

3.2

O drama da ruína em Samuel Beckett

Do sentido da tragédia à tragédia do sentido. Se o sentido da tragédia era definido pela “unidade de ação”, mantida desde a antiguidade até os primórdios da modernidade, a impotência para a ação, surgida no fim do século XIX, vai se chocar tanto com a forma clássica da antiga tragédia grega, quanto com a forma moderna do drama no Renascimento e no Classicismo, na qual predominava o diálogo. Tal impotência para a ação vai ao encontro de um drama no qual a comunicação entre os personagens chega a ser, muitas vezes, interdita.

Ação e diálogo, os dois princípios formais fundamentais ao drama moderno, têm seu estatuto relativizado no período que antecede a chegada do século XX. A partir daí, muitos dramaturgos buscaram atingir a “universalidade poética” sem construir uma ação completa, questionando assim o antigo princípio da unidade de ação. A principal influência de tais autores, conforme notou Walter Kaufmann, foi Tchekhov, que deliberadamente omitia o começo e o fim de suas ações, oferecendo um fragmento de vida¹ – ou ainda, uma alegoria.

Analisada no capítulo anterior, a contradição entre a forma tradicional e os novos conteúdos abordados por peças de Ibsen, Tchekhov e Strindberg – tais como a interioridade e o passado – permitiu identificar os indícios de uma crise do drama, que nessa medida se aproximava dos gêneros épico e lírico. Levada ao seu extremo, a crise da forma dramática se tornou tema discutido pelas próprias obras, de maneira mais ou menos evidente, e terminou por gerar o autoquestionamento do drama, até mesmo um “antidrama”, na expressão de George Steiner. O caso emblemático agora é Samuel Beckett, tema central deste último capítulo da tese.

Em *Esperando Godot* há momentos que proclamam, com vivacidade dolorosa, a enfermidade de nossa condição moral: a incapacidade da fala ou gesto de conter o abismo e horror dos tempos. Mas novamente me pergunto se lidamos com o drama em qualquer sentido genuíno. Beckett escreve ‘antidrama’; ele demonstra, com uma espécie de lógica irlandesa, que se pode bloquear, em cena, todas as formas de mobilidade e de

¹ Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (Princeton: Princeton University Press, 1992), p. 43.

comunicação natural entre os personagens e ainda assim produzir uma peça.²

Sem mobilidade e sem comunicação – ação e diálogo – os personagens de Beckett parecem ter sido condenados a viver em um tempo vazio. Incapazes de articularem sentido ao horror da época de sua criação, seja através da fala ou do gesto, conforme escreveu Steiner, eles trazem a nu a enfermidade moral da primeira metade do século XX, com suas guerras, perseguições e explosões atômicas.

Ao tratar das “tentativas de salvamento” do drama surgidas no começo do século, mais especificamente da “peça de um só ato”, Peter Szondi escrevera: “O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver.”³ As questões do esvaziamento do tempo e da impossibilidade de preenchê-lo com uma ação, como se verá, encontram eco na leitura das peças de Beckett. Localiza-se nelas, também, o signo de uma vida condenada. No entanto, elas não mostram mais o retesamento anterior à catástrofe, e sim o que se passa depois da catástrofe. Seus personagens não podem sequer tentar evitá-la, visto que ela já se passou. Assim também Beckett não pode tentar salvar a forma tradicional do drama – lugar em que foi situado de maneira um tanto acessória por Szondi enquanto “peça de conversação” – visto que ela já se esfacelou. Seus homens não estão separados da ruína, convivem com ela, sobrevivem a ela. A ruína da vida acompanha a ruína do drama. Por isso, ele é mostrado em sua negação, o “antidrama” numa peça teatral.

A passagem de Szondi, entretanto, leva a pensar no preenchimento espaço-temporal das obras de Beckett. Seus personagens habitam um tempo e um espaço catastróficos de antemão, onde a perda de sentido e a fragmentação de ambos resultam numa realidade extremamente problemática. Será o seu teatro palco de um espaço puro, porque não contaminado pela passagem do tempo? Serão seus cenários inóspitos o lugar suspenso de uma espera onde, contraditoriamente, o tempo não passa? “O certo é que o tempo custa a passar, nestas circunstâncias, e nos força a preenchê-lo com maquinações”, talvez “para impedir que nosso entendimento sucumba”, diz Vladimir, personagem de

² George Steiner, *A morte da tragédia* (São Paulo: Perspectiva, 2006), p. 197.

³ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 110.

Esperando Godot. Mas já não estaria seu entendimento “perdido na noite eterna e sombria dos abismos sem fim?”⁴

Não há marcos seguros nos quais se ancorar, tanto na perspectiva temporal quanto espacial. De acordo com Gerd Bornheim, “o que acontece em Beckett no *Esperando Godot* é justamente um questionamento da própria consistência do espaço e do tempo”. Por isso, Beckett seria “o contrário da tragédia”, pois nele “a construção do tempo não existe”, não existindo também a construção de um sentido, inaugurada na cultura ocidental pela forma da tragédia grega.⁵

O questionamento da passagem de tempo é recorrente nas peças do irlandês Samuel Beckett, escritas em meados do século XX. Tal questão aparece já em seus títulos, como na forma do gerúndio de *Esperando Godot*, onde Estragon se perde na cronologia. “Mas que sábado? E hoje é sábado? Não seria domingo? Ou segunda? Ou sexta?”⁶ Bem mais à frente no texto, o personagem Pozzo se refere à tematização do tempo como um veneno, algo abominável, dizendo furioso:

Não vão parar de me envenenar com essas histórias de tempo? É abominável! Quando! Quando! Um dia, não é o bastante para vocês, um dia como os outros, ficou mudo, um dia, fiquei cego, um dia, ficaremos todos surdos, um dia, nascemos, um dia, morremos, no mesmo dia, no mesmo instante, não basta para vocês? (*Mais calmo*) Dão a luz do útero para o túmulo, o dia brilha por um instante, volta a escurecer.⁷

O dia, que é um dia qualquer, como os outros, em que Pozzo fica cego e Lucky fica mudo, podendo ser também o dia em que ficaremos todos surdos, traz à tona a problematização da passagem de tempo, tradicionalmente considerada de maneira linear, progressiva. Esse trecho da peça de Beckett permite colocar em questão a sequência do enredo, baseada no diálogo, sobre a qual se fundava o drama renascentista, classicista e burguês. Naquela “dialética fechada em si mesma”, segundo Szondi, um instante dramático seria o desdobramento necessário do anterior, que, por sua vez, teria surgido também por um desenrolar imediato de outro instante que o antecedeu, e assim em diante. Cada

⁴ Samuel Beckett, *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 161.

⁵ Gerd Bornheim, “O sentido da tragédia”, in: *Folhetim 12* (Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan-março 2002), p. 28-30.

⁶ Samuel Beckett, *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 183.

acontecimento se justificaria em cena dialeticamente, constituindo a síntese futura da negação que o momento presente coloca ao passado. Daí o drama moderno se fundar no presente absoluto do diálogo.

Na medida em que Beckett deixa de sustentar uma linha mestra ordenadora dos acontecimentos, que fornecesse o vínculo necessário entre eles, o tempo apresenta uma inegável dificuldade de comportar uma ação completa, ou seja, uma trama encadeada e progressiva. Da perspectiva de Pozzo, não há desenvolvimento. Não há evolução. Há dois marcos, um inicial e um final, o útero e o túmulo. O que os separa é apenas um instante, uma vida condensada no brilho desse dia qualquer.

Retomando a distinção (apresentada na segunda parte deste texto) entre a dialética enquanto movimento transformador, a partir de Hegel, e a dialética parada, a partir de Benjamin, pode-se pensar a concepção de tempo em jogo nas peças de Beckett – se é que uma única concepção de tempo perpassa todas elas. Na fala citada, Pozzo desfaz a diferença quantitativa entre os dias, considerando um só o dia do nascimento e o da morte, as duas pontas de uma vida que, se narrada linearmente, encontraria seu significado naquilo que se desenrola entre esses dois pontos, diametralmente opostos. A seta de um tal relato apontaria do começo para o fim, deslocando-se no sentido do útero ao túmulo. Mas Pozzo diz que não. O dia em que nascemos não é “como” o dia em que morremos, é o mesmo. Eles se recobrem, dobram-se um sobre o outro, coincidindo, condensados.

