UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE DANÇA/ESCOLA DE TEATRO

UENDEL DE OLIVEIRA SILVA

A FIDELIDADE AO FRACASSO:
ANÁLISE DA PEÇA FIM DE PARTIDA DE SAMUEL BECKETT

Salvador/Ba
2010

UENDEL DE OLIVEIRA SILVA

A FIDELIDADE AO FRACASSO:
ANÁLISE DA PEÇA FIM DE PARTIDA DE SAMUEL BECKETT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Catarina Sant'Anna

Pesquisa desenvolvida com bolsa FAPESB

Salvador/Ba
2010

Escola de Teatro - UFBA

Silva, Uendel de Oliveira.
A fidelidade ao fracasso: análise da peça Fim de Partida de Samuel Beckett / Uendel de Oliveira Silva. - 2010.
111 f.

Orientadora: Profª. Drª. Catarina Sant'Anna.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.

1. Teatro – Crítica. 2. Teatro do absurdo. 3. Dramaturgia. 4. Beckett, Samuel. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II.Sant'Anna, Catarina III. Título.

CDD 792

Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

UENDEL DE OLIVEIRA SILVA

"A FIDELIDADE AO FRACASSO: ANÁLISE DA PEÇA FIM DE PARTIDA DE SAMUEL BECKETT"

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Profª. Drª. Catarina Sant'Anna (orientadora)

Profº. Drº. Luiz César Alves Marfuz (PPGAC/UFBA)

Profª. Drª. Antonia Torreao Herrera (PPGL)

Salvador, 21 de março de 2011

“[...] ser artista é falhar, como ninguém jamais ousou falhar, o fracasso é o seu mundo e recuar diante dele é deserção, artesanato e habilidades, prendas domésticas, vida”. (Samuel Beckett – “Diálogos com George Duthuit”, 1949)

AGRADECIMENTOS

À FAPESB, pela bolsa de mestrado, que me permitiu conduzir essa pesquisa com certa tranqüilidade.

À Catarina Sant'Anna, orientadora-mãe, por todo cuidado, dedicação, pelo olhar severo e ao mesmo tempo cordial, e por toda sabedoria.

Aos professores e funcionários do PPGAC, pela competência e seriedade.

Agradeço ainda de maneira especial à diretora do Programa, professora Antonia Pereira, pela competência e comprometimento.

Agradeço aos demais professores que compõem a banca examinadora – Antônia Torreão Herrera e Luiz Marfuz – pelo olhar crítico e pelas orientações cuidadosas.

Agradeço à minha família, à minha irmã Sheiza, em especial.

Agradeço ao meu pai, Ailton, de quem "herdei" o gosto pela leitura.

Agradeço a minha mãe, Neyde, pelo apoio incondicional, por ter sempre estado presente e por sempre ter garantido todo o suporte de que necessitei em minha vida, não só durante o mestrado.

Agradeço ao meu companheiro, Edmilson, que compartilha a vida comigo e que suportou meus momentos de dúvida, crise, sempre com uma palavra de segurança e de estímulo.

Agradeço aos meus alunos, por dividir comigo sua vitalidade e desejo pelo conhecimento.

Agradeço aos colegas de turma, em especial aos amigos que fiz entre eles, pelas discussões.

Enfim, agradeço a todos que passaram por minha vida durante o período em que realizei este mestrado, porque todos colaboraram de alguma forma. Muito obrigado!

RESUMO

Trata-se de análise crítico/descritiva da peça Fim de Partida (1954-1956) de Samuel Beckett (1906-1989), tendo como eixo de análise a temática do fracasso, bem como os modos diversos através dos quais tal temática é abordada pelo autor na referida obra. Observa-se a configuração de uma crítica beckettiana a modelos dramatúrgicos, bem como a estruturação de um questionamento em torno da dramaturgia em si e da própria possibilidade de representação. Ao longo da dissertação, são abordados primeiramente aspectos biográficos do autor, as principais influências que sofreu e o processo de criação da peça Fim de Partida; realiza-se ainda um estudo comparativo entre a referida peça e os romances que constituem a trilogia beckettiana do pós-guerra – Molloy, Malone Morre e O Inominável –, para, em seguida, examinar-se então elementos dramatúrgicos mais específicos como espaço, tempo, ação e personagens em Fim de Partida, a fim de melhor abordar a temática do fracasso na citada peça.

Palavras-chave: Fim de Partida, dramaturgia, fracasso, Samuel Beckett

RESUMÉE

Il s'agit d'une analyse critique/descriptive de la pièce théâtrale Fin de Partie (1954-1956) de Samuel Beckett (1906-1989), dont essieu d'analyse est la thématique de l'échec, bien comme les plusiers façons d'abordage de cette thématique adoptées par l'auteur dans l'ouvre citée. On observe la configuration d'une critique becketiénne aux modeles de dramaturgie, bien comme la structuration des questionnements sur la dramaturgie même et la possibilité même de representation. Dans cette dissertation, on analyse tout d'abord des aspects biographiques de l'auteur, les influences principales qu'il a reçues, et le processus de création de la piece Fin de Partie; puis il s'ensuit une étude comparative entre cette pièce et les romans qui forment la trilogie beckettiene de l'après-guerre – *Molloy, Malone Meurt et L'Inommable* –, pour finalement s'entamer l'analyse des éléments dramaturgiques plus spécifiques comme l'espace, le temps, l'action et les personnages, pour mieux aborder la thématique de l'échec dans la piéce Fin de Partie.

Mots-clés: Fin de Partie, dramaturgie, l'échec, Samuel Beckett.

SUMÁRIO

Introdução **10**

Capítulo 1 – Beckett e Fim de Partida: contextualização, olhares sobre a peça e influências. **18**

1.1 Aspectos biográficos **19**

1.1.1 Nascimento e formação na Irlanda **19**

1.1.2 Paris: um novo lugar para viver e criar **20**

1.1.3 A Segunda Grande Guerra: a ratificação da descrença e a fragmentação do sujeito no pós-guerra **22**

1.2 Principais influências artísticas **24**

1.2.1 James Joyce: a apoteose das palavras e a crítica da linguagem **25**

1.2.2 Beckett e os irmãos van Velde: a expressão do impedimento de expressar e a questão do fracasso **28**

1.3 Aspectos do processo de construção de Fim de Partida: primeiras versões da peça – aparando os excessos **30**

1.4 Uma leitura filosófico/religiosa de Fim de Partida: referências e associações **34**

1.5 Fim de Partida e os romances da Trilogia: relações e identificações **37**

1.5.1 Molloy (1947) **38**

1.5.2 Malone Morre (1948) **43**

1.5.3 O Inominável (1949) **49**

Capítulo 2 – A questão do espaço/tempo/ação e a temática do fracasso em Fim de Partida: relações, implicações e sentidos **54**

2.1 A redução progressiva do espaço/tempo/ação na dramaturgia beckettiana para teatro **56**

2.1.1 Eleuthéria (1947) **57**

2.1.2 Esperando Godot (1948) **58**

2.1.3 Fim de Partida (1954-56) **60**

2.1.4 Respiração (1970); Não Eu (1972) **60**

2.2. A questão do espaço/tempo/ação em Fim de Partida: interpretações, procedimentos e a abordagem da temática do fracasso **62**

2.2.1 "Espaço-cadáver", decadência e isolamento: representação da condição humana e crítica à dramaturgia **62**

2.2.2 Tempo e repetição: aprisionamento num presente eterno e crítica à **67**

progressão dramática lógico-causal
Capítulo 3 – A questão do personagem: procedimentos de constituição e configuração da temática do fracasso **75**
3.1 A incapacidade para ação transformadora e a desumanização do personagem beckettiano **76**
3.2 O personagem beckettiano enquanto ponte instável entre ficção e não-ficção **80**
3.3 A dialética épico/lírico e o personagem beckettiano **81**
3.4 O personagem beckettiano e o cômico: a questão do fracasso **82**
3.5 O personagem beckettiano: a questão da contradição e da incoerência **85**
3.6 Personagem-sujeito ou personagem-objeto? **87**
3.6.1 A objetificação do personagem beckettiano **88**
3.6.2 O personagem beckettiano: nem sujeito nem objeto **90**
3.7 Personagem enquanto abstração: a ausência de referenciação sócio-histórica e a construção de sentidos **91**
3.8 Os modos de nomeação dos personagens de Fim de Partida e suas constituições corporais **93**
3.9 Os personagens e seus modos de inter-relação: a complementaridade de funções e a incapacidade para produção de relação dialógica **96**
Considerações Finais **106**
Referências **108**

INTRODUÇÃO

Em finais da década de 1930, quando se estabelecia definitivamente em Paris, Samuel Beckett viveu uma experiência no mínimo inusitada: recebeu uma punhalada nas costas, que lhe perfurou um pulmão, desferida por um homem de rua que lhe havia pedido dinheiro. Algum tempo depois, estando já curado, Beckett teve a oportunidade de visitar este sujeito na prisão e lhe perguntar o porquê dele tê-lo atacado. O irlandês simplesmente ouviu: "Não sei, senhor".

Tal evento, amplamente conhecido daqueles que estudam Beckett, foi relembrado por Martin Esslin no seu livro Teatro do Absurdo. De tão violento e estúpido, esse fato parece ter sido extraído de uma das peças dos autores que, segundo Esslin, constituem a convenção do "teatro do absurdo". O próprio Beckett poderia ter escrito aquela "cena", marcada pelo mais absoluto "non-sense", pela ausência de qualquer justificativa ou explicação lógica, minimamente ponderada.

O acontecimento narrado acima permite que se pense na relação íntima entre ficção e realidade, entre a criação artística e as experiências vividas pelo artista. Não que a obra de Beckett seja como é simplesmente devido a esse fato. Mas, um olhar curioso percebe a relação não só entre tal acontecimento e a obra de Beckett, mas entre o evento narrado e a própria convenção da qual Esslin trata em seu livro. Os elementos de "non-sense", de ausência de explicação e lógica, usados para descrever a cena do ataque sofrido por Beckett, constituem alguns dos traços característicos do "teatro do absurdo", segundo afirma Martin Esslin. Na definição que dá para o "absurdo" – definição esta que Esslin transcreve na introdução do seu livro – Eugène Ionesco diz: "Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis". (ESSLIN, 1968, p.20)

Porém, além de tratar da condição humana, os autores do absurdo os quais Esslin aborda, inclusive Samuel Beckett, assumem uma atitude que refletem a "sensação de que pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram

experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados [...].” (ESSLIN, 1968, p. 19)

Por desacreditar de tais pressupostos – tanto filosóficos quanto artísticos –, Beckett procedeu, bem como diversos outros artistas e pensadores de sua época e até mesmo anteriores a ele, a um trabalho de erosão cada vez mais intensa de qualquer base literária pré-estabelecida, qualquer modelo formal de escrita. Como revelou nos artigos que escreveu sobre os pintores holandeses Bram e Geer van Velde, Beckett duvidava da própria possibilidade de representação do humano e do mundo, e acreditava que o verdadeiro artista deveria reconhecer seu fracasso em representar, não importa a qual convenção se filiasse, e adotar esse fracasso como meta, ser fiel a ele, tomá-lo como algo a ser evidenciado.

Assim, é possível observar na obra de Beckett a preocupação em questionar modelos formais de dramaturgia e romance, o que está relacionado ao seu questionamento acerca da própria possibilidade de representação. Segundo afirmava o próprio Beckett, o artista deve expressar o impedimento de expressar. A contradição presente na frase acima é característica da obra beckettiana, e é talvez uma das chaves mais acertadas para análise da escrita do autor irlandês, escrita essa marcada por indefinições, ambigüidades e impasses.

A obra beckettiana é marcada também por abraçar a concepção de que a condição humana é basicamente caracterizada pelo fracasso: o fracasso em atribuir sentido ao mundo e à própria existência; em estabelecer para si verdades ou certezas inabaláveis; em efetivamente fugir da solidão de ser.

Beckett assume então o compromisso com o “fracasso”: o fracasso característico da condição humana, o fracasso de qualquer modelo formal de escrita enquanto recurso para representação do humano e do mundo. É essa fidelidade beckettiana ao fracasso, enquanto compromisso poético, que interessa no presente trabalho, conduzindo minhas análises da obra Fim de Partida.

Coincidentemente, Fim de Partida foi a primeira peça de Beckett que li, em meados do ano de 2006, ainda durante minha graduação em Licenciatura em Artes Cênicas, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – digo coincidentemente porque a minha decisão de escolher essa peça como objeto de estudo da presente dissertação não teve relação direta com o fato dela ter sido a primeira obra beckettiana que li. Não fiz essa escolha com a intenção consciente de fechar um ciclo iniciado com a primeira leitura, ou algo assim.

Esperando Godot foi a segunda peça de Beckett que li, ainda em 2006. Era a mais famosa, a mais comentada e fiquei ansioso para lê-la. Ler Esperando Godot foi uma experiência extremamente agradável. Mesmo sem conhecer, até então, as características do teatro do absurdo, eu compreendi Esperando Godot. De alguma forma, a peça me tocou e me foi prazeroso acompanhar a aventura de Wladimir, Stragon, Pozzo e Lucky. Uma aventura aparentemente simples, mas que tinha, de alguma forma, conquistado minha simpatia.

No primeiro semestre de 2007, cursei duas disciplinas que me fizeram voltar os olhos para Beckett e para o teatro do absurdo. Assim, na disciplina Cenografia I, voltei ao texto de Fim de Partida, ao mesmo tempo em que lia O Teatro do Absurdo. O objetivo da referida disciplina era que nós concebêssemos um projeto cenográfico para uma peça escolhida entre as indicadas pelo docente responsável. Tal empreitada demandava não só a leitura da peça, mas também maior pesquisa teórica e conceitual. Foi assim que conheci Martin Esslin. Ler O Teatro do Absurdo foi importante durante este período porque contribuiu para ampliar meus horizontes neste momento de retorno a Beckett, tornando a minha leitura mais apurada. Conhecer Beckett para além da superfície, e os demais autores listados por Esslin, bem como as principais características do que se convencionou chamar de "teatro do absurdo", possibilitou que eu passasse a admirar essa convenção e a compreendê-la em termos conceituais.

Saber serem possíveis os usos não convencionais da linguagem, a exploração do aparentemente ilógico, uso que extrai do texto e do palco o máximo de expressividade oriunda do estranho, do subversivo, do incomum, marcou meu percurso como estudante de teatro e contribuiu para minha formação enquanto dramaturgo. Assim, passei a olhar Fim de Partida de outro modo: relê-la foi uma experiência drasticamente diferente. Dessa vez, a leitura me tocou de outra forma, as nuances da obra apareceram para mim e a angústia ali presente me seduziu.

Em paralelo à disciplina Cenografia I, cursava a disciplina Análise de Texto, com a professora Catarina Sant'Anna, hoje minha orientadora no presente mestrado. Uma das atividades pedidas por ela na ocasião consistia na leitura e análise de textos dramáticos. Entre estes, estava A Última Gravação, de Samuel Beckett. A experiência de leitura desse texto foi de fundamental importância, porque pude exercitar a análise crítica de uma peça do teatro do absurdo, para a produção de uma avaliação escrita criteriosa. E foi fundamental cursar essa disciplina, porque pude conhecer a professora Catarina e dar início a uma relação de profundo respeito e de aprendizagem. Diante

desse contexto, o Teatro do Absurdo acabou "se elegendo" como convenção favorita, Beckett como autor predileto e Fim de Partida como a obra dele que eu melhor conhecia. Estava ganhando intimidade com Beckett.

No segundo semestre de 2007, a professora Catarina Sant'Anna ofereceu, na Escola de Teatro da UFBA, um curso de extensão voltado para produção e análise de textos de teatro. Matriculei-me nesse curso imediatamente. Essa foi mais uma experiência fundamental para as minhas atividades como dramaturgo e para a minha escolha pela atividade de pesquisador e por Beckett. A referida oficina consistia na produção de textos a partir de um estímulo inicial dado pela professora Catarina: deveríamos escrever uma cena a partir de elementos espaciais reunidos numa combinação aleatória. Após escritas, as cenas seriam lidas pelo grupo e nós deveríamos produzir mais duas cenas, criando um texto maior, o qual deveria ser lido e comentado por todos, da mesma forma. Assim sendo, escrevi os meus textos e, diante das avaliações do grupo e da própria Catarina, ficou evidente a minha escolha poética inicial pelo absurdo e as identificações entre a minha escrita e a escrita de Samuel Beckett.

A partir dessa oficina, dediquei-me com afinco ao curso de graduação na Escola de Teatro e, igualmente, à minha prática enquanto dramaturgo. Produzi diversos textos para teatro ao longo do ano de 2008, entre eles O Baú, cujo primeiro ato foi encenado na Escola de Teatro, através do projeto Ato de IV. Da mesma forma, encenei a primeira parte do texto que produzi durante a oficina com a professora Catarina Sant'Anna, O Sonho. Durante esse mesmo ano, decidi tentar a seleção para o Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, da Escola de Teatro e, naturalmente, solicitei que a professora Catarina fosse a minha orientadora.

Apresentei um projeto de pesquisa ligado à dramaturgia, porém me propus inicialmente a analisar a obra do dramaturgo Bernard-Marie Koltès. Havia conhecido a obra dele durante o ano de 2008, e fiquei encantado com a mesma. Diante disso e do fato de a obra de Beckett ser amplamente estudada no Brasil, ao contrário da obra de Koltès, optei por analisar a obra do segundo no Mestrado. Porém, tendo ingressado, já em 2009, no programa de pós-graduação, a paixão primeira se impôs: Samuel Beckett retornou ao meu horizonte e, assim, decidi retornar a ele e assumir que a obra dele me mobilizava muito mais! Dessa forma, elaborei novo projeto de pesquisa e elegi Fim de Partida como objeto de estudo. Como disse anteriormente, não fiz essa escolha, pelo menos não conscientemente, pensando em encerrar um ciclo começado com a primeira leitura da mesma, no ano de 2006. A escolha foi justificada não só por Fim de Partida

ter se tornado uma das peças de que mais gosto, mas por ser ela uma das obras menos estudadas de Samuel Beckett, em língua portuguesa, diferentemente de Esperando Godot, por exemplo. Assim, cheguei até a presente pesquisa.

Durante o mestrado, no ano de 2009, para cumprir atividade obrigatória de estágio docente, realizei curso de extensão na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. O tema da referida oficina foi dramaturgia e teatro do absurdo, o que, evidentemente, contribuiu para minha pesquisa, porque pude aprofundar leituras e reflexões acerca não só da própria obra beckettiana como também da obra de outros autores considerados por Martin Esslin como autores do absurdo. Tais leituras e reflexões contribuíram fundamentalmente para o desenvolvimento deste trabalho.

A presente dissertação tem, então, como objeto de estudo a peça Fim de Partida. Adotei a publicação da editora Cosac & Naify, de 2002, cuja tradução foi realizada pelo pesquisador em Beckett Fábio Andrade. Importa ressaltar que Fim de Partida foi originalmente escrita por Beckett em francês e traduzida por ele mesmo para o inglês, posteriormente. Analisei na presente dissertação a tradução do francês para o português feita por Fábio Andrade, devido principalmente à dificuldade de acesso, para mim, às obras escritas no idioma original. Assim, deixo claro desde já o desejo de posteriormente voltar à obra beckettiana para analisá-la – pelo menos parte dela – num projeto futuro, onde eu possa comparar as versões escritas nos diferentes idiomas. Não apenas Fim de Partida, mas outras peças que julgue importante analisar no momento futuro.

Para desenvolver a pesquisa, busquei referências primeiramente na obra do próprio Samuel Beckett. Recorri não só às peças escritas por ele, mas também aos romances que compõem a chamada trilogia do pós-guerra: Molloy, Malone Morre e O Inominável. Recorri a estes romances com o objetivo de compará-los à peça Fim de Partida, em busca de pontos de identificação ou similaridades. Também busquei obras de outros autores que tivessem se dedicado à análise dos textos e da biografia de Samuel Beckett, como forma de ampliar meu espectro de informações e possibilidades de leitura acerca da obra do mesmo. Foi assim que recorri ao próprio Fábio Andrade, mais uma vez. A obra dele chamada O Silêncio Possível foi referência fundamental para o desenvolvimento da presente pesquisa – essa obra foi a principal fonte de informações acerca das primeiras versões da peça Fim de Partida, informações estas que compõem importante item dessa dissertação.

Posteriormente, busquei material teórico acerca de dramaturgia, para identificar e analisar procedimentos dramatúrgicos relacionados à constituição dos elementos espaço, tempo, ação e personagem dentro da obra dramatúrgica, e que tratassem da dramaturgia moderna e contemporânea. Assim, recorri a pesquisadores como Peter Szondi – para melhor fundamentar o que chamo nessa dissertação de forma dramática rigorosa –, bem como a estudiosos como Jean-Pierre Ryngaert. A partir das considerações feitas por este pesquisador acerca do texto dramático e das especificidades do mesmo na contemporaneidade, pude desenvolver uma metodologia de análise. Assim, inspirado em Ryngaert, analisei a peça Fim de Partida decompondo-a em seus elementos constituintes, a saber: espaço, ação, tempo e personagens. Fiz levantamentos das indicações que apareciam na obra acerca desses elementos e, a partir daí, apresentei as minhas interpretações. Importa salientar que tal compartimentalização se deu por necessidades mesmo de análise, já que considero que todos estes elementos interagem e produzem sentido a partir dessas interrelações.

Busquei por material teórico que pudesse contribuir para o desenvolvimento da minha argumentação quanto à temática do fracasso, tão presente na obra de Beckett. Após a leitura do livro Samuel Beckett: escritor plural, de Célia Berretini, no qual a autora chega à expressão estética do fracasso para definir a obra beckettiana, decidi ater-me à referida temática como eixo de análise da obra que é objeto de estudo da presente dissertação. Busquei identificar os diversos modos através dos quais a temática analisada aparece na citada peça, associando a idéia do fracasso à condição humana, às formas dramatúrgicas e romanescas postas em xeque por Beckett, bem como à própria possibilidade de representação.

Busquei ainda referências que fundamentassem meus estudos sobre metalinguagem e teatro, necessidade essa que surgiu diante do fato de a peça Fim de Partida ser fortemente marcada por procedimentos metalingüísticos através dos quais o autor irlandês põe em pauta o próprio ato de produzir dramaturgia. Beckett recorre à dramaturgia a qual ele próprio se contrapõe, utilizando certos traços característicos da mesma, porém dando a eles novos sentidos através de um uso não-convencional. Recorri à obra Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade, de Catarina Sant'Anna, na qual ela identifica e analisa os procedimentos metalingüísticos na obra jorgeandradiana. Recorri, também, à obra Metateatro, de Abel Lionel, na qual o referido autor apresenta algumas interpretações que me permitiram ampliar meu olhar sobre a obra beckettiana.

Assim, busquei com a presente pesquisa identificar e analisar em Fim de Partida procedimentos dramatúrgicos adotados por Beckett que sejam característicos do seu fazer artístico. Como procuro deixar claro ao longo da dissertação, o fazer artístico beckettiano é fortemente marcado pelo trabalho progressivo de contração, de redução, de busca pelo mínimo enquanto forma expressiva; marcado pela desagregação da linguagem verbal e da narrativa; pela decomposição dos elementos constituintes do texto dramatúrgico e do texto em prosa - espaço, tempo, ação e personagem -; pelo combate à lógica da causalidade; e pela adoção da solidão e da incerteza permanente quanto ao mundo e quanto à existência, enquanto temática privilegiada.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro é dedicado a um trabalho de contextualização. Os principais momentos da vida de Beckett que entendo como fundamentais para a escrita da peça Fim de Partida foram abordados neste capítulo, a partir, principalmente, do importante trabalho de pesquisa realizado por Célia Berretini. Ainda com o objetivo de trazer informações sobre a biografia de Beckett, também utilizei como referências a obra Beckett – écrivains de toujours, escrita por Ludovic Janvier.

Trago, assim, análises acerca das principais influências artísticas sofridas por Beckett, notadamente vindas de James Joyce – seu amigo e mentor –, bem como de leituras feitas por Beckett das obras dos pintores abstratos Bram e Geer Van Velde. O estudo dessas relações entre Beckett e outros artistas tem como objetivo identificar os elementos que serviram como fundamentação para o trabalho do autor irlandês ao desenvolver sua poética pessoal. Ainda no primeiro capítulo, apresento análises, com a fundamental contribuição da obra do estudioso Fabio Andrade, sobre as versões anteriores da peça Fim de Partida e sobre os romances da Trilogia: Molloy, Malone Morre e O Inominável, comparando-os com a peça que é o objeto de estudo dessa dissertação. Esse estudo comparativo foi feito com a intenção de ampliar as possibilidades de leitura/interpretação da peça.

A partir do segundo capítulo, essa dissertação se detém na peça Fim de Partida, analisando-a de maneira mais aprofundada. Assim, o segundo capítulo é dedicado à análise da tríade tempo/espaço/ação na obra de Beckett e mais detidamente na peça que é objeto de estudo deste trabalho, com o intuito de verificar os modos de utilização destes elementos pelo autor na constituição de sua poética pessoal. Utilizo como principais referências para o estudo dos citados elementos a obra Introdução à análise

do teatro, de Ryngaert, e a tese O teatro de Samuel Beckett: poética da implosão e estratégias de encenação**,** de Luiz Alves César Marfuz.

No terceiro e último capítulo, analiso os modos de constituição dos personagens beckettianos, oferecendo um olhar mais geral, muito embora procurando focar tal análise nos personagens de Fim de Partida. Para isso, contei com as referências de Ryngaert e Marfuz, bem como as de Renata Pallotinni, através da obra Dramaturgia: a construção do personagem. Assim, ao longo do terceiro capítulo, apresento interpretações acerca dos personagens beckettianos sob o ângulo de sua construção em contraposição a alguns modelos de construção textual de personagens.

Tais análises têm o objetivo de demonstrar a presença, em Fim de Partida, da temática do fracasso, através de procedimentos que evidenciam uma possível crítica beckettiana a modelos dramatúrgicos, e que questionam, vez por outra, a dramaturgia em si. Diante da extensão da presente dissertação e da vasta obra do autor estudado, reconheço que o recorte que fiz restringe as possibilidades interpretativas a uma pequena mostra da imensa produção literária beckettiana. Acredito que, apesar de limitado a Fim de Partida, o presente trabalho encontra bases consistentes nas demais obras escritas por Samuel Beckett, e não se fecha a revisões ou a outras reflexões possíveis acerca da poética beckettiana.

CAPÍTULO 1

BECKETT E FIM DE PARTIDA: CONTEXTUALIZAÇÃO, INFLUÊNCIAS E OLHARES SOBRE A PEÇA

“Sei que tudo que é preciso agora, para conduzir este assunto horrível a uma conclusão aceitável, é fazer desta admissão, desta fidelidade ao fracasso, uma nova ocasião, um novo termo da relação, de cujo ato, incapaz de agir, obrigado a agir, ele gera, um ato expressivo, mesmo que apenas de si mesmo, de sua impossibilidade e de sua obrigatoriedade”. (Samuel Beckett, “Três diálogos com George Duthuit”, 1949)

A parte inicial do primeiro capítulo da presente dissertação é dedicada à apresentação de alguns fatos da vida do autor Samuel Beckett. O objetivo não é construir uma nova biografia ou revisar a mesma, mas apresentar fatos considerados relevantes para a produção da peça Fim de Partida e para a caracterização da poética beckettiana. Fatos que podem ter fornecido ao autor matéria-prima e inspiração para a produção da peça tomada como objeto de estudo no presente trabalho.

Assim, aborda-se o nascimento e a formação de Beckett na Irlanda, bem como sua mudança para a cidade de Paris e suas experiências com conflitos armados de grandes proporções, como a Segunda Grande Guerra, por exemplo. Dedica-se ainda parte do primeiro capítulo para apresentar as relações entre Beckett e outros escritores e artistas, como James Joyce e os irmãos van Velde, cujas concepções e obras marcaram a escrita beckettiana.

Ainda com o objetivo de elencar e analisar elementos indispensáveis para a formação intelectual e artística de Beckett, e para a escrita de Fim de Partida, são apresentadas análises das versões anteriores da citada peça, bem como interpretações que evidenciam as aproximações e afastamentos entre a peça Fim de Partida e o pensamento Cristão, combatido e questionado por Beckett. Apresenta-se ainda possíveis relações entre a referida obra dramatúrgica e os romances da trilogia beckettiana do pós-guerra, composta por Molloy, Malone Morre e O Inominável, como recurso para a ampliação das possibilidades de olhares sobre a peça.

1.1 Aspectos biográficos de Samuel Beckett

1.1.1 Nascimento e formação na Irlanda

Samuel Barclay Beckett nasceu em 13 de abril de 1906, na cidade de Foxrock, subúrbio de Dublin, Irlanda. Era uma sexta-feira santa. Nasceu numa família protestante num país católico marcado por violentos conflitos nacionalistas. Foi o segundo filho de William e Mary Beckett, casal de classe média irlandesa, e recebeu uma rigorosa educação formal e religiosa. Foi criado “quase como um quacre”, segundo ele próprio dizia. Coincidências e contradições marcaram o início da vida deste homem que, adulto, declarou publicamente ser ateu e não ter qualquer sentimento religioso.

Ao período da infância de Beckett correspondem importantes acontecimentos históricos, tanto no âmbito da Irlanda quanto no âmbito europeu. A República Irlandesa

foi proclamada em 1919 e, após a guerra entre Irlanda e Reino Unido, o Estado Irlandês foi internacionalmente reconhecido, tendo a região da Irlanda do Norte aderido ao Reino Unido. Outro grande acontecimento foi a Primeira Grande Guerra (1914-1918), que provocou imensa comoção na Europa. Dois importantes conflitos bélicos, portanto, marcaram este período da vida de Beckett.

Aos 14 anos de idade, Samuel Beckett foi enviado para o tradicional internato anglo-irlandês Port Royal School, onde também havia estudado Oscar Wilde. Destacou-se tanto do ponto de vista intelectual quanto nos esportes. Excelente jogador de cricket, jogava em duas posições diferentes. Em 1923, Beckett saiu de Port Royal School e entrou no Trinity College, uma das mais tradicionais instituições protestantes de ensino superior da Irlanda. Conheceu o professor Rudmose-Brown, que o levou a descobrir e aprofundar estudos no domínio da literatura francesa contemporânea. Neste mesmo período, descobriu a obra de Dante Alighieri, de quem se tornou admirador – chegou a adotar como personagem de alguns de seus contos o personagem Belacqua, da Divina Comédia, sujeito condenado por sua apatia a viver numa espécie de limbo –, e freqüentou o Abbey Theatre.

No Trinity, formou-se Bacharel em Artes, no ano de 1927, especializando-se nas línguas francesa e italiana. Por seu excelente desempenho, foi indicado pelo Trinity para atuar como leitor de inglês na École Normale Supérieure de Paris, através de um tradicional programa de intercâmbio firmado entre essas instituições. Em 1928, então, viajou para Paris, para atuar ali por dois anos, após breve período como professor no Campbell College em Belfast, Irlanda.

1.1.2 Paris: um novo lugar para viver e criar

Beckett conheceu Paris em 1926 numa viagem de férias, porém só em 1928 teve início o seu profundo envolvimento intelectual e artístico com a capital francesa. Lá ele conheceu James Joyce. O famoso escritor irlandês estava radicado na capital francesa e o jovem Beckett foi-lhe apresentado por Thomas MacGreevy, seu antecessor no cargo de leitor de inglês da École Normale Supérieure.

Em 1929, Beckett publicou o conto Assumption para a revista Transition, fundada em 1927 e dirigida por Eugène Jolas, destinada à publicação de obras literárias experimentais, revista esta que serviu como um importante veículo para a publicação de diversos novos autores considerados de vanguarda àquela época. Neste mesmo ano,

escreveu o artigo Dante... Bruno, Vicco... Joyce, um dos doze que compunham o livro Our Exagmination round his Factificaction for Incamination of Work in Progress[1], coletânea de artigos escritos para facilitar a leitura da obra joycena que mais tarde seria intitulada *Finnegan's Wake.*

No ano seguinte, 1930, Beckett ganha o seu primeiro prêmio literário pelo poema Whorescope. Este poema foi escrito por ele para participar num concurso idealizado por Nancy Cunard, em Paris, cujo tema era "tempo". Whorescope traz o filósofo Renée Descartes meditando a respeito de tempo, ovos e evanescência. A tiragem foi de apenas 100 exemplares autografados e hoje este poema é artigo raro, peça de colecionador. Neste período, Beckett leu filósofos como Kant, Schopenhauer e Arnold Geulincx, apesar de afirmar, posteriormente, quando perguntado sobre as influências filosóficas presentes em sua obra, não gostar, não fazer e não conseguir compreender filosofia.

Em 1930, Beckett regressa a Dublin, após o término de um período de dois anos ocupando o cargo de leitor de inglês em Paris. No Trinity College, assume o cargo de assistente de professor de Línguas Neolatinas e obtém o título Master of Arts. Neste mesmo ano, o ensaio beckettiano Proust é publicado em Londres, tendo sido escrito ainda em Paris, atendendo à encomenda de um editor londrino. Neste ensaio, Beckett analisa a obra de Proust, porém é possível identificar ali muito do que o próprio Beckett pensava enquanto escritor, e que marcará sua obra literária.

Beckett parecia, então, estar iniciando uma promissora carreira acadêmica e intelectual. Porém, a rotina cotidiana de trabalho de professor universitário não o seduziu e, apenas quatro semestres após ter iniciado seu trabalho como professor, ele já estava saturado. Decidiu então abandonar a carreira universitária, para dedicar-se exclusivamente à carreira literária. Livre das obrigações sociais impostas por uma filiação acadêmica, Beckett passou a viver aceitando trabalhos de tradução. Após a morte do pai, em 1933, ele viveu em Londres até 1935, com a herança deixada pelo pai, tendo retornado à Paris algumas vezes, viajado pelo interior da França e pela Alemanha, no ano de 1936. Neste período, Beckett viu de perto a ascensão nazista e foi, provavelmente, nesta época que nasceu sua aversão ao nazismo, o que culminaria na sua atuação nos movimentos de resistência em Paris, no início da Segunda Grande Guerra.

---

[1] Tradução aproximada: Nosso exame acerca da feitura, para encaminhamento, de Work in Progress. O jogo rítmico entre as palavras se perde na tradução.

Em 1937, Beckett retornou a Paris de maneira definitiva, quando comprou um apartamento no último andar de um edifício em Montparnasse, onde passou a viver. Beckett não era bem visto no meio literário irlandês, já que se recusava a aderir à tradição literária nacionalista irlandesa, que ele julgava obscura e submetida à colonização inglesa. Em Paris, ele encontrou ambiente intelectual e literário propício para suas ambições. Após instalar-se em Paris, conheceu a pianista Suzanne Descheaveaux-Dumesnil, que foi sua companheira por toda a vida. Conheceu também diversos artistas plásticos de vanguarda, como Alberto Giacometti, Marcel Duchamp, Bram e Geer van Velde, tornando-se amigo dos dois últimos[2].

Além da proximidade afetiva, Beckett identificava-se artisticamente com os irmãos van Velde, sobre os quais escreveu três importantes artigos, nos quais é possível identificar elementos da própria poética beckettiana. A relação entre Beckett e esses pintores é analisada mais aprofundadamente nesta dissertação, no item 1.2.2.

Em 1939, Beckett estava em Dublin, visitando a mãe, quando a Segunda Guerra foi declarada. Então, retornou a Paris, apesar da Guerra, e lá permaneceu, mesmo após a ocupação alemã. Afinal, como o próprio Beckett dizia, ele preferia a França em guerra à Irlanda em paz.

1.1.3 A Segunda Grande Guerra: a ratificação da descrença e a fragmentação do sujeito no pós-guerra

Tendo retornado a Paris por ocasião da declaração da Segunda Guerra, Beckett passou a atuar no movimento da Resistência contra a Ocupação alemã. Ele atuou nas funções de secretário, tradutor e correio. O apartamento em que vivia em Montparnasse se transformou em base para reuniões com outros membros da resistência. Viveu ali até o ano de 1942, quando precisou fugir, junto com Suzanne, sua companheira. A polícia nazista alemã, a Gestapo, invadiu o apartamento de Beckett, não o encontrando lá por muito pouco. Ao retornar, percebendo que seu apartamento havia sido invadido, Beckett e Suzanne partiram. Eles se refugiaram em Roussillon, região do sul da França, área não ocupada pelo exército alemão. O casal passou a viver num pequeno vilarejo,

[2] Ao comentar o trabalho dos artistas de vanguarda da época, Beckett falava sobre a "destruição do objeto". Para Beckett: "O artista que tomou consciência disso pode descrever o espaço que se acha entre o mundo dos objetos e ele: pode descrevê-lo como um "no man's-land", como um Helesponto ou como um vazio, conforme ele experimente ressentimento, nostalgia, ou simplesmente depressão". (BERRETINI, 2004, p. XVII).

trabalhando em atividades agrícolas de subsistência. Lá, Beckett continuou mantendo-se em contato com o movimento local de resistência.

Quando a Segunda Guerra foi declarada, Beckett já havia escrito More Pricks than Kicks e Dream of Fair to Middling Women, livros de contos, além de ter publicado o conto independente Dante and the Lobster, e o romance Murphy. Durante o período em que viveu em Roussillon, Beckett escreveu Watt, último romance escrito diretamente em inglês. Em Murphy, Beckett já apresentava os principais temas que desenvolveria ao longo de sua carreira literária; o protagonista deste último romance já se constituía como personagem desejoso do direito de escolher a inércia como modo de ser no mundo, incapaz de encontrar sentido e motivação para existir dentro dos modelos-padrão de relação social, incompreendido e incapaz de compreender a realidade em torno. Este tipo de sujeito será frequentemente representado ao longo da obra beckettiana, principalmente nos romances do pós-guerra.

O protagonista de Watt, que dá nome à obra, é um personagem que, diferentemente de Murphy, não deseja abandonar o mundo, mas explicá-lo; ele se percebe inapto para compreender a realidade que o cerca ao reconhecer que a linguagem, ferramenta humana de comunicação e organização intelectual do mundo por excelência - e a única da qual dispõe-, é falha. Beckett joga com a linguagem neste romance e levanta a questão da arbitrariedade existente na relação entre as palavras e as coisas.

Em Watt, bem como em Murphy e obras anteriores, Beckett apresenta narradores que discutem a falibilidade da linguagem enquanto veículo de comunicação e ferramenta para representação do mundo, além de apresentar como protagonistas personagens que se colocam como estrangeiros no mundo, do qual, muitas vezes, desejam evadir-se.

Em 1945, com o término da Guerra, Beckett retorna a Paris, após servir na Cruz Vermelha irlandesa, trabalhando como motorista, encarregado de almoxarifado e intérprete, atuando na região da Normandia, onde viu de perto as conseqüências do conflito recém terminado. O pós-guerra foi um período extremamente produtivo para Beckett. De volta a Paris, recolheu-se ao seu apartamento e, entre 1945 e 1948, produziu, entre outras, as seguintes obras: A pintura dos van Velde ou o mundo e as calças (1945), um dos ensaios que escreveu sobre os pintores abstratos holandeses; Mercier e Camier (1946), primeiro romance escrito diretamente em francês, e que antecipa, em muitos aspectos, a peça Esperando Godot; as novelas O Expulso, O

Calmante e O Fim, além do romance Primeiro Amor (1946), obras nas quais ensaia a composição do narrador em primeira pessoa que questiona a própria narração e a forma tradicional do romance, e que será desenvolvido plenamente nos romances da Trilogia; escreveu também Eleutheria (1947), primeira peça escrita em francês por ele, e que permaneceu inédita até a morte dele; e Esperando Godot (1948), peça de teatro tida pela crítica e por pesquisadores e artistas de diversos países como sendo a grande obra-prima beckettiana, e que constituiria um marco para o teatro a partir da segunda metade do século XX.

Foi neste período de pós-guerra que Beckett escreveu os romances revolucionários que constituem a trilogia: Molloy (1947), Malone Morre (1948), e O Inominável (1949). Como será visto mais detalhadamente em outros momentos desta dissertação, é na trilogia que Beckett ratifica a sua escolha pelo marginal, pelo grotesco, pelo violento, pelo subversivo, apresentando como protagonistas de seus romances narradores confinados, imobilizados, mutilados, que, unicamente através de suas narrativas, vagam pelo mundo, circulando por ambientes indefinidos. Estes narradores são incapazes de articular seus discursos de maneira não-fragmentada; com suas vozes em primeira pessoa, misturam lembranças, fatos, impressões. Eles radicalizam em sua desconfiança quanto à linguagem, quanto à eficácia da mesma, inclusive, enquanto ferramenta artística de expressão, desconfiança esta que leva os narradores a se assumirem incapazes de narrar, ou seja, de exercer a função que caracteriza a sua própria existência literária.

Parece evidente que o clima de desolação geral, de desesperança e de descrença nos valores filosóficos, científicos e morais-religiosos, que reinou na Europa devastada pela Segunda Guerra Mundial, marcou profundamente a produção de Beckett, cuja obra já era caracterizada por um sentimento de repulsa ao estabelecido e de desconfiança em relação ao próprio mundo, características estas acentuadas no pós-guerra. Aos eventos marcantes vistos por Beckett em sua infância – os conflitos entre católicos e protestantes, entre irlandeses e ingleses, e a Primeira Grande Guerra –, acrescentaram-se as experiências vivenciadas por ele durante e após a Segunda Guerra. O sujeito fragmentado, mutilado física e psiquicamente, representativo do homem que sobreviveu à guerra, estaria presente na obra beckettiana de então.

1.2 Principais influências artísticas

1.2.1 James Joyce: a apoteose das palavras e a crítica da linguagem

É frequente a associação entre Beckett e James Joyce. Este escritor irlandês, internacionalmente conhecido pela obra Ulysses (1922), foi para Beckett inspirador, mestre e amigo. Tendo-se radicado em Paris desde o início do século XX, Joyce parece ter influenciado – mesmo que de maneira não-proposital – a decisão de Beckett em partir da Irlanda. Joyce afirmava:

> A alma do país (a Irlanda) está enfraquecida por séculos de lutas inúteis e de tratados rompidos, a iniciativa individual paralisada pela influência e admoestações da Igreja, enquanto o corpo é acorrentado por policiais [...]. Uma pessoa que se respeite não quer permanecer na Irlanda, mas foge para longe, como de um país que foi visitado por um Jeová encolerizado. (JOYCE, 1982, p. 1023).

Beckett considerava a literatura nacionalista irlandesa arcaica e pouco estimulante, além de ser submetida à colonização inglesa. Pode-se imaginar que, tendo conhecido James Joyce – escritor já consagrado, admirado por ele e que também rechaçava a literatura irlandesa tradicional – em Paris – cidade que lhe pareceu o local ideal para criar e, posteriormente, viver, por sua efervescência cultural vanguardista – Beckett tenha encontrado nele um exemplo a ser seguido.

Em 1926, os irlandeses foram apresentados um ao outro por um amigo em comum, em Paris, por ocasião da chegada de Beckett à cidade para ocupar o cargo de leitor de inglês da École Normale Supérieure. A proximidade entre Beckett e Joyce cresceu, bem como a admiração mútua. Encantado com o talento literário e crítico de seu pupilo e amigo, Joyce convida Beckett para ser um dos autores dos doze artigos que compõem o livro Our Exagmination round his Factificaction for Incamination of Work in Progress, escrito para funcionar como um guia introdutório à leitura da obra joycena *Finnegan's Wake*, então ainda chamada Work in Progress.

No artigo que escreveu, Dante... Bruno, Vicco... Joyce, Beckett quis pôr em evidência o movimento joyceano contra a língua inglesa. Comparando o famoso escritor irlandês a Dante Alighieri – que, ao escrever a Divina Comédia (1304-1321), preferiu utilizar dialetos do interior da Itália, ao invés do latim –, Beckett afirmou que James Joyce escreveu numa nova língua, resultado da combinação de diversos idiomas – italiano, francês, alemão, etc – sem privilegiar o inglês. Beckett compreendeu que

Joyce, ao proceder dessa forma, recusava-se a ceder ao arcaísmo nacionalista irlandês e ao colonialismo britânico, e revelava sua habilidade em manipular a linguagem.

Tamanha proximidade de Beckett com a obra joycena e com o próprio Joyce, aliada ao espírito contestador do primeiro, possibilitou ao então jovem escritor irlandês compreender a linguagem enquanto estrutura viva, dinâmica. Igualmente possibilitou que ele reconhecesse a superioridade da linguagem sobre o mundo, da criação literária sobre a realidade representada. Beckett entendeu e viu, com Joyce, a linguagem, a palavra, sendo utilizadas de forma a extrapolar a relação de suposta e completa coincidência entre as palavras e o mundo. Berretini afirma que Beckett fazia para James Joyce – quase cego, próximo do fim de sua vida – a leitura da obra A Crítica da Linguagem (1911) de Fritz Mauthner. (BERRETINI, 2004. p. XVII). A partir dessa informação, é possível deduzir que esta leitura feita por Beckett tenha contribuído para consolidar em si próprio uma desconfiança em relação à linguagem.

As primeiras obras em prosa de Beckett são claramente influenciadas por James Joyce. Os jogos com as palavras, o texto altamente rebuscado, erudito, repleto de citações e alusões, de romances como Murphy – obra elogiada pela crítica literária parisiense e pelo próprio Joyce –, Watt, e o próprio Molloy – primeiro título da Trilogia, que será analisada logo mais adiante nesta dissertação –, bem como uma intriga reduzida, são heranças joycenas, sem dúvida. Como afirma Paulo Leminski:

> De Joyce, Beckett herdou algumas coisas: a rarefação do enredo, as ambigüidades verbais, o polilingüismo, um certo humor cruel. [...] De Joyce, Beckett não tem o otimismo católico de quem acha que, no final, todos os pecados serão perdoados [...]. (LEMINSKI, 2004. p. 154)

Como ainda aponta Leminski, é possível afirmar, inclusive, que o procedimento beckettiano de batizar seus principais personagens da prosa com nomes começados com a letra M, tenha raízes em James Joyce. Da mesma forma como Joyce jogava com os nomes dos seus personagens – Stephen Daedalus, um dos personagens de Ulysses, remete a Estevão, primeiro mártir cristão, e a Dédalo, pai de Ícaro, famoso arquiteto do labirinto de Creta –, Beckett também brincava com os de seus próprios personagens. Assim, o fato do autor batizar alguns dos principais narradores/personagens de suas obras com nomes que sempre iniciam com M – Murphy, Molloy, Moran, Malone, Macmann, Mahood, por exemplo; ou mesmo Watt, Worm, com a letra M invertida num W –, possibilita que a leitura de uma obra remeta o leitor às demais obras do mesmo

autor, revelando que, bem como Joyce, Beckett preocupava-se em dar para seus personagens nomes que não fossem apenas nomes, mas palavras repletas de significados e que apontassem diversas direções para a construção de sentidos (LEMINSKI, 2004. p. 156).

Os nomes dos personagens principais do romance Watt parecem ratificar este ponto de coincidência entre Joyce e Beckett: o narrador-protagonista, cheio de dúvidas sobre o mundo que o cerca, tem no seu próprio nome essa característica evidenciada, já que Watt remete, no inglês, à palavra "what", que significa "o que"; o segundo personagem, o Sr. Knott, remete à "not" ou "nothing" – respectivamente, "não" e "nada" em inglês (BERRETINI, 2004, p. 35). Graças aos nomes, um interessante jogo de significações entre os dois personagens é criado, jogo este que se constitui no impasse "pergunta sem resposta". Beckett parece ter aprendido com Joyce a jogar com os nomes de seus personagens, dando ainda mais complexidade às suas obras.

Beckett, porém, começa a caminhar rumo ao despojamento em sua prosa, reduzindo seus textos cada vez mais, tornando-os sintaticamente mais simples, evidenciando as diferenças marcantes entre a escrita dele e a de Joyce. Se este trabalha o virtuosismo lingüístico e se interessa por extrair da palavra o máximo, utilizando-a de forma apoteótica, Beckett prefere o esvaziamento da palavra, extraindo dela o máximo de significância através do mínimo lingüístico.

Segundo o próprio Beckett, sobre o seu trabalho:

> A diferença em relação a Joyce é que Joyce era um magnífico manipulador de matéria, talvez o maior. Fazia com que as palavras rendessem o máximo, não havia sequer uma sílaba a mais. O gênero de trabalho que faço é um trabalho no qual não sou o senhor de minha matéria [...]. Joyce tende para a onisciência e a onipotência enquanto artista. Eu trabalho com impotência, com ignorância. (MÉLÈSE, 1972, p. 137).

Nessa declaração, Beckett expõe elementos-chave para a compreensão de sua poética. A impotência e a ignorância tornar-se-ão características indiscutíveis da grande maioria de seus personagens, tanto nos romances, quanto nas peças. O não-saber e o não-poder-fazer, elementos escolhidos por Beckett, estão presentes em diversas obras do autor e representam a sua concepção de mundo e do humano, cuja existência é, para Beckett, marcada pelo fracasso. Ao se fazer a relação entre a citada declaração e a obra beckettiana, constata-se a predileção do autor pelo fracasso enquanto temática.

Apesar de certa correspondência temática – em alguns de seus contos, James Joyce fala dos fracassados da sociedade, párias sociais, grotescos e marginais – é marcante a diferença estrutural entre os textos beckettianos e os joyceanos. Em *Finnegan's Wake*, Joyce alcança o ápice na manipulação exuberante das palavras; ao passo que, com O Inominável, Beckett chega ao virtuosismo no uso que faz do texto esfacelado sintaticamente, mas que possibilita a construção de diversos sentidos.

1.2.2 Beckett e os irmãos van Velde: a expressão do impedimento de expressar e a questão do fracasso

Beckett tinha amplo conhecimento artístico e conviveu em Paris com diversos artistas considerados de vanguarda – artistas como Marcel Duchamp, Giacometti, Henry Hayden, entre outros. Porém, dentre os artistas com os quais conviveu, Beckett esteve mais próximo dos irmãos Bram e Geer van Velde, pintores abstratos holandeses. Além da proximidade afetiva, Beckett identificava-se poeticamente com estes irmãos pintores. Em três ensaios que escreveu – dois sobre ambos os pintores e o terceiro apenas sobre Bram van Velde –, Beckett analisou a obra dos artistas, verificando neles uma postura crítica diante da arte, postura com a qual se identificou profundamente. Beckett deixou claro nesses ensaios o que ele mesmo pensava sobre o próprio trabalho e o trabalho do artista de modo geral.

Nos ensaios que Beckett escreveu sobre os van Velde – "O Mundo e as Calças" (1945), "Pintores do Impedimento" (1948) e "Bram van Velde" (1948) – ele deixa clara sua interpretação de que a pintura dos holandeses é caracterizada por expressar o impedimento de expressar. Beckett acredita que os van Velde, principalmente Bram van Velde, são os primeiros artistas a reconhecerem a impossibilidade de se representar o real, expressando essa impossibilidade nas sua próprias obras. Nos "Diálogos com George Duthuit" – publicados originalmente em 1949 em Paris, na revista Transition, e republicados por Fábio Andrade (ANDRADE, 2001, pp. 173-182) –, ao analisar a obra de Bram van Velde, Beckett dá pistas para a compreensão do próprio fazer artístico.

O próprio Beckett afirmou:

> Meu argumento [...] é que van Velde é o primeiro a desistir deste automatismo estetizado, o primeiro a admitir que ser artista é falhar como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção, artesanato e habilidade, prendas

> domésticas, vida. [...] Sei que tudo que é preciso agora [...] é fazer desta submissão, desta admissão, desta fidelidade ao fracasso, uma nova ocasião, um novo termo da relação, de cujo ato, incapaz de agir, obrigado a agir, ele gera um ato expressivo, mesmo que apenas de si mesmo, de sua impossibilidade e de sua obrigatoriedade. (ANDRADE, 2001, p. 181)

Nestes mesmos diálogos, Beckett afirmou que "A história da pintura [...] é a história de suas tentativas de escapar do sentimento do fracasso, por meio de novas relações entre o que representa e o representado". (ANDRADE, 2001, p. 81) Parece-me que Beckett, então, no seu campo de atuação artística, optou por justamente por abraçar este "sentimento do fracasso".

O autor irlandês revela nos ensaios que escreveu e nos diálogos citados, sua crença pessoal de que nenhum artista jamais conseguirá representar satisfatoriamente o mundo através de suas obras. Beckett defende que toda forma de representação é arbitrária, limitada e, conseqüentemente, fracassada; para ele, a verdadeira tarefa do artista é fugir da tentativa de representação, que será sempre falha. Portanto, o artista deve reconhecer a impossibilidade intrínseca de sua atividade para expressar o próprio impedimento de expressar. No seguinte trecho da carta que escreveu, em 1937, para Axel Kaun, publicada por Fábio Andrade em O Silêncio Possível**,** Beckett diz:

> Tomara que chegue o tempo [...] em que a linguagem seja mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar de fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje. (ANDRADE, 2001, 167)

Os narradores dos romances beckettianos, quando afirmam serem incapazes de narrar, parecem-me estar pondo em xeque não só a eficácia dos narradores convencionais, dotados de discursos coerentes e narrativas estáveis, mas também a própria narrativa, a própria possibilidade de narrar. Quando cria peças nas quais os personagens denunciam a ilusão teatral, revelando-se enquanto seres ficcionais, Beckett parece-me questionar a dramaturgia que pretende alcançar o efeito da ilusão de realidade e de ausência de autor, bem como parece-me questionar a própria dramaturgia enquanto forma de representação, denunciando a sua artificialidade e limitação. A

escolha de Beckett por personagens decompostos, reduzidos a bocas ou cabeças sem corpo, mas que falam ininterruptamente, parece-me também querer desestabilizar as convenções dramatúrgicas que se propõem à representação realística do humano.

Acredito, então, que a temática do fracasso em Beckett aparece na evidenciação da falibilidade ou das limitações humanas; na expressão da realidade enquanto tecido fragmentado e heterogêneo; na ausência do absoluto; no questionamento das formas dramatúrgicas e romanescas.

As principais questões a que o presente trabalho busca responder são: que procedimentos são adotados por Beckett na peça Fim de Partida, através dos quais o autor aborda a temática do fracasso, e quais os diversos modos de tratamento da referida temática?

1.3 Aspectos do processo de construção de Fim de Partida: primeiras versões da peça – aparando os excessos

Beckett deu inicio à escrita de Fim de Partida em 1954, em francês. Originalmente, a peça foi concebida em um ato, posteriormente dividida em dois, para retornar a um ato, em sua versão definitiva. Ao longo do ano de 1955, Beckett reviu a peça e concluiu, em 1956, a versão que é conhecida hoje e que foi encenada pela primeira vez em 1957. Originalmente, a peça foi escrita em francês e depois traduzida para o inglês pelo próprio Beckett em 1957[3].

Os eventos da peça se desenrolam numa espécie de abrigo decadente, numa época não definida claramente, mas que remete ao pós-guerra. Ali vivem: Hamm, o senhor tirano daquele local, um homem cego e preso a uma cadeira de rodas; Clov, que é impossibilitado de flexionar as pernas para sentar-se e que obedece às ordens de Hamm, sendo frequentemente humilhado por ele, apesar de poder fugir quando desejar; e, finalmente, Nagg e Nell, pais de Hamm, que perderam as pernas em um acidente de bicicleta ocorrido havia muitos anos e que vivem dentro de dois latões de lixo. Clov é o responsável por cuidar de todos, dando a eles alimentação e demais cuidados necessários. Ao longo da peça, acompanhamos as relações entre os quatro personagens, sem que as circunstâncias que estabeleceram a situação vivida por eles sejam esclarecidas.

[3] Utilizo como fonte bibliográfica a obra, já citada nesse trabalho, O Silêncio Possível, de Fábio Andrade, já que eu mesmo não tive acesso direto às versões anteriores da peça Fim de Partida.

A peça coloca os personagens num processo irremediável de degradação, cujo ponto final parece iminente, mas que jamais chega. Tudo parece preso a um estado de entropia irreversível, progressiva e perpétua. A estrutura espiralar da peça, marcada por repetições de frases e gestos, repleta de paralelismos, concretiza em sua forma a temática da desesperança e da degradação contínua, produzindo a ilusão de que deste movimento resultará a transformação desejada.

Como numa espiral, os personagens se movimentam em torno do mesmo ponto, que é aquela situação inalterada de eterna iminência do fim, apesar da degradação progressiva do meio e dos próprios personagens. Esta situação persiste até mesmo após o término da peça, posto que Hamm, ao fim da obra, deixa entrever que, no dia seguinte, as mesmas questões e ações se repetirão e eles tentarão, inutilmente, dar algum sentido àquele mundo desprovido de significado. Como aponta Andrade:

> A proximidade do fim não está apenas na escassez de meios – tudo na peça (remédios, provisões, bicicletas) está se acabando – mas também na decrepitude física dos personagens (um cego paralítico, um coxo, dois mutilados) e na rotina vazia que custa a preencher o tempo de espera, completamente desprovido de esperança. (ANDRADE, 2001, p. 80)

Um diálogo entre os personagens X – que será Hamm –, e F – futuro Clov –, constitui o mais importante registro das versões anteriores escritas por Beckett para Fim de Partida, sendo que este diálogo aparece também em duas versões: um rascunho de seis páginas seguidas de notas e uma versão mais desenvolvida de 21 páginas, em francês e que, bem como a anterior, termina de maneira abrupta, indicando ausência de acabamento (ANDRADE, 2001. p. 85).

Nestas duas versões, percebe-se que os diálogos sem objetivo, constituídos de réplicas curtas e diretas, que caracterizarão a peça Fim de Partida, já estão presentes nestes primeiros escritos, e que os dois personagens centrais são similares ao par principal da versão final de Fim de Partida – X permanece numa cadeira de rodas colocada no centro da cena e F é tratado como seu criado. Como afirma Andrade:

> Os diálogos anunciam as carências psicológicas [...] do futuro Hamm, com a lamentada incapacidade para o afeto ou a tendência pela transfiguração sublimada da própria biografia por meio do sonho e, mais importante, de histórias inventadas para as quais necessita desesperadamente de público. (ANDRADE, 2002, p. 19)

O cenário da ação já corresponde ao definitivo – ambiente austero, duas janelas, uma cozinha – salvo alguns detalhes, como, por exemplo a ausência dos dois latões, que estarão presentes na versão última da peça, além de um despojamento ainda maior do cenário na versão final, já que nos primeiros escritos ainda há uma detalhada descrição do ambiente que sugere um riqueza decadente.

Mais marcante, porém, é o tratamento diversificado dado por Beckett à localização histórico-geográfica da ação nessas primeiras versões: a versão de 21 páginas apresenta mais detalhes em ternos de movimentação, mais diálogos, em relação à versão de 6 páginas, mas ambas apresentam indicações abundantes que permitem situar a ação na Picardia, área ao norte da França destruída pelas duas Grandes Guerras. Na versão final da peça, as indicações serão muito mais escassas, dificultando consideravelmente qualquer localização histórico-geográfica da ação da peça.

Alguns dos objetos presentes nas duas primeiras versões da peça serão retirados por Beckett da versão final. Objetos como um tambor, com o qual X chama F – na versão definitiva, Hamm utilizará um apito –, uma seringa, para indicar de maneira mais direta a ausência dos medicamentos utilizados por X, e uma Bíblia. Nessas versões anteriores, o Livro Sagrado é lido pelos personagens, estando fisicamente presente na cena. Na última versão de Fim de Partida, este objeto sairá de cena, dando lugar às alusões ao texto bíblico e à religião, alusões estas marcadas pela descrença e mesmo antireligiosidade, sentimentos estes já presentes nas primeiras versões, porém acentuados na versão final, mas sem a obviedade da presença do objeto Bíblia enquanto materialização da religião.

A mãe de X aparece apenas indiretamente, através das lembranças nutridas por ele a respeito dela. Estas lembranças remetem a um acidente que ela teria sofrido, que a teria deixado inválida para, logo em seguida, causar a morte dela. Este acidente e suas conseqüências serão trazidos à tona na versão definitiva da peça, só que através de um diálogo travado entre a mãe e o pai de Hamm, que estarão presentes em cena, dentro dos latões de lixo. É importante observar que nesses escritos anteriores, Beckett possibilita a presença da mãe de X através de F, que se traveste de mulher obedecendo às ordens de X, o qual dissera ao criado que trouxesse a mãe dele à sua presença. Esta cena, que é obviamente cômica e exagerada e que destoaria do tom cinza e clima cáustico da peça, será retirada por Beckett da versão final.

Beckett continuou a reescrever as primeiras versões de Fim de Partida, chegando a uma em que a peça é dividida em dois atos. Nesta versão, o par de

personagens é chamado de A e B, Aristides e Bonnet, senhor e criado, futuramente Hamm e Clov. Aqui, bem como nos escritos anteriores e na versão final, a cena inicial da peça é uma pantomima na qual o personagem A retira do rosto um lenço que utilizava para cobri-lo, metáfora indicativa do abrir as cortinas do teatro para que a peça tenha início. (ANDRADE, 2001, p. 92)

Ainda nesta versão em dois atos, B também lê trechos da Bíblia para A e igualmente se traveste de mãe do segundo, quando este ordena ao primeiro que lhe traga sua mãe para que eles possam procriar. Esta ação de A antecipa o sentimento de desprezo deste pela figura da mãe, desprezo concretizado através do tratamento cruel e tirânico que Hamm dispensará à personagem Nell, mãe dele, na versão definitiva. Outra importante diferença entre as versões é que na versão em dois atos, um caixão é colocado em cena, de onde sai uma cabeça no momento em que o personagem A conta uma história e menciona a proximidade do fim, como indicativo da proximidade da morte. Na versão definitiva, tanto a cena em que B se traveste quanto à cena com o caixão serão excluídas. Andrade diz que "Ao longo das substituições de versões, Beckett opta pela supressão de tudo que, além de indevidamente direto, é excessivo, em busca de um texto mais enxuto [...]". (ANDRADE, 2002, p. 22)

Parece ser por este mesmo motivo que Beckett excluiu da versão definitiva da peça o final que adotara para a versão em dois atos. Nesta, o personagem B saía de cena, dando a entender que fora embora, cumprindo a promessa que será feita por Clov de ir embora, mas que ficará em suspenso na peça Fim de Partida. Porém, quando A se dá conta da ausência de B e chama por ele, este retorna, vestido como um garoto, que aceita atuar como criado de A, sugerindo que o ciclo se reinicia.

Na versão definitiva, o garoto aparecerá apenas alusivamente, sendo visto do lado de fora do abrigo por Clov, através de uma das janelas. Esta alusão poderia indicar que a vida fora do abrigo prosseguiria ou que aquele garoto poderia alcançar o abrigo e se juntar aos personagens, dando continuidade àquela situação; mas, a aparição do menino pode representar o oposto: ele seria o último humano vivo lá fora e na iminência de morrer, posto que não conseguiria sobreviver sozinho em ambiente tão hostil. Ele representaria, portanto, graças ao mecanismo da contradição, o fim próximo, a morte que paira. O cuidado de Beckett em retirar qualquer traço de obviedade da peça resulta, portanto, em maior complexidade para a obra.

É igualmente importante ressaltar que, nos escritos em dois atos, há mais pantomimas e, portanto, uma maior evidência da fisicalidade, que aproxima esta versão

de Fim de Partida da peça Esperando Godot, peça anterior de Beckett. As confusões em torno do cachorro de pelúcia de Hamm e a movimentação de Clov com a escada e a luneta são resíduos da abundância de movimentação presente na versão anterior e que serão amenizadas na versão definitiva, mais uma vez apontando a preocupação de Beckett em tornar Fim de Partida uma obra mais densa, concentrada e angustiante.

1.4 Uma leitura filosófico/religiosa de Fim de Partida: referências e associações possíveis

Apesar de Samuel Beckett ter declarado não possuir sentimentos religiosos, é possível fazer associações entre a obra Fim de Partida e a Bíblia, associações estas que vão desde referências diretas ao Livro Sagrado até alusões sutis. De maneira geral, como afirma Alexandra Gouvêa Dumas, pode-se dizer que: "[...] as peças de Beckett refutam dogmas do protestantismo, tratando os fundamentos da vida cristã pelo viés da desesperança, da ausência de salvação, dos fracassos humanos e da frustração da criação do mundo" (DUMAS, 2006, p.113).

Beckett, por ser familiarizado com a mitologia cristã, não descartava tais conhecimentos. Ele dizia que, apesar de não acreditar, interessava-se pela forma das idéias cristãs e não via motivos para não utilizá-las. Seu tema era o fracasso e suas peças tratam das mesmas questões com que a religião tem que lidar, já que suas peças e a religião se ocupam da desgraça humana. Em Beckett, porém, os seres humanos estão no caos e não saem dele.

Ao colocar seus personagens em confronto com a própria vida, como seres incapazes de atribuir significação às próprias existências, Beckett questiona os fundamentos teológicos, desmistificando Deus. Os personagens de Fim de Partida permanecem num estado inalterável de angústia, de desesperança, descrentes da própria capacidade de transformar aquela situação, descrentes inclusive da existência da Divindade, que é associada à figura de um criador fracassado. A esta mesma figura, associa-se Hamm, que é colocado na peça como um ditador perverso no centro daquele universo caótico, podendo ser relacionado à imagem do Criador malogrado, a quem faltam os atributos de onipotência e onisciência, o que possibilitaria a compreensão plena da razão da própria existência. Segundo Dumas:

> Forma e conteúdo desse texto de Beckett (Fim de Partida) são a concreção de uma insatisfação existencial e, por conseqüência, religiosa. Lidar com o imaterial da crença e da crítica cristã e transpor para os contextos da dramaturgia e da encenação foram resultantes, em parte, da trajetória biográfica do autor. Entretanto, os fundamentos protestantes que lhe foram inicialmente transmitidos como dogmas, em Fim de Partida transformam-se em dúvidas e até negação. (DUMAS, 2006, p. 122).

Como dito anteriormente, Beckett, em Fim de Partida, algumas vezes faz alusões sutis ao texto bíblico, presentes nas falas de personagens como Hamm. No seguinte trecho de um monólogo de Hamm, lê-se:

> Em resumo: acabei compreendendo que ele queria pão para seu filho. Pão! Mais um pedinte! Pão? Olhe, eu não tenho pão, não me faz bem. [...] Mas qual é a sua esperança, afinal? Que a terra renasça com a primavera? Que os peixes voltem aos mares e rios? Que ainda haja maná no céu para os imbecis como você? (BECKETT, 2002, pp. 107-8).

Como aponta Dumas, Beckett nesse trecho parece aludir a uma passagem do Êxodo, livro do Antigo Testamento, no qual Moisés, junto com os hebreus fugidos do Egito, enfrenta longas privações no deserto. Ao desejar a solução deste problema, Moisés obtém de Deus a seguinte resposta: "Eis que vos farei chover pão dos céus [...]" (ÊXODO, 16), sendo que no trecho do monólogo aqui transcrito, Hamm nega o pão a quem lhe pede, assumindo uma postura contrária à adotada por Deus, segundo o trecho do Êxodo aqui transcrito. Verifica-se, então, o movimento de desmistificação e ataque ao texto bíblico promovido por Beckett, revelando não só o seu conhecimento do universo cristão, como seu sentimento anti-religioso, sentimento este concretizado na peça também através da ausência de esperança e de resolução para a situação desoladora em que se encontram os personagens, e que é evidenciado em diálogos nos quais estes revelam sua descrença na existência de Deus.

Em Fim de Partida, os personagens estão às voltas com o fim irrealizável de suas próprias existências e não encontram na religião, na fé, o alívio ou socorro desejados. Uma vez mais Beckett revela-se avesso à fé cristã, quando Nagg narra para Nell a história do alfaiate. Nessa narrativa, um homem leva suas calças para serem consertadas por um alfaiate. Sempre que retornava para saber se o serviço já estava concluído, o homem ouvia do alfaiate que não, e que ele retornasse dali a alguns dias.

Assim, três meses se passaram e as calças não ficavam prontas. Indignado, o homem retornou ao alfaiate e disse:

> Em seis dias, ouviu bem, seis dias, nem mais nem menos, só seis dias, Deus fez o mundo. Sim, senhor, o mundo, entendeu? O MUNDO! E o senhor não consegue acabar uma reles calça em três meses? (voz do alfaiate, escandalizado) Mas Milord, Milord, olhe... (gesto de desprezo)... o mundo... (pausa)... e olhe... (gesto carinhoso, com orgulho)... minhas CALÇAS"! (BECKETT, 2002, pp. 66-7).

Em Fim de Partida, o sofrimento parece ser irremediável e parte inerente da própria condição humana, encontrando correspondência na afirmativa de Molloy de que "viver é sofrer". Na peça, este sentimento é traduzido num diálogo em que Hamm pergunta a Clov o que seu pai está fazendo e este lhe responde que ele está chorando, o que permite a Hamm concluir, então, que ele está vivo (BECKETT, 2002, p. 120). A máxima cartesiana do "Penso, logo existo", aqui ganha outro sentido, "Sofro, logo existo". (DUMAS, 2006, p. 119-120)

Em oposição aos livros bíblicos, que apontam a dor e o sofrimento como condições de transcendência, regeneração, sublimação para um estágio esperado e mais elevado de existência, a interpretação beckettiana é consoante com a do filósofo Schopenhauer, que diz que a vida do homem não é mais do que uma luta pela existência com a certeza de ser vencido, e que se o sentido mais próximo e imediato de nossa vida não é o sofrimento, nossa existência é o maior contra-senso do mundo (SCHOPENHAUER, 1974, p. 122).

Hamm, na sua cena final, dorme com um lenço grande manchado de sangue aberto sobre o rosto. Como aponta Dumas, é possível fazer a aproximação desse lenço com o Santo Sudário, objeto material que comprovaria a existência e sofrimento do Filho de Deus (DUMAS, 2006, p.120). Em Fim de Partida, este lenço, que remeteria ao tecido santo, é chamado de trapo velho. Dumas ainda relembra o estado de isolamento e desolação presente no relato bíblico do dilúvio e faz a analogia entre este relato e a situação de isolamento e desolação presente em Fim de Partida.

Parece claro, então, o intento de Beckett em denunciar a arbitrariedade dos destinos humanos, em conflito direto com a crença cristã de que há para a existência um propósito divino marcado pela esperança de recompensa pós-vida. Beckett não só duvida como combate esta crença, construindo com suas peças um universo ficcional no

qual os homens se vêem perdidos numa realidade cruel, esvaziada de significação e repleta de desesperança e angústias irremediáveis.

1.5 Fim de Partida e os romances da Trilogia: relações e similaridades.

É fundamental falar da escrita dos romances Molloy, Malone Morre e O Inominável para se ter uma compreensão abrangente da peça Fim de Partida, não só porque esta foi a primeira peça escrita por Beckett após a produção desta trilogia – momento em que ele se sentia esgotado e desacreditado da própria capacidade de ainda escrever algo –, mas também por conta da existência de características em comum entre a peça e os romances.

A idéia do sujeito instrumentalizado com a razão e com a linguagem articulada, ferramentas com as quais pode apreender e atribuir sentido à realidade em torno de si, exercendo domínio sobre ela, parece ser desestabilizada por Beckett. A idéia de sujeito cujo centro pensante funciona como unificador da própria consciência, fazendo dele um sujeito homogêneo e estável, senhor da própria memória e do próprio discurso, capaz de fazer uma síntese de si mesmo e atribuir para si uma identidade estável, é também, a meu ver, questionada por Beckett desde seus primeiros escritos.

Porém, a partir da Segunda Grande Guerra, Beckett radicaliza o seu trabalho de desconstrução deste sujeito através da literatura, dando espaço em seus romances e peças para homens fragmentados psíquica e fisicamente, e que, no caso dos romances, assumem o status de narradores que narram a si próprios, as próprias incertezas, a própria impotência, e que põem em cheque o próprio ato de narrar – enfim, narradores narrados. Nas palavras de Célia Berretini: “Esses romances são habitados por seres que, além de solitários, são enfermos, mutilados, vítimas de anomalias várias [...]”. (BERRETINI, 2004, p. 9)

O sujeito de corpo e mente mutilados, protagonista da trilogia, também habitará Fim de Partida, materializado em personagens vazios de perspectivas, cuja incapacidade para a ação, para a articulação de um discurso coerente e confiável sobre si mesmos, sobre o próprio passado e presente, estará concretizada na degradação física, na imobilização e/ou mutilação dos seus corpos. Este será o típico homem beckettiano, que estará presente em praticamente todas as obras teatrais posteriores do autor irlandês, e de modo cada vez mais fragmentado, decomposto, mesmo, sendo reduzido a pedaços de corpo.

Embora o próprio Beckett nunca tenha afirmado ter escrito Molloy, Malone Morre e O Inominável pensando neles como formando uma trilogia, é possível identificar uma desagregação progressiva dos elementos típicos do romance tradicional na passagem de um título para outro, especificamente através da figura do narrador, cujo modo de constituição permite identificar um eixo, uma linha que costura os três romances e que possibilita classificá-los como constituintes de uma trilogia.

Para Célia Berretini:

> O que justifica a designação Trilogia é, dizem alguns, 'a aventura verbal', a da escritura, ou, melhor, talvez dizer, a sátira do trabalho do narrador, pois todos os protagonistas escrevem, narram suas vidas ou histórias, numa postura quase sempre contestadora, ao mesmo tempo em que há a degradação das personagens. É a despersonalização que se vai radicalizando – característica beckettiana. (BERRETINI, 2004, p. 46)

O romance tradicional ocidental é caracterizado pela tentativa de representação realística do mundo e por ser conduzido por um narrador dotado de um discurso estável, que exerce pleno domínio sobre a narrativa. Este narrador estabelece claramente os personagens – indivíduos dotados de unidade, de movimento–, define a ação em tempos/espaços objetivamente estabelecidos e conduz a narrativa com segurança e linearidade. (ANDRADE, 2001, p. 30) Com a trilogia, Beckett revela-se como um dos autores que questionam, de maneira por vezes radical, esta estrutura de romance e esse tipo de narrador, chegando a questionar, como já foi dito, o próprio ato de narrar.

1.5.1 Molloy (1947)

Na primeira parte do primeiro romance da trilogia, Molloy, que é dividido em duas partes, observa-se Molloy completamente imobilizado em cima de uma cama localizada no quarto de sua mãe, narrando a própria história. Através dessa narrativa, Molloy revela seu discurso instável, sua memória fragmentada e não confiável. Molloy se constitui enquanto um narrador que duvida daquilo que ele mesmo narra, que questiona a validade de se narrar alguma coisa e que se assume incapaz de narrar a própria história com fidelidade. O próprio Molloy diz: "Sim, eu trabalho agora, um pouco como outrora, somente não sei mais trabalhar. [...] Não tenho mais muita

vontade, vejam. [...] Esqueci a ortografia também e metade das palavras". (BECKETT, 2007**,** p. 78). A este respeito, Berretini afirma: "Seu discurso, em lugar de pôr-se a serviço da narração, à maneira tradicional, dirige-se à sua própria pessoa, isto é, colocando-se em evidência – é uma exibição de seu engenho como narrador, na manipulação das palavras, e da sua pessoa". (BERRETINI, 2004, p. 48)

Molloy discorre sobre sua vida passada, quando errava por lugares que nunca são claramente determinados para o leitor e que parecem não o ser nem para ele mesmo, descrevendo aventuras que se misturam com elementos de sua imaginação ou com delírios. A sua degradação física progressiva nunca é explicada e avança sem qualquer motivo aparente. Quando o romance começa, Molloy já está completamente imobilizado, porém, no início da narrativa que ele próprio constrói, ele ainda consegue caminhar e mover-se com uma bicicleta. No entanto, ao término de sua narrativa, Molloy já se encontra completamente imobilizado. E assim a primeira parte do romance é encerrada por Molloy de maneira abrupta, sem que ele explique exatamente como chegou ao quarto onde se localiza.

A segunda parte de Molloy é narrada por Moran, personagem que parte em busca de Molloy. Ele vive num mundo aparentemente estável, minuciosamente descrito como um ambiente convencional, mundo no qual ele tem um emprego, uma casa, um filho e uma empregada, enfim, um papel social definido. Porém, na medida em que o romance avança, percebe-se que Moran não compreende a própria trajetória, não entende por que obedece à ordem de outro personagem que lhe diz para partir em busca de Molloy; e, embora tenha um discurso melhor articulado que o de Molloy, Moran também se revela incapaz de atribuir sentido ao que narra, demonstrando não ter controle sobre a narrativa que conduz.

Ao término do romance, Moran identifica-se em muitos aspectos com Molloy – seu estado físico final e os eventos que vive são quase idênticos aos vividos por Molloy – de tal maneira, que dificulta para o leitor a dissociação dos dois. Esta constituição amalgamada dos narradores incide, diretamente, na definição de tempo, espaço e da própria ação, já que Moran parece circular por locais por onde passou Molloy, locais estes que permanecem incertos.

Molloy vive num espaço de recolhimento – o quarto de sua mãe –, porém este recolhimento não se resume apenas a um espaço físico; pode-se afirmar que Molloy encontra-se recolhido em si mesmo, no próprio corpo decrépito, do qual não consegue se afastar nem mesmo através de suas próprias narrativas – embora tente –, pois o

estado de decadência corporal em que se encontra é constantemente alvo de pormenorizadas descrições, constituindo também parte integrante de sua narrativa. Das letras, Molloy retira aquilo de que necessita para se sustentar dentro do universo ficcional da obra, já que outros personagens, que nunca são identificados, pagam a Molloy para que ele escreva suas histórias – poder-se-ia pensar que a necessidade de explicar como Molloy sobrevive seja ainda vestígios do romance tradicional; porém, esse elemento, que parece explicar algo, na verdade revela-se um recurso que contribui para ampliar ainda mais a sensação de ausência de chão estável e multiplicar as dúvidas, afinal, quem paga a Molloy? Por que? etc. Logo, a compulsão narrativa que acomete Molloy faz com que uma série de eventos seja trazida à baila, mas estes jamais permitem a composição de um todo harmônico.

As narrativas de Molloy atuam como um desorientador para o leitor e como sintoma da desorientação do próprio narrador, já que produzem um caleidoscópio dispersivo de fatos e fantasias. Suas relações afetivas são por ele mesmo desdenhadas; Molloy ridiculariza o idealismo romântico e recusa a delicadeza ou cuidado em qualquer relação que tenha vivido e que faça parte de suas narrativas, especialmente quanto a sua relação com a própria mãe, tratada por ele com socos no crânio, recurso encontrado por Molloy para se comunicar com ela.

Este sujeito beckettiano, máquina pensante cuja existência está esvaziada de sentido e de relações sociais plenas, confinado em ambiente claustrofóbico e desolador, está presente na peça Fim de Partida. Sujeitos desgarrados da realidade externa ao nicho em que vivem confinados, incapazes de se colocarem significativamente no mundo, Hamm, Clov, Nagg e Nell não encontram nem nas palavras nem na sua rotina tediosa, repleta de ações inúteis, o porto seguro onde possam localizar as causas das próprias existências miseráveis. As agressões verbais trocadas e as torturas psicológicas que se infligem – Hamm é especialmente cruel, agressivo e dominador em relação aos outros personagens –, são os poucos meios dos quais dispõem para efetivamente se comunicarem, para garantir o contato uns com os outros. Quanto ao aspecto da crueldade e agressividade, é possível fazer aproximações entre Molloy e Hamm. Para Helena Souza, no texto "Molloy: dizer sempre, ou quase", prefácio da edição brasileira do romance Molloy: "Molloy também recorre ao abjeto, à crueldade, à gratuidade de suas ações, empenhando-se para que o leitor não se aproxime muito dele, não o compreenda, não se compadeça, não o enquadre". (SOUZA, 2007, p. 12)

Em Molloy, Beckett dilui as fronteiras entre realidade e ficção, confundindo o plano da representação dos fatos com o plano dos delírios da imaginação dos narradores. O entrelaçamento destas duas dimensões narrativas amplia consideravelmente o espectro de leituras possíveis da obra e permite a perfeita comunhão da estrutura do romance com o seu conteúdo. A fragmentação, a circularidade formal e o amálgama das narrativas do romance constituem também o seu assunto, coincidindo com a decomposição e a diluição das individualidades dos narradores/personagens.

Em Fim de Partida, é possível verificar que, nas narrativas contadas pelos personagens, destacadamente nas contadas por Hamm, fato e ficção, memória e imaginação se misturam, o que contribui para a diluição dos limites entre o mundo interior de Hamm e o mundo exterior no qual ele e os demais personagens se movimentam.

Importa notar o quanto Molloy desobedece ao esquema aristotélico de desenvolvimento linear da ação num encadeamento lógico-causal. Não há uma estrutura narrativa com começo, meio e fim, com um arco dramático crescente, onde a situação inicial seja esclarecida e justificada e cuja conclusão culmine com a resolução de um conflito desenvolvido ao longo da obra.

Como aponta Fábio Andrade:

> A situação inicial de Molloy é intrigante, mas o romance não vai se ocupar de preencher nossa expectativa inicial de uma série de incidentes romanescos que o tenham levado até ela. Vai antes nos mostrar como sua característica mais forte é a dificuldade em mudar. (ANDRADE, 2001, p. 58-59)

Ainda segundo Fábio Andrade:

> [...] o efeito de disco riscado, de narrativa travada, obtido pela câmara de eco das duas partes justapostas, demonstra a tipicidade do eu que protagoniza a trilogia, seu caráter universal e concreto. O efeito da repetição [...] é o alcance da tragédia. (ANDRADE, 2001, p. 71)

A situação inicial de Fim de Partida e o estado dos personagens provocam uma série de questões: como e por que aqueles personagens chegaram àquele ponto? O que se dará dali para frente? Onde aquele caminho vai dar? Onde fica aquele abrigo? Em que época a ação se passa? O que provocou tamanha desolação? À medida que a peça

avança, por sua própria estrutura repleta de paralelismos e circularidade, onde impera o recurso da repetição constante, "efeito de disco riscado", as questões vão se multiplicando. O suspense quanto aos eventos que levaram os personagens até àquele confinamento, quanto à fuga ou não de Clov – mas fugir para onde? Outra questão –, quanto às motivações e regras que regem a relação tirânica de Hamm com os outros personagens, especialmente Clov, só aumenta e se revela insolúvel, posto que a peça termina sem que respostas tenham sido dadas.

Segundo afirma Fábio Andrade:

> Desta ojeriza pelas limitações decorrentes da mimese associada ao modelo realista tradicional compartilhava Beckett. Sua revolução consiste em desestabilizar as certezas de cada motivo que compõe o edifício ficcional. A ambigüidade não está apenas em um aspecto, guardado como trunfo capaz de atrair o leitor em busca da chave de um mistério [...] mas promove o reino da incerteza sobre todo o domínio da ficção [...]. (ANDRADE, 2001, p. 59)

Apesar de ser possível associar o universo ficcional de Fim de Partida à Europa devastada do pós Segunda Guerra, Beckett jamais confirmou esta relação, antes preferindo deixar esta conclusão relegada ao reino das deduções. E tal incerteza contribui para reforçar o caráter ambíguo da peça, além de reforçar a leitura que afirma que Fim de Partida se passa num mundo à parte, independente, que reflete, de modo universalizante, o nosso.

Dentro do núcleo relacional constituído por Moran, narrador da segunda parte de Molloy, a empregada e o filho dele, núcleo este que corresponde, aparentemente, aos modelos padrão de relação social, é possível identificar o quanto Beckett desdenha da habilidade humana de se relacionar, o quanto ele duvida de que as pessoas possam efetivamente estabelecer relações amistosas de trocas significantes umas com as outras. Moran dispensa à criada um tratamento ditatorial, tirânico. As palavras, normalmente insignificantes, parecem ganhar algum poder, algum peso para além da arbitrariedade das significações, quando utilizadas para agredir, para ferir o outro, como se este fosse o único meio de garantir a comunicação, o contato real com o outro – à semelhança do que se dá igualmente em Fim de Partida, onde impera a agressividade verbal gratuita, comportamento adotado principalmente por Hamm em relação aos demais personagens.

O mesmo se dá na relação de Moran com seu filho, sendo que, neste caso, entra em pauta mais um aspecto: a questão da relação entre gerações. Através do filho, Moran parece ter sua vida prolongada – se considerarmos que, tradicionalmente, o filho é tido

como a continuidade da vida do pai. A crueldade com a qual Moran trata o próprio filho parece apontar que, para o primeiro, o segundo corresponderia à perpetuação da própria vida miserável, esvaziada de sentido.

Este modo relacional, baseado no ódio entre gerações, segundo afirma Andrade (ANDRADE, 2001, pp. 97,98), também está presente em Fim de Partida – tanto na relação entre Nagg, Nell e Hamm, quanto na relação entre Hamm e Clov, já que em diversos momentos da peça é sugerido que Clov é filho adotivo de Hamm –, quando tal ódio ganha ainda mais complexidade, por evidenciar uma segunda via: não só o progenitor transfere para a sua cria a frustração e o ódio por ver nela a própria vida prolongada, como também o filho odeia aquele que lhe deu a vida, já que este é o responsável por ele estar no mundo, sendo duplamente culpado por condenar um inocente a viver num mundo cruel e que o progenitor conhecia de antemão.

1.5.2 Malone Morre (1948)

Enquanto Molloy preocupa-se em querer contar para o leitor a sua história pregressa e os fatos que, supostamente, o teriam levado até ali, Malone, pelo contrário, não demonstra qualquer intenção de nos esclarecer quanto aos eventos anteriores ao momento em que sua narrativa tem início, anunciando, desde o começo, que está ali apenas esperando morrer e, que, enquanto isso, contará quatro histórias: a de um homem, a de uma mulher, a de um objeto e a de um animal. Fábio Andrade aponta que:

> Se, pelo lado da convivência incontornável com os semelhantes [...], Hamm favorece a aproximação de Fin com a segunda parte de Molloy, em que Moran faz gato e sapato do filho e da criada, sua fixação pela narrativa e seu amor pelos objetos chamam nossa atenção para o quanto sua situação é análoga ao do entrevado Malone, contador compulsivo de casos, que também demonstra o quanto vida e ficção são faces inseparáveis de uma mesma desgastada moeda no universo beckettiano. (ANDRADE. 2001, p. 110)

Os personagens de Fim de Partida, à semelhança de Malone, também vivem um estado de eterna espera pelo fim, pelo momento no qual a rotina oca e tediosa acabará, quando sobrarão apenas quietude e silêncio. Como lembra Paulo Leminski: "Os personagens de seus romances e peças (de Beckett) são aleijados, paralíticos, moribundos, a humanidade no limite máximo da carência e da penúria, mais digna de

nojo e asco do que de piedade ou pena". (LEMINSKI, 2004, p. 151). É assim que Malone e Hamm parecem ver a si mesmos, também.

O segundo romance tem início com Malone em cima de uma cama, quase completamente imóvel, confinado num quarto, cercado de objetos: uma mesa, um urinol, um prato – estes dois últimos são trocados quando estão cheios ou vazios, respectivamente, por "eles", indivíduos que nunca são identificados por Molloy –, além de um bastão, com o qual manipula os objetos citados, trazendo-os para perto de si ou afastando-os. Malone porta ainda um lápis e folhas de papel, o que lhe permite escrever suas histórias.

Malone permanece num estado suspenso entre a vida e a morte, num instante aparentemente interminável entre o começo do fim e o fim propriamente dito. Tal estado de suspensão ganha algum dinamismo através das narrativas que Malone conta. Desde a primeira história – a saga de Sapo, a partir de sua infância até à idade adulta, quando se transforma num vagabundo errante, semelhante à Molloy, rebatizado por Malone como "Macmann" –, Malone revela sua incapacidade em ordenar a narrativa com clareza e coerência, e a sua insatisfação com o próprio ato de narrar.

Malone mostra-se aborrecido com a história que conta, interrompe-se cada vez mais frequentemente, corrigindo-se sempre, ou anulando as próprias sentenças através de expressões como "talvez", "quem sabe", "se bem me lembro", etc, criando um estado permanente de incerteza sobre si mesmo e sobre a própria narrativa; ele mistura suas lembranças com os fatos da ficção, se vê tomado de incertezas, inclusive acerca da própria consciência de estar vivo ou não. Como afirma Paulo Leminski: "Desnecessário apontar o quanto essa aura de indeterminação convém, em nível de verossimilhança ficcional, aos fluxos mentais desse paciente terminal, que é Malone: em Beckett, a pobre certeza é um paciente terminal". (LEMINSKI, 2004, p. 160)

Ainda segundo Leminski: "Malone, assim, está cheio de frases que terminam zero a zero, frases que não precisavam ser ditas, frases, enfim, que não verificam nenhum real exterior, existindo, apenas, como palavras, entidades textuais autônomas". (LEMINSKI, 2004, p. 160)

À semelhança de Malone, os personagens de Fim de Partida também estão confinados a um abrigo claustrofóbico e degradado, vivendo num estado de indeterminação constante a respeito do próprio passado, presente e futuro. Todos eles estão em franca decadência física, sofrendo de enfermidades e anomalias diversas. Nagg e Nell, contidos em seus latões de lixo, passam o tempo dormindo ou contando histórias

supostamente de sua juventude. Hamm, aprisionado à sua cadeira de rodas, apega-se ao seu lenço e ao seu cachorro de pelúcia, enquanto preenche sua rotina com grandes narrativas inventadas e misturadas às suas lembranças ou delírios.

Como Malone, Hamm também demonstra aborrecimento em relação às histórias que conta, interrompendo-as para comentá-las, corrigi-las ou mesmo negá-las, e até para denunciar que sabe estar num mundo ficcional e ilusório. Analogamente à Malone, que tem seu bastão para manipular o mundo em torno de si, Hamm exerce controle sobre todos à sua volta através da palavra. Sua palavra é autoritária, agressiva e mesmo cruel; é o instrumento do qual dispõe e que ainda pode utilizar plenamente.

Ao dar continuidade à história de Sapo – já adulto e rebatizado como "Macmann" – Malone faz com que Macmann, após errar nas ruas de alguma cidade, vá para um asilo, onde se apaixona pela enfermeira Moll. O relacionamento entre ambos é tratado de modo grotesco, desmistificando os meios românticos de realização amorosa.

Para Fábio Andrade, esta impossibilidade é:

> [...] radicalizada em incapacidade de sair da própria concha solipsista, impossibilidade de contato humano. O desejo de um declina quando o do outro desperta; nem mesmo o amor físico se salva: aparece de maneira cruel e escatológica, encontro desconjuntado de duas máquinas enferrujadas [...]. (ANDRADE, 2001, p. 113).

Esta representação grotesca do amor – que inclusive nunca encontra consumação, nem mesmo na satisfação física – também está presente em Fim de Partida. Nagg e Nell, os dois velhos decrépitos que vivem em latas de lixo, apesar de estarem colocados lado a lado, jamais conseguem se beijar, por mais que desejem e tentem fazê-lo. Seus corpos decadentes e mutilados são incapazes de vencer a pequena distância que separam seus latões, tarefa aparentemente simples que, para eles, porém, converte-se num objetivo irrealizável. O que se vê são suas tentativas frustradas e ingênuas, até de se tocarem, inflamados que estão por lembranças incertas de uma juventude vivida em comum e por um amor que ainda perdura, embora este já não seja mais fonte de prazer, mas objeto de ridicularização.

O cenário habitado por Malone – um quarto num local desconhecido – é predominantemente iluminado por uma luz cinza – nas palavras do próprio Malone, uma "luz de chumbo" – quase invariável, que não projeta sombras. Essa "luz grisalha" – expressão também utilizada por Malone – é mais um elemento representativo do estado

geral apático e ao mesmo tempo perturbador em que vive Malone. Este meio-termo, esta luz morna, por sua constância, revela-se altamente perturbadora.

De modo semelhante, em Fim de Partida – bem como nas obras finais da carreira de Beckett – a cor cinza predomina desde o inicio – luz cinzenta é a indicação cênica dada por Beckett nos momentos iniciais da peça – e permanece inalterável até o final. O cinza remete à neutralidade, à passividade e à ausência de vida características do modo de ser daqueles sujeitos. Remete igualmente ao desejo de Clov de que haja silêncio, o silêncio final, próprio da morte, próprio do pó, daquilo que é inerte. O peso da luz cinzenta é análogo ao peso da vida naquele estado, um prolongar constante e indesejável do constrangimento de viver.

Malone assume em seu discurso algo que é característico do típico sujeito beckettiano: o tédio de viver. "Me pergunto por que fico falando nessas coisas todas. Ah sim, é para não morrer de tédio. Viver e fazer viver". (BECKETT, 2004, p. 26) Constantemente, Malone interrompe sua narração com a expressão "Que tédio". Em Fim de Partida, este tédio se revela através das ações dos personagens – Clov cuida da cozinha, arruma as coisas no abrigo; Hamm passeia, tendo a cadeira empurrada por Clov, este sempre obsessivamente preocupado em estar colocado exatamente no centro –, que parecem ter como únicos propósitos matar o tempo e provocar o esvaziamento da ação. Estas ações são desprovidas de uma direção qualquer, parecem apenas preencher o vazio da espera pelo fim, na tentativa de vencer o tédio dessa espera.

A decrepitude física de Malone está em oposição à energia ou vigor mental experimentado por ele. Segundo o próprio Malone afirma: "Estou nascendo na morte, se posso usar a expressão. Essa a minha impressão. Merda de gestação. Os pés já saíram da grande buceta da existência. Posição favorável, espero. Minha cabeça vai morrer por último". (BECKETT, 2004, p. 139. Grifo meu).

Apesar da degradação corporal, a sua mente continua a funcionar ininterruptamente, embora de modo instável, revelando falhas de memória, instabilidade da própria identidade e a incapacidade para a articulação de um discurso coerente. Mesmo parecendo ser um velho nonagenário à beira da morte, Malone continua dotado da plena capacidade de pensar. É este pensar, registrado através de um discurso heterogêneo e instável, que se evidencia no romance, ganhando vigor e complexidade através da contradição entre a força com a qual a narrativa é mantida e o estado presente daquele que narra.

Como diz Paulo Leminski, esta relação contraditória entre o vigor narrativo e a decadência física do protagonista:

> Não é verossímil. Aí está a chave do segredo. Beckett não se preocupa com verossimilhança: não é um realista nem um naturalista. Sua arte é alegórica, suas histórias são alegorias, símbolos-síntese, concentração física de realidades mais complexas. (LEMINSKI, 2004, p. 158)

Hamm, em Fim de Partida, cujo corpo também está em decadência, igualmente revela grande vigor narrativo. Apesar de ir perdendo progressivamente a segurança em relação à veracidade e à importância do que narra, Hamm não perde a disposição para narrar, revelando momentos de lucidez acerca da própria existência miserável e ficcional. Porém, o pleno funcionamento do núcleo pensante deste personagem não garante a estabilidade da memória e do discurso, o que faz dele – junto com Malone e os demais narradores da Trilogia – uma representação do sujeito que é incapaz de fazer uma síntese de si mesmo, de se definir enquanto subjetividade homogênea e de estabelecer para si próprio uma identidade segura.

Se em Fim de Partida é possível compreender o espaço da cena como expressão do mundo interior de Hamm – as pequenas janelas que lhe permitem, através de Clov, conhecer o que restou do mundo fora daquele abrigo, seriam os olhos que permitem à sua mente vislumbrar a realidade que lhe é externa –, também em Malone Morre, as limitações do ambiente parecem encontrar correspondência com as limitações do corpo e do espírito de Malone. Esta interpretação é trazida por Fábio Andrade:

> Os olhos, janela da alma, são aqui reduzidos em sua utilidade pela restrição de ângulo de visão, imposta a uma personagem imobilizada em cama imóvel, enxergando a vida lá fora sempre pelo mesmo ponto de vista possível através da única abertura para a luz externa. Restam apenas os olhos da imaginação [...]. (ANDRADE, 2001, p. 116)

Outro importante ponto de identificação entre a peça e este romance diz respeito ao tratamento dado à religião em ambas as obras. Em Fim de Partida, como foi visto anteriormente nesta dissertação, a Divindade e as promessas cristãs são postas em xeque, sendo alvo de questionamentos e descrença. Em Malone Morre, é igualmente possível identificar este sentimento anti-religioso, tanto devido ao clima de desesperança, de ausência de perspectiva e de sofrimento sem qualquer propósito de

sublimação ou compensação, que predomina no romance, quanto devido ao tom depreciativo com o qual Malone se refere a Deus.

Ao narrar a necessidade que Macmann tem de realizar pequenos trabalhinhos não-remunerados, Malone diz:

> Porque ele tinha que fazer, tinha, se queria continuar indo e vindo por este mundo, o que, na realidade, ele não fazia, mas ele tinha que fazer, por razões obscuras que, quem sabe, só Deus sabia, embora, para falar a verdade, Deus não pareça precisar de razões para fazer o que faz ou para deixar de fazer o que não faz, não no mesmo grau que suas criaturas, não é mesmo? (BECKETT, 2004, p. 91. Grifo meu)

A existência de uma Divindade supostamente justa é questionada, sendo que, para Malone, Deus seria uma figura tirânica e despótica, que cobra determinado comportamento de seu rebanho, mas não presta contas dos próprios atos, comportamento este o do Criador que pode ser associado ao comportamento igualmente ditatorial e gratuitamente cruel de Hamm em Fim de Partida.

À medida que a narrativa de Malone avança, o seu estado de confusão mental e de confinamento também se agrava: seu lápis diminui, ele perde o bastão, e, ao terminar o último episódio do romance – o passeio a uma ilha promovido por uma rica senhora aos internos do asilo, dentre estes Macmann –, Malone alcança o ápice da fragmentação de seu discurso. As frases não são completadas, pequenas expressões e palavras são repetidas aparentemente a esmo, acabando finalmente por funcionar como mecanismo de reiteração do estado de confusão discursiva em que entra Malone. Ele perde os nexos sintáticos das frases que enuncia, produz um emaranhamento na narrativa, fundindo definitivamente a própria existência com o mundo ficcional da narrativa que conta.

Neste último episódio, durante o breve passeio realizado na ilha, Lemuel, o enfermeiro, ataca, com sua machadinha, vários internos do asilo e à própria senhora que promoveu o passeio, assassinando-os. Descontrolado, Malone toma dele o referido objeto e o mata. Malone, então, encerra da seguinte forma o romance:

> Lemuel é o responsável, ele levanta a machadinha onde o sangue nunca vai secar, mas não para ferir alguém, ele não vai ferir ninguém, não vai ferir mais ninguém, nunca mais vai tocar em ninguém, nem com ela nem com ela nem com ela nem com nem
>
> nem com ela nem com seu martelo nem com seu bastão nem com seu bastão nem com seu punho nem com seu bastão nem com nem em pensamento nem em sonho quero dizer nunca

nem com seu lápis nem com seu bastão nem

nem luzes quero dizer

nunca coisa alguma

mais nada

nunca mais (BECKETT, 2004, p. 145)

Malone confecciona uma malha discursiva de fios entrelaçados que se enroscam em nós narrativos impossíveis de serem desfeitos por ele. Sua vontade torna-se incapaz de impor qualquer limite, o que faz desaparecer de Malone qualquer característica que permita identificá-lo com a figura tradicional do narrador de romances.

Em última instância, Malone Morre – bem como Molloy e, posteriormente, O Inominável – é um romance sobre a decadência do romance. Evidentemente, o romance tradicional/convencional não deixou de existir, mas já não se apresenta como única possibilidade ou como forma ideal, a qual se vê questionada e radicalmente subvertida por autores como Beckett. O texto e a narrativa em Malone Morre são precários, são impotentes para representar realisticamente o mundo, como pretendia a tradição do gênero; as palavras agora são escritas não para fazer uma ode à coerência ou à normatividade, mas para denunciar e concretizar em si mesmas as próprias instabilidades e imprecisões. São, no entanto, em Malone, magníficos para representar sugestivamente o mundo em dissolução.

Fim de Partida igualmente pode ser entendida como uma peça sobre a decadência da forma dramática. Em paralelo à decadência física e verbal dos personagens, a forma dramática também se degrada, através do esvaziamento da intriga e da ação. Malone Morre e Fim de Partida são exemplos de obras que parecem questionar duas formas artístico-literárias, resultando numa escrita nova e pujante.

1.5.3 O Inominável

Último título da Trilogia, O Inominável é conduzido por um narrador que habita um lugar indefinido. O próprio narrador não consegue se localizar, nem mesmo reconhecer se ocupa algum lugar no espaço; ele permanece num ambiente indefinido, às vezes claustrofóbico, às vezes de proporções ilimitadas. Começa no romance incerto quanto à forma do próprio corpo – posteriormente, este corpo será definido como uma

esfera à qual faltam órgãos, membros, como um ovo –, quanto a quem é e quanto ao que deve fazer. O romance tem início da seguinte forma: "Onde agora? Quando agora? Quem agora? [...] Como devo fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? (BECKETT, 2009, p. 29)

Seu discurso sobre o ambiente onde se localizaria é contraditório, auto-anulador, repleto de afirmações aporéticas. Aliás, tudo o que o narrador diz é através de aporias, frases que sempre constituem sentenças vazias de um sentido determinado, lançando seu discurso no universo das incertezas, da inconsistência. O que ele sabe é que precisa falar, necessita pôr para fora palavras aparentemente inesgotáveis, com o desejo único de livrar-se delas para alcançar o silêncio. Neste aspecto, encontra-se um ponto de identificação entre este narrador e Hamm: ambos são acometidos por uma compulsão narrativa, uma necessidade imperativa de falar de maneira quase ininterrupta, na tentativa de, paradoxalmente, alcançar o silêncio, e, no caso de Hamm, vencer o tempo e o tédio.

O espaço-tempo não existe como um elemento prévio no qual o narrador é colocado; em sua indeterminação, o espaço-tempo é construído/reconstruído à medida que o narrador fala. Não há um mundo pré-existente, e sim um universo puramente ficcional, em cuja gênese está evidenciada a sua natureza efêmera e altamente mutável, submetida ao discurso fragmentado do narrador. No entanto, a passagem do tempo é para ele causadora de tormentos. A sucessão dos instantes é marcada por solavancos percebidos um a um, ininterruptamente; fazer passar o tempo é fonte de agonia, agonia esta também sentida pelos personagens de Fim de Partida, que aguardam um fim que nunca chega, e cujo tempo da espera é origem de tormento.

O narrador está sempre se referindo aos personagens dos romances anteriores de Beckett (Malone, Murphy, Molloy), extrapolando os limites d'O Inominável – recurso este já adotado por Beckett em Molloy e Malone Morre para romper a ilusão do leitor de estar diante de uma obra que represente um modelo de mundo. Beckett parece-me deixar evidente para o leitor que este está diante de uma obra preocupada em ser experimental, e que quer afastar-se de qualquer padrão de normatividade. Mais uma vez, Beckett se levanta contra a forma romanesca tradicional.

É importante assinalar que o termo "narrador", utilizado neste texto para designar aquele que fala em O Inominável, é aqui utilizado por questão puramente didática, afinal, nada mais distante da figura do "narrador" – contador de uma história –, do que esta voz que fala neste romance beckettiano. Aliás, o ideal seria dizer "vozes que

falam"; como o próprio narrador – ou "falante", mais precisamente – deixa claro, aquilo que ele fala não vem dele próprio: vem de outros – "eles" – que nunca são claramente definidos, cujas vozes o atravessam e o lançam num turbilhão narrativo. O falante é invadido por vozes estranhas a ele, vozes que falam através dele; ele alterna entre o "eu" e o "eles", às vezes misturando-os e perdendo qualquer traço de subjetividade. O falante constitui-se enquanto sujeito cindido, repartido, heterogêneo

Nas palavras do próprio falante:

> Ela sai de mim, ela me preenche, ela clama contra as minhas paredes, ela não é minha, não posso detê-la, não posso impedi-la, de me dilacerar, de me sacudir, de me assediar. Ela não é minha, não tenho uma, não tenho voz e devo falar, é tudo que sei [...]" (BECKETT, 2009, p. 49); É uma questão de vozes, de vozes a prolongar, da maneira certa quando param, de propósito, para me testar, como neste momento aquela que quer, de uma forma geral, que eu esteja em vida. (BECKETT, 2009, p. 85)

Em O Inominável, há claramente o predomínio do tempo presente nas falas do falante, como num monólogo. O desenrolar do romance se dá à medida que a atenção do falante concentra-se nele mesmo, em seu estado atual de indefinição e fragmentação, com momentos de fuga para algumas pequenas narrativas. Tais narrativas são habitadas por personagens de existência instável, e são frequentemente interrompidas de maneira abrupta, como se fossem abandonadas. Algo semelhante acontece em Fim de Partida, já que Hamm também não parece preocupado em construir uma narrativa coerente com aquilo que conta, interrompendo-se frequentemente. O leitor é dragado pelo falante às entranhas discursivas do romance durante o próprio ato de modelagem do tecido discursivo.

O falante reconhece a si próprio como um mediador involuntário de discursos contraditórios externos a ele. Ao tentar nomear os donos das vozes, ora chamando-os de Mahood, ora de Worm, ora dando a eles os nomes de personagens de romances anteriores de Beckett, ora confundindo a si mesmo com estes outros, o narrador de O Inominável jamais alcança uma síntese que lhe permita constituir uma identidade segura para si.

Segundo afirma Fábio Andrade:

> À falta de um eixo que estruture a narrativa, a primeira pessoa passa a lugar privilegiado de uma disputa que, mais do que guerra ou jogo pronominal, tem a ver com o esfacelamento da identidade,

> posta em questão a partir dos fundamentos (ANDRADE, 2001, p. 147).

Uma das narrativas contadas pelo falante de O Inominável traz o personagem Mahood, que aparece confinado a um recipiente semelhante a uma jarra, na entrada de um restaurante, funcionando como um pequeno chamariz para os passantes. O corpo de Mahood é reduzido ao tronco e à cabeça. Este mesmo procedimento será adotado por Beckett, pela primeira vez numa de suas peças de teatro, em Fim de Partida, através dos personagens Nagg e Nell, também reduzidos a cabeças, troncos e braços. Este recurso será frequentemente reutilizado por Beckett em obras futuras; ele parece querer concretizar no corpo dos seus personagens, através da decomposição e decadência física, a incapacidade deles em atribuir sentido às próprias existências e ao mundo que os cerca. A questão dos personagens na obra beckettiana e, especificamente em Fim de Partida, é retomada no terceiro capítulo desta dissertação.

A instabilidade do discurso comum aos narradores dos dois primeiros romances da Trilogia é acentuada em O Inominável. Neste romance, o falante perde sua identidade narrativa, transformando-se numa confluência de vozes reconhecidamente externas a ele, e deixa de ser portador do próprio discurso, para servir como médium dos discursos alheios. Fala de si como um escravo de palavras estrangeiras que lhe chegam em jorros ininterruptos, palavras que ele parece vomitar em frases aleatórias. Ele fala: "[...] é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem. Até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar [...]" (BECKETT, 2009, pp. 184-185)

Este jorro narrativo ganha complexidade devido à ausência de um centro subjetivo estável. A fonte do discurso, o falante, parece ser indeterminável, a não ser que se diga que a fonte do discurso é a própria linguagem, que se desnuda para além da arbitrariedade das significações e das normas clássicas de sintaxe. Quem fala? De onde fala? O falante encerra o romance dizendo: "[...] não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar". O término do romance, portanto, não constitui um fim, antes sugere que o falante continuará em seu fluxo narrativo, claudicante e interminável.

Com O Inominável, Beckett parecia ter chegado ao impasse enquanto criador. Como revelou posteriormente, ele se viu enfraquecido pela própria obra, duvidando da própria capacidade de continuar. Escreveu outros textos em prosa, por ele chamados de

Textos para Nada, na tentativa de vencer o próprio aprisionamento. E parece ter sido com Fim de Partida, a primeira peça de teatro que escreveu depois deste momento de crise, que Beckett superou as próprias amarras criativas, mas não sem conseqüências, já que, bem como Fim de Partida, a obra futura beckettiana se tornaria cada vez mais cáustica, concisa, aguda.

CAPÍTULO 2

A QUESTÃO DO ESPAÇO/TEMPO/AÇÃO EM FIM DE PARTIDA: RELAÇÕES, IMPLICAÇÕES E SENTIDOS

"Para alguns autores, a escrita fica mais fácil quanto mais escrevem. Para mim, a área do possível fica cada vez mais restrita". (Samuel Beckett, "Samuel Beckett: the Critical Heritage", 1979)

Considero os elementos espaço, tempo e ação como alguns dos pilares constituintes da estrutura básica de um texto dramatúrgico. Refletir sobre estes elementos revela-se de fundamental importância porque permite identificar um projeto pessoal do autor impresso numa obra específica. Para Jean-Pierre Ryngaert:

> [...] as marcas espaço-temporais de um texto são o signo de sua estética. Elas organizam o microcosmo da ficção e a estruturam segundo princípios decisivos. Basta considerar a descontinuidade brechtiana, a tal unidade clássica e o gosto moderno pelo fragmento, para compreender a importância das diferenças na maneira de conduzir a narrativa. O liso e o contínuo, o elíptico e o alusivo, o fragmento e o estilhaço, o único e o múltiplo, ao se referirem às estruturas espaço-temporais, indicam modos diferentes de perceber o mundo. (RYNGAERT, 1996, p. 75)

Os traços da poética do autor se revelam não somente nas indicações diretas e operacionais de espaço e tempo; o modo como tais recursos são utilizados, com objetivos mais ou menos poéticos, mais ou menos alusivos, mais ou menos ousados, fornece informações importantes para a análise e compreensão/construção dos sentidos de uma obra.

Observar os modos de constituição do espaço, do tempo e da ação na obra de Beckett permite identificar um projeto artístico pessoal. A escrita beckettiana, notadamente em Fim de Partida, caracteriza-se por ser constituída de procedimentos que evidenciam e concretizam na própria estrutura da obra artística não só a ineficácia dos usos convencionais dos recursos dramatúrgicos e romanescos para expressão e representação, mas o questionamento beckettiano quanto à eficácia do próprio ato de representar. Dessa forma, Beckett buscou subverter e questionar os usos dos elementos que compõem as formas artístico/literárias com as quais trabalhou, pondo em evidência suas próprias concepções artísticas e suas visões de mundo.

Como afirma Andrade:

> Da ironia dos meios, presente nos primeiros romances em inglês, passando pela erosão intratextual dos modelos ideais do drama e do romance modernos, Beckett alcançou uma escrita ainda mais concisa e rigorosa. A natureza insuficiente da linguagem, a imperfeição na percepção do mundo e sua tradução artística levaram-no a uma episteme da dúvida permanente, um reconhecimento de limites e uma lembrança mais aguda e cristalina da falibilidade humana [...]. (ANDRADE, 2009, p. 51)

Neste capítulo, especificamente, pretendo identificar e analisar quais procedimentos são adotados por Beckett para subverter os usos dos elementos espaço, tempo e ação, que são constituintes do texto dramatúrgico para teatro. A identificação e a análise destes procedimentos dar-se-ão, primeiramente, através de um olhar panorâmico sobre parte da obra do autor produzida para teatro, e, em seguida, focalizando sobre a peça Fim de Partida, objeto de estudo desta dissertação.

2.1 A redução progressiva do espaço/tempo/ação na dramaturgia beckettiana para teatro

Ao observar as três primeiras peças completas escritas por Beckett – Eleuthéria (1947), Esperando Godot (1948-49) e Fim de Partida (1954-56) –, já é possível vislumbrar um trabalho progressivo de redução da ação e de contração espaço/temporal em seus textos. Logo após a Segunda Grande Guerra, Beckett viveu um período de reclusão em seu apartamento em Paris, durante o qual experienciou uma explosão criativa, escrevendo as peças citadas acima, obras que são, portanto, fortemente marcadas pelo pós-guerra. É importante lembrar inclusive que foi neste momento que Beckett produziu os romances da Trilogia – Molloy (1947), Malone Morre (1948) e O Inominável (1949) –, vivenciando logo em seguida um estado de esgotamento criativo, antes de voltar a escrever e produzir Fim de Partida.

Ao considerar essas três primeiras peças, tendo em mente obras posteriores de Beckett, escritas num período no qual o autor está amadurecido, contando com prestígio no meio literário e projeção internacional, acredito ser possível vislumbrar o caminho poético trilhado por ele. Ao longo desse caminho, Beckett trabalhou com cada vez mais intensidade e comprometimento para o desenvolvimento de sua poética pessoal. Como bem afirmou Andrade, esta poética é marcada pela concisão, pelo apego a uma postura questionadora; é caracterizada por uma escrita que erode as estruturas do romance e do drama; por uma escrita que acredita que os meios de expressão e representação fracassam enquanto tal, e que subverte os usos dos mesmos.

Assim, observar as três primeiras peças de Beckett na relação com obras dramatúrgicas como Respiração (1970) e Não Eu (1972), escritas por um Beckett já maduro, permite constatar o desenvolvimento coerente de sua poética. Nessas peças tardias, Beckett alcança o ápice da redução ou contração espaço/temporal e da ação,

revelando a segurança de um escritor já experiente, que produzia não só para o teatro, mas também para o radio e para o cinema, além de escrever romances.

2.1.1 Eleuthéria (1947)

Esta peça, apesar de escrita no começo da carreira de Beckett como dramaturgo – ele já havia produzido ensaios críticos, além de romances e contos –, não deve ser considerada como menos importante. Ela já revela um autor inquieto, questionador e experimentador.

Eleutheria traz, ao todo, dezessete personagens que desfilam ao longo de três atos. A cena é situada em cenários histórico-socialmente reconhecíveis: uma casa na Paris contemporânea, com um quarto e uma sala de estar colocados no palco. O espaço recebe um tratamento não convencional, já que segundo indicações cênicas dadas por Beckett, do primeiro ao terceiro ato o cenário inteiro deverá se movimentar e modificar, até que reste sobre o palco apenas o quarto do protagonista. Porém, a ação da peça ainda se passa dentro de uma moldura cenográfica realista e sem aquele despojamento que se tornará característico de Beckett.

A própria movimentação do cenário revela um Beckett que ainda prevê nos seus textos o uso de grande aparato cênico. Beckett descreve parte do movimento do cenário da peça de maneira poética na seguinte didascália: "O quarto de Victor move-se imperceptivelmente em direção ao salão dos Krapp (local onde a ação principal se dará), como a sujeira em direção ao limpo, o sórdido em direção ao respeitável, o vazio em direção ao estorvado". (BECKETT, 1995, p. 13)

Beckett desenvolve o enredo de Eleuthéria ainda de maneira linear. Assim, pode-se acompanhar o isolamento progressivo de Victor Krapp, em busca do direito de nada fazer, recluso em seu quarto, enquanto os demais personagens, membros da família, criadas, a noiva dele, amigos da família, até mesmo um personagem-espectador, tentam demovê-lo de sua paralisia. Porém, não há propriamente uma intriga sendo construída, apesar dos eventos desenvolverem-se numa linha cronológica clara, com início, meio e fim, e num tempo altamente referenciado histórico/socialmente. (BERRETINI, 2004, p. 78)

Em relação à constituição de espaço/tempo em Eleutheria, nota-se que, embora Beckett adote uma moldura realista, ela já dá à peça um tratamento anti-ilusionista. Além disso, quanto à ação, já se percebe a preocupação em ir de encontro à lógica

causal aristotélica, que prevê o desenvolvimento progressivo da intriga. Dentro desse modelo, do qual Beckett se distancia, deve-se desenhar uma curva dramática onde a ação dos personagens promova a transformação da situação inicial. O trabalho de questionamento deste tipo de escrita, bem como da própria escrita em si, é um dos elementos característicos da produção beckettiana, e será levado a níveis cada vez mais radicais na obra futura de Beckett.

2.1.2 Esperando Godot (1948-49)

Segunda peça completa escrita por Beckett, Esperando Godot só foi publicada em 1952 e estreou em Paris no ano de 1953, sem grande alarde, para um público reduzido e dividido quanto às qualidades da peça. Porém, quando Esperando Godot foi montada nos Estados Unidos, dentro da penitenciária San Quentin, encontrou um público que imediatamente pareceu compreender o sentido da espera. A partir daí, a peça teve repercussão internacional e transformou Beckett num autor famoso – Esperando Godot teve grande projeção, diferentemente do que aconteceu com a peça Eleutheria, a qual Beckett quis manter desconhecida do grande público, tendo sido publicada apenas após a morte dele.

Tendo sido escrita aproximadamente três anos após a peça anterior de Beckett, Esperando Godot apresenta uma drástica redução em relação à Eleuthéria, quanto ao número de personagens, além de trazer profunda diferença no tratamento dado à constituição de espaço e tempo. A didascália inicial da peça descreve do seguinte modo o local onde a ação se passa: "Uma estrada. Uma árvore. Entardecer. Estragon, sentado numa pequena elevação, tenta tirar o sapato." (BECKETT, 1976, p. 9) Este local ermo, incerto, permanecerá como ambiente único de ação, praticamente inalterado.

Ao todo, a peça traz apenas cinco personagens, ao invés dos dezessete da peça anterior, sendo que destes cinco, quatro tem maior importância e dois – Vladimir e Estragon – têm lugar de maior destaque. Importa lembrar que há um personagem ausente, mas cuja ausência é de fundamental importância para a obra: o próprio Godot. Esta é uma peça que gira inteira em torno da espera por este personagem, uma figura, porém, que jamais aparece, e cuja existência é até mesmo duvidável, mas que sustenta o mote central da referida peça.

Esperando Godot, em suma, passa-se em ambiente aberto, no meio de uma estrada que se estende indefinidamente. Toda a ação se dá próximo daquela árvore seca

colocada neste local incerto, não localizável histórico-geograficamente. Apesar da paisagem ampla que se estende ao infinito, a ação se restringe, praticamente todo o tempo, a esta pequena área. Aqui, Beckett começa a exercitar a restrição da ação num espaço reduzido e despojado, embora ainda construa um local culturalmente reconhecível, com algum grau de referenciação – estrada, árvore, um monte de terra no chão, etc.

Quanto ao espaço em Esperando Godot, Vasconcelos afirma:

> O espaço [...] é trabalhado na figura do confinamento. Os protagonistas aparecem como que presos a um mesmo lugar, que denominam 'país de merda'. Ainda que tente escapar da cena e fugir da alarmante vacuidade de seu dia, Estragon bate na parede do fundo do palco, retorna de uma tentativa de evasão pelas coxias e, apavorado, recua do fosso da orquestra, pontuando os limites do seu território. [...] O tempo, por sua vez, é trabalhado na figura da circularidade. Se tentam escapar quando a noite cai, os personagens estarão de volta no outro dia, pois a 'noite' coincide com o intervalo da própria representação teatral, e 'o outro dia' será o próximo ato, ou as próximas apresentações, repetidas quantas vezes demandar a temporada. No teatro (ao menos naquele apoiado por um texto ou roteiro), o tempo será retorno do mesmo. (VASCONCELOS, 2009, p. 52)

Esperando Godot é construída em dois grandes atos. Beckett não estabelece uma intriga ou uma sucessão de eventos que se desenrolem numa concatenação lógica, num crescente climático em busca de um repouso final; ele explora, ao longo dos dois atos, uma situação de espera permanente, situação inalterável, injustificável, optando por dar ao tempo um tratamento circular, portanto não linear, mas repetitivo. Beckett utiliza-se da árvore que faz parte do cenário, inclusive, como signo temporal para embaralhar a percepção do tempo por parte do leitor/espectador, fazendo crescer nesta árvore algumas folhas, aparentemente, de um dia para o outro.

O tempo histórico da peça também é de difícil definição. Beckett desenvolve uma estrutura cronológica baseada, portanto, no estabelecimento do que parece ser um momento eterno, um instante suspenso, que se estende em duração, mas que não se modifica, parecendo estático, graças a procedimentos de repetição de falas, de situações e de manutenção do estado de espera.

Logo, em Esperando Godot, e na comparação com Eleutheria, Beckett dá aos elementos espaço, tempo e ação um tratamento acentuadamente distante da convenção realista/naturalista. Os personagens protagonistas da peça são sujeitos fracassados,

incapazes de pôr um fim àquele estado de espera e mesmo de compreendê-lo. Os personagens recusam a ação e a relação intersubjetiva mobilizadora, eles não promovem o desenvolvimento progressivo lógico-causal de uma intriga bem construída. Esta peça parece, então, evidenciar a recusa de Beckett em construir peças baseadas na lógica da causalidade e na tentativa de representação mimética do mundo.

2.1.3 Fim de Partida (1954-56)

Beckett escreveu, entre Esperando Godot e Fim de Partida, a sua famosa Trilogia. Após O Inominável (1949), ele experimentou um período de esgotamento e crise criativa, voltando a escrever apenas em 1954, quando começou a produzir as primeiras versões de Fim de Partida. Voltar a escrever produzindo um texto para teatro parecia à Beckett uma forma de fugir da prosa que lhe havia deixado esgotado.

Nesta peça, Beckett repete alguns procedimentos adotados em Esperando Godot, para proceder à construção de uma estrutura espaço/temporal que também se calca numa situação de espera, na exploração de um momento estático, de um instante em aparente suspensão, de uma situação desprovida de sentido ou justificativa. Estes procedimentos, bem como outros presentes em Fim de Partida, serão devidamente abordados, discutidos e aprofundados mais adiante neste capítulo, bem como no capítulo que lhe é posterior na presente dissertação.

No entanto, é importante apontar para o fato de que Fim de Partida integra, ao lado de Eleuthéria e Esperando Godot, um trio de obras dramatúrgicas dentro do qual é possível detectar o trabalho de Beckett para o desenvolvimento progressivo de uma escrita marcada pela concisão, pelo uso questionador dos elementos constituintes do texto dramatúrgico, que revelam uma crítica aos modelos diversos de dramaturgia. A partir de Fim de Partida, portanto, Beckett trabalhará de modo a acentuar na sua escrita as características vistas até aqui.

2.1.4 Respiração (1970), Não Eu (1972)

Entre 1957, ano no qual encenou Fim de Partida pela primeira vez, e 1970, ano em que foi escrita a peça Respiração, Beckett viveu um período de vasta produção literária: escreveu, por exemplo, as peças Dias Felizes (1961) e Play (1964); escreveu o romance Como é (1961); e escreveu Film (1963), roteiro para um filme estrelado por

Buster Keaton, famoso ator cômico norte americano e admirado por Beckett. Neste mesmo período, publicou também uma coletânea de poemas intitulada Poèmes (1967), sendo premiado, em 1969, com o Nobel de Literatura.

Enfim, Samuel Beckett já estava firmado como um autor respeitável no mundo literário. A experiência de escrever para o cinema, inclusive, possibilitou a ele exercitar de maneira ainda mais acentuada, graças aos recursos de enquadramento e foco das câmeras cinematográficas, uma escrita marcada pela precisão e contração espaço/temporal. Assim, as peças analisadas a seguir são exemplos que revelam um autor disposto a desenvolver uma escrita ainda mais radical.

Com Respiração (1970), Beckett leva a extremos o seu intento de se expressar através da máxima contração temporal e do máximo despojamento cênico. Esta peça deve durar aproximadamente 35 segundos; nela, Beckett abandona a linguagem verbal em cena e o próprio corpo humano, pondo no palco apenas detritos iluminados pelos refletores, com intensidades variáveis, como indicam as didascálias presentes na peça.

Já em Não Eu (1972), apenas uma boca, localizada alguns metros acima do palco, fala descontroladamente para uma figura humana coberta e muda, colocada num canto do palco, na penumbra. A boca fala com um foco de luz sobre ela, perdida no meio da escuridão da cena despojada de cenário. A outra figura presente apenas observa e escuta, realizando movimentos de braço e de cabeça quase imperceptíveis, escutando a boca falar ininterruptamente e de maneira desconexa. A constituição do espaço/tempo cênico desta peça é submetida, portanto, às presenças da boca falante e da figura muda do ouvinte, e à relação entre eles, que é estabelecida pelo fluxo verbal desenfreado da primeira e pelas reações mínimas do segundo, reações estas cuja função é de evidenciar que o ouvinte está escutando.

Tanto em Respiração quanto em Não Eu, Beckett adota procedimentos característicos de sua escrita, procedimentos como a fragmentação e decomposição do personagem, o esvaziamento da ação e a fragmentação da linguagem verbal, além da constituição espaço/temporal calcada na máxima desreferenciação sócio-histórica, na repetição, na redução e/ou no aprisionamento.

Beckett concretiza, portanto, na própria estrutura das obras, sua aversão aos modelos dramatúrgicos que se sustentam nos seguintes pilares: a constituição linear da ação para o desenvolvimento da intriga; a construção de espaços/tempos localizáveis sócio-historicamente; e a construção de personagens que pretendam ser a representação mimética do humano no mundo. Estes modelos fracassam em expressar as inquietações

de Beckett, seus desejos de experimentação, as suas concepções acerca do mundo e do humano.

A partir da obra de Beckett, é possível deduzir que, para ele, o humano constituir-se-ia enquanto sujeito fracassado, impotente e ignorante, incapaz de se relacionar dialogicamente com o outro e de encontrar ou atribuir alguma ordem ao mundo. Esta fragmentação, este fracasso do humano, constituem temática e estruturalmente a escrita beckettiana.

2.2 A questão do espaço/tempo/ação em Fim de Partida: interpretações, procedimentos e a abordagem da temática do fracasso

De acordo com o breve panorama realizado até aqui, é possível observar a recorrência de certos tipos de procedimentos nas obras de Beckett, o que permite ao olhar externo identificar o desenvolvimento de uma poética própria ao autor. Especificamente no que concerne aos elementos espaço, tempo e ação – aqui analisados separadamente, mas que interagem permanentemente para a construção de sentidos dentro da obra – observa-se um trabalho de redução, de contração e de questionamento dos usos dos mesmos.

Feita, então, a identificação de alguns procedimentos adotados por Beckett através dum olhar mais abrangente, é chegado o momento de se debruçar de maneira mais aprofundada sobre Fim de Partida, para observar que procedimentos específicos aparecem nessa peça.

2.2.1 "Espaço-cadáver", decadência e isolamento: expressão da condição humana e crítica à dramaturgia

Após O Inominável, Beckett sente-se incapaz de continuar a escrever, segundo ele próprio afirmou num texto publicado originalmente no The New York Times, de 6 de maio de 1956: "No fim de minha obra, nada há senão poeira. O Inominável... Há completa desintegração. Não EU, não TER, não SER. Não nominativo, não acusativo, não verbo. Não há meio de continuar". (BERRETINI, 2004, p. 167) No entanto, Beckett encontrou uma saída dessa crise e escreveu, ao longo de três anos e após diversas revisões, a peça Fim de Partida.

Fim de Partida passa-se num abrigo claustrofóbico e decadente. Neste ambiente, o clima geral de desolação alude a um momento pós-apocalíptico. Beckett procede a uma construção espacial que ainda não abandona completamente a necessidade de referenciação cultural, e acentua, em relação a Esperando Godot, a contração espacial. A idéia do confinamento em Fim de Partida configura-se a partir da localização da ação num ambiente entre quatro paredes, intensificando-se graças à presença de personagens fisicamente imobilizados ou com dificuldades para explorar livremente o espaço. Além disso, o espaço externo ao ambiente onde a ação se passa é descrito em estado de franca degradação, como veremos logo mais adiante. Aquele abrigo parece ser o único ambiente minimamente habitável no universo ficcional da obra.

A didascália inicial da peça descreve, com riqueza de detalhes, o espaço onde a ação se desenrolará. Tal espaço é chamado por Hamm de "abrigo", e está localizado na fronteira entre uma área de terra e o mar. De maneira objetiva, Beckett descreve um interior sem mobílias, banhado em luz cinzenta, com duas pequenas janelas altas localizadas em paredes opostas, com as cortinas fechadas, além de um quadro na parede, uma porta que leva à cozinha, à direita, mais dois latões colocados lado a lado, à esquerda.

A descrição aponta para o despojamento de elementos cênicos, despojamento este característico da obra de Beckett e que será intensificado por ele ao longo de sua carreira. A descrição do cenário expõe ao leitor/espectador um ambiente relativamente comum, visualmente simples, que não apresenta nenhuma característica extraordinária ou particularmente surpreendente. O cenário é tratado, portanto, inicialmente, de maneira realista, constituindo um ambiente decadente, mas plausível de existir no mundo habitado pelo leitor/espectador.

Porém, apesar da riqueza de detalhes na descrição, as informações dadas por Beckett não permitem localizar sócio-historicamente, e de maneira definitiva, o ambiente da ação. A determinação do "quando" e "onde" a ação se passa permanece no reino incerto das deduções. Ao longo da peça, os questionamentos sobre a natureza daquele abrigo e sua finalidade, sobre o que teria acontecido ali antes dos eventos transcorridos, só se acumulam. As informações fornecidas pela obra são inconclusivas, o que produz o efeito de intensificação das dúvidas, estabelecendo um clima constante de incerteza.

Ao conceber para Fim de Partida um cenário que remete inicialmente à convenção realista/naturalista, Beckett parece querer atacar essa convenção.

Metalinguisticamente, o autor, parece-me, põe em xeque modelos dramatúrgicos que se baseiam na referenciação sócio-histórica, adotando procedimentos típicos desse tipo de dramaturgia em Fim de Partida, porém com objetivos opostos.

Segundo afirma Catarina Sant'Anna, a metalinguagem no teatro seria procedimento de:

> [...] decodificação que tornasse transparente para o receptor (leitor ou espectador) os códigos (verbais ou não-verbais) que constroem uma peça (escrita ou encenada). Essa decodificação se efetivaria de forma infinitamente variada [...]: compreenderia, por exemplo, o uso do recurso da peça-dentro-da-peça, ou da apresentação da realidade como já teatralizada (o mundo como teatro), ou da obra auto-referente, que apresenta as reflexões do autor sobre a problemática de sua atividade teatral [...] enfim, todas as formas em geral de não-ilusionismo, que através do tempo, vão servindo às mais diversas finalidades [...]. (SANT'ANNA, 1997, p. 22-23)

Acredito que Beckett adota, sobretudo, recursos como os da "obra auto-referente" apontados por Sant'Anna, com o intuito de romper o ilusionismo teatral e questionar formas dramatúrgicas que adotam o princípio ilusionista. Logo, se na dramaturgia realista/naturalista, o tratamento ilusionista dado ao espaço permite localizar a ação em ambientes definidos sócio-historicamente, contribuindo para que o leitor/espectador permaneça num estado de segurança por saber o que se passa e onde se passa, em Fim de Partida, o objetivo de semelhante tratamento ser dado ao espaço, se considerarmos o desenrolar da peça, visa alimentar a ambigüidade, produzir um estado de desconforto e desestabilizar as certezas do leitor/espectador. A trama textual de Fim de Partida caracteriza-se, então, por ser também constituída de procedimentos metalingüísticos, através dos quais o autor parece refletir sobre a própria escrita dramatúrgica.

Dentro do abrigo onde se passa a ação de Fim de Partida, acumula-se uma série de quinquilharias, desde os latões onde moram Nagg e Nell, passando pelo velho urso de pelúcia de Hamm que tem três pernas, por lençóis antigos, trapos de pano, chegando aos corpos mutilados e degradados dos próprios personagens. Tudo está em decadência e Clov avisa a Hamm que a dispensa está vazia, não havendo mais biscoitos nem remédios.

O mundo externo ao abrigo é visualizado por Clov através das duas janelas localizadas no alto das paredes. As janelas oferecem perspectivas diferentes do ambiente externo: uma é direcionada para a área de terra e a outra, para o mar. O espaço

exterior é descrito nos diálogos entre Hamm e Clov a partir de termos que indicam nada, vazio ou ausência. O estado de coisas no mundo fora do abrigo, por sua secura, aspereza, desolação, parece estar num processo entrópico, numa caminhada progressiva rumo ao aniquilamento total. Inclusive, para os personagens, a própria natureza parece ter deixado de existir. O mundo perdeu sua dinâmica criadora, sua vitalidade, sua possibilidade de gerar vida. Tudo parece morto: as gaivotas se foram, as ondas pararam, o farol que se localizava na praia desapareceu, até o sol sumiu, apesar de não ser noite.

Quando Clov é questionado por Hamm sobre como estão as coisas do lado de fora, desenvolve a seguinte reação:

> CLOV
> Como tudo está? Em uma palavra? É isso que quer saber? Só um segundo. (dirige a luneta para o exterior, olha, abaixa a luneta, volta-se para Hamm) Cadavérico. (Pausa) E então? Contente? (BECKETT, 2002, p. 77)

É possível observar que o espaço em Fim de Partida constitui-se numa relação de contigüidade entre os ambientes interno e externo. O que quer que tenha acontecido ao mundo exterior para deixá-lo em tal estado de degradação parece estar se sucedendo igualmente dentro do abrigo. Em Fim de Partida, o espaço ganha significados metafóricos que ultrapassam a mera funcionalidade de ambientação da ação. Como afirma Jean-Pierre Ryngaert, "O trabalho sobre o espaço revela redes de sentido que não dizem respeito necessariamente ao espaço cênico, mas que fazem avançar na compreensão do texto." (RYNGAERT, 1996, p. 92) Assim, tomo emprestado o próprio termo utilizado por Hamm ao descrever o ambiente fora daquelas quatro paredes – "cadavérico" – para definir metaforicamente o espaço da peça através da expressão "espaço-cadáver".

À semelhança do que ocorre ao corpo humano em estado cadavérico, o mundo em Fim de Partida está em processo de decomposição evidente; ele é como um corpo morto, no caso, um espaço morto, que só se transforma no sentido da degradação, da aniquilação da vida. Essa degeneração progressiva parece dar-se de fora para dentro, estabelecendo-se e prolongando-se, gradativa e irremediavelmente, no interior do abrigo.

Vislumbramos o ambiente interno como se vislumbrássemos o interior do cadáver, cujo estado de decomposição avança. Os objetos que se entulham dentro do

abrigo desempenham, além do papel funcional ou utilitário, um papel metafórico. (UBERSFELD, 2005, p. 121) Assim, cada personagem enfermo ou mutilado, cada utensílio envelhecido, cada pano esfarrapado parece corresponder às células que se desagregam no processo de morte. Dessa forma, observamos o abrigo e tudo aquilo que ele contém como o último órgão que ainda pulsa, mas que caminha em direção ao colapso inevitável; o último agrupamento de tecido onde o resto de vida tenta se manter sem sucesso.

No entanto, o momento final, quando toda a vida finalmente cessa e a máquina pensante pára, não chega. Os personagens parecem esperar por este momento, a partir do qual poderiam encontrar algum descanso. Beckett, porém, nega-lhes o alívio para essa agonia e para o tédio da espera, alívio que viria com o fim da consciência. Parece-me que, assim, o autor zomba do humano que espera – para Beckett, inutilmente – o evento final, na esperança de encontrar algum consolo ou descanso definitivo. Os personagens de Fim de Partida parecem-me expressar, portanto, essa esperança fracassada.

Acredito ser igualmente possível interpretar este processo de cadaverização espacial evidente em Fim de Partida, em nível metalingüístico, como a concretização do olhar crítico do dramaturgo Beckett em relação à dramaturgia e às formas dramatúrgicas convencionais. Portanto, a imagem de degradação que percorre a peça parece-me evidenciar a decadência dos modelos ideais de drama, baseados na lógica causal e na ilusão de representação mimética do humano e do mundo; parece-me, ainda, sugerir a ruína da própria escrita dramatúrgica em si. Deduz-se que Beckett procederia, então, ao trabalho de degradação do espaço em Fim de Partida para colocar em xeque a estrutura básica do texto dramatúrgico, desestabilizando um de seus pilares.

Em meio à descrição que faz a Hamm sobre o mundo fora do abrigo, Clov, subitamente, refere-se a um menino sozinho no meio do deserto. Essa suposta aparição repentina contribui para intensificar o clima de incerteza permanente que percorre toda a peça. De onde aquele garoto poderia ter vindo? Como ele sobreviveria lá fora, naquele ambiente tão contrário à vida? Tais questões não são respondidas, e a aparição do menino poderia surgir apenas como mais um elemento para o qual Beckett não dispensa qualquer explicação.

Todavia, acredito ser possível interpretar a aparição do menino também em nível metalingüístico. O garoto, exposto às intempéries desconhecidas do mundo hostil do lado de fora do abrigo, poderia remeter aos últimos resquícios de modelos de

dramaturgia tidos como ideais que ainda aparecem em Fim de Partida. Logo, de acordo com essa leitura, a peça constituiria, em relação a esses modelos dramatúrgicos, o mesmo que o deserto em relação ao menino: ambiente cáustico, onde os poucos traços remanescentes característicos da dramaturgia convencional são esvaziados de seus sentidos originais, ganhando novas significações a partir de usos com objetivos opostos.

Beckett questiona, através de sua dramaturgia, procedimentos de modelos dramatúrgicos diversos. O próprio título da peça aqui analisada sugere essa interpretação metalingüística, como aponta Vasconcelos:

> Em certo nível semântico, a peça significa o fim dessa partida ou jogo, que se mantém como arremedo do teatro passado e vislumbra, na devastação que lhe circunda (pois os personagens atuam em um bunker fora do qual não há mais nada), formas fantasmáticas para um teatro futuro. (VASCONCELOS, 2009, p. 53)

Acredito ser possível interpretar Fim de Partida, portanto, como uma peça que parece falar sobre o que seria, para Beckett, o fim iminente do próprio jogo dramatúrgico, no qual se utilizam antigas ferramentas da carpintaria dramatúrgica acorrentada ao ideal de representação do humano e do mundo. Aos olhos do autor, a escrita dramatúrgica convencional, bem como a própria dramaturgia em si, pareceriam ineficazes enquanto formas de representação, fracassadas, e afundariam no poço de procedimentos ultrapassados e previsíveis, sob o peso das correntes nas quais estão atadas.

Com o objetivo de propor uma nova escrita dramatúrgica, Beckett desenvolve a sua própria, questionando os usos dados aos elementos constituintes do texto dramatúrgico para teatro, inclusive o espaço. Ele concebe mundos degradados que igualmente remetem à realidade não-ficcional em sua fragmentação. Tais mundos são habitados por personagens incapazes de agir, que fracassam em compreender o próprio mundo e as próprias existências; personagens que parecem evidenciar o olhar beckettiano sobre o humano.

2.2.2 Tempo e repetição: aprisionamento num presente eterno e crítica à progressão dramática lógico-causal

Verifico em Fim de Partida procedimentos de repetição, circularidade, paralelismos, pausas, que são adotados por Beckett para construir a estrutura espaço/temporal da obra. A peça, porém, traz importantes indicações temporais que extrapolam aspectos de localização cronológica da ação ou aspectos de duração e ritmo da peça. São indicações utilizadas pelo autor que apontam para modos especiais de percepção do tempo por parte dos personagens, modos de como estes se relacionam com passado, presente e futuro, e que remetem igualmente ao papel da memória. Como afirma Jean-Pierre Ryngaert, o tempo no texto dramatúrgico "tem uma dimensão metafórica equivalente àquela do espaço. Pode assim existir um tempo próprio a cada personagem, que traduz suas preocupações e os choques das diferentes subjetividades". (RYNGAERT, 1996, p. 92)

Ainda segundo afirma Ryngaert:

> A análise das marcas espaço-temporais no texto cruza uma abordagem objetiva (o que parece indispensável à representação?) e uma abordagem mais livre em torno da poética do texto. Essas duas abordagens são complementares e ambas se destinam a fazer sonhar. (RYNGAERT, 1996, p. 98)

Num diálogo que mantém com Nell, Nagg pede a ela que lhe coce. Ela lhe avisa que não é possível, já que eles não têm como se aproximar e ordena a ele que se coce se esfregando na lata. É quando ele lembra a ela:

> NAGG
> [...] (Pausa) Você não podia? (Pausa) Ontem você me coçou ali.
>
> NELL
> (elegíaca) Ah ontem! (BECKETT, 2002, p. 64)

A que "ontem" eles estão se referindo? Diante da situação em que eles se encontram, é dificilmente concebível que, num momento anterior, eles estivessem em situação diversa e pudessem fazer algo diferente daquilo que fazem no presente. O advérbio temporal "ontem", enunciado por ela de modo "elegíaco", parece remeter a um tempo não só distante cronologicamente, mas também a um tempo distante enquanto realidade possível; um "ontem" afastado, certamente quimérico, justamente por ser um tempo talvez apenas imaginado, sonhado.

Observe-se a seguinte fala de Hamm, interrompendo um diálogo entre Nagg e Nell:

> HAMM
> (exasperado) Vocês não acabaram? Não vão acabar nunca? (Subitamente furioso) Isso não vai acabar nunca! (BECKETT, 2004, p. 67)

A percepção do tempo por parte dos personagens, revelada através de suas falas, indicam o sentimento de estagnação temporal. O tempo torna-se prisão num eterno presente, num instante estático avesso à progressão. Em realidade, a passagem do tempo se faz evidente através do envelhecimento e da degradação progressiva geral, mas para os personagens o tempo parece imobilizado, imutável, por ser constituído de recorrências constantes – a rotina, a repetição das mesmas e velhas perguntas, etc.

Contudo, creio ser possível identificar nos trechos transcritos acima, procedimentos metalingüísticos adotados por Beckett para pôr em xeque a velha carpintaria dramatúrgica. Ao enunciar furiosamente que "Isso não vai acabar nunca", Hamm parece estar se referindo à própria existência enquanto ser ficcional com a suposta obrigação de representar o humano. Hamm estaria denunciando-se enquanto personagem que habita um mundo de ficção; ele denunciaria e questionaria a artificialidade da própria existência. Ou, ainda, parece referir-se ao modo de constituição dele mesmo enquanto personagem, modo este baseado em eternas repetições, trazendo à tona questionamentos acerca da própria estrutura dramatúrgica enquanto representação.

Através de Hamm, personagem que fracassa em dar alguma ordem definitiva ao próprio mundo, que revela as próprias incongruências e instabilidades, e que ameaça a ilusão teatral, Beckett, parece-me, questiona a idéia de que os personagens devem agir de maneira supostamente semelhante aos humanos no mundo não-ficcional. Nessa dramaturgia aparentemente questionada por Beckett, os personagens devem ser auto-suficientes, constituindo-se enquanto sujeitos estáveis e afeitos à ação, para produzir os efeitos de ilusão de realidade no teatro e de ausência do autor.

Observe-se, agora, o trecho seguinte:

> HAMM
> Ontem! Que quer dizer isso? Ontem!

> CLOV
> (com violência) Quer dizer a merda do dia que veio antes desta merda de dia. Uso as palavras que você me ensinou. Se não querem dizer mais nada, me ensine outras. Ou deixe que eu me cale. (BECKETT, 2002, p. 97)

A expressão "ontem" torna-se nada mais que uma simples palavra esvaziada de significados, já que a própria noção de "ontem" está comprometida: o que pensar sobre um "ontem" se o "hoje" é exatamente igual e o "amanhã" se anuncia da mesma forma? A percepção do tempo, enquanto um presente eterno parece ser confirmada por mais este trecho:

> HAMM
> (abatido) Então é um dia como o outro.
>
> CLOV
> Enquanto durar. (Pausa) A vida toda as mesmas tolices. (BECKETT, 2002, p. 99)

Noto que, em nível metalingüístico, as referências ao passado presentes nestes diálogos entre os personagens Hamm e Clov poderiam remeter às formas dramatúrgicas que, ao olhar beckettiano, estariam ultrapassadas. As velhas palavras, os velhos significados, poderiam remeter às velhas formas, aos velhos modelos de drama. Acredito que uma das possibilidades de interpretação possível a partir do trecho citado é a de que, para Beckett, velhos modelos de dramaturgia se assemelhariam, portanto, às "mesmas tolices" as quais se referem Clov. O questionamento da forma tornar-se-ia evidente através de procedimentos metalingüísticos como estes, adotados pelo autor.

Em Fim de Partida, são freqüentes as repetições de situações, de frases ou perguntas como "não está na hora do meu calmante"? Ou "sem pressa, temos tempo", ou "é cedo demais", "é tarde", etc. Essas expressões são abundantes e efetivamente não dizem nada sobre a localização temporal da ação num momento claro – dia, mês, ano, manhã, tarde, noite, etc –, mas acabam funcionando como temas que retornam e que são utilizados para sustentar a sensação de paralisia cronológica e de tédio gerado pelas recorrências. Essa sensação pode ser ainda observada no seguinte trecho:

> CLOV
> Por que esta rotina todos os dias?
>
> HAMM
> Rotina. Nunca se sabe. (BECKETT, 2002, p. 80)

Observe-se o trecho a seguir:

> HAMM
> Lembra de quando você chegou aqui?
>
> CLOV
> Não. Era pequeno demais, você me contou.
>
> HAMM
> Lembra de seu pai?
>
> CLOV
> (com cansaço) Mesma resposta. (Pausa) Já me fez estas perguntas milhões de vezes.
>
> HAMM
> Gosto das velhas perguntas. (Com ânimo) Ah, velhas perguntas, velhas respostas, não há nada como elas. (pp. 88-89).

Acredito que, metalinguisticamente, os trechos transcritos acima, que mostram a tentativa de se recorrer à memória sobre o passado dos personagens, poderiam remeter aos modelos dramatúrgicos nos quais os eventos da vida pregressa dos personagens, quando trazidos à tona, cumprem a função de explicar e/ou justificar o presente dos mesmos. Porém, apesar de algumas informações do suposto pretérito das vidas de Hamm e Clov serem reveladas, elas não possibilitam ao leitor/espectador chegar a qualquer conclusão definitiva que explique a situação presente de ambos. Assim, apareceria um procedimento típico de certos modelos dramatúrgicos que, em Fim de Partida, têm efeito contrário ao desejado na sua forma dramatúrgica original, gerando dúvidas ao invés de respostas, o que coloca a própria eficácia do procedimento em xeque.

Neste mesmo trecho, Hamm diz com ânimo que gosta das "velhas perguntas" e das "velhas respostas" que remetem às velhas formas dramatúrgicas . No entanto, tal afirmação de Hamm vem logo após falas que, como vimos acima, parecem questionar a dramaturgia convencional, o que faz com que a afirmação de Hamm ganhe um tom irônico. Seria possível deduzir, então, que o dramaturgo Beckett estaria zombando das "velhas perguntas" e das "velhas respostas" através da ironia presente no pequeno trecho transcrito. Como é característico da sua escrita, Beckett provoca questionamentos acerca da dramaturgia de maneira complexa, distanciando-se de respostas fáceis e

evitando enquadramentos definitivos, preferindo antes uma construção textual que prima pela ambigüidade, pelo "talvez".

É possível notar, inclusive, que o tempo em Fim de Partida é metaforizado pelo espaço mínimo, claustrofóbico, opressor, que constitui o interior do abrigo. O aprisionamento num momento aparentemente imóvel, igualmente sufocante, encarcerador, claustrofóbico, dentro do qual os personagens encontram-se subjetivamente acorrentados, é metaforizado pelo aprisionamento físico àquele espaço isolado e em ruínas, verdadeiro cárcere. E o encarceramento é potencializado pelo aprisionamento dos personagens a objetos: Hamm à sua cadeira de rodas, e Nagg e Nell aos seus latões de lixo, por exemplo. Neste sentido, Ubersfeld afirma que:

> [...] espaço e tempo surgem como metáfora um do outro. [...] Tudo o que pertence ao tempo pode ser figurativizado por elementos espaciais. [...] o significante concreto do tempo é o espaço e seu conteúdo de objetos. O significante concreto do tempo é o conjunto dos signos espaciais. (UBERSFELD, 2005, p. 131-132)

Verifique-se, agora, o seguinte trecho:

> HAMM
> [...] (Pausa. Angustiado) Clov!
>
> CLOV
> Fale.
>
> HAMM
> O que está acontecendo?
>
> CLOV
> Alguma coisa segue seu curso. (BECKETT, 2002, p. 80-81)

É importante relembrar que para os personagens de Fim de Partida, o tempo parece imutável, como um presente eterno, porém "alguma coisa segue", muito embora a condição dos personagens de eterna espera pelo fim jamais mude. No trecho transcrito acima, parece-me que Clov refere-se, metalinguisticamente, ao desenrolar da obra ficcional da qual ele próprio faz parte. Ao fazer isso, ele ameaça os limites da ficção e

da ilusão teatral, demonstrando ter consciência da própria existência enquanto ser fictício, cujo destino está na mão de outrem.

Assim, percebe-se mais uma vez que Beckett procede à subversão da idéia de que a obra dramatúrgica deve constituir um mundo independente, cujo fluxo temporal evolui por si próprio, produzindo a ilusão da ausência do autor. Essa ilusão é posta em xeque por Beckett a partir do momento em que ele constrói personagens que sugerem ter consciência de si mesmos enquanto construtos produzidos para habitar um universo ficcional.

De maneira geral, no entanto, os personagens de Fim de Partida permanecem no cumprimento do dever do hábito, posto que todos parecem estar perfeitamente ajustados à situação em que se encontram. Apesar de haver alguns momentos de desejo manifesto de que tal situação termine, desse desejo não resulta ação verdadeiramente mobilizadora. A percepção do tempo enquanto algo estático é reforçada pela repetição de ações fúteis, que a nada transformam, mas que, pelo contrário, contribuem para a manutenção do estado perene de rotina e para o constante ajustamento dos personagens às condições de seu mundo inerte. É inviável, portanto, a identificação de uma intriga.

O aparente suspense surgido com a dúvida sobre a fuga de Clov não contribui para a construção de uma intriga. Esse aparente problema a ser solucionado, esse dilema, esvazia-se no desenrolar de Fim de Partida, diante da inação dos personagens. Esse suposto suspense quanto à fuga de Clov é mantido ao término da peça, não é resolvido, o que contraria a idéia de clímax seguido por repouso, própria do desenvolvimento de uma intriga. Beckett adota, então, mais uma vez, elemento característico da dramaturgia convencional – o suspense –, baseada na lógica de causa e efeito, subvertendo, porém, o seu uso: ao invés de resultar no estabelecimento de um estado de repouso ou alívio da tensão, o uso do suspense em Fim de Partida tem o efeito antagônico de manter indefinidamente o estado de dúvida. Quanto a isso Marfuz afirma que:

> No geral, a ação, no teatro de Beckett, é mantida no limite de uma tensão contínua que a torna esvaziada de qualquer tensão. É uma espécie de anticlímax permanente, sem perspectiva de resolução, que parece desenvolver-se por meio de pequenas oscilações, mas que nunca resultam em complicação ou desfecho feliz ou infeliz. (MARFUZ, 2007, p. 128)

Ao adotar um elemento de suspense ao mesmo tempo em que se recusa a arquitetar uma intriga, Beckett parece desejar afastar-se da estrutura início-desenvolvimento-conclusão. Dessa forma, ele utiliza como recurso a adoção de um procedimento, ao mesmo tempo em que questiona a eficácia do mesmo, recurso este característico de sua escrita, como foi visto em outros exemplos aqui já expostos.

Este capítulo trouxe reflexões quanto aos modos de constituição da ação, do espaço e do tempo em Fim de Partida, apontando procedimentos adotados por Beckett para questionar o tratamento dado a estes elementos na carpintaria dramatúrgica; procedimentos como esvaziamento da ação, contração e aprisionamento espaço-temporal, que emperram a progressão dramática, além de procedimentos metalingüísticos que põem a dramaturgia em xeque. Já os modos de constituição dos personagens em Fim de Partida, suas características e possíveis interpretações, inclusive em nível metalingüístico, serão abordados de maneira aprofundada no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – A QUESTÃO DO PERSONAGEM: PROCEDIMENTOS DE CONSTITUIÇÃO E CONFIGURAÇÃO DA TEMÁTICA DO FRACASSO

"Acho que hoje em dia aquele que presta a mínima atenção na sua própria experiência descobre a experiência de um não-conhecedor, um 'não-podedor' [uncanner [sic], aquele que não tem como, não pode]. (Samuel Beckett, "The Critical Heritage", 1979)

A terceira e última seção dessa dissertação traz reflexões acerca dos conceitos de personagem, apresentando algumas das variações existentes no que concerne à definição de personagem, dentro de algumas das diversas estéticas e teorizações feitas acerca desse assunto ao longo da história do teatro ocidental.

O objetivo dessas reflexões é identificar quais são os principais modelos de constituição de personagem desestabilizados por Beckett ao longo de sua obra. Debruçar-me-ei especificamente sobre Fim de Partida para, nessa peça, identificar e analisar de maneira mais pormenorizada os procedimentos adotados pelo autor irlandês, com o fim de definir os principais traços constitutivos dos seus personagens, traços que apontem os diversos modos de abordagem da temática do fracasso.

3.1 A incapacidade para ação transformadora e a desumanização do personagem beckettiano

Na tentativa de definir personagem, a pesquisadora Renata Pallottini recorre à noção de ação dramática, afirmando:

> [...] ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem sua ação pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos. (PALLOTTINI, 1989, p. 11)

A ação dramática desenrolar-se-ia em decorrência do conflito, do entrechoque entre posições antagônicas a serem defendidas por personagens. O personagem seria, portanto, o sujeito que conduz a ação, aquele que desenvolve o conflito central, que exerce sua vontade e que evidencia sentimentos ou estados emocionais. Neste ponto, Pallottini aproxima-se de Aristóteles, quando este afirma que o personagem e seu caráter são definidos por suas ações, pelos atos que pratica num determinado contexto. As ações dos personagens promoveriam o desenrolar da situação estabelecida, na busca da solução para uma situação de conflito, como apontado logo acima.

Mais adiante, Pallottini acrescenta que o personagem é:

> [...] pessoa imaginária; para sua construção, o autor reúne e seleciona traços distintivos do ser – ou dos seres – humano, traços

> que definam e delineiem um ser ficcional, adequado aos propósitos do seu criador. (PALLOTTINI, 1989, p. 11)

Segundo Ryngaert, tal definição, que torna o personagem uma espécie de cópia do humano, pode resultar no tratamento psicologizante do mesmo. Essa concepção giraria em "torno de um núcleo-personagem ao qual ela atribui as características e os comportamentos de um indivíduo comum." (RYNGAERT, 1995, p. 127) Logo, nessa perspectiva, o personagem é tomado enquanto ser humano imaginário ou ser antropomorfizado. Ryngaert observa que tal concepção "Na verdade, assimila a personagem a uma pessoa, e todas as pessoas a um modelo implícito reconhecido por todos". (RYNGAERT, 1995, p. 128)

Como essas concepções de personagem – ser humano imaginário e sujeito de ação – se aplicariam ao personagem em Beckett? Os personagens beckettianos, em linhas gerais, são seres ficcionais cuja capacidade para a ação, para o movimento criador, é reduzida, chegando ao ponto de se ter como única ação realizada por eles o ato de falar. Em alguns casos, os personagens estão parcial ou completamente imobilizados – Dias Felizes (1961) é um excelente exemplo, trazendo como protagonista a personagem Winnie, que começa o primeiro ato presa até a cintura dentro de um monte de terra colocado no centro do palco, como se estivesse num deserto cáustico, começando o segundo ato já soterrada até o pescoço.

Em outros casos, os personagens ainda se movimentam, mas sua ação não gera conflito – é o que se dá com os personagens de Esperando Godot, por exemplo, que realizam muitas pequenas ações que são supérfluas, que não resultam em qualquer alteração do presente estado de coisas, enquanto esperam; ou com Krapp, único personagem de A última Gravação que, através do gravador, parece entrar em conflito com as próprias memórias; mas tal conflito não é constituído de choque de vontades opostas nem resulta na transformação da situação atual do próprio Krapp. De maneira geral, pode-se afirmar que os personagens de Beckett quando demonstram seus desejos ou vontades, não se mobilizam em busca de sua realização.

Assim sendo, os personagens tipicamente beckettianos não enfrentam forças contrárias aos seus desejos, porque não se deslocam em direção ao alvo que seria a satisfação desses desejos, portanto, não sofrem o atrito que seria gerado pelo embate entre eles, não encontram qualquer resistência, já que permanecem inertes. E, embora alguns personagens beckettianos assumam posições antagônicas entre si dentro de

alguma peça, manifestando interesses opostos, as relações de oposição entre eles são flutuantes e as tensões se diluem facilmente; elas não produzem entrechoques que gerem estremecimentos mais intensos, que resultem em deslocamentos ou que produzam conflito a ser solucionado.

Dando continuidade às suas considerações acerca do personagem, Pallotinni classifica as ações do mesmo em internas e externas. De acordo com ela, às ações internas corresponderiam os conflitos individuais dos personagens: suas dúvidas, suas angústias, seus desejos contraditórios, suas deliberações, ou seja, seu embate subjetivo, que se torna evidente graças à ação da fala, que enuncia e anuncia uma decisão. As ações externas seriam aquelas subseqüentes à decisão e estariam relacionadas às reflexões ou deliberações internas do personagem. (PALLOTINNI, 1989, p. 80)

Diante dos personagens de Fim de Partida, percebe-se que em alguns momentos essas definições pallotinnianas não se aplicam, já que não há a ação externa levada a cabo e que seja conseqüência de uma deliberação interna ou consideração subjetiva realizada pelos personagens. Temos acesso a alguns desejos e/ou memórias dos personagens através de enunciados que revelam a instabilidade dos seus discursos; conhecem-se algumas das vontades dos personagens, mas não se verifica uma ação externa que se realiza em conseqüência duma decisão ou deliberação tomada pelos personagens. Quando há uma decisão tomada e a aparente disposição a cumprir o que se decidiu, o cumprimento do decidido não se dá.

Percebe-se essa incapacidade para a ação no seguinte trecho de diálogo entre Hamm e Clov:

> HAMM
> Tudo bem, vá embora. (Recosta a cabeça contra a cadeira, permanece imóvel. Clov não se mexe, suspira profundamente. Hamm endireita-se) Pensei ter dito para você ir embora.
>
> CLOV
> Estou tentando. (Vai até a porta, pára) Desde que nasci. (BECKETT, 2002, p. 53-54)

Essa mesma incapacidade torna-se ainda mais evidente com a repetição freqüente da seguinte frase de Clov:

> CLOV
> Vou deixá-lo (BECKETT, 2002, p. 88, 89, 93, 103, 114, 127, 143)

A repetição, no entanto, não assegura o cumprimento da decisão anunciada de partir. Há a manifestação de um desejo, mas não há mobilização para a sua satisfação. Não há movimento; ao mesmo tempo em que Clov exterioriza uma vontade, permanece inerte.

A idéia de personagem entendido enquanto ser humanizado ou antropomorfizado parece ser posta em terreno instável por Beckett ao longo de sua obra, às vezes de maneira radical, como por exemplo, nas peças Não Eu e Respiração. No capítulo anterior, foi observado que, nessas obras, Beckett procedeu à decomposição do personagem a ponto dele perder até mesmo os contornos corporais similares aos do humano.

Afirma Marfuz sobre o personagem no teatro de Beckett:

> A perda do referente e a erosão da sólida base representacional de construção dramática parte em pedaços o espelho da realidade, que deixa de refletir a figura humana enquanto símbolo da subjetividade [...]. (MARFUZ, 2007, p. 132)

Em Não Eu, por exemplo, o protagonista da obra é uma boca descrita como estando a três metros de altura no centro do palco. Essa boca é abstraída de um corpo, não se sabe qual; ela tem ânimo próprio, existe sem garganta, sem pescoço ou cabeça e rosto. Esse recurso adotado por Beckett torna aquela boca humana algo não-humano; extraída de um corpo, desencarnada, a boca é desumanizada, transformando-se em nascente de palavras ditas de maneira ininterrupta, com repetições constantes e sem preocupação com a coerência do discurso verbal.

Em Não Eu, acontece algo similar ao que afirma Ryngaert: "[...] o grau de realidade de uma personagem pode diminuir até se reduzir ao estatuto de enunciador anônimo, esvaziado ao máximo de características humanas e de sentimentos". (RYNGAERT, 1995, p. 128) Ou, como afirma Abirached, proíbe-se ao personagem tomar "figure et corps, qui sont les premirers linéaments de la ressemblance à l'homme famillier"[4] (ABIRACHED, 1994, p. 180) Ele assim seria reduzido simplesmente à palavra.

[4] "forma e corpo, que são os primeiros laços de semelhança com o homem familiar" Tradução minha.

Em Respiração, o próprio estatuto de enunciador de um discurso é negado ao personagem por Beckett: nessa peça, só há restos ou "detritos", previstos pelo autor para serem colocados sobre o palco. O corpo humano é completamente abandonado na cena, bem como a linguagem verbal articulada. Aqui, o autor vai de encontro à necessidade da própria presença corporal humana – mesmo pedaços de corpo – para produzir um discurso cênico. O autor explora e combina elementos sonoros e visuais para compor um quadro capaz de gerar sentidos, prescindindo da presença física do corpo humano.

Os poucos traços humanos que aparecem nessa peça são os gemidos e suspiros descritos por Beckett, porém não há, no texto, "humanos" aos quais se possa atribuir tais sons; sobre o palco, haveria apenas "detritos", os quais Beckett não descreve de maneira pormenorizada, objetos inanimados tornados personagens. Assim, Beckett desestabiliza a noção de personagem enquanto ser humanizado ou antropomorfizado, pondo em xeque a necessidade de dar ao personagem contornos corporais humanos, numa postura questionadora, que contribui para colocar a própria noção de personagem em crise, já que se afasta de classificações possíveis.

3.2 O personagem beckettiano enquanto ponte instável entre ficção e não-ficção

Pallotini afirma que numa obra de teatro deve haver pontos de contato com o real, para que o leitor/espectador da obra tome o desenrolar como algo que lhe seja compreensível; ela afirma ainda que o personagem serviria inclusive como um desses pontos de apoio, de conexão entre o ficcional e o não ficcional, para tornar possível a compreensão da obra. (PALLOTTINI, 1989, p. 21) Algumas obras de Beckett ainda oferecem estes pontos de apoio ou conexão entre a ficção e o mundo real. Em Fim de Partida, os personagens parecem cumprir essa função de ponte entre o fictício e o não-fictício; eles ainda apresentam, tanto em seus contornos e situações corporais quanto em seus discursos, semelhanças com o humano presente no mundo extra-ficção – as exceções talvez sejam os personagens Nagg e Nell, colocados dentro de latões de lixo, situação pouco corriqueira no mundo não ficcional.

Porém, se na dramaturgia realista/naturalista, por exemplo, tais semelhanças entre os personagens da ficção e as pessoas do mundo cotidiano do leitor/espectador da obra têm o objetivo de permitir a identificação e possibilitar a construção de uma ilusão de realidade e um estado de conforto para o receptor, em Beckett o efeito acaba sendo o

oposto, como já vimos no capítulo anterior. Ao tratar do personagem surrealista, Abirached afirma que "Le realisme de la scène et des personnages apparaît alors comme un moyen de trucage et de provocation".[5] (ABIRACHED, 1994, p. 215) O mesmo pode-se dizer em relação ao personagem beckettiano.

A imobilidade, a incapacidade para a ação transformadora, ou seja, a apatia quase extrema põe em xeque a noção de personagem enquanto ser capaz de criar a ilusão de pessoa, com o objetivo de produzir o efeito de identificação no leitor/espectador, firmando e sustentando a ponte entre ficção e realidade.

Segundo Marfuz, Adorno sugere que o teatro de Beckett oferece a privação da esperança, a decepção com a reprodução da realidade. (MARFUZ, 2007, p. 157) Como se verificou anteriormente nessa dissertação, Beckett adota em Fim de Partida certos procedimentos característicos da dramaturgia de tradição naturalista/realista, porém tais procedimentos são subvertidos ao longo da obra, gerando sentidos opostos aos que gerariam caso fossem utilizados como na dramaturgia realista/naturalista. A utilização feita por Beckett de recursos anti-ilusionistas, aliada à desnaturalização dos procedimentos típicos de uma convenção dramatúrgica que busca a ilusão de realidade, é algo característico de seu fazer artístico. Torna-se possível deduzir que, em relação à dramaturgia de tradição naturalista/realista, Beckett prefere torná-la objeto de crítica, desestabilizando alguns de seus procedimentos básicos.

3.3 A dialética épico/lírico e o personagem beckettiano

Na perspectiva hegeliana, a obra dramática é resultante da síntese entre o elemento lírico e o elemento épico. Tal relação dialética, dentro da obra dramática, manifesta-se em dois planos: o da ação objetiva realizada pelos personagens, que deve se desenrolar diante do leitor/espectador (o plano épico) e o das motivações interiores dos personagens (o plano lírico). De acordo com essa dialética entre o épico e o lírico, os eventos transcorridos em momento presente dentro da obra dramatúrgica são resultantes da "vontade presente dos personagens, das suas paixões, do seu caráter individual". (PALLOTTINI, 1989, p. 27)

Segundo afirma Pallottini, para Hegel:

[5] "O realismo da cena e dos personagens aparece então como um meio de trucagem e de provocação". Tradução minha.

> Os personagens sentem, sofrem suas paixões, perseguem uma vontade claramente expressa e caminham para cumprir um fim. Conduzem assim, portanto, o aspecto lírico do drama, neles encarnado. O personagem, para Hegel, é, destarte, o portador do subjetivo, que se objetiva na ação dramática. (Ibid, p. 27. Grifo meu)

Quanto aos personagens beckettianos, é possível afirmar que tal definição se revelaria insatisfatória. Como visto mais acima, os personagens não perseguem uma vontade claramente expressa; suas vontades ou desejos, mesmo quando enunciados, não funcionam como motor de ação, como gerador de movimento. Pode-se dizer antes o contrário, que o desejo ou a vontade dos personagens da obra de Beckett muitas vezes resulta em imobilidade, em espera eterna, como é o caso de Esperando Godot. O aspecto subjetivo do personagem beckettiano fica comprometido, já que ele não tem arroubos emocionais, não tem passado ou raízes claramente definidas que justifiquem seu presente e que possa lhes dar substância afetiva. Seus discursos são inconstantes, como se sabe, e suas memórias, não-confiáveis. Os personagens de Beckett, em linhas gerais e também em Fim de Partida, não caminham buscando um fim enquanto objetivo a ser alcançado, mas aguardam passivamente um fim, um término ou interrupção definitiva de situações aparentemente perenes.

Em Fim de Partida, especificamente, não há lutas a serem vencidas, nem situações onde reinem obstáculos e perigos; não há alvos opostos sendo perseguidos pelos personagens, logo, não há choques entre vontades. Os personagens não defendem ou atacam valores, princípios, morais ou convicções pessoais ou de determinados grupos representados dentro do mundo ficcional. Entre os personagens, há o predomínio de dúvidas, incoerências, flutuações.

Se o personagem para Hegel, como nos lembra ainda Pallottini, deve ser tomado como "pessoa moral em ação" (ibid, p. 27), tal noção é contradita por Beckett: em Fim de Partida, os personagens não parecem obedecer a qualquer conduta estabelecida de comportamento, antes se movendo como que por inércia; algo que não se explica os colocou naquela situação degradante e de espera permanente, algo que segue seu curso e os arrasta rumo ao fim, restando a eles apenas esperar e ocupar o tempo com pequenos rituais fúteis e agressões mútuas gratuitas.

3.4 O personagem beckettiano e o cômico: a questão do fracasso

Ainda sobre as reflexões hegelianas, especificamente no que concerne ao personagem cômico, Palottini afirma que o que resulta mais cômico é quando os desejos desse tipo de personagem, em si mesquinhos e nulos, parecem ser perseguidos com a aparência de uma grande seriedade, e com grandes preparativos, fracassando, por fim, o personagem. (PALLOTTINI, 1989, p. 32. Grifo meu.) Aos meus olhos, é como se o fracasso resultante da ação do personagem cômico para Hegel fosse o estado permanente do personagem beckettiano.

A incapacidade de efetivamente alcançar o que se deseja, característica do personagem cômico na concepção hegeliana, é também característica dos personagens de Beckett, acrescentada, muitas vezes, da incapacidade de até mesmo desejar algo. O fracasso seria característica constituinte e permanente dos personagens beckettianos, que não buscam nada, fracassando mesmo em iniciar qualquer busca, mesmo quando há desejos manifestos. É como se os personagens de Beckett fossem, desde suas origens, fracassados, cristalizados que estão num estado de perpétua apatia.

É interessante observar que muitos dos personagens beckettianos são colocados em situações risíveis, ou praticam ações ridículas, às vezes estúpidas; e que eles ridicularizam e riem de diversos valores, conceitos, crenças, característicos do universo cultural ocidental, bem como riem uns dos outros e de si mesmos.

Observe-se o seguinte trecho de Fim de Partida, que mostra a tentativa frustrada de Nagg e Nell de manterem contato através de um beijo:

> NELL
> Que foi, meu velho? (Pausa) Hora do amor?
>
> NAGG
> Você estava dormindo?
>
> NELL
> Ah não!
>
> NAGG
> Um beijo!
>
> NELL
> Não dá.
>
> NAGG
> Vamos tentar.

> As cabeças tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se.
>
> NELL
> Por que essa comédia, todos os dias? (BECKETT, 2002, p. 57)

Nell refere-se às próprias ações como "comédia", ações que se repetem diariamente, sempre fadadas ao fracasso, o que parece remeter, em nível metalingüístico, à própria prática teatral constituída de repetições permanentes. Ou, ainda, remeteria a idéia de que a própria vida humana, efêmera, é uma grande "comédia", uma representação constituída de ações risíveis que se repetem inutilmente, diante da finitude da existência. Nagg e Nell vêm a si próprios e às próprias tentativas de contato como algo ridículo, deixando-se entrever a crença beckettiana de que as relações humanas ou as tentativas dos humanos em se relacionar para além da superficialidade soam dignas de escárnio.

Da mesma forma, eventos violentos ou trágicos que, dentro das formas dramatúrgicas tradicionais, podem funcionar como estopim para grandes transformações nos rumos dos personagens, tendo grande importância para o desenrolar ou para a conclusão da intriga – caso do suicídio de Jocasta e da cegueira imposta a si mesmo por Édipo, em Édipo Rei, por exemplo –, em Fim de Partida, tornam-se motivo de riso.

É o que fica evidente nos trechos a seguir:

> NAGG
> Você lembra?
>
> NELL
> Não.
>
> NAGG
> Do acidente de bicicleta em que perdemos as pernas.
>
> Eles riem. (BECKETT, 2002, p. 59)
>
> [...]
>
> NELL
> (sem diminuir o tom de voz) Nada é mais engraçado que a infelicidade, com certeza. Mas...

> NAGG
> (chocado)
> Ah!
>
> NELL
> Sim, sim, é a coisa mais cômica do mundo. E nós rimos, rimos com gosto, no começo. Mas é sempre igual. (BECKETT, 2002, p. 62)

Se, segundo Abirached, o cômico expõe "les failles du réel et en assume le ridicule, la stupidité ou l'odieux pour inviter les hommes à construire un monde plus rationnel"[6] (ABIRACHED, 1994, p. 27), pode-se pensar que os personagens beckettianos cumpram uma função parecida. Através das situações risíveis, ridículas e mesmo grotescas às quais os personagens são expostos dentro das peças, Beckett possibilita que o leitor/espectador leia a realidade não-ficcional em sua heterogeneidade, constituída de contradições e situações estúpidas ou sem sentido – como o foi, por exemplo, o ataque sofrido pelo próprio Beckett, narrado na introdução dessa dissertação. Assim, o autor irlandês, parece-me, igualmente, produzir uma crítica à pretensão dos modelos dramatúrgicos de representar a realidade enquanto estrutura estável, equilibrada, que obedece a uma ordem linear e lógico-causal.

3.5 O personagem beckettiano: a questão da contradição e da incoerência

Beckett parece igualmente ir de encontro à concepção hegeliana de personagem enquanto ser essencialmente coerente. Mesmo que tenha características diversas e que enfrente dilemas dilacerantes, o personagem dentro do pensamento hegeliano sempre termina por alcançar um estado de equilíbrio, de estabilidade e de unidade; as contradições que apresente deverão ser sempre solucionadas diante de uma determinada ação anunciada e realizada, de forma a não haver disparidade entre o dito e o cumprido.

A contradição e a incoerência são características permanentes do típico personagem beckettiano: suas ações muitas vezes são opostas ao anunciado/enunciado, e o que enunciam é muitas vezes anulado ou desdito pelo que enunciarão ou realizarão logo em seguida.

É o que exemplifica o trecho a seguir:

[6] "as falhas do real e assume o ridículo, a estupidez ou o odioso para convidar os homens a construir um mundo mais racional". Tradução minha.

> CLOV
> Não preciso de luneta.
>
> HAMM
> Olhe de novo com a luneta.
>
> CLOV
> Vou buscar a luneta.
>
> Clov sai.
>
> HAMM
> Não é preciso uma luneta!
>
> Entra Clov com a luneta. (BECKETT, 2002, p. 74)

Além das incongruências entre o que é dito e o que realizado, os personagens assumem nas suas falas a instabilidade dos próprios discursos. Essa incoerência e instabilidade são assumidas já na primeira fala de Hamm, que abre a peça:

> HAMM
> E mesmo assim eu ainda hesito em... ter um fim. É, é isso mesmo, está na hora disso acabar e mesmo assim eu ainda hesito em ter um... (boceja)... fim. (Boceja) Meu Deus, o que há comigo hoje?

A dificuldade em construir pensamento e discurso coerentes se confirma ainda nos seguintes trechos de diálogo entre Clov e Hamm:

> CLOV
> (triste) Nunca ninguém pensou de modo tão tortuoso como nós.
>
> HAMM
> A gente faz o que pode.
>
> CLOV
> Fazemos mal. (BECKETT, 2002, p. 52)

Identifica-se na dramaturgia beckettiana uma crítica às concepções aristotélica e hegeliana, bem como ao modelo dramatúrgico de tradição realista/naturalista. A idéia de personagem enquanto sujeito moral, apto para a ação/transformação, que busca a

resolução de conflitos e que encontra opositores, parece não encontrar consonância em Beckett, bem como o ideal de personagem como ser coerente e estável, enquanto representação realística do humano no mundo.

3.6 Personagem-sujeito ou personagem-objeto?

A partir dessa classificação de personagens em personagem-sujeito e personagem-objeto, é possível fazer algumas considerações acerca do personagem beckettiano típico. O tipo personagem-sujeito se constitui enquanto agente, enquanto aquele que se movimenta por ânimo próprio e põe em movimento o entorno; o personagem-sujeito é aquele que tem alvos determinados, decide por buscá-los e parte para conquistá-los; têm desejos e paixões declaradas, os quais busca satisfazer; defende ideais e conduz seu comportamento rigorosamente de acordo com aquilo que acredita. Ou seja, este tipo de personagem realiza e transforma, é dotado de substância subjetiva, e entra em choque contra forças que se opõem a ele, pagando o preço por suas escolhas. (PALLOTINNI, 1989, p. 37).

Em contraposição, existiria o personagem-objeto. Afirma Pallotinni, relembrando Augusto Boal, que o personagem nunca representaria um sujeito absoluto, já que este é objeto de forças econômicas, culturais ou sociais, tal qual o humano, que sofre a ação dessas forças, as quais conduzem ou orientam a sua atuação no mundo. (Ibidem. p. 38). Assim sendo, o personagem-objeto caracteriza-se por agir de acordo com o contexto no qual está inserido, de acordo com as posições sócio-políticas que ocupa ou que representa dentro da obra ficcional da qual faz parte. Essa interpretação, evidentemente, é de cunho marxista, muito próxima da leitura brechtiana, e aproxima o personagem do humano no mundo enquanto ser social, cujo comportamento está diretamente relacionado às condições sócio-político-culturais dadas, sobre as quais ele pode atuar, sem deixar de sofrer influência das mesmas, no entanto.

Assim, um personagem seria fruto de suas raízes históricas, suas ações seriam condicionadas às características sociais e políticas do meio ao qual pertence: um príncipe numa tragédia grega agiria com a nobreza, grandiosidade e autoridade atribuídas a um príncipe grego; um cientista honesto e responsável agiria de acordo com os valores e conhecimentos correspondentes à sua profissão e caráter, sofrendo ou desfrutando das conseqüências. Ao utilizar Édipo como exemplo, Pallottini afirma:

> Édipo, por ser tal como é – por ter tal ethos, e não outro –, vai até o fim e se condena a si próprio. E o faz porque usa do pensamento (dianóia) e toma suas decisões, que depois põe em prática. Passa, portanto, da potência ao ato[7], atualiza seus desígnios, muda. (PALLOTINI, 1989, p. 40)

Diante de tais considerações, percebe-se, no entanto, que o personagem-sujeito, um tipo próximo das concepções de Aristóteles e Hegel, é, ao mesmo tempo, personagem-objeto, e vice-versa. Dentro dessa perspectiva dialética de personagem-sujeito-objeto, a capacidade do mesmo para deliberar, tomar decisões e realizar ação transformadora não se perde, mesmo que sobre ele atuem forças externas.

3.6.1 A objetificação do personagem beckettiano

Refletindo sobre os personagens de Fim de Partida, pode-se observar que surgem restrições quando se tenta defini-los dentro dessa perspectiva de sujeito ou objeto. Como defini-los como personagem-objeto se não se sabe a que grupos sócio-culturais pertenceriam os indivíduos representados por eles? Segundo Abirached, o personagem de teatro em meados do século XX "perd ainsi ses attributs lês plus significatifs [...] ses rapports avec famille, métieur, culture, économie [...]".[8] (ABIRACHED, 1994, p. 392)

Os personagens de Fim de Partida não pertencem a qualquer grupo ou classe social claramente definidos, não estão filiados a nenhuma conduta de comportamento, não professam nenhuma ética, não defendem qualquer valor ou crença religiosa evidente, a não ser a esperança, frequentemente desacreditada por eles mesmos, de que aquela espera pelo fim termine. Como definir, então, condicionantes sociais ou históricos ou culturais? Não há respostas ou qualquer tipo de pré-determinação histórico-social evidente.

Poder-se-ia considerar, talvez, que os personagens de Fim de Partida seriam do tipo personagem-objeto, se forem tomados exclusivamente na perspectiva de seres ficcionais que são objeto de uma força desconhecida que lhes determina o estado

[7] Para o filósofo grego Aristóteles, o universo estaria em constante transformação, e esta se daria graças aos princípios de potência e ato: potência significaria a capacidade de algo se tornar uma outra coisa, e ato seria o estado presente de ação, de atividade de uma realidade atual. (PALLOTINNI, 1989, p39) Assim, por exemplo, a semente é, potencialmente, uma árvore; quando tiver se transformado em árvore, ela o será em ato; ou uma chama possui calor em ato e uma placa de metal possui calor em potência, podendo ser aquecida graças à ação do fogo.

[8] " perde assim seus atributos mais significativos [...] suas relações com família, trabalho, cultura, economia [...]". Tradução minha.

presente, mas que não lhes estimula a qualquer mobilização. Os personagens apenas sofrem, como objetos inanimados, os efeitos dessa força que os conduz à decadência física e psíquica.

Nesse sentido, Marfuz afirma, quando trata das formas de agir do personagem beckettiano:

> Alguma força externa os controla (os personagens) e não se pode fazer nada para impedi-la. As primeiras peças sinalizam o controle pela imobilidade ou impossibilidade, traduzido em situações de fala ou deslocamentos. [...] Mas, nas últimas, essa função é intensificada pelos mecanismos técnicos teatrais: luz, objeto cênico, cenário, figurino, som e cenotecnia [...]. (MARFUZ, 2007, p. 140)

Embora os personagens de Fim de Partida pareçam ter memória, supostas lembranças dum passado, o que permitiria construir para eles uma história, é negada a eles a capacidade de, a partir das lembranças esparsas que possuem, construir um discurso coerente sobre si mesmos, que produziria uma subjetividade e uma história. Como nota Marfuz, o personagem beckettiano seria destituído de um projeto existencial claramente definido, e que pudesse permitir-lhes assumir o comando sobre as próprias existências e permitiria a projeção de um futuro possível. (MARFUZ, 2007, p. 137)

Em alguns momentos, os personagens parecem extrapolar o universo da ficção e antever a existência de um autor; é quando eles permitem que se reconheça esse autor como sendo a força controladora que se revela através deles. Logo, devido à ausência de história pessoal e à inércia predominante, e devido ao reconhecimento de que são seres criados/manipulados por uma vontade criadora externa, como objetos que sofrem a ação de uma vontade que os subjuga, os personagens parecem ser objetificados.

Fundamento as reflexões acima citando Pallottini:

> É, de fato, na imagem das marionetes, boneco de forma e aparência humanas, mas sem vontade própria, movido por forças exteriores, forças que o levam a fazer o que faz, a agir como age, que se encontra a melhor imagem do personagem-objeto que vimos falando. (Ibidem, p. 55)

Os personagens de Fim de Partida agiriam, então, seguindo roteiros traçados para eles por uma força/consciência externa. Embora o leitor/espectador saiba desde sempre que está observando a ação de personagens de ficção, o fato destes personagens

se movimentarem e agirem como se cumprissem esquemas ou roteiros de ação, torna sua condição de ser ficcional duplamente evidente, produzindo um efeito metalingüístico, procedimento freqüente na obra Fim de Partida. Parece-me, portanto, que Beckett mais uma vez põe em xeque a pretensão da forma dramática de produzir a "ilusão de ausência do autor" e tornar a obra dramatúrgica um universo absoluto, que pareça mover-se por si mesmo, graças à ação exclusiva dos personagens.

3.6.2 O personagem beckettiano: nem sujeito nem objeto

No que concerne à disponibilidade para ação, à capacidade para decidir e partir para a realização de suas vontades, a noção de personagem-sujeito não se aplicaria aos personagens de Fim de Partida, antes parecendo mais adequada para definí-los a noção de personagem-objeto. Porém, apesar da incapacidade de construir sobre si próprios um discurso coerente e uma história pessoal, e da incapacidade para buscar a realização de desejos ou vontades que externalizam, os personagens de Fim de Partida, ocasionalmente, demonstram também angústia relativa à situação em que se encontram, bem como tédio e sentimentos outros.

A angústia que revelam diante da ignorância quanto ao que se passa com eles, revela-se em alguns trechos de fala ou de diálogos mantidos pelos personagens. Por exemplo, quando Hamm se pergunta:

> HAMM
> (com angústia) Mas o que está acontecendo, o que está acontecendo? (BECKETT, 2002, p. 55)

Sentimentos ou estados emocionais outros, como tristeza e certo remorso, aparecem em outros momentos da peça. Como, por exemplo, no seguinte trecho de um monólogo de Hamm:

> HAMM
> [...] A gente chora, chora, por nada, para não rir, e aos poucos vai se sentindo triste de verdade. (Ele dobra o lenço, guarda-o no bolso, levanta um pouco a cabeça) Todos aqueles que eu poderia ter ajudado. (BECKETT, 2002, p. 128)

O fato dos personagens demonstrarem certos sentimentos ou estados emocionais diversos, bem como apresentarem lembranças de um suposto passado em comum – mesmo que de maneira pouco precisa –, parece permitir que se atribua a eles alguma substância de subjetividade. A identificação dessas características no personagem beckettiano remete à idéia de personagem-sujeito, constituído por desejos ou vontades, dotado de subjetividade.

Parece-me então que, em Fim de Partida, Beckett procede a um modo de construção de personagem que, em alguns momentos, remete ao personagem-sujeito, e, em outros, ao personagem-objeto marionete nas mãos do dramaturgo, como simples construto de linguagem. Dessa forma, acredito ser possível afirmar que estes personagens escapam às definições "sujeito" ou "objeto", impossibilitando o enquadramento em qualquer das duas constituições. Beckett joga com as múltiplas possibilidades de entendimento e construção de personagem. Com essa prática, o autor questiona procedimentos para constituição e definição de personagem, e ratifica sua postura avessa às classificações, amante dos impasses e paradoxos, afeita às ambigüidades e incertezas.

3.7 Personagem enquanto abstração: a ausência de referenciação sócio/histórica e a construção de sentidos

É possível interpretar os personagens de Fim de Partida enquanto abstrações. Marfuz afirma que "Extraída do mundo, a personagem não tem mais nada a ver com ele. Assim, também o mundo da peça é uma abstração". (MARFUZ, 2007, p. 143) Apesar de o mundo da peça Fim de Partida, num primeiro momento, aproximar-se do real cotidiano, torna-se claro, à medida que a obra avança, que o universo ficcional parece obedecer a regras distintas das que regeriam o mundo real. No mundo da ficção, os eventos transcorridos são injustificáveis, não têm qualquer causa evidente. As explicações de ordem político-social, e mesmo de cunho religioso ou metafísico, às quais normalmente se recorre na tentativa de entender o funcionamento do mundo cotidiano ou extra-ficcional, parecem não dar conta de explicar e/ou justificar o que se passa no universo ficcional de Fim de Partida.

Abirached faz a seguinte afirmação sobre o personagem de teatro no pós Segunda Guerra, afirmação que igualmente aplica-se ao personagem beckettiano:

> Le personnage s'en trouve, premièrement, dépouillé de toutes lês collusions avec la vie psychologique et sociale qui lui avaient été imposées [...] Sont dévalorisées, du même coup, toutes lês méthodes d'analyse qui expliquaient dnas Le théâtre traditionnel son comportement, et tous lês modes d'expression qui leur été attachés [...]".[9] (ABIRACHED, 1994, p. 392)

Inseridos neste mundo à parte, os personagens deixam de agir, então, como supostamente agiria um humano no mundo cotidiano. Libertos desse imperativo, os personagens são livremente constituídos, sem qualquer necessidade de obediência aos modelos de construção ou padrões de comportamento, e sem a necessidade de correspondência com um referente imediato no mundo cotidiano.

Jogados no mundo abstrato da ficção, os personagens são constituídos de modo a expressarem a condição do humano do mundo concreto, cotidiano, o qual não se consegue explicar; eles remetem à condição do humano para cuja existência não se consegue encontrar um sentido absoluto. Os personagens já não se prestariam à suposta representação realística ou "ao natural" do sujeito humano no mundo, sujeito que trabalha, que realiza, que conseguiria dar uma ordem metafísica definitiva para a própria existência e para o mundo que habita. Os personagens de Fim de Partida, enquanto abstrações, então, não representariam pessoas do mundo cotidiano, mas seriam a própria imagem da condição humana de ignorância, de efemeridade, de mortalidade.

Robert Abirached sugere que a figura do personagem está sempre em consonância com a memória do público ao qual a obra de ficção se destina. A figura do personagem apresentaria reflexos reconhecíveis de um sistema de imagens, valores, crenças, que são representações de determinada época e de suas ideologias, e que permitem que cada época expresse-se a si mesma. (ABIRACHED, 1994, p. 42)

Assim, em alguns momentos, os personagens de Fim de Partida podem ser interpretados, metonimicamente, como partes de uma humanidade que, independente de classe social ou condição política, encontra-se diante do fim iminente, que reconhece estar num estado de morte contínua e fim inevitável, sendo que tal estado parece infindável, já que prolonga-se e gera angústia, tédio e/ou sofrimento. Outras vezes, os personagens representam, metaforicamente, a condição de vazio existencial, de ausência

[9] "O personagem se encontra, primeiramente, despido de todas as relações com a vida psicológica e social que lhe haviam sido impostas [...] São desvalorizados a um só golpe todos os métodos de análise que explicam dentro do teatro tradicional seu comportamento, e todos os modos de expressão que lhe eram atrelados" [...]. Tradução minha.

de sentido absoluto para o existir. E, por vezes, os personagens e os modos como são constituídos evidenciam, metalinguisticamente, a crítica beckettiana a modelos dramatúrgicos baseados na lógica da causalidade ou na idéia de se representar o humano no mundo.

Levando em consideração o contexto histórico em que Beckett produz a parte mais significativa de sua obra – o pós Segunda Grande Guerra –, pode-se pensar ainda que os personagens beckettianos, em linhas gerais, constituem uma imagem do humano ocidental contemporâneo do autor irlandês: humano mutilado física e moralmente, cujos corpos e subjetividades estavam retalhados, cuja fé no divino e na razão pareciam ter-se abalado em virtude da impossibilidade de se impedir um conflito daquelas proporções. Essa imagem corresponderia não só aos que estavam presentes nos combates e que sofreram fisicamente os efeitos das batalhas; corresponderia aos sobreviventes das cidades invadidas ou atacadas, destruídas; às famílias que recebiam de volta seus familiares que lutaram na guerra; enfim, corresponderia a todos aqueles que vivenciaram um estado de profunda angústia, de descrença e de pavor diante da desolação resultante do conflito.

Porém, o fato de ser possível deduzir essa aproximação entre o humano do contexto sócio-cultural do pós Segunda Guerra e os personagens da peça beckettiana, não significa que o autor irlandês tenha se preocupado em oferecer ao leitor/espectador uma cópia fiel dos referentes concretos. Beckett, como artista de sua época, tomou dos referentes no mundo apenas alguns traços característicos para construir seus personagens e dar a estes novos contornos, de forma a não submetê-los a modelos de dramaturgia, bem como para questionar tais modelos.

3.8 Os modos de nomeação dos personagens de Fim de Partida e suas constituições corporais

Os personagens de Fim de Partida estão confinados ao abrigo, ambiente decadente, mas que parece ser o único ainda habitável no mundo da peça. Além da clausura do ambiente, há também a questão da imobilidade ou incapacidade física, em maior ou menor grau, que atinge a todos os personagens através de mutilações, paralisias ou cegueira. Os corpos dos personagens transformam-se para eles próprios em territórios que não podem explorar, dentro dos quais estão confinados. Seus corpos são

como máquinas velhas e gradativamente inutilizadas, instrumentos desgastados sobre os quais já não conseguem exercer domínio. O corpo ideal, pleno de habilidades, que permite aos personagens trágicos ou da tradição realista/naturalista, por exemplo, agirem livremente e realizarem seus objetivos, parece ser posto em xeque por Beckett.

Abirached atenta para o fato de que na tragédia clássica, por exemplo, o nome dado aos personagens, por si só, já oferecia uma enorme gama de informações a seu respeito. Isso se dava devido ao fato de os nomes dos personagens sempre remeterem às figuras histórico/mitológicas, sempre pertencentes ao ápice da estrutura social de sua época ou local de origem. (ABIRACHED, 1994, p. 31)

Em Fim de Partida, Beckett dá aos seus personagens nomes monossilábicos, que não remetem a qualquer figura histórica nem indicam qualquer hierarquia social ou de poder evidente. Num primeiro olhar lançado sobre a lista de personagens da peça, os nomes dos personagens parecem simplesmente nominações quaisquer. Pode-se deduzir que, ao fazer tais escolhas, Beckett esteja, mais uma vez, opondo-se às tradições dramatúrgicas, como é característico de sua poética pessoal, reduzindo as possibilidades de referenciação sócio/histórica.

Os nomes identificam e delimitam os personagens de Fim de Partida como os seres ficcionais que são, sem filiação social, histórica, moral, evidente. Ao não dar aos personagens dessa peça nomes socialmente reconhecíveis, Beckett propicia ao leitor/espectador um leque mais extenso de interpretações ou leituras possíveis, dos personagens e da própria peça. Para além da simples tentativa de atribuir significados aos nomes, as interpretações possíveis extrapolariam também a necessidade de buscar correspondências com referentes no mundo não-ficcional, o que possibilitaria a construção mais livre de sentidos. A interpretação mais acertada seria talvez a de que não há interpretações definitivas, que qualquer interpretação que se dê, será mera especulação.

Quanto às constituições corporais dos personagens de Fim de Partida, apesar das semelhanças entre eles e o leitor/espectador, o modo como aqueles são desenvolvidos por Beckett, provocam no espectador um efeito de estranhamento. Não no sentido brechtiano, com o objetivo de suscitar uma reflexão crítico-social, mas enquanto estado de não-identificação, de não-ilusão e de certa perplexidade, estado este gerado pelo contraste entre os contornos aparentemente convencionais dos personagens e seu desenvolvimento distanciado dos modelos solidificados na tradição dramatúrgica.

Beckett dota seus personagens de certas gestualidades, posturas, acomodações, comportamentos distanciados da realidade cotidiana – são exemplos, Nagg e Nell, colocados em latas de lixo, ou Clov, vestido ao mesmo tempo para o sol e para chuva, embora não chova nem faça sol. Beckett procede a esse tipo de construção para pôr em xeque, justamente, a idéia de que o personagem deve representar mimeticamente o homem em sociedade. O leitor/espectador provavelmente ficará surpreso diante de personagens que vivem em latas de lixo, sendo mantidos ali por outro personagem que é seu filho. A configuração sócio-cultural é desreferencializada e a idéia de personagem como cópia do humano no mundo, cujas relações reproduzem as relações sociais do mundo cotidiano, típica da tradição realista/naturalista, por exemplo, se vê questionada e subvertida.

Nagg e Nell, embora não sejam os protagonistas da peça, são personagens emblemáticos dessa obra; eles constituem-se como coisas apodrecidas, descartáveis como lixo. São coisas jogadas fora, que já não servem mais. Pensando em termos metalingüísticos e metafóricos, eu sugeriria que eles constituiriam o gesto beckettiano de descarte (ou tentativa de) da figura do personagem correspondente aos modelos convencionais. Sugeriria ainda que constituiriam a tentativa de descarte da própria dramaturgia baseada em modelos ou convenções, dramaturgia esta que estaria decrépita, degradada, inútil e gasta. Essa dramaturgia, e todas as suas normas pré-estabelecidas, tornar-se-ia coisa que se deseja jogar fora, que se quer descartar, da mesma forma como os personagens Nagg e Nell, também degradados e decrépitos, estão descartados em latas de lixo.

E aquilo que é dito por estes personagens corresponderia ao lixo que transborda das latas. Por não caber mais lá dentro, o discurso derrama-se para o exterior e a qualidade e validade do discurso corresponderia à qualidade e validade atribuída ao lixo que as latas contêm; a linguagem verbal torna-se, também, coisa descartável, que já não presta. As palavras seriam como as micro-partículas odoríferas que se desprendem da matéria apodrecida dentro das latas de lixo.

Observe-se o seguinte trecho de diálogo entre eles:

NAGG
Mudaram sua palha?

NELL

> Não é palha. (Pausa) Você não consegue ser um pouco preciso? Nagg?
>
> NAGG
> Sua areia, então. Qual a diferença? (BECKETT, 2002, p. 60. Grifo meu)

Para esses personagens, no contexto em que se encontram, não importa que palavra se use; as palavras perdem sua importância, tornam-se artigos vazios e descartáveis. Não interessa que palavras sejam adotadas e empregadas para definir as coisas em torno deles, já que em nada elas influenciarão para alterar aquela situação de decrepitude extrema.

Constituindo-se enquanto coisa apodrecida, estes personagens parecem-me remeter ainda à crítica beckettiana aos modelos dramatúrgicos que definem personagens enquanto seres que conduzem a ação dramática, que exercem livremente suas vontades, que buscam seus objetivos, que representam mimeticamente o ser humano, cujos diálogos devem funcionar como motor da ação.

Ao observar-se o conjunto dos personagens de Fim de Partida, analisando-os do ponto de vista da constituição corporal, percebe-se que as enfermidades, deformidades, vão se intensificando na medida em que os personagens parecem envelhecer. Clov, o mais jovem, já apresenta uma estranha enfermidade que o torna incapaz de sentar-se; Hamm não enxerga e é incapaz de andar, deslocando-se graças a uma cadeira de rodas; Nagg e Nell já estão completamente inutilizados, colocados dentro de latões de lixo, sendo, ainda, mutilados. Logo, verifica-se uma degradação/decomposição gradual dos personagens. Assim, ao se lançar um olhar sobre a obra completa de Beckett, pode-se interpretar essa "escala de degradação" dos personagens dentro de Fim de Partida, como uma imagem que representaria o processo de decomposição ou desmonte corporal pelo qual passarão os demais personagens beckettianos ao longo de sua obra.

3.9 Os personagens e seus modos de inter-relação: a complementaridade de funções e a incapacidade para produção de relação dialógica

Os personagens de Fim de Partida têm sua capacidade para relação intersubjetiva comprometida, o que resulta em diálogos durante os quais, em alguns momentos, parece não haver qualquer troca comunicacional. O silêncio parece impor-se

e a obtenção de uma resposta emitida pelo outro é custosa, como se vê no trecho de diálogo entre Hamm e Clov transcrito a seguir:

> HAMM
> (ofendido) Não fiz você sofrer muito?
>
> CLOV
> Fez.
>
> HAMM
> (aliviado) Ah! Ainda bem! (Pausa. Friamente) Desculpe-me. (Pausa. Mais alto) Não ouviu? Desculpe-me.
>
> CLOV
> Eu ouvi. (BECKETT, 2002, p. 45)

Em outros momentos, os personagens dialogam entre si como se fossem incapazes de processar e reagir, proporcional e/ou coerentemente, ao que foi afirmado pelo outro dentro da conversação. É o que se dá com Hamm que tem uma reação completamente banal e desconectada do que foi dito anteriormente, ao perguntar a Clov porque este não o matava, tendo a confirmação de que este o faria, caso pudesse:

> HAMM
> Por que você não me mata?
>
> CLOV
> Não sei a combinação da despensa.
>
> Pausa.
>
> HAMM
> Vá buscar para mim duas rodas de bicicleta. (BECKETT, 2002, p. 46-47)

A reação de Hamm ao finalizar o diálogo, não condiz com o trecho inicial do diálogo. Ela evidencia que parece não ter havido efetiva troca de informação entre eles, não só devido à reação absolutamente impassível de Hamm, mas devido o fato de ele finalizar a conversação propondo um novo tema para o diálogo, tema este sem qualquer relação com o que foi dito anteriormente.

Além da questão da não comunicação, percebe-se nas relações entre os personagens de Fim de Partida a construção de vínculos que parecem reproduzir

esquemas relacionais baseados em papéis socialmente reconhecidos: criado-servo e pais-filhos, por exemplo. Porém, há momentos em que os personagens fogem a esses esquemas e desobedecem – ou parecem prestes a – à cartilha de comportamentos adequados e socialmente aceitos correspondentes aos esquemas relacionais que eles parecem reproduzir.

No seguinte trecho do diálogo inicial entre Hamm e Clov, o desejo de desobediência, no mínimo uma insatisfação, já se evidencia, embora ainda de maneira discreta:

> HAMM
> [...] (Apita. Entra Clov imediatamente. Pára ao lado da cadeira) Você polui o ar! (Pausa) Apronte-me, vou me deitar.
>
> CLOV
> Acabei de levantá-lo.
>
> HAMM
> E daí?
>
> CLOV
> Não posso ficar levantando e deitando você a cada cinco minutos, tenho o que fazer. (BECKETT, 2002, p. 39-40)

O descumprimento da função servo-criado, ou o desejo do descumprimento, aparece em outros momentos. Como, por exemplo, no seguinte trecho, quando Hamm ordena a Clov que este posicione a cadeira de rodas do primeiro exatamente no centro da cena, o desejo de desobediência surge acompanhado da manifestação de profunda hostilidade nutrida por Clov em relação a Hamm:

> HAMM
> Me sinto um pouco à esquerda demais. (Clov move minimamente a cadeira. Pausa) Agora me sinto um pouco à direita, demais. (Clov move minimamente a cadeira. Pausa) Me sinto um pouco pra frente demais. (Mesma coisa) Agora me sinto um pouco pra trás demais. (Mesma coisa) Não fique aí parado (atrás da cadeira), você me dá arrepios.
>
> Clov volta para seu lugar ao lado da cadeira.
>
> CLOV
> Se pudesse matá-lo, morreria feliz.

Parece-me que a hostilidade mútua nutrida entre Hamm e Clov, e entre Hamm e Nagg e Nell, constitui-se também enquanto crítica beckettiana à idealização da relação parental. Essa idealização aparece, por exemplo, nas peças do drama burguês, como bem observa Abirached, ao afirmar que "[...] la reconnaissance de la puissance paternelle, la nécessité de la soumission des enfants à la hiérarchie de la famille [...]"[10] (ABIRACHED, 1994, p. 120) são alguns dos valores defendidos por esse tipo de dramaturgia. Entende-se também que a crítica tecida por Beckett estende-se ao modelo cristão de família ideal, igualmente marcada pela obediência aos pais, obediência esta que permitiria aos indivíduos alcançar um estado de harmonia ou paz.

Diversos momentos da peça ilustram a relação de hostilidade recíproca entre Hamm e seus pais, e evidenciam, além da crítica beckettiana à idealização cristã/burguesa da família, o não cumprimento por parte dos personagens das funções sociais correspondentes aos papeis pai, mãe e filho. Por exemplo, no trecho a seguir, o modo como Hamm dirige-se ao pai pela primeira vez é extremamente agressivo:

> NAGG
> Minha papa!
>
> HAMM
> Maldito progenitor!
>
> NAGG
> Minha papa!
>
> HAMM
> Não há mais velhos como antigamente! Empanturrar-se, empanturrar-se, não pensam em outra coisa! (BECKETT, 2002, p. 48)

Mais adiante, Hamm diz, ratificando a idéia de que Nagg e Nell são descartáveis como lixo:

> HAMM
> Leve daqui esses restos! Atire-os ao mar! (BECKETT, 2002, p. 68)

[10] "[...] o reconhecimento do poder paternal, a necessidade de submissão dos filhos à hierarquia familiar [...]". Tradução minha.

Em outros momentos, Hamm trata a mãe como "porcaria" (BECKETT, 2002, p. 68) e manda parafusar as tampas dos latões onde eles estão depositados (Ibidem, p. 69). Porém, como dito anteriormente, há alternância dos personagens entre as funções de hostilidade/subalternidade. Embora fisicamente mais debilitado que Hamm e sob as ordens deste último, Nagg ocasionalmente reage agressivamente e dispensa a Hamm um tratamento equivalente ao que recebe. É o que evidencia o trecho a seguir:

> NAGG
> Estou escutando.
>
> HAMM
> Nojento! Por que você me fez?
>
> NAGG
> Eu não podia saber.
>
> HAMM
> O que? Não podia saber o quê?
>
> NAGG
> Que daria em você! (BECKETT, 2002, p. 104-105)

Como bem afirma Marfuz, os personagens interligam-se uns aos outros "numa troca de papéis rápida e desconcertante, sem explicações que a justifiquem, marcando dependência e impossibilidade de separação, como duplos, semelhantes ou oponentes". (MARFUZ, 2007, p. 138) Logo, é possível interpretar as relações entre os personagens de Fim de Partida também do ponto de vista da complementaridade de funções. Assim, numa situação de diálogo, por exemplo, enquanto um detém o poder de falar, o outro relaciona-se com este ocupando a função de ouvinte; da mesma forma, enquanto um exerce a função de autoridade, necessita que o(s) outro(s) personagem(s) se coloque(m) na função de subalternidade ou subserviência, havendo alternâncias freqüentes entre os papéis.

O trecho a seguir de um monólogo reforça a alternância entre os papéis/funções desempenhados pelos personagens. A seguinte fala torna evidente que, na relação entre Hamm e Nagg, por exemplo, são freqüentes as trocas entre quem ocupa o papel da autoridade autoritária e quem ocupa o papel oposto, da subserviência humilhada:

> NAGG

> [...] Quando era um menininho e tinha medo no meio da noite, quem você chamava? Sua mãe? Não. Eu. Deixávamos você berrar. Até trancávamos a porta para poder dormir. (Pausa) Eu estava dormindo, feliz, como um rei, e você me acordava para escutá-lo. Não era indispensável, não precisava de verdade que eu escutasse. Além disso, eu não o escutei mesmo. (Pausa) Espero que chegue o dia em que realmente precise que eu escute você, e precise ouvir minha voz, qualquer voz. (Pausa) Sim, espero viver até lá, para ouvir você me chamando, como quando era um menino, com medo, no meio da noite, e eu era sua única salvação. [...] (BECKETT, 2002, p. 111)

Assim, Hamm, que se coloca no lugar do suposto detentor da autoridade, do provedor, humilha os personagens Nagg e Nell, determinando sua permanência dentro de latas de lixo. Nagg e Nell, por sua vez, cumprem a função da obediência e dependência, o que justifica a posição ocupada por Hamm. Porém, como visto, Nagg ocasionalmente age com hostilidade pouco característica daqueles que ocupam lugar de subalternidade. Assim, alternam-se os papéis, bem como se questiona a estrutura socialmente reconhecida e aceita de relação entre pais e filhos, baseada na obediência e respeito.

Em alguns momentos, estabelece-se entre Hamm e Clov um esquema relacional baseado, por exemplo, na emissão, por parte de Hamm, de ordens e/ou agressões verbais e na submissão e aceitação, por parte de Clov, dessas ordens/agressões. No entanto, são constantes as insurgências de Clov, que promove a inversão dos papéis e torna o esquema relacional instável. Tais características – a insurgência e a inversão dos papéis – aparecem mais uma vez no seguinte trecho:

> CLOV
> Só com um microscópio para achar essa... (Vê a luneta) Ah, até que enfim!
>
> Pega a luneta, vai até a escada, sobe, dirige a luneta para o exterior.
>
> HAMM
> Me dê o cão!
>
> CLOV
> (olhando) Quieto!
>
> HAMM
> (mais alto) Me dê o cão!
>
> Clov derruba a luneta, segura a cabeça entre as mãos. Pausa. Desce precipitadamente, procura o cão, encontra-o, pega-o,

> abala-se em direção a Hamm e bate-lhe violentamente na cabeça com o cão.
>
> CLOV
> Toma o cão! (BECKETT, 2002, p. 137-138)

O esquema relacional entre os personagens baseado na complementaridade de funções se evidencia, ainda, no seguinte trecho, revelando inclusive um recurso metalingüístico adotado por Beckett:

> CLOV
> Para que eu sirvo?
>
> HAMM
> Para me dar as deixas. (BECKETT, p. 114)

A alternância de papeis entre os personagens aparece ainda em outros momentos. Quando, por exemplo, ao contar uma de suas histórias, Hamm convoca Clov a entrar num pequeno jogo, no qual o segundo deveria demonstrar interesse em escutar a história do primeiro. Assim, Hamm ordena a Clov, quando este hesita:

> HAMM
> (com raiva) Continue, criatura, continue mais um pouco (BECKETT, 2002, p. 115)

Porém, logo em seguida, quando Hamm está finalizando sua narrativa, é Clov que repete exatamente esta mesma frase, invertendo as posições naquele momento do jogo. (BECKETT, 2002, p. 118)

Percebe-se, então, que Beckett adota procedimentos de construção relacional entre seus personagens que promovem a desestabilização da noção de relação intersubjetiva sustentada no diálogo baseado no efetivo intercâmbio comunicacional. Além disso, o dramaturgo irlandês desestabiliza, inclusive, o próprio esquema relacional baseado na complementaridade de funções, potencializando as alternâncias entre estas. Quando os personagens revelam a instabilidade de seus discursos, colocam em xeque inclusive a própria condição de falantes, já que não cumprem adequadamente essa função.

Marfuz aponta para o fato de que os personagens de Beckett, diante das mais variadas formas de impedimento físico, valorizam dois elementos: o gesto e a fala. Textualmente: “Como à personagem não é permitido expressar-se pela livre

movimentação, o gesto é desenhado, em contorno mínimo e contrativo, e a fala é liberada, num esforço compensacional supressor da ditadura imposta ao movimento". (MARFUZ, 2007, p. 139) Para Marfuz, a linguagem verbal deixa de estar em função da ação, e transforma-se ela mesma na única ação possível, muitas vezes. (Ibidem, p. 81)

Hamm, com sua reduzida capacidade de movimentação física autônoma, assume as funções de autoridade, de dominador, através da fala; seu discurso verbal instável é o que permite a ele exercer alguma influência sobre o espaço que lhe cerca e sobre os outros que estão em seu entorno. Em termos metalinguísticos, pode-se notar que Hamm atua como um dramaturgo que "escreve", ou deseja escrever, o roteiro de ações dos demais personagens da peça, na tentativa de conduzir seus comportamentos e destinos.

É possível deduzir essa relação já desde o começo da peça, quando, no seu primeiro monólogo, Hamm logo assume a autoridade e atribui para si mesmo a decisão de quando deve começar a representação:

> HAMM
> Minha... (bocejos)... vez. (Pausa) De jogar. (BECKETT, 2002, p. 39)

Observe-se, agora, o trecho transcrito a seguir, onde parece ficar ainda mais clara a possível identificação entre Hamm e a figura do dramaturgo/autor, que escreve e decide os rumos do outro:

> HAMM
> Na minha casa. (Pausa. Tom profético, com volúpia) Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu. (Pausa) Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. Mas você não levantará e nem conseguirá o que comer. (Pausa) Ficará um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. (Pausa) Estará rodeado pelo vazio do infinito, nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam, e então você será como um pedregulho perdido na estepe. (Pausa) Sim, um dia você saberá como é, será como eu, só que não terá ninguém, porque você não terá se apiedado de ninguém e não haverá mais ninguém de quem ter pena. (p. 86).

Neste trecho, profundamente imagético, Hamm amaldiçoa Clov a ter o destino que ele mesmo teve, só que ainda mais cruel. Beckett recorre a procedimentos de antevisão do futuro e de aparente retomada do passado através da memória, para revelar que passado, presente e futuro se fundem e constituem, na realidade, um estado presente e permanente de degradação contínua. O autor reforça a diluição das fronteiras entre o que é passado e futuro, começo e fim, intensificando a idéia da divisão do tempo como uma ilusão, já que tudo é sempre o mesmo, com pequenas variações, parecendo imutável.

Enquanto enumera as mazelas pelas quais acredita que Clov passará, Hamm parece identificar-se, metalinguisticamente, com a figura do dramaturgo. Nesse processo, Hamm é colocado por Beckett na função de autor dos destinos de Clov, assumindo, assim, posição semelhante à do próprio Beckett, que é o autor da obra e efetivo senhor dos rumos dos personagens. A função de Hamm enquanto suposto criador ou senhor dos destinos dos demais personagens é reforçada pelo seu comportamento ditatorial, através do qual tenta exercer controle sobre tudo o que está à sua volta, à semelhança do dramaturgo que exerce domínio sobre sua criação.

Porém, a posição de controle de Hamm é ocasionalmente questionada por Clov, quando este se recusa a cumprir algumas ordens do primeiro. Outros elementos também diluem a suposta autoridade de Hamm: ele não tem a posse das chaves da dispensa, chaves estas que ficam em poder de Clov; mesmo que tivesse a posse das chaves, ela seria de pouca utilidade, já que os mantimentos se esgotam e Hamm não tem a possibilidade de conseguir outros; e a narrativa contada por Hamm, supostamente sobre seu passado, é por ele frequentemente interrompida e corrigida, revelando que nem sobre suas próprias memórias ele tem domínio.

Logo, Hamm falha em cumprir sua função de autor dos destinos dos demais personagens e do próprio destino; o fracasso é o resultado. Beckett parece-me então proceder à construção deste personagem de modo a questionar a própria figura do dramaturgo que acredita ser capaz de representar o mundo e atribuir-lhe alguma ordem através de suas obras. Baseado no que o próprio Beckett afirmou no artigo que escreveu sobre Bram van Velde, acredito ser possível deduzir que, para o autor irlandês, o dramaturgo fracassaria no seu intento, já que a ordem por ele atribuída ao mundo na obra ficcional não encontra correspondência no mundo não ficcional; e o fracasso desse dramaturgo parece-me ser devidamente evidenciado através da figura de Hamm. O dramaturgo Beckett problematiza, portanto, a própria função "dramaturgo", pondo em

questão, através de sua obra dramatúrgica, elementos concernentes ao exercício da dramaturgia, assumindo uma postura questionadora.

Percebe-se, portanto, que Beckett adota procedimentos de constituição de personagem de modo a fugir de quaisquer modelos pré-estabelecidos. Assim, ele concebe seres ficcionais decadentes, grotescos, risíveis, e ao mesmo tempo intrigantes e provocadores. Esses seres de papel representariam e concretizariam a postura beckettiana questionadora dos modelos de personagem. Acredito que, para Beckett, tais modelos fracassam enquanto veículo para a expressão de suas concepções, e devem ser desestabilizados. Essa desestabilização e a evidenciação desse fracasso são características da escrita beckettiana, constituindo-se enquanto elementos importantes a serem analisados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das três seções da presente dissertação, foram levantados e analisados procedimentos adotados por Samuel Beckett, integrantes da peça Fim de Partida, tendo como eixo de análise a temática do fracasso e os modos como o autor aborda tal temática. Busquei demonstrar, ora recorrendo a teóricos que se dedicaram ao estudo da obra do autor irlandês, ora apresentando minhas próprias interpretações, que a temática analisada aparece na obra de Beckett através de elementos que evidenciam, na própria estrutura do texto, a crença do autor no fracasso dos diversos modelos de escrita dramatúrgica e romanesca enquanto ferramentas para expressão e representação. Busquei demonstrar ainda que a temática do fracasso torna-se evidente na obra beckettiana também graças a fidelidade do escritor irlandês à concepção de que a condição humana é essencialmente caracterizada pelo fracasso, pela impossibilidade.

Ao analisar separadamente os elementos que constituem o texto da peça Fim de Partida – espaço, tempo, ação e personagens –, busquei demonstrar que Beckett propicia, através de sua dramaturgia, a reflexão sobre o próprio ato de produzir dramaturgia e recorre a alguns elementos característicos dos modelos dramatúrgicos que questiona, numa prática metalingüística que vai além da concepção de representação-dentro-da-representação, ou teatro-dentro-do-teatro.

Procurei demonstrar que Beckett utiliza-se da sua prática dramatúrgica para evidenciar suas concepções a respeito de outras dramaturgias. Apontei, buscando suporte teórico em outros pesquisadores da obra beckettiana e da dramaturgia em geral, que Beckett, ao adotar procedimentos constituintes de modelos dramatúrgicos ditos convencionais, desnaturaliza tais procedimentos, abstraindo-os de seus contextos típicos. Por exemplo, embora Fim de Partida apresente uma estrutura espaço/temporal aparentemente tradicional, o modo como tal estrutura é utilizada durante o desenvolvimento da peça afasta-se do convencional, sendo marcada por paralelismos, circularidades e repetições, além do efeito de presente eterno, estático. Ao proceder dessa forma, Beckett desestabiliza procedimentos convencionais, pondo-os em xeque e possibilitando novas construções de sentido.

Procurei apontar que Fim de Partida exemplifica algo característico da obra do autor irlandês: a valorização do impasse, do território da incerteza e da indefinição, território propício para o questionamento, para a não classificação. Quis demonstrar que a escrita beckettiana, além de escapar ao enquadramento nos limites de alguma convenção específica, constitui-se enquanto questionamento aos fundamentos da dramaturgia ocidental, ora aparentemente aproximando-se de determinadas convenções, ora subvertendo o uso de procedimentos que lhes são característicos. Num jogo de vai e vem, de aproximações e afastamentos, Beckett tece sua crítica e evidencia em Fim de Partida suas concepções de mundo e sua postura questionadora.

Devido à extensão e a variedade da obra de Samuel Beckett, e devido às dificuldades de classificação da mesma, reconheço que o presente estudo revela-se incompleto. Daí, a necessidade que tenho de afirmar que a obra beckettiana guarda ainda outras descobertas e possibilidades diversas de interpretação. A partir de novos olhares e novas relações, é possível a construção de sentidos ou entendimentos outros da poética beckettiana. Concluo que minhas interpretações nada têm de definitivas e que constituem mais uma forma de olhar e compreender a obra riquíssima de Samuel Beckett. E encerro o presente trabalho, fazendo minhas as palavras escritas por um repórter do jornal Chronicle, de São Francisco, logo após assistir à peça Esperando Godot, na Penitenciária San Quentin, palavras estas transcritas por Martin Esslin em O Teatro do Absurdo: “Ainda estamos esperando Godot e vamos continuar a esperar”. (ESSLIN, 1968, p. 17)

Referências

ABIRACHED, Robert. **La crise du personnage dans le théâtre moderne.** Paris: Éditions Gallimard, 1994.

ANDRADE, Fábio. Matando o tempo: o impasse e a espera. In: BECKETT, Samuel. **Fim de Partida.** Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. A importância de Beckett para a modernidade. In: **Revista Cult,** nº 142. São Paulo: Editora Bregantini, 2009. pp.48-51.

_____. **O silêncio possível.** São Paulo: Editora Ateliê, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

BECKETT, Samuel. **Eleutheria**. Paris: Les Edition de Minuit, 1995.

_____. **Esperando Goddot: peça em dois atos.** São Paulo, SP: Abril Cultural, 1976.

_____. **Fim de partida.** Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Vai e vem.** Tradução de Celso Junior e Henrique Santos, com a colaboração de Cláudio Simões. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

_____. **Molloy**. Tradução e prefácio Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

_____. **Malone Dies**. New York: Barney Rosset at Grove Press, 1956.

_____. **Malone Morre.** Tradução do francês e do inglês, posfácio e notas de Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.

BERRETINI, Célia. **Samuel Beckett: escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel de Beckett.** In: http://revistas.pucsp.br. Outubro de 2004. Lido em abril de 2009.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o Absurdo.** Rio de Janeiro: Guanabara,
1989.

ESSLIN, Martin. **Teatro do absurdo**. Tradução do inglês por Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

JANVIER, Ludovic. **Becekтt: ecrivains de toujours.** Paris: Seuil, 1979.

JOYCE, James. **Ouvres I.** Ed. Jacques Aubert. Paris, Gallimard, Bibliothéque de la Plêiade, 1982.

LEHMANN, Hans-Thies: **Teatro pós-dramático**. Tradução do alemão por Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEMINSKI, Paulo. Beckett, o apocalipse e depois. In: BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. São Paulo: Códex, 2004. pp. 147-161.

MARFUZ, Luiz César Alves. **O teatro de Samuel Beckett: poética da implosão e estratégias de encenação /** Luiz Alves César Marfuz. – Salvador: L.C.A. Marfuz, 2007. 400 f.; El. Orientadora: Profa. Dra. Cleise Furtado Mendes. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro e Escola de Dança, 2007.

MATERNO, Ângela. O Olho e a Névoa – Considerações sobre a teoria do teatro. In: **Revista Sala Preta**, n. 3. São Paulo: Departamento de Ciências / ECA / USP, 2003. PP. 31-41.

MÉLÈSE, Pierre. **Beckett.** Paris: Seghers, 1972.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem.** São Paulo: Editora Ática, 1989.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução do francês sob a direção de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre: **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução do francês por Andréa Sthael M. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

_____: **Introdução à análise do teatro**. Tradução do francês por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade.** Apresentação da autora. Prefácio de Sábato Magaldi. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Parerga e Paraliponema**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

SOUZA, Ana Helena. Molloy: dizer sempre ou quase. In**:** BECKETT, Samuel. **Molloy**. Tradução e prefácio Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007, pp. 7-20.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução do francês por Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução do francês por José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELOS, Cláudia. O intrateatro e o anti-ilusionismo. In: **Revista Cult,** nº 142. São Paulo: Editora Bregantini, 2009. pp. 52-54.

BIBLIA SAGRADA. Antigo e Novo Testamento. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista.