

Perceção e Fuga: Um Olhar sobre *Film*, de Samuel Beckett

Márcia Lemos

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO - CETAPS |
ISAG-EUROPEAN BUSINESS SCHOOL

Citation: Márcia Lemos. “Perceção e Fuga: Um Olhar sobre *Film*, de Samuel Beckett.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 11, n.º 1, 2022, pp. 59-69. ISSN: 2182-9934. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>. DOI: 10.21747/2182-9934/via11_1a5.

Abstract

This short article suggests that Samuel Beckett’s *Film* (written in 1963), and its film adaptation directed by Alain Schneider (shot in 1964, in the USA, and shown at the Venice and New York Film Festivals, in 1965), shares a common interest with the realms of utopia and dystopia regarding the power of gaze. Indeed, when gaze acquires surveillance purposes, it inevitably intersects with power tools that may lead to the suspension of individual and collective freedoms by those who hold such power instruments, a situation mirrored in many 20th century dystopias. On the other hand, in contemporary times, individuals are the ones seeking visibility and exposure: for causes, specific groups - often oppressed or marginalised -, but also purely for the sphere of their private life, a display of intimacy enhanced by the advent of social media. *Film*, in turn, focuses very concretely on the (im)possibility of escaping perception (extraneous or self-) and on the emotions aroused in individuals by such contingency, thus resuming some of the issues debated in utopian studies regarding the power of gaze and anticipating contemporary anxieties on the same subject.

Keywords: Utopia; Cinema; Gaze; Perception; Agony

Resumo

Este breve artigo resulta da interpretação de que existe em *Film*, de Samuel Beckett (escrito em 1963), e na sua respetiva adaptação para cinema, realizada por Alain Schneider (rodado em 1964, nos Estados Unidos da América, e apresentado nos Festivais de Cinema de Veneza e de Nova Iorque, em 1965), intersecções com o domínio da utopia e da distopia, particularmente no que se refere à temática do olhar. Com efeito, quando o olhar assume funções de vigilância inevitavelmente se cruza com instrumentos de poder que podem conduzir à coerção de liberdades individuais e coletivas por parte de quem detém tal poder, uma situação espelhada em muitas distopias do século XX. Por outro lado, na contemporaneidade regista-se uma inversão de sentido, sendo os indivíduos a procurar visibilidade e exposição: para causas, grupos específicos - muitas vezes oprimidos ou marginalizados -, mas também puramente para a esfera da sua vida privada, num movimento potenciado pelo advento das redes sociais. Já *Film*, ao centrar-se muito concretamente na (im)possibilidade de se escapar à perceção (externa ou própria) e nas emoções despertadas nos indivíduos por tal contingência, ecoa

temáticas debatidas no domínio dos estudos sobre a utopia no que diz respeito ao poder do olhar, ao mesmo tempo que antecipa ansiedades contemporâneas sobre o mesmo assunto.

Palavras-chave: Utopia; Cinema; Olhar; Percepção; Angústia

Search of non-being in flight from extraneous perception
breaking down in inescapability of self-perception.

- Samuel Beckett, *Film*
(371)

O presente artigo foi inspirado pela participação num evento sobre utopia e cinema realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.¹ A tese que esbocei na altura e que aqui se recupera é a de que existe em *Film* (1963),² único projeto cinematográfico do escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989), cruzamentos com o universo da utopia e da distopia, particularmente no que se refere à temática do olhar.

Para se constituírem enquanto tal, as utopias e as distopias tiveram sempre de criar, desenvolver e operacionalizar mecanismos de controlo do espaço e dos seus habitantes, sejam eles a simples palavra da lei, a sofisticação da tecnologia ou o ferrão do olhar. Num sugestivo ensaio intitulado “The All-Sear: God’s Eye as Proto-Surveillance”, parte de uma coletânea de textos também ela profundamente sugestiva - *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* -, Astrit Burkhardt reflete sobre a estreita relação que existe entre “visão”, “poder” e “conhecimento”, sublinhando a (não) coincidência de, na língua francesa, todas estas palavras partilharem uma mesma raiz:

Its [the eye’s] semantic multi-dimensionality is expressed clearly in the French language: *voir* (vision), *savoir* (knowledge) and *pouvoir* (power) have the same stem. The etymological relationship symptomatically reveals the dual structure of vision, a connection to reason as well as the control of power, to illumination but also the illumination of reality and therewith its surveillance. (18)

Existe, portanto, segundo Burkhardt uma relação evidente entre quem detém o poder e a capacidade de “ver” e “conhecer”.

Explorando esta mesma relação dialética entre visão, conhecimento e poder, em 1785, já Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo inglês, tinha projetado uma prisão que pretendia ser inovadora e que batizou de *Panopticon*, palavra que deriva do grego.

Como o próprio nome indica, o *Panopticon* pretendia oferecer uma “visão total” e a sua originalidade residia precisamente no facto de apenas um guarda, estrategicamente colocado, poder controlar todo o espaço do presídio e todos os reclusos que lá se encontrassem. A capacidade de ver todo o espaço e conhecer a situação de cada um dos indivíduos que o partilhavam conferiam ao agente em funções de vigia um poder objetivo, com o dispêndio mínimo de recursos. Para além de permitir uma impressionante economia de meios, o plano de Bentham visava promover entre os próprios reclusos comportamentos tidos como adequados não pela força, mas por força de se sentirem constantemente sob observação e julgamento. Caso as suas ações fossem percebidas, de algum modo, como desajustadas, seriam imediatamente passíveis de serem sancionadas, o que em última análise poderia ditar mais penalizações e a possibilidade de os reclusos verem as suas efetivas condições de vida ainda mais limitadas.

Esta prisão nunca chegou a ser construída por Bentham, mas o seu conceito inspirou e continua ainda a inspirar debate e controvérsia. Michel Foucault (1926-1984), por exemplo, recupera o conceito de *Panopticon* para discutir as relações entre poder e espaço. Em entrevista a Jean-Pierre Barou e Michelle Perrot, Foucault sugere mesmo que, mais do que uma prisão, Bentham criou uma “tecnologia do poder”:

Even if the idea of the Panopticon antedates Bentham, it was he who truly formulated it - and baptized it Bentham didn't merely imagine an architectural design calculated to solve a specific problem, such as that of a prison, a school, or a hospital. He proclaimed it as a veritable discovery, saying of it himself that it was “Christopher Columbus's egg”. . . . He invented a technology of power designed to solve the problems of surveillance. (Foucault 95-6)

Foucault sublinha ainda o entusiasmo em torno do projeto de Bentham no período da Revolução Francesa, um momento particularmente marcado pelo desejo de justiça que surge então intimamente ligado com os conceitos de “visibilidade” e de “transparência”:

The new aspect of the problem of justice, for the Revolution, was not so much to punish wrongdoers as to prevent the possibility of wrongdoing, by immersing people in a field of total visibility where the opinion, observation, and discourse of others would restrain them from harmful acts. This idea is constantly present in the texts of the Revolution.

There is no need for arms, physical violence, material constraints. Just a gaze.
(Foucault 97, 98, meu negrito)

O que Foucault efetivamente destaca é esta ideia, que parece vigorar na época, de que o comportamento “correto” só acontece quando o indivíduo tem consciência de que se encontra sob a observação de terceiros. A aposta é, por conseguinte, não no desenvolvimento moral e dos valores éticos que permitiriam ao indivíduo “policar-se” a si próprio, mas na capacidade de manter os hábitos, os costumes e até os pensamentos de cada um sob o olhar de todos.

Todavia, esta utopia do “tudo ver” e do “tudo saber”, de contornos aparentemente deíficos, cede facilmente lugar a cenários verdadeiramente distópicos. Na ficção literária, dois exemplos canônicos podem ser revisitados em *Nineteen Eighty-Four* (1949, Reino Unido), de George Orwell (1903-1950) - obra em que o célebre *Big Brother* observa tudo e todos, constituindo-se como símbolo máximo de um regime totalitário e de uma sociedade onde todas as liberdades individuais foram severamente coartadas -, ou em *Nós* (1921, URSS), de Evgueni Zamiatine (1884-1937), distopia que terá francamente influenciado Orwell, e em que é a própria população que, tal como salientado por Foucault referindo-se ao período da Revolução Francesa, põe em prática um eficaz sistema de vigilância coletiva através do olhar:

Ao chegar a casa, corri para o gabinete da vigilante, mostrei o bilhete cor-de-rosa e recebi um certificado que me conferia o Direito a Persianas. Só temos esse direito nos Dias Sexuais.

Normalmente, vivemos cada instante à vista de todos, sempre banhados em luz e cercados de paredes de vidro que parecem feitas de ar refulgente. Nada temos a esconder uns dos outros. Esta forma de viver, assim às claras, facilita a difícil e nobre missão dos guardas. Se assim não fosse, sabe-se lá o que podia acontecer. (*Nós* 33)

Na obra de Zamiatine a “transparência” e a “visibilidade” são valores exaltados numa sociedade de indivíduos que internalizaram a dependência face ao olhar do Outro para fazer a coisa certa. O direito à privacidade foi totalmente estilhaçado e o que prevalece é um sistema de vigilância constante, embora algo puritano já que concede uma curta exceção para os Dias Sexuais. Zamiatine e Orwell problematizavam assim, no domínio da ficção, ansiedades e preocupações que refletiam o contexto de publicação das respetivas obras, com a Europa (e o mundo) em luta contra uma série de regimes de cariz autoritário. Com efeito, a publicação de *Nós*, de Zamiatine, acontece quatro anos depois da Revolução Bolchevique, ou Revolução Russa, de 1917,

tal como a obra de Orwell surge quatro anos após o final da Segunda Grande Guerra Mundial que terminara em 1945.

Durante grande parte do século XX, vigorou, portanto, esta inquietação sobre a forma como os poderes públicos e institucionais poderiam invadir e limitar o domínio do espaço privado e das liberdades individuais. Todavia, tal como Žižek, Bauman, Lipovetsky e Serroy, entre outros filósofos e sociólogos contemporâneos, foram notando nos seus respetivos estudos, na contemporaneidade - ou “modernidade líquida”, metáfora sugerida por Bauman para identificar a pós-modernidade em *Liquid Modernity* (2000) -, é o próprio espaço privado que parece representar um perigo:

[T]he concerns and preoccupations of individuals *qua* individuals fill the public space to the brim, claiming to be its only legitimate occupants, and elbow out from the public discourse everything else. The “public” is colonized by the “private”; “public interest” is reduced to curiosity about the private lives of public figures, and the art of public life is narrowed to the public display of private affairs and public confessions of private sentiments (the more intimate the better). “Public issues” which resist such reduction become all but incomprehensible. (Bauman 37)

Sozinhos e sem ter já um qualquer *Big Brother* para culpar, cabe aos indivíduos enfrentar os seus medos e ansiedades (Bauman 10), procurando novas interações que justificam, porventura, a apetência de tantos pelas novas redes sociais que facilitam a partilha de informação (e desinformação) e, sobretudo, de sentimentos e acontecimentos íntimos, com velhos e novos amigos que podem ser “desamigados” com a simplicidade de um clique. É também esta a visão de Lipovetsky que, em *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo* (1983), reconhecia já que o “indivíduo, encerrado no seu ghetto de mensagens, enfrenta doravante a sua condição mortal sem qualquer apoio ‘transcendente’ (político, moral ou religioso)” (58). Assim, como sublinha Bauman, na “modernidade líquida” não são já, ou não são apenas, as grandes causas que movem os indivíduos a ver-se, mas sim a vontade de ver legitimados sucessos, interesses e medos através da sua ratificação por outrem:

What prompts them to venture onto the public stage is not so much the search for common causes and for the ways to negotiate the meaning of common good and the principles of life in common, as the desperate need for “networking”. (37)

For the individual, public space is not so much more than the giant screen on which private worries are projected without ceasing to be private or acquiring new collective qualities in the course of magnification (39-40)

Na tentativa de definir a época em que vivemos, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy optam pelo conceito de “cultura-mundo” que, todavia, em tudo se assemelha à “modernidade líquida” de Bauman, sendo descrita pelos dois autores como “pós-revolucionária”, “hipercapitalista” e verdadeiramente “ansiógena” (Lipovetsky e Serroy 18, 19, 30). O aspeto em que as teorias de Lipovetsky e Serroy, por um lado, e as de Bauman e Žižek, por outro, mais divergem é no olhar sobre a tecnologia e a forma como esta é acolhida pelos indivíduos. Se é verdade que Lipovetsky e Serroy também veem no digital uma “máquina de dessocialização e de desencarnação dos prazeres que destrói o mundo sensível, bem como as relações humanas tácteis” (57), não consideram, porém, que todos se sintam igualmente tentados a abraçar este novo estilo de vida ao ponto de se poder decretar, como Bauman (10) e Žižek (169), um tempo pós-orwelliano ou pós-panótico:

A tudo isto vêm somar-se as inquietações relacionadas com as possibilidades de vigilância sem precedente que a tecnologia das telecomunicações permite e que são exemplificadas pela multiplicação das câmaras de videovigilância nas cidades, bem como pelas inúmeras informações reunidas sobre os consumidores, graças à *web*. É por isso que alguns denunciam o desenvolvimento dum *Big Brother* electrónico, dum universo orwelliano em que os tele-ecrãs e a *web* permitem espiar os actos e os gestos mais ínfimos dos cidadãos e dos consumidores. (Lipovetsky e Serroy 58)

Se as utopias e as distopias, sendo muitas vezes projetos de um indivíduo ou de um conjunto restrito de indivíduos, têm sempre consequências sobre o modo de vida coletivo, a utopia/distopia de Beckett, em *Film*, é sobretudo de cariz individual. Escrito em 1963 e adaptado para cinema um ano mais tarde, em 1964, por Alain Schneider (1917-1984), *Film*, cuja ação se situa em 1929 (*Film* 372), ocupa um lugar peculiar na extensa e multifacetada obra do prémio nobel irlandês já que se trata do único argumento para cinema entre vários romances, contos, poemas e peças de teatro. Apesar de estar sob a direção de Schneider, conhecido encenador americano, de origem russa, responsável pela encenação das peças de Beckett nos Estados Unidos da América, o projeto contou sempre com o olhar atento de Beckett, sendo que, ironicamente, o título inicialmente proposto pelo escritor para esta adaptação para cinema foi precisamente *The Eye* (O Olho). Todavia, o título original acabou por se

manter, dando origem a uma curta-metragem (quase integralmente) muda - existe apenas um “sssh!” na primeira parte (*Film 371, 373*) -, com cerca de vinte minutos de duração, sob o singelo, mas sugestivo, título de *Film*.³

Na curta-metragem tal como no texto original, o projeto utópico do protagonista consiste em evitar a percepção decorrente de qualquer olhar, independentemente de ser humano ou outro: “occlusion of window and mirror, ejection of dog and cat, destruction of God’s image, occlusion of parrot and goldfish” (*Film 375*). O objetivo de Beckett é explorar, por meios artísticos, e concretamente no domínio do cinema, a tese do filósofo irlandês George Berkeley (1685-1753), segundo a qual “esse est percipi”, isto é, “ser é ser percebido”, um exercício que valeu ao escritor irlandês grandes elogios por parte do crítico Gilles Deleuze que destacou o filme como sendo o melhor de sempre: “the greatest Irish film” (23). Para Deleuze, a problematização da teoria de Berkeley era precisamente o que conferia ao trabalho de Beckett uma especificidade irlandesa que justificava um lugar único na história do cinema irlandês.

Com efeito, a personagem *O*, interpretada na curta-metragem de Schneider por Buster Keaton,⁴ visivelmente envelhecido, procura “não ser” através da evasão a qualquer tipo de percepção exterior. No entanto, tal tentativa acaba por se mostrar impossível dada a inevitabilidade da autopercepção, ou, nas palavras de Beckett: “Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception” (*Film 371*). *O*, apresentado como objeto da percepção, é perseguido por *E*, cujo nome deriva da palavra inglesa “Eye” e representa, neste caso, o olho da câmara: “In order to be figured in this situation the protagonist is sundered into object (O) and eye (E), the former in flight, the latter in pursuit” (*Film 371*). Esta perseguição é realizada, segundo Beckett, num “ângulo de imunidade de 45 graus” (*Film 372*, minha tradução) que não pode ser excedido, sob pena de provocar em *O* a intolerável angústia de ser percebido: “an agony of perceivedness” (*Film 373*). De resto, o próprio *E* padece da angústia de procurar manter este ângulo de conforto para *O*:

E is therefore at pains, throughout pursuit, to keep within this “angle of immunity” and only exceeds it (1) inadvertently at the beginning of part one when he first sights O (2) inadvertently at the beginning of part two when he follows O into the vestibule and (3) deliberately at the end of part three when O is cornered. In first two cases he hastily reduces angle. (*Film 372*)

Seguindo uma estrutura tripartida, com três cenários diferentes - a rua, as escadas e o quarto - o filme centra-se sobretudo na interação *O/E*, mas outras personagens têm também aparições fugazes que servem para corroborar a perturbação de *O* perante *E* na medida em que também elas revelam um elevado grau de angústia:

Episode of couple (4). In his blind haste *O* jostles an elderly couple of shabby genteel aspect, standing on sidewalk, peering together at a newspaper. They should be discovered by *E* a few yards before collision. . . . Having recovered they turn and look after *O*. . . . They then look at each other, she lowering her lorgnon, he resuming his pince-nez. He opens his mouth to vituperate. She checks him with a gesture and soft “sssh!” He turns again, taking off his pince-nez. She feels the gaze of *E* upon them and turns, raising her lorgnon, to look at him. . . . **As they both stare at *E* the expression gradually comes over their faces which will be that of the flower-woman in the stairs scene and that of *O* at the end of the film, an expression only to be described as corresponding to an agony of perceivedness.** (*Film 373*, meu negrito)

A comparação da câmara com o olho humano não é uma temática nova, tendo emanado de discussões em torno da arte da fotografia e encontrando-se na base de diferentes teorias do cinema que propõem diversos entendimentos sobre o papel mais ou menos interventivo do “olho-câmara” sobre o real (cf., por exemplo Aumont e Marie 43). Sobre este assunto, importa lembrar o papel de Denis Kaufman, mais conhecido por Dziga Vertov (1896-1954), que, curiosamente, é irmão do diretor de fotografia de *Film*, Boris Kaufman (cf. Borges 2). Vertov, “cineasta soviético que rejeita qualquer ligação do cinema com a ficção, em benefício de uma crença num poder de veracidade de que ele seria dotado” (Aumont e Marie 258), destacava precisamente a força utópica do cinema capaz de redesenhar a humanidade:

Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito do que aquele criado por Adão; eu crio milhares de homens diferentes segundo modelos diferentes e esquemas preestabelecidos.

Eu sou o cine-olho.

A um, tomo os braços, mais fortes e mais habilidosos, a outro tomo as pernas, mais bem feitas e mais velozes, ao terceiro a cabeça mais bela e mais expressiva e, graças à montagem, crio um homem novo, um homem perfeito. (Vertov *apud* Granja 23)

Se o Iluminismo acreditava na progressiva perfeitibilidade humana, Vertov, profundamente imerso no contexto revolucionário vivido na antiga União Soviética, nas primeiras décadas do século XX, acredita na perfeitibilidade *ad infinitum* da câmara de filmar:

Nasceu nele [em Vertov] a ideia de que a câmara de filmar era mais perfeita do que o olho humano, adquirindo uma força sobre-humana, e tudo o que o cineasta tinha a fazer era ordenar judiciosamente na montagem o material impressionado. (Granja 20)

Para Vertov, o cine-olho é uma ferramenta extremamente poderosa que pode e deve ser usada com criatividade, sobrepondo-se ao próprio olhar humano. Pelo contrário, para as personagens de *Film* o cine-olho funciona como intermediário incontornável entre o “eu” e os “outros” ou, em última análise, entre o “eu” e “eu mesmo”, resultando em autopercepção: “It will not be clear until end of film that pursuing perceiver is not extraneous, but self” (*Film* 371). Como observa Gabriela Borges:

Se a câmara cinematográfica é o dispositivo do olhar que descortina um mundo novo e diferente, Beckett usa-a metaforicamente para descortinar e elucidar o mundo do próprio ser humano e de suas dualidades e inseguranças. . . . *E*, a “câmera-sujeito”, atua para mostrar que é possível fugir do olhar dos outros mas não é possível fugir do seu próprio olhar (8)

Assim, a utopia beckettiana em que o indivíduo procura “não-ser”, através da fuga à percepção dos outros, acaba por se desmoronar perante a impossibilidade de se fugir à autopercepção:

Cut to E, of whom this very first image (face only, against ground of tattered wall). It is O's face (with patch) but with very different expression, impossible to describe, neither severity nor benignity, but rather acute *intentness*. . . . Long image of the unblinking gaze. Cut back to O, still half risen, staring up, with that look. . . . Cut back to E. As before. Cut back to O. He sits, bowed forward, his head in his hands, gently rocking. Hold it as the rocking dies down.

*End*⁵

(*Film* 377)

Só no final, nesta alternância sucessiva de planos entre *E* e *O* se torna, de facto evidente, de que se trata de duas faces de um mesmo indivíduo. A homofonia existente, na língua inglesa, entre as palavras “Olho”/“Eye” - e “Eu”/“I” - reforça

este estatuto da câmara de filmar como espelho da interioridade do indivíduo, como desdobramento do “eu” ou, simplesmente, como “interior Eye/I”. De facto, como explica Gabriela Borges, se, à semelhança de *O*, as restantes personagens de *Film* se mostram horrorizados quando encontram *E* é “porque eles tomam consciência tanto do olhar do outro quanto de si mesmos” (4).

Em jeito de epílogo, gostaria de evocar dois olhares célebres da história do cinema que, no meu ponto de vista, encarnam magistralmente o espírito distópico: falo de Alex DeLarge, protagonista principal de *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick, e de Maria no filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Também elas moldadas por uma série de contradições, estas personagens, interpretadas por Malcolm McDowell e Brigitte Helm respetivamente, fazem refletir nos seus olhares, tal como acontece com a personagem *E* de Beckett, a interioridade humana, neste caso no que ela tem de mais perturbador, funcionando como espelhos da alma a que nenhum espectador pode fugir, mesmo que desvie o seu próprio olhar.

Obras Citadas

- Aumont, Jacques e Michel Marie. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Traduzido por Carla Gamboa e Pedro Duarte, Edições Texto&Grafia, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Polity Press, 2005 [2000].
- Beckett, Samuel. *Film*, in *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Editado por Paul Auster, Grove Press, Vol. III, 2006 [1963].
- Borges, Gabriela. “O olhar voraz da câmara-personagem no filme de Samuel Beckett”, *Revista Olhar*, Ano 4, N.º 8, 2.º semestre (2003), UFSC, <http://www.bocc.uff.br/pag/borges-gabriela-personagem-no-filme-samuel-beckett.pdf>
- Burkhardt, Astrit Schmidt. “The All-Sear: God’s Eye as Proto-Surveillance.” *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, editado por Thomas Levin *et al.*, ZKM Centre for Art and Media, 2002, pp. 17-31.
- Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*, translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco, Verso, 1998.
- Foucault, Michel. “The Eye of Power: A conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot.” *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, editado por Thomas Levin *et al.*, ZKM Centre for Art and Media, 2002, pp. 94-101.
- Granja, Vasco. *Dziga Vertov*. Livros Horizonte, 1981.

- Lipovetsky, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Traduzido por Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, Relógio D'Água Editores, 1983.
- Lipovetsky, Gilles e Jean Serroy. *A Cultura-Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada*. Traduzido por Victor Silva, Edições 70, 2008.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. Penguin, 1990 [1949].
- Zamiatine, Evgueni. *Nós*. Traduzido por Manuel João Gomes, Antígona, 2004.
- Žižek, Slavoj. *Lacrimae Rerum*. Traduzido por Luís Leitão, Orfeu Negro, 2008.

¹ Refiro-me ao Colóquio Interdisciplinar intitulado “Futuros em Projecção: Utopia, Distopia e Cinema”, realizado no dia 3 de março de 2011, organizado pelo CETAPS (Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies) <https://www.cetaps.com/>, e realizado no Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da universidade do Porto.

² Algumas considerações sobre *Film*, de Samuel Beckett, fazem igualmente parte da minha dissertação de doutoramento intitulada “‘Failing Better’ com Joyce e Beckett: Um Estudo sobre os Espaços em *Murphy* e em *Finnegans Wake*,” apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2013 e disponível em acesso aberto em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/74697/2/28572.pdf> (138-144).

³ *Film* encontra-se disponível para visualização em <https://www.youtube.com/watch?v=5yAnYQGqefk>. Uma série de fotogramas de *Film* podem também ser vistos em <https://worldscinema.org/2016/12/alan-schneider-film-1965/>, ambos acedidos pela última vez a 3 de junho de 2022.

⁴ Buster Keaton não terá sido a primeira escolha para o papel e Beckett teria até algumas reticências face a esta opção, mas o desempenho acaba por corresponder ao pretendido. A figura envelhecida de Keaton, e até uma certa aura fantasmagórica, empresta à adaptação de Schneider a angústia preconizada por Beckett no seu texto.

⁵ Apesar da palavra “fim” ser aqui introduzida, o guião de Beckett não acaba verdadeiramente aqui já que nas páginas seguintes o escritor inclui uma série de notas e até esquemas de forma a tornar a sua visão mais clara numa posterior transposição para cinema (*Film* 378-382).