

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 23, jul-dez/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Words and Music:
Para a discussão sobre Beckett e o minimalismo**

Ricardo Barbosa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Words and Music: Para a discussão sobre Beckett e o minimalismo

Esse artigo é uma réplica ao texto de Luciano Gatti intitulado “Samuel Beckett e o minimalismo”.

Palavras-chave: Samuel Beckett – minimalismo – serialismo

ABSTRACT

Words and Music: For a Discussion on Beckett and Minimalism

This paper is a critical response to Luciano Gatti's “Samuel Beckett and Minimalism”.

Keywords: Samuel Beckett – minimalism – serialism

BARBOSA, R. “Words and Music: Para a discussão sobre Beckett e o minimalismo”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 245-256.

DOI: [10.22409/1981-4062/v23i/264](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v23i/264)

Aprovado: 30.09.2018. Publicado: 27.12.2018.

© 2018 Ricardo Barbosa. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 30.09.2018. Published: 27.12.2018.

© 2018 Ricardo Barbosa. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Meus comentários são observações que julgo complementares aos argumentos de Luciano Gatti sobre Beckett e o minimalismo. Num trabalho recente sobre as peças para televisão de Beckett, há uma passagem sobre *Quadrado I + II* (1980-81) na qual Luciano expressa o seu interesse pela questão do minimalismo. Ele observa que essa peça seria

tanto uma reflexão a respeito da transformação dos demais gêneros por elementos serialistas quanto a constituição de um gênero próprio, possibilitado pelo meio de produção televisivo. Nesse mesmo contexto, ainda seria possível interrogar em que medida o emprego das séries permitiria aproximar Beckett de artistas que também se valem desses procedimentos, ou seja, de artistas comumente associados ao minimalismo norte-americano, tais como Sol LeWitt e Bruce Nauman, com os quais Beckett tem diversas afinidades. Pois se é inegável a importância de Beckett para o processo de literalização realizado por esses artistas com seus materiais artísticos, ainda caberia verificar se haveria uma repercussão do minimalismo na obra de Beckett, ou seja, um retorno da influência.¹

A contribuição de Luciano ao nosso encontro é justamente uma tentativa de abordar essa “repercussão do minimalismo na obra de Beckett”, esse “retorno da influência”. Tive a impressão de que sua abordagem não se prende tanto ao jogo das influências e sim bem mais às correlações objetivas entre Beckett e o minimalismo de artistas visuais norte-americanos. Essas correlações consistem no uso de “esquemas seriais” como princípios de formação – ou de individuação – de suas obras; um recurso presente desde *Murphy*, o primeiro romance de Beckett, aos seus últimos trabalhos para o rádio e a televisão. Tais “esquemas” teriam entrado no lugar de tudo quanto ainda poderia garantir a unidade e o sentido do todo formado pela obra de arte literária. Via Erich Auerbach e Franco Moretti, Luciano mostra que autores como Jane Austen e Flaubert puderam retardar o andamento de suas narrativas mediante episódios secundários, mas sempre em proveito dos seus propósitos centrais, algo com o que Proust e Virginia Woolf teriam rompido na medida em que

libertaram os episódios singulares da organização do tempo narrativo ainda pautada pela ação exterior. [...] O emprego por Beckett de séries e combinatórias é legível nesse contexto. À sua maneira, elas não apenas parodiam a ação ao retardar o seu andamento, mas também convertem-se em combustível para a voz narrativa fabular a respeito de seus próprios percalços.²

A espacialização do tempo resultaria disso, com as superposições dos episódios narrados e a ausência de qualquer princípio de unidade, o que conecta Beckett aos “procedimentos aditivos e seriais dos minimalistas”.³ No entanto, enquanto o serialismo dos minimalistas levou ao afastamento de todo elemento subjetivo, de toda referência a uma interioridade e a aproximações aos *ready mades* e aos produtos industriais, Beckett resistiu a isso: a linguagem jamais perdeu por completo sua função referencial assim como as palavras jamais foram reduzidas à sua “mera materialidade visual ou sonora”.⁴ Por isso, Beckett estaria muito próximo de artistas que surgiram *depois* da voga minimalista, tais como Bruce Nauman, “que partilha de muitas das questões do

minimalismo, mas não reduz os esquemas seriais à exterioridade dos materiais ou à objetivação absoluta de Judd”.⁵

Via Nuno Ramos, Luciano mostra que tanto Nauman quanto Beckett levam o procedimento serial na direção daquilo de que os minimalistas das artes visuais o afastaram deliberadamente, ou seja, na direção da subjetividade, dos seus processos, das suas dinâmicas. Tudo parece convergir para a tensão entre a objetividade do procedimento e a consciência de um ineliminável momento subjetivo. Segundo Luciano, essas afinidades com Nauman se deixam ver especialmente nos últimos trabalhos de Beckett para a televisão e o rádio. É também nesse contexto que é chamada a atenção para um problema interessante com o qual Beckett, avesso a todo “hibridismo formal”⁶, se depara, em contato com a diversidade dos meios artísticos disponíveis e com a tendência ao seu entrelaçamento, à sua *Verfransung*, como disse Adorno, aqui lembrado. Para Luciano, Beckett não teria sido um “tradicional modernista”⁷ em defesa da autonomia dos meios, e sim um artista que explorou habilmente a especificidade de cada meio, como o da televisão, e suas “reverberações” recíprocas. Assim são analisadas peças como *Quadrado I+II*, totalmente serial, e *O que Onde* (1983), a última escrita para a televisão,

peça em que Beckett mobiliza os circuitos seriais para o processo de exteriorização de imagens interiores (memória, imaginação, sonho) que ele já havia trazido à cena em ... *but the clouds...* e *Nacht und Träume*. Não são assim meras imagens mentais que aparecem no monitor, mas o percurso de mão dupla entre a interioridade e a exterioridade, um procedimento antes de tudo técnico que Beckett não teria condições de desenvolver no teatro, mas que a televisão tornou possível. Trabalhando com resíduos subjetivos em meio à seriação da experiência, ele, assim como Nauman, preferiu ficar um passo aquém da objetivação completa almejada pelos minimalistas.⁸

Se compreendi bem a análise de Luciano, parece que o “retorno da influência” foi muito mediatizado e, de certo modo, pouco significativo, pois o minimalismo propriamente dito teria antes desempenhado um papel secundário através da vigência de alguns dos seus elementos em obras de artistas como Nauman. Ao conduzir sua análise até esse ponto, creio que Luciano terminou por preparar o terreno sobre o qual ela poderia ser ampliada numa outra direção, talvez um pouco mais fecunda: a que a levaria ao encontro da *música*. Às correlações – e divergências – objetivas poderíamos associar as afinidades eletivas entre a literatura de Beckett e uma música não propriamente minimalista, mas impregnada pelos seus elementos.

Não penso aqui em Philip Glass (1937) e em tudo o que Beckett significou para ele. Lembro apenas que Glass musicou *Play* (1965), compôs a música para montagens de *O despovoador* (1974), *Cascando* (1975), *Mercier e Camier* (1979), *Companhia* (1983), *Final de partida* (1984), *Pioravante marche* (1986) e para *Beckett Shorts* (2007), movido desde o início pelo seu grande interesse pela ideia de uma “literatura não-narrativa”, “não-consecutiva”⁹, da qual Beckett seria o mestre. O que tenho em mente é um caso

muito especial: o da peça radiofônica *Palavras e música*. Escrita em novembro de 1961, em inglês e, como tantas outras, traduzida para o francês pelo próprio autor¹⁰, ela foi ao ar pela primeira vez em novembro de 1962 pela BBC de Londres. Beckett a caracterizou como um conjunto, uma combinação de texto e música – “a text-music tandem”.¹¹ A música fora composta por John Beckett, primo de Beckett, mas ambos ficaram descontentes com o resultado. Em consequência disso, John Beckett logo retirou a partitura, deixando a peça novamente à espera de sua outra metade.¹² Num registro para o Centro Áudio-visual da Universidade de Londres, produzido em 1973 por Katharine Worth, Beckett pediu ao musicólogo inglês Humphrey Searle que compusesse a música. Uma nova tentativa resultou de um novo encontro entre Beckett e o compositor norte-americano Morton Feldman (1926-1987). Beckett já havia cooperado com Feldman em 1977, quando escreveu o texto – um poema de dezesseis linhas – da ópera *Neither* (1977). Dez anos depois, seria a vez de Feldman cooperar com Beckett, cuidando da partitura de *Palavras e música*. Escrita para um septeto – duas flautas (e um piccolo tocado pelo primeiro flautista), vibrafone, piano, violino, viola e violoncelo –, ela consiste em 33 segmentos musicais, em geral com a duração de alguns segundos, o mais longo chegando a quase três minutos. A peça foi gravada em março de 1987 com a direção de Everett Frost e a partitura publicada nesse mesmo ano pela tradicional Universal Edition, de Viena. Sua execução como uma peça instrumental é expressamente proibida, como estampado pelo editor em sua primeira página. Em princípio, ela está legalmente e para sempre casada com o texto de Beckett, embora a recíproca não seja verdadeira.¹³

A peça é um caso muito especial porque nela a *Verfransung* atinge um ponto extremo; afinal, Beckett faz da própria música uma personagem posta a contracenar com a linguagem, também tornada em personagem. Em suma, o que era um componente do meio teatral (a música) e o próprio elemento desse meio (a linguagem) ganham agora uma certa objetividade – uma objetividade alegórica, na medida em que são alçados à condição de *dramatis personae*. É uma pena que não exista uma edição integral da peça, ou seja, que trouxesse as falas e a partitura com os 33 segmentos musicais compostos por Feldman, pois *eles* são as “falas” de Música.

O entrelaçamento dos meios resultou também da colaboração entre o autor e outros músicos – uma colaboração em que as palavras precederam a música, mas, ainda assim, *sui generis*, pois embora o texto de Beckett e a partitura de Feldman tenham terminado por formar a versão “definitiva” e, de certo modo, “autorizada” da peça, isso nunca impediu que ela fosse ao ar com outros *scores*. Beckett acabou por produzir uma obra *aberta* num sentido muito pragmático, ou seja, uma obra escrita pela metade, pois sua consumação exige a colaboração do músico praticamente num regime de coautoria. Se é de certo modo inevitável que mesmo as montagens de textos “fechados” resultem muito diferentes, o que esperar de uma peça que tem a própria música como personagem, podendo ser composta a cada produção, senão resultados completamente diferentes?¹⁴ Basta que se ouça o registro da produção original com a música de John Beckett. As diferenças são enormes.¹⁵ Creio que uma análise mais atenta ao

entrelaçamento dos meios resultaria ainda mais interessante caso fosse estendida a peças como *Esboço para rádio I*, escrita imediatamente após *Palavras e música* e considerada por Beckett como um primeiro estudo para *Cascando*¹⁶, também de 1961, pois nelas, mais uma vez, “Música” é uma personagem. A julgar pela análise de *Cascando* realizada pelo músico Silvio Ferraz¹⁷, a tarefa não seria nada simples.

A peça começa com os sons da afinação dos instrumentos da pequena orquestra de câmara. Soa a nota lá, ora mais nítida nas cordas, ora nas flautas, enquanto se instaura a consonância; mas a hostilidade entre “Palavras” e “Música” é evidente desde o início. “Palavras” exige silêncio e mal suporta ver-se confinada na mesma escuridão que “Música”. Feito o silêncio, “Palavras” lança um tema (outros ainda virão): a *preguiça*. E assim começa uma fala mecânica e baixa, logo interrompida por “Música”, que volta a afinar os instrumentos, e também logo retomada por “Palavras”. A “paixão” da preguiça é descrita com os mais previsíveis clichês retóricos e psicológicos, o que parece até soar como um deboche, antecipando o que virá; pois enquanto Croak não chega (ele está atrasado e pedirá desculpas por isso), “Palavras” o remeda propondo temas – e a preguiça é justamente o primeiro, sobre o qual fala mecanicamente, como que repassando o que já sabe de cor.

Croak entra em cena arrastando suas pantufas. A orquestra volta à carga como antes, ainda com a afinação dos instrumentos; o silêncio é mais uma vez exigido. – “Joe”, diz Croak, pois é assim que ele se dirige a “Palavras”, que responde humildemente: “My Lord”. Ele então se volta para “Música”: – “Bob”, que também responde humildemente, em surdina. Uma cena de senhor e servos é assim armada. Croak faz seu apelo, que será recorrente: “Sejam amigos!”. Ele pede perdão pelo atraso. Alude a um *rosto*... um rosto que vira a caminho dali, na escada, na torre... Essa menção a uma escada e uma torre sugere muito vagamente algo como um castelo, mas não há nenhuma outra indicação temporal ou espacial. Croak toma o seu bastão e lança o seu primeiro tema: o *amor*. Tem-se a impressão de que Croak é um senhor entediado e que quer ser entretido por seus dois servos, propondo-lhes temas para aquela noite. A impressão permanece, mas não sem alterações.

Joe retoma literalmente o seu falatório, substituindo sem muito êxito “preguiça” por “amor”, pois confunde as palavras, mas num tom vitorioso, vibrante, ainda que tossindo algumas vezes. Irritado, Croak soca o chão com o seu bastão, geme, grunhe, murmura, solta interjeições de desalento, mas também se apieda de Joe, seu “querido Joe”; Bob também intervém em diferentes momentos, sempre a mando de Croak e sempre sob os protestos e murmúrios de Joe. Tudo se apresenta como uma estranha competição entre as palavras e a música, uma sucessão de interrupções, silêncios, confusões. Exasperado, Croak lança um novo tema: a *idade*, a *velhice*! E tudo recomeça. Muitas palavras e muita hesitação de Joe, mas nenhuma frase, nenhum pensamento. Bob é chamado ao tema, mas sua música é interrompida bruscamente pela batida do bastão de Croak. A ordem agora é que se entendam. “Juntos”, exige Croak: “Juntos, cães!” A

mando de Croak, Bob dá um *lá* – e mais um *lá*; mas nada se afina. Croak só faz gemer e socar seu bastão contra o chão. Repete o seu grito de ódio aos seus servos: “Cães!” Joe e Bob parecem então começar a se entender. Os cacos de palavras, expressões e definições em torno do amor e da velhice se juntam como que num poema, uma letra de música, que Joe começa a cantar lentamente. Bob segue à frente, como que soletrando a frase musical. Joe a repete com as palavras, inseguro, hesitante. Ao que pode parecer um ensaio se segue o momento em que finalmente atuam juntos, sincronizando palavras e música. Comovido, Croak retorna à visão do rosto e volta a exortar Joe e Bob a que sejam amigos. Numa fala mais articulada, Joe alude a uma figura feminina, agora parecendo revolver os sentimentos e as lembranças dolorosas de “Milord”. Angustiado, Croak diz apenas uma palavra, um nome de mulher: “Lily!”. Tudo parece articular-se em torno desse nome, dessa lembrança, dessa dor, assim como “Palavras” e “Música” se articulam novamente num canto, com pausas e hesitações, até o final.

A peça é claramente ordenada. À entrada de Croak seguem-se três momentos, correspondentes aos três temas propostos por ele – o amor, a idade (a velhice), o rosto –, dos quais Joe e Bob fazem o que bem entendem, levando-o ao desespero e ao abandono da “cena”. Senhor claudicante das palavras e da música, Croak dita os temas, tenta dominar seus servos, reconciliá-los, mas eles não se deixam dominar nem cedem aos seus apelos. O que resulta a cada tentativa é sempre frustrante, irritante; e por isso Croak geme, grasma, dá com o bastão no chão e, por fim, desiste. Ao final, Croak sai de cena largando para trás o seu bastão e tudo o que ele representa: sua autoridade, seu poder sobre as palavras e os sons musicais. Joe pede música, como que tomando o poder abandonado por Croak, mas Bob apenas faz soar o que já havia tocado. Joe pede mais música, implora; e Bob repete com variações mínimas o que se ouvira pouco antes. – Pausa. A peça termina com um “profundo suspiro” de Joe. Vitória de Bob?

Num debate sobre a obra de Beckett ocorrido em 1968 na TV alemã, Adorno disse que a peça seria

uma espécie de paródia de uma velha questão sobre se a música ou a poesia encontram-se mais *dans le vrai*; e isso é decidido por ele – de modo, por assim dizer, satânico – em proveito da música, mas porque é próprio à mística niilista de Samuel Beckett que a palavra não *possa* fazê-lo. Ele decide *pela* música, por assim dizer, *contra* si mesmo. Permito-me aqui – realmente não gostaria de recorrer a coisas pessoais –, mas permito-me aqui referir-me a algo que ele me disse há poucos dias: que ela [a peça] termina *inequivocamente* com a vitória da música.¹⁸

Beckett disse o mesmo a Katherine Worth: “A música sempre vence”.¹⁹ Não se pode dizer que seja claro o que Adorno quis dar a entender aqui com expressões como “satânico” ou “mística niilista”, a não ser que essa “mística niilista” remeta de algum modo ao interesse de Beckett por Schopenhauer e sua crença na superioridade do poder expressivo da música. Ainda assim, a peça não se deixa ver como uma ilustração de uma convicção metafísica dessa natureza.²⁰

Eugene Webb interpretou a peça como “uma alegoria da arte enquanto processo de exploração imaginativa”²¹, seja lá o que possa significar esse “processo de exploração imaginativa”, e a figura de Croak – um homem velho, exausto, perdido para e pelo amor – como a do próprio artista. Croak parece ser o artista que ele pôde ser. Seu poema fracassa como o seu amor. Croak também se deixa ver como um *impresario*, como já foi sugestivamente notado.²² Seja como for, o fato de a peça ser eminentemente sonora e de não haver referências espaciais e temporais favorece a impressão de que tudo se passa na cabeça de Croak como um sonho aflitivo tomado pela escuridão – a escuridão na qual a linguagem se vê obrigada a mofar, para seu desgosto, justo ao lado da música, como é dito logo no começo. No entanto, a peça também sugere a ideia de um “drama” da linguagem – da linguagem em sua tendência à música e da música em sua tendência à linguagem, do som que faz sentido verbal e do sentido verbal desfeito em som; um drama ao qual não falta a presença inquietante do inarticulado, do ruído e também da morte, representados pela figura de Croak, pois *to croak* significa tanto morrer quanto o grasnar, o crocitar de corvos, abutres e rãs – e Croak mais geme e fere o chão com o seu bastão do que propriamente fala. Aludindo àquela tendência, tenho em mente a dialética de música e linguagem tal como Adorno a descreveu. De acordo com ele, a musicalidade da literatura não estaria tanto na melodia das palavras, como na poesia de Rilke, e sim nas ambiguidades, na indeterminação do sentido, como nas parábolas de Kafka²³ – e na prosa e no teatro de Beckett. Em *Palavras e música* a dialética de música e linguagem é como um nervo exposto.

Beckett tocava bem o piano, era íntimo do seu repertório e gostava particularmente de Schubert e Beethoven, como também de Bartók, talvez seu preferido entre os contemporâneos.²⁴ Entre as outras artes, nenhuma desempenhou um papel tão importante na vida e na obra de Beckett quanto a música – um papel certamente intensificado pelo seu longo casamento com a pianista Suzanne Deschevaux-Dumesnil. Segundo Everett Frost, Beckett tinha “uma afeição especial”²⁵ por *Palavras e música*; no entanto, ele também não especificou nada sobre instrumentos e o tipo de música que deveria soar nessa peça. Nas entradas de Bob encontramos apenas rubricas do tipo “como antes” ou diferentes indicações sobre a dinâmica ou o caráter do respectivo trecho musical, tais como “Soft music worthy of foregoing, great expression”, quando Croak exige que Joe retome o tema do amor e Bob inutilmente tenta inspirá-lo, ou, no momento seguinte, “as before fortissimo, all expression gone”, em vivo contraste com o anterior; ou ainda “Love and soul music” e “Adsum as before”, pouco antes de Croak ordenar um novo tema: a velhice. Quando Joe tenta cantar, as rubricas deixam claro que Bob desenvolve aos poucos um motivo, sugerindo a Joe como prosseguir no seu canto e repetindo mais de uma vez o sugerido, até que atuem em conjunto numa canção sobre a velhice, o que acontecerá do mesmo modo, pouco depois, na canção sobre o rosto. Quando passam a esse último tema, a música deve soar “warmly sentimental, about one minut” etc. Como é apontado no texto, muitas dessas entradas de Bob são precedidas pela característica batida da batuta do regente contra a estante com a partitura.

As indicações relativas à duração, ao andamento, à intensidade e à fisionomia das “falas” de Bob devem orientar a imaginação do leitor e, sobretudo, o trabalho do compositor. Feldman não seguiu à risca as indicações de Beckett. Ele chegou mesmo a confessar a Frost que começara a ler o texto pelo fim e, depois, a partir de outros pontos; e que certas indicações de dinâmica – como “sentimental” – não eram de modo algum claras para ele como o seriam, por exemplo, em Puccini. Feldman, porém, não se prendeu a isso. Ele lidou com o texto de Beckett como alguém que, numa conversa, estaria mais atento aos olhos e aos gestos do que às palavras do seu interlocutor.²⁶ Feldman simplesmente assumiu o papel de Bob um tanto à revelia da vontade do autor, que pôde apenas imaginá-lo, mas não dar-lhe vida. De certo modo, a vitória de Bob foi uma vitória de Feldman.

A música de Feldman soa com imensa clareza, o que torna mais evidente o seu contraste com a peça. Com exceção dos momentos nos quais Joe tenta cantar orientado por Bob, momentos em que prevalece a *semelhança* entre música e linguagem através de um simples e bem tramado jogo com um mesmo motivo escalar, repetido em diferentes alturas, as “falas” de Bob não têm a linearidade da linguagem verbal nem a fragmentação que resulta do fracasso de Joe ao tentar dizer razoavelmente uma coisa depois da outra. Como pedras lançadas na superfície de um lago, seus movimentos são concêntricos, quando não espiralados, expandindo-se pela repetição e por pequenas variações – algo muito característico do minimalismo musical e contra o que a peça, mesmo com suas repetições, mais presentes ao início, resiste como um todo muito bem articulado, dotado de começo, meio e fim. A música de Feldman é rica em elementos minimalistas²⁷, embora – como os trabalhos de Nauman – não se deixe reduzir a essa particularidade. Creio que uma análise mais detalhada da peça poderia mostrar não só *como* elementos de um minimalismo literário se articulam com elementos de um minimalismo musical, mas, sobretudo, *que* as suas qualidades técnicas e o seu valor estético devem sua superioridade a bem mais que isso.

* **Ricardo Barbosa é professor do Departamento de Filosofia da UERJ.**

¹ GATTI, L. “As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica”. In: *ARS*, v.14, n. 27 (2016), p. 98.

² Idem, “Beckett e o minimalismo”.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Cf. “Beckett and Music. An Interview with Philip Glass”. In: BRYDEN, M. (org.) *Samuel Beckett and Music*. Oxford: Clarendon Press, 1998, pp. 191-194.

¹⁰ *Words and Music: A Play* foi publicada pela primeira vez na *The Evergreen Review*, v. 6, n. 27 (1962) e depois em *Play and Two Short Pieces for Radio*. Londres: Faber & Faber, 1964. Tradução francesa em *Comédie et actes divers*. Paris: Minuit, 1966.

¹¹ WORTH, K. “Words for Music Perhaps”. In: BRYDEN, M. (org.) Op. cit., p. 10.

¹² Cf. FROST, E. “Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett’s Radio Plays”. In: *Theatre Journal*, v. 43, n. 3 (1991), p. 371; TUCKER, D. “‘Oh Lovely Art’: Beckett and Music”. In: GONTARSKI, S. E. (org.). *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, p. 381.

¹³ Pode-se consultar a partitura completa no site da editora: <<https://www.universaledition.com/composers-and-works/morton-feldman-220/works/samuel-beckett-words-music-4505>>. Acesso em maio de 2018.

¹⁴ Everett Frost chamou a atenção para isso num texto divulgado por ocasião de uma recente produção, realizada em Dublin, com a música de Feldman. Cf. <<http://www.beckettchambermusic.com/words-and-music.html>>. Acesso em maio de 2018.

¹⁵ Uma produção com o score de Feldman, tendo o “Ensemble Recherche” no papel de Música/Bob, Stephen Lind no papel de Palavras/Joe e Omar Ebrahim no de Croak (Westdeutscher Rundfunk/ Audvidis MO 782084, 1996) está disponível no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=hJShzAgmyxA>>. Acesso em maio de 2018. – Para a produção original com a partitura e a regência de John Beckett, produzida por Michael Bakewell com Patrick Magee como Palavras/Joe e Felix Felton como Croak, cf. *Samuel Beckett – Works For Radio: The Original Broadcasts*. 4 CDs. British Library – NSACD 24-27, 2006.

¹⁶ Cf. FROST, E. “Preface”. In: BECKETT, S. *All That Fall and Other Plays for Radio and Screen*. Londres: Faber & Faber, 2009, pp. x-xi.

¹⁷ FERRAZ, S. “Beckett e música: composição do tempo”. In: *Eutomia*, v. 20, n. 1 (2017), pp. 180-201.

¹⁸ Apud ZILLIACUS, C. *Beckett and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*. Åbo: Åbo Akademi, 1976, p. 114. Sobre os contatos e encontros entre Beckett e Adorno, cf. MÜLLER-DOOHM, S. *Adorno. Eine Biographie*. Berlim: Suhrkamp, 2011, pp. 541-547.

¹⁹ WORTH, K. “Beckett and the Radio Medium”. In: DRAKAKIS, J. (org.) *British Radio Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 210.

²⁰ Cf. LAWS, C. “Music in ‘Music and Words’: Feldman’s Response to Beckett’s Play”. In: *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, v. 11: “Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000 / Samuel Beckett: Fin sans fin en l’an 2000” (2001), pp. 279-280.

²¹ WEBB, E. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012, p. 125.

²² KALB, J. “The Radio and Television Plays and ‘Film’”. In: PILLING, J. (org.) *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 131.

²³ ADORNO, T. W. “Fragment über Musik und Sprache”. In: *Gesammelte Schriften*, v. 16. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, pp. 251-256.

²⁴ GRINDEA, M. “Beckett’s Involvement With Music”. In: BRYDEN, M. (org.) Op. cit., pp. 183-185.

²⁵ FROST, E. “The Note Man on the Word Man: Morton Feldman on Composing the Music for Samuel Beckett’s *Words and Music* in *The Beckett Festival of Radio Plays*”. In: BRYDEN, M. (org.) Op. cit., p. 46.

²⁶ Ibidem, p. 52.

²⁷ Sobre o minimalismo de Feldman e suas afinidades com Beckett cf. PATTESON, T. "Less Is Less: Morton Feldman's Minimalism". Disponível em: <<http://www.thomaspatteson.com/writings.html>>. Acesso em maio de 2018.