Na aproximação dos extremos, compõe-se uma imagem capaz de chocar. Essa imagem forte, dar a luz do útero para o túmulo, talvez se deva à eleição de uma afinidade qualitativa: a semelhança de relevo entre entrada e saída da vida. Talvez se deva, simplesmente, à resignação de que nada relevante possa acontecer no ínterim, trazendo a marca do inelutável – marca, aliás, característica da experiência com a catástrofe na primeira metade do século XX. Encapsulada, a existência se reduz a um único e mesmo dia; mais ainda, a um único e mesmo instante. Essa noção instantânea e intensiva se contrapõe às “histórias de tempo”, que envenenam por quererem saber “quando” algo ocorreu para situá-lo na cronologia extensiva, e remete à dialética parada. Há, aqui, a referência a uma suspensão temporal como aquela que imobiliza o fluxo dos acontecimentos na teoria de Benjamin.

Se a ideia de uma dialética na imobilidade é desenvolvida por Benjamin nas teses sobre história e no livro das *Passagens*, sendo aplicada já nesses textos à análise de seus objetos específicos, ela surge também no âmbito estético de consideração do teatro a partir do encontro com Bertolt Brecht. Conforme a análise de Benjamin, o princípio artístico da montagem desempenha função determinante na estratégia de Brecht para criar um distanciamento entre o ato da encenação e a ação representada, chamando atenção para a montagem desta através daquela ao tencionar essa relação, que é dialética, não natural e inquestionável. Interrompendo o fluxo da ação, Brecht buscaria a imobilização da cena em um quadro capaz de deflagrar as condições em jogo ali, permitindo ao público tomar uma posição com relação ao enredo e sair do teatro mais esclarecido acerca dos elementos sociais que atuam, tanto na composição da cena, quanto sobre o homem contemporâneo em geral. Segundo Benjamin, o “gesto” seria fundamental para produzir tal suspensão.

É verdade que Brecht visava, em primeiro plano, a função pedagógica do seu teatro de vanguarda, desenvolvendo a noção de “teatro épico” e seus princípios de distanciamento desde os anos 1920. Para isso, ainda que interrompido e rearticulado pelo procedimento da montagem, o sentido do enredo (ou da fábula) mantinha a importância central concedida à ação dramática desde Aristóteles. No fim dos anos 1940, Brecht escreve: “Tudo é em função da *fábula*, ela é o coração do espetáculo teatral.”⁸ Esse já não é o caso de Beckett. Ele não visa a aprendizagem direta de temas sociais levantados pela encenação, “esta referência extra-teatral está ausente de seu teatro”, assim como “não busca envolver o espectador no desenvolvimento sucessivo de um enredo dramático”⁹, como discute Luciano Gatti.

Essa diferença de fundamento talvez se explique por Beckett escrever suas peças no contexto do pós-guerra, momento histórico extremamente desiludido com o homem e com sua capacidade de articular racionalidade à construção de uma vida mais justa. Se ele desperta nossa inteligência, é por uma via indireta, onde talvez se possa vislumbrar uma nova articulação, não tão evidente quanto em

⁸ Bertold Brecht, *Pequeno organon para o teatro*, In: Monique Borie, Matine de Rougemont, Jacques Scherer (Org.), *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*, Trad. Helena Barbas (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), p. 486.

⁹ Luciano Gatti, “Samuel Beckett e o teatro de vanguarda”, In: Rodrigo Duarte; Romero Freitas. (Org.), *Deslocamentos na arte* (Belo Horizonte: UFMG, UFOP, ABRE, 2010).

Brecht, entre estética e política através da provocação de suas figuras perturbadoras e do jogo teatral propriamente dito. Deixando de lado o cunho pedagógico, a análise feita por Benjamin do teatro épico brechtiano sugere uma possível via de leitura também para a obra de Beckett a partir do princípio artístico da montagem e do elemento gestual, ambos capazes de produzir rupturas que suspendem contradições.

De volta à relação espaço-temporal, convém lembrar que as unidades de tempo e de lugar eram intimamente ligadas à unidade de ação no drama moderno, e dela extraíam sua validade, de acordo com a análise em que Szondi localiza o escopo da ação somente no diálogo. Isso significa que a continuidade temporal estava estreitamente vinculada ao desenrolar da ação dialógica, mantendo a exigência de conexão necessária dos acontecimentos em cena que, desde Aristóteles, caracterizou a antiga unidade de ação. Se as três unidades eram interdependentes na forma dramática moderna, é de se esperar que, perdendo-se uma delas, as outras se percam junto. Ao questionar a continuidade temporal, rompendo a sequência evolutiva baseada no presente absoluto do diálogo, também a linguagem em Beckett não pode mais sustentar o decurso tradicional de uma ação. O diálogo se esfacela. Em sua cena, não há movimento transformador com base na conversação. Parece haver, sim, uma suspensão imobilizada. Daí a referência àquela noção de dialética parada.

No “antidrama” beckettiano, então, se a contagem cronológica dos dias perde seu significado, como indicou Pozzo, as palavras utilizadas ao longo da encenação também surgem destituídas de um conteúdo fixo compartilhado por todos. A ausência de sentido do tempo se mistura à perda de sentido da própria linguagem. Em *Fim de partida*, Hamm exclama: “Ontem! Que quer dizer isso? Ontem!”. Ao que Clov responde, 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.”¹⁰ Sem poderem se calar, afinal, são personagens dramáticos, estão condenados a falar abertamente, continuam arriscando uma fala. Reconhecendo o risco de habitar o limiar da significação, Vladimir, de *Esperando Godot*, alerta quanto ao perigo: “Não percam tempo com palavras vazias.”¹¹

¹⁰ Samuel Beckett, *Fim de partida* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 87.

¹¹ Id., *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 160.

As falas desses personagens apresentam ruínas de diálogos, na incompletude da forma dialógica, mas indicam a tentativa de ainda testar o canal comunicativo. Uma dessas figuras admite a convivência resignada com o fracasso, sempre eminente, na comunicação: “apenas saber que teoricamente você pode me ouvir, mesmo que na verdade não o faça, é tudo que eu preciso”¹². Sem realizar propriamente a transmissão de uma mensagem, tal “conversa nula” sugere a busca pela comprovação da existência daqueles que falam, a despeito do conteúdo de sua fala ou da forma como falam. O importante parece ser que ainda falam.

Ao tratar de Beckett, Szondi constatou que o enunciado deflagra a negatividade do diálogo, o automatismo absurdo da fala e a impossibilidade de cumprir a forma tradicional do drama, pois “nesse nível a forma dramática não encerra mais nenhuma contradição crítica, e a conversação já não é mais um meio de superá-la. Tudo está em ruínas: o diálogo, o todo da forma, a existência humana.”¹³ Se a conversação não guarda mais a possibilidade de superar uma contradição, é porque ela enfrenta o desafio de significar. Desafio frente ao qual o fracasso se mostra inevitável. Sem abarcar um sentido compartilhado, as falas não permitem construir elos entre si que carreguem os personagens dialeticamente para frente, rumo ao desenvolvimento de um enredo e à solução de um conflito. Eles não caminham no espaço, nem no tempo. O momento teatral deixa de conter em si o germe do futuro, sendo rompida aquela engrenagem progressiva baseada na conversação. Mesmo quando esses personagens pronunciam palavras, e até sentenças, o sentido de um diálogo está longe de se realizar, tanto que Vladimir afirma: “Isto está cada vez mais insignificante.” Estragon complementa: “Não o suficiente. Ainda.”¹⁴

Em seu estudo sobre o drama barroco alemão, Walter Benjamin percebeu que, na fragmentação característica do período, a língua deixou de ser “mero instrumento de comunicação” para, objeto recém-nascido, ganhar nova dignidade, reverberante de sentidos alegóricos. “A linguagem é, assim, fragmentada para nos seus fragmentos adquirir uma expressão diferente e mais intensa.”¹⁵ Em *Esperando Godot*, há uma famosa sequência na qual se vê um tal estilhaçamento capaz de intensificar a língua. Se, por um lado, a linguagem deflagra sua

¹² Id., *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 41.

¹³ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 108.

¹⁴ Samuel Beckett, *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 136.

¹⁵ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 229.

insuficiência, num processo de “colapso da comunicação”¹⁶, por outro lado, reafirma seu caráter poético, irreduzível à função de meio para transmissão de uma mensagem exterior. Para Steiner, as seguintes “fugas de diálogo” se aproximam muito da retórica pura.¹⁷

Estragon – Todas as vozes mortas.
 Vladimir – Um rumor de asas.
 Estragon – De folhas.
 Vladimir – De areia.
 Estragon – De folhas.
Silêncio.
 Vladimir – Falam todas ao mesmo tempo.
 Estragon – Cada uma consigo própria.
Silêncio.
 Vladimir – Melhor, cochicham.
 Estragon – Murmuram.
 Vladimir – Sussurram.
 Estragon – Murmuram.
Silêncio.
 Vladimir – E falam do quê?
 Estragon – Da vida que viveram.
 Vladimir – Não foi o bastante terem vivido.
 Estragon – Precisam falar.
 Vladimir – Não lhes basta estarem mortas.
 Estragon – Não é o bastante.
Silêncio.
 Vladimir – Como o ruflar de plumas.
 Estragon – De folhas.
 Vladimir – De cinzas.
 Estragon – De folhas.
*Longo silêncio.*¹⁸

Nessa sequência, bastante citada por comentadores, há uma ambiguidade perturbadora. No esboroamento da linguagem, as palavras surgem “acumuladas e surradas”, insuficientes para dizer definitivamente, tanto que os personagens se desdizem para, logo em seguida, se repetir. Numa “eloquência inversa”¹⁹, Beckett ostenta os restos, os farrapos de linguagem. Porém, “as palavras, mesmo isoladas, revelam-se como fatídicas”, escreveu Benjamin sobre o drama barroco. Elas têm sua força redimensionada ao se apresentarem fragmentadas como ruínas – gastas,

¹⁶ George Steiner, “O repúdio à palavra”, in: *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988), p. 53.

¹⁷ Id., “Da nuance e do escrúpulo”, in: *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem* (São Paulo: Cia das Letras, 1990), p. 25.

¹⁸ Samuel Beckett, *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 120-122.

¹⁹ George Steiner, “Da nuance e do escrúpulo”, in: *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem* (São Paulo: Cia das Letras, 1990), p. 25.

vazias, nuas. Solitárias como quem as enuncia, voltam a brilhar nessa suspensão. “Somos mesmo tentados a dizer que o simples fato de elas, assim isoladas, significarem ainda alguma coisa dá ao que lhes resta de significação um caráter ameaçador.”²⁰

Na hipótese de que Vladimir não contradiz Estragon, propondo simplesmente substituir o termo dito por outro mais adequado – por exemplo, folhas por cinzas – mas que a sequência de suas falas compõe uma imagem na reunião das partes isoladas, tal como um mosaico, compreende-se porque a linguagem pode ganhar uma nova dignidade em sua fragmentação. O princípio artístico da montagem, discutido no capítulo anterior no âmbito da vanguarda, ressurge em Beckett, gerando choque e conferindo caráter ameaçador à obra. Ao manter em suspenso a tensão provocada pela composição dos diferentes termos, reverberam múltiplos sentidos alegóricos, conforme propunha Benjamin para o Barroco. Sem ser possível decifrar um sentido último, somos devorados pelo enigma montado por Beckett.

*

Nas três peças consideradas aqui, *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes* – publicadas respectivamente em 1952, 1957 e 1961 – é possível localizar uma gama de variáveis que dizem respeito à ruína do drama. A primeira e mais evidente característica em comum é o fato desses personagens se encontrarem confinados em cenários inóspitos. Se não estão reclusos num ambiente fechado, como na sala-abrigo de *Fim de partida*, são impedidos de se movimentar por motivos físicos, como no deserto de *Dias felizes*, onde Winnie está enterrada até a cintura e Willie só consegue rastejar até um buraco, ou por estarem comprometidos com um encontro marcado naquele determinado local, junto a uma árvore seca. Nesse ambiente de espera, Estragon pergunta se “não estamos amarrados”. Vladimir responde: “Amarrados a Godot? Que ideia! De maneira nenhuma! (*Pausa*) Não... ainda.”²¹ Sem conseguirem se afastar da árvore, embora não propriamente amarrados a ela, cogitam se enforcar num galho. Na “sombra

²⁰ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 229.

²¹ Samuel Beckett, *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 44.

ridícula de uma árvore na qual não se pode sequer se enforcar”²², sua iniquidade é maior que a vida, escreveu Beckett em carta de 1948.

Além do confinamento, há a aridez. Após Hamm perguntar como estão as coisas do lado de fora do abrigo, Clov responde em uma palavra, olhando para o exterior com a luneta: “Cadavérico.”²³ O universo está cinza. “A casa toda já fede a cadáver. / O universo todo.” Tudo está em declínio. Nesse contexto de morte, Hamm imagina que o despertador manuseado por Clov já não estaria mais funcionando, quer por ter funcionado demais, quer por quase não ter sido usado.²⁴ Duas possibilidades opostas são levantadas, mas ambas levariam ao mesmo resultado: a precariedade.

Soma-se ao confinamento espacial, a suspensão temporal que prende esses mesmos personagens à repetição, pois não há acontecimento no sentido estrito de mudança, não há emergência do novo. Estão todos atrelados a uma situação de estagnação da qual parece não haver escapatória. Tornam-se vítimas daquele tempo vazio, de que falara Szondi, e por isso estão “prestes a morrer de tédio”²⁵. Quanto mais dizem querer escapar, quanto mais imploram “vamos parar com esse jogo!”²⁶, mais se deflagra seu aprisionamento.

Há nos gestos dos personagens um movimento duplo que denuncia, mais uma vez, a ineficácia em dar conta do decurso tradicional de uma ação. Tais gestos são, ao mesmo tempo, repetidos insistentemente e interrompidos antes de se completarem de fato. Alguns exemplos são Winnie mexendo em sua bolsa, da qual saca e guarda diversos objetos do uso cotidiano; Estragon e Vladimir tirando, examinando e recolocando, respectivamente, bota e chapéu; Clov carregando a escada de um lado para o outro do palco – sem que nada de novo advenha de tudo isso. Nessa direção, Fábio de Souza Andrade, tradutor dessas peças no Brasil, constata que, “valendo-se das palavras (falhas) e das coisas (poucas) ao seu alcance, Winnie executa uma sequência quebradiça de atos, constantemente

²² *Je les vois d'une iniquité plus grande que nature. A l'ombre dérisoire d'un arbre pas même foutu de vous pendre.* Id., *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 107.

²³ Id., *Fim de partida* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 70.

²⁴ Ibid., p. 89-91.

²⁵ Id., *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 77.

²⁶ Id., *Fim de partida* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 121.

interrompida, sem fim e sem finalidade”²⁷. Quebrado, um ato não se sustenta desde o seu início até o seu fim.

A incompletude do gesto parece apontar para a ruptura da ação, que antes se pretendia una e completa, ou seja, com começo, meio e fim. E a repetição mostra o abismo que separa esses múltiplos gestos, insistentes e redundantes, daquele gesto único e definitivo praticado pelo antigo herói trágico. Isso se comprova pelo exemplo de Édipo, cujas decisões não tinham volta, como ele mesmo o sabe bem. Tendo prometido vingança ao assassino do antigo rei Laio, o então rei Édipo furou seus próprios olhos e submeteu-se ao exílio quando descobriu ser justo ele o culpado que tanto amaldiçoou. Prova de sua consciência da irreversibilidade da ação e da fala, é o trecho reproduzido a seguir.

Após haver vivido em Tebas a existência
mais gloriosa e bela eu mesmo me proibi
de continuar a usufruí-la ao ordenar
que todos repelissem o maldito ser,
impuro para os deuses, da raça de Laio.²⁸

No que diz respeito ao elemento gestual, uma nova ponte com a análise benjaminiana do teatro épico de Brecht se apresenta. Ali, o fato de um mesmo gesto retornar em momentos decisivos da ação representada, exercendo nova ruptura questionadora, fazia com que ele se tornasse citável dentro da encenação. Em Beckett, embora o gesto esteja longe da função pedagógica que possuía no teatro brechtiano, também se pode dizer que certos movimentos gestuais se tornam citáveis no interior de seus jogos teatrais. Sua repetição, entretanto, não remete a um momento decisivo no enredo, como ocorre no exemplo dado por Benjamin de que “o mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra para ser fuzilado”²⁹, em *Um homem é um homem*. Nessa peça de Brecht, através do gesto, mostrava-se tanto o enredo quanto o ato de representá-lo (ação dramática e encenação). Diluída e reiterada, a insistência beckettiana nos mesmos gestos compõe uma sequência complexa há muito esvaziada de sentido – se é que, num passado remoto, ela chegou a significar algo.

²⁷ Fábio de Souza Andrade, “A felicidade desidratada”, in: Samuel Beckett, *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 13.

²⁸ Sófocles, “Édipo Rei”, in: *A trilogia tebana* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006), p. 90 (1630).

²⁹ Walter Benjamin, “Que é o teatro épico?”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 89.

Sem conteúdo, a citação se reduz ao ato de citar, faz referência ao próprio jogo teatral. Na falta do que mostrar, um enredo, o gesto consiste apenas nesse “apontar”, que não mostra coisa alguma, mas indica o nada. