por meio do uso das técnicas de montagem de Eisenstein e do distanciamento brechtiano⁴. Diferente-

² The Guardian, 19th April 1977.

³ 3 Sunday times, 24th April 1977.

⁴ O estranhamento brechtiano não deve ser entendido politicamente mas somente como um artifício que evita a identificação e a alienação do espectador.

mente do cinema narrativo clássico, o Não-Naturalismo procurava a não-identificação do espectador com o personagem ou a história, convidando-o a se engajar na narrativa e não somente absorver algum significado que já estava pré-estabelecido, como acontece com os filmes de Hollywood.

Por outro lado, o Naturalismo era o gênero televisivo por excelência, uma herança do teatro e da literatura. Baseado em diálogos e tempo natural, as peças naturalistas podiam ser filmadas muito facilmente porque as ferramentas disponíveis pela tecnologia televisiva, como por exemplo a câmera e os recursos de edição, somente enfatizavam o desenvolvimento da narrativa.

Apesar das controvérsias, é possível afirmar que o drama televisivo britânico estava procurando desenvolver uma estética própria desde seus primórdios. Naquela época um dos únicos trabalhos que discutiam o assunto foi escrito por Troy Kennedy Martin e intitulado *Nats go home: first statement of a new drama for television*⁵ (Nats vão para casa: a primeira declaração de um novo drama televisivo). Neste manifesto o autor critica o uso de uma estética naturalista na televisão e reivindica a criação de um drama televisivo que mais tarde tornou-se o que foi chamado de Não-Naturalismo na TV britânica.

Os três pontos principais do manifesto são os seguintes: O novo drama televisivo deveria libertar a câmera da filmagem somente de diálogos; libertar a estrutura narrativa do tempo natural e explorar a objetividade da câmera, pois o uso do close-up estava associado à subjetividade do espectador. Martin estava defendendo uma televisão de au-

⁵ Encore, Nr 48, Março-Abril 1964, 21-33.

tor e uma nova forma de drama que usaria a edição para a reconstrução do tempo por meio da elipse, da condensação ou da justaposição; e a objetividade como um recurso para situar o espectador a uma certa distância do evento, evitando assim a sua identificação total com a imagem como vista nos filmes hollywoodianos.

Caughie (2000:96) afirma que “Martin estava propondo um drama televisivo criado por diretores que transformam som, iluminação, edição e design em imagens e movimento e não por escritores que escrevem para atores falarem”. No entanto, os anos sessenta e setenta foram marcados por uma televisão de escritores muito mais do que diretores, a qual desenvolveu-se mais tarde com os docudramas de Ken Loach e Tony Garret⁶.

O contexto institucional da televisão britânica entre os anos 1960 e 1980 mostra que o drama televisivo estava sendo negociado entre várias propostas estéticas. Caughie (2000:91) afirma que as peças e séries que estavam sendo produzidas durante este período sobressaíam-se no fluxo televisivo como particularidades marcadas por uma diferença, pois traziam novas possibilidades de significação e novas experiências para a audiência.

Talvez o reconhecimento destas particularidades possam contribuir para o entendimento da televisão como um meio que não precisa necessariamente ser visto como co-

⁶ A televisão de autor britânica permitiu a produção de filmes que iriam mais tarde fazer parte do que foi a chamada televisão de qualidade. que convergiu-se com o cinema de arte produzido pela televisão, principalmente pelo *Channel Four*, no final dos anos 1980 e anos 1990.

mercial e como parte de uma cultura popular que só produz produtos para serem vendidos e consumidos. Ele pode ser usado também para veicular propostas estéticas e artísticas. É por esta razão que os trabalhos do Beckett para a *BBC* são importantes de serem estudados.

Apesar de usar as mesmas técnicas que os não-naturalistas e subverter a relação clássica entre espaço e tempo por meio de movimento de câmera e montagem, o que resulta num certo estranhamento⁶ por parte do espectador, os trabalhos de Beckett não podem ser vistos como modernistas ou não-naturalistas como os trabalhos de Dennis Potter ou Ken Loach. Estes autores estão relacionados a um tipo de televisão de qualidade⁷ que aproxima arte e cultura popular, levantando uma discussão um pouco diferenciada da que está sendo proposta para a análise dos trabalhos de Beckett.

Beckett, assim como outros artistas que criaram para a televisão, tais como Godard, Bill Viola, Nam June Paik, Peter Greenaway, entre outros, criou imagens fantasmagóricas que permitem uma outra interpretação da televisão tanto como um meio de comunicação de massa, quanto como uma forma artística.

1.1 Fatores conjunturais

É importante ressaltar os fatores que permitiram a Beckett trabalhar para a *BBC*. O mais

⁷ De acordo com Caughie (2000:160) a relação entre a cultura popular e a arte na televisão é controversa: “O drama televisivo está entre a arte e o popular, negocia entre as demandas do diferente e do novo que faz com que seja autêntico como arte e as demandas do familiar, que torna-o acessível dentro do popular”. É importante ressaltar que o termo cultura popular usado em inglês é melhor entendido em português como cultura de massa.

importante é o *Relatório Pilkington* de 1962 que deu liberdade criativa aos escritores para levarem novas experiências para a audiência que, por sua vez, tinha o direito de escolher e a responsabilidade de julgar os programas que estavam sendo exibidos. O *Relatório Pilkington* também propôs a criação de um outro canal televisivo que seria destinado a audiências menores, o que resultou na criação da *BBC2* em 1964.

O Departamento de Drama da *BBC2* teve um papel muito importante no desenvolvimento do drama televisivo e foi responsável pela Idade de Ouro da televisão britânica. Um dos fatores que permitiu a Idade de Ouro foi a organização de um modelo de produção que, diferentemente de Hollywood, valorizava a criatividade dos escritores.

Caughie (2000:127) afirma que o drama televisivo ocupava a mesma posição que o Cinema Europeu Pós-Guerra (1946-80) e que havia muitas similaridades na forma em que televisão e cinema contrapunham-se ao modelo clássico hollywoodiano, principalmente considerando-se o uso das técnicas de montagem e distanciamento.

Além disso, o advento do sistema de gravação do vídeo juntamente com a carência de scripts estimulou a criação de material original para a televisão. Para suprir esta demanda a *BBC2* incentivou escritores e dramaturgos a escreverem scripts originais a serem produzidos exclusivamente para a TV.

Beckett estava trabalhando com a *BBC* Radio desde os anos 1950. Em 1966 ele escreveu *Eh Joe*, enviando-o para a avaliação da equipe do Departamento de Drama da *BBC2*⁸. Ao ser aceito, Beckett teve a pos-

⁸ Beckett tinha trabalhado com Donald McWhinnie para a Radio *BBC* e ele já tinha dirigido algumas

sibilidade de supervisionar não somente *Eh Joe* mas todas as outras peças que veio a escrever para a *BBC*. A experiência adquirida na participação das gravações das tele-peças para a TV britânica permitiu que Beckett dirigisse seu próprio trabalho nas produções para a televisão alemã *Suddeustcher Rundfunk*, onde aperfeiçoou ainda mais os seus scripts. Mesmo fazendo parte da chamada televisão de escritores que Martin tinha criticado tão enfaticamente, Beckett transformou som, luz, edição e design em imagens e movimento.

É importante ressaltar que os trabalhos de Beckett para a televisão são também parte de seu projeto artístico como um todo. Na leitura dos manuscritos é possível perceber que Beckett estava procurando encontrar uma forma, talvez uma forma definitiva para seus trabalhos, que naturalmente nunca foi encontrada. A televisão no entanto, foi talvez o meio que melhor permitiu a elaboração e expressão do projeto minimalista e abstrato almejado por Beckett, uma vez que a tecnologia televisiva permitiu que este projeto fosse gravado e preservado da maneira que ele o idealizou. As experimentações com a televisão permitiram tanto a criação de imagens marcadas pela inscrição do espaço no tempo como também possibilitou que Beckett tivesse controle de seu trabalho como diretor, o que resultou num aperfeiçoamento dos elementos minimalistas da sua estética.

de suas peças para rádio. McWhinnie afirma que a primeira peça para a televisão apareceu na *BBC* .out of the blue.. Beckett tinha filmado *Film* em Nova York em 1964 e sentiu-se motivado para experimentar com o meio televisivo. Foi então que escreveu *Eh Joe* para ser atuado pelo seu amigo irlandês Jack McGowran.

2 Elementos estéticos de *Ghost trio*

Esta peça para a televisão é baseada numa estrutura triádica. Ela é composta de três atos: Pré-Ação, Ação, Re-Ação; três personagens: V, a voz feminina, F: a figura masculina e um garoto como se fossem três fantasmas e três movimentos de câmera: A, B e C. A para um plano geral, B para um plano médio e C para os planos mais próximos.

Como *Eh Joe* (1966) e *Film* (1964), *Ghost trio* também acontece dentro de um quarto que tem uma forma retangular como a tela da TV e poucos objetos de cena, tais como colchão, banco, gravador e espelho, todos igualmente retangulares. Voigts-Virchow (1998:226) considera *Ghost trio* como uma peça intermediária em termos de elementos minimalistas. De fato, considerando as peças para a televisão, a partir de *...but the clouds...*, não existe nenhum tipo de representação realista, tornando-se pura poesia visual.

Ghost trio ainda apresenta um quarto com os objetos de cena que são familiares ao imaginário das criações anteriores de Beckett. Alguns autores consideram o quarto não somente como uma metáfora da TV mas também como a mente de F que está sendo perseguida por uma voz feminina (V) que comanda seus movimentos. Há uma personagem presente na tela (F) e outra que não aparece mas nem por isso está ausente (V).

Usando o potencial do meio tecnológico, Beckett criou V, uma voz em *off* que chama a atenção da audiência para ver e ouvir o que está sendo mostrado na tela e brinca com sua presença e sua ausência ao comandar os movimentos de F e afirmar o óbvio. Entretanto não está claro se V é a própria voz de

F ou se é de uma outra pessoa ou de um outro fantasma. Pode-se dizer que a audiência é levada para dentro do quarto para escutar uma voz que pode ser a sua própria voz fantasmagórica, sempre esperando que alguma coisa aconteça ou chegue ao final, seja este final a morte ou a redenção.

Sendo uma voz em *off*, V oscila entre presença e ausência, o que pode ser entendido também como uma metáfora de todos os trabalhos de Beckett para a televisão, os quais inserem a ausência no fluxo televisivo. Eles são uma espécie de quebra no fluxo televisivo, um vazio inserido nas imagens que estão vinte e quatro horas por dia disponíveis para serem assistidas.

A peça começa com V falando com a audiência:

“Boa noite. Minha voz é suave. Por favor sintonize gentilmente. Boa noite. Minha voz é suave. Por favor sintonize gentilmente. Ela não vai aumentar nem diminuir, o que quer que aconteça. Olhe. O quarto familiar. No fundo a janela. À direita a porta indispensável. À esquerda, encostada na parede, algum tipo de cama. A luz: pálida, onipresente. Sem fonte visível. Como se tudo estivesse iluminado. Sem sombra. Sem sombra. Cor: nenhuma. Tudo cinza. Sombras de cinza. A cor cinza se preferir, sombras da cor cinza. Perdoe-me por explicar o óbvio. Mantenha o som baixo. Agora olhe mais de perto. Chão. (Beckett, 1990:408).”

V está pedindo aos telespectadores uma certa intimidade que é comum ao ato de ver televisão. Ela fala expressões como “olhe mais de perto”, “mantenha o som baixo”, que é provavelmente o som da música e

“perdoe-me por explicar o óbvio”. Ela também se apresenta e dá o ritmo da peça, dizendo que vai falar naquele tom, nem mais alto nem mais baixo.

Como em outros trabalhos, por exemplo em *Happy Days (Dias Felizes)* e *Play (Peça)*, a personagem pede ao seu parceiro ou à audiência para olhar para ela. Em *Dias Felizes*, Winnie diz: “alguém está ainda olhando pra mim?”. (Beckett, 1990:160). Em *Peça*, w2 diz: “Você está me escutando? Alguém está me escutando? Alguém está olhando pra mim? Alguém se preocupa comigo de alguma maneira?..” Em uma outra passagem M diz: “Simples olho. Mente não. Abrindo e fechando em mim. Eu sou tanto. eu sou tanto quanto eu estou vendo?...” (Beckett, 1990:314). *Film* também trata do tema da percepção, do ver e ser visto, sendo que uma das personagens é a própria câmera.

Em *Ghost trio* Beckett chama a atenção para os sentidos. A Pré-Ação é dedicada ao olhar, a Ação ao ouvir e a Re-Ação repete os dois anteriores, ver e ouvir, por meio da montagem. Na Pré-Ação, Voz chama a atenção para o olhar, convidando a audiência e F a observar, a olhar para o colchão, a janela, a luz e as sombras da cor cinza mais de uma vez. Supostamente é uma descrição da sala, no entanto os close-ups enquadram as formas retangulares da parede, do colchão, da janela e do chão em sombras da cor cinza, fazendo com eles percam a sua materialidade e sua função de representar objetos de cena ou mobília e transformem-se em pura forma abstrata, como uma poesia visual.

É interessante perceber o que Beckett fez com a televisão que é um meio que pretende ser o veículo de representação do real por excelência. Ele usa as ferramentas tecnológicas, ou seja, câmera, luz e som para criar um

tipo de imagem e uma poesia visual que até mesmo hoje em dia não são parte do repertório televisivo.

Ele mostra as imagens fantasmagóricas e abstratas e a ausência que elas personificam em um meio que pretende estar constantemente presente, cobrindo todos os eventos da realidade. A maneira como Beckett usa a televisão quebra o seu poder de representação e alcança o que ele mesmo tinha dito sobre o artista plástico Tal Coat:

“A expressão que não há nada para expressar, nada com o que se expressar, nada de que se expressar, não há força para expressar, não há desejo para expressar, juntamente com a obrigação de se expressar”. (Beckett, 1999:103)

No segundo ato, Ação, Voz chama a atenção para o ato de escutar dizendo que “agora ele pensa que ele escuta a ela.. A audiência é então transferida para dentro do quarto enquanto Voz afirma o óbvio e coloca tanto a audiência como F no mesmo quarto e na mesma posição, ambos estão esperando por ela e tentando escutá-la. Então Voz manda F se mover, fazendo com que ele se posicione em três pontos diferentes do quarto: 1-5, 2-6, 3-7, usando de novo a estrutura triádica.

Parece que a Ação apresenta um plot realista quando a personagem se move seguindo as ordens de Voz. Entretanto, todo o realismo se perde nos movimentos de F que são parecidos com os movimentos de um fantasma ou de uma marionete, entre vivo e morto. Knowlson (1996:632-3) afirma que Beckett usou como referência para explicar os movimentos de F um ensaio escrito no século XIX por Heinrich von Kleist intitu-

lado *Sobre o Teatro de Marionetes*.⁹ Este ensaio explica que a marionete tem graça, harmonia, simetria e mobilidade porque ela não tem consciência de si mesmo.

Mesmo considerando que os movimentos de F são como de uma marionete, a autoconsciência de F se faz presente na peça quando aparece o seu close-up olhando-se no espelho no terceiro ato. A mesma referência aparece em *Film*, quando O evita de olhar no espelho pendurado na parede. Mas ao contrário de *Film*, em *Ghost trio* a imagem é refletida no espelho, o que permite que Deleuze (1995:9) afirme que Beckett criou .a imagem.. De acordo com Deleuze, a imagem se define por meio de sua forma e sua tensão interna, ela é “uma pequena imagem ilógica, amnésica e quase afásica que encontra-se no vazio e treme na imensidão ao mesmo tempo. Ela não é um objeto mas um processo”. Esta seria então uma imagem epifânica que nunca se materializa, acontece somente por um instante.

No terceiro ato, Re-Ação, isto é, repetição da ação, Voz pediu uma repetição do ato de olhar e escutar que resulta na repetição do movimento de F e consequentemente dos olhos da audiência e do ato de esperar. Como em *Esperando Godot*, F está esperando por alguém que nunca chega e encontra-se de novo com um garoto que traz a mensagem de que a pessoa não virá. Numa aparição fantasmagórica, ele balança a cabeça negativamente.

F é uma figura solitária que existe num mundo povoado de fantasmas e sons, esperando indefinidamente por alguém ou que alguma coisa aconteça, uma metáfora da própria condição humana, sempre esperando

⁹ Life and letters today. Vol 16, nr 8, 1937, 101-5.

pela hora da morte. Como Maddy, em *All that Fall* (Tudo que cai), fala para Mr. Slocum quando ele pergunta se eles estão indo para a mesma direção: “Eu estou, Mr. Slocum, todos nós estamos.” (Beckett, 1990:177)

Em termos de montagem a peça alcança o que Eisenstein afirmou ser sua principal característica, ou seja, “um contraponto orquestral de “sight-images” e “sound-images”” (Eisenstein, 1928:83) É possível afirmar que o terceiro ato, Re-Ação, apresenta estes dois elementos juntos na repetição da música e do movimento sem nenhuma voz. É uma imagem que usa os recursos da tecnologia televisiva, o enquadramento da câmera e o som para criar uma “sight-image” que é fantasmagoricamente e espacialmente abstrata e uma .sound-image. que assombra F e a audiência.

A música, Trio para Piano N° 5 de Beethoven, conhecida como *O fantasma*, parece dialogar com F, enfatizando os seus pensamentos. É importante notar que ao contrário de *Krapp’s Last Tape* (A última fita de Krapp), a música em *Ghost trio* não vem do gravador que F está segurando enquanto sentado no banco. A música vem da mesma fonte extra-diegética que a Voz. Deleuze (1995:16-7) afirma que a música conecta os vazios espaciais e os silêncios vocais dentro dos planos fantasmas.

Para concluir é possível argumentar que Beckett, como os seus personagens, é ainda um fantasma que assombra a televisão. Seus trabalhos foram transmitidos há muito tempo atrás e a *BBC* não tem nenhum interesse em mostrá-los ou levantar alguma discussão sobre eles novamente. Um bom exemplo da posição que Beckett ocupa atualmente na mídia é a transmissão, pelo *Channel Four*,

de apenas algumas das dezenove peças adaptadas para televisão e produzidas pelo Gate Theatre de Dublin. Suas tele-peças continuam a assombrar e questionar o papel da televisão na sociedade contemporânea, principalmente no que diz respeito ao modo como ela enquadra o mundo e conta as suas histórias.

3 Bibliografia

- ADAMS, J. Screenplay: elements of a performance aesthetic in television drama. *In Boxed sets: television representations of theatre*. Ridgman, Jeremy (ed). Luton. John Libbey Media, 1998.
- BECKETT, S. *The complete dramatic works*. London, 2^aed. Faber and Faber Limited, 1990.
- BECKETT, S. *Proust and Three dialogues with George Duthuit*. 1999,103.
- BECKETT, S. *Manuscripts of Ghost trio*. University of Reading. MS1519/1-2-3.
- CAUGHIE, J. Before the Golden Age. *In Boxed sets: television representations of theatre*. Ridgman, Jeremy (ed). Luton. John Libbey Media, 1998.
- CAUGHIE, J. *Television Drama. Naturalism, Modernism and British Culture*. Oxford Television Studies, Oxford University Press, 2000.
- DELEUZE, Giles. *The Exhausted*. Substance. A Review of Theory and Literary Criticism. 1995, 3-28.
- EISENSTEIN, S. et all. Eisenstein, Pudovkin and Alexandrov. *The sound*

film. A statement from USSR. Close-up, Oct. 1928, Vol III, N° .4, 82-3.

KNOWLSON, J. *Damned to fame. The life of Samuel Beckett.* London. Bloomsbury Publishing, 1996.

JACOBS, J. No respect: shot and scene in early tv drama. *In Boxed sets: television representations of theatre.* Ridgman, Jeremy (ed). Luton. John Libbey Media, 1998.

MARTIN, T. K. *Nats go home: a statement for a new drama for television.* Encore, N° .48, Março-Abril 1964, 21-33.

TAYLOR, D. *Days of vision.* London, Methuen, 1990.

VOIGTS-VIRCHOW, E. *Exhausted Cameras: Beckett in the TV-Zoo.* In Samuel Beckett. A Casebook. Jennifer M. Jeffers (org.). New York e London. Garland Publishing, Inc, 1998, 225-49.

VON KLEIST, H. *About the marionette theatre.* Life and letters today. Vol.16, N° .8, 1937, 101-5.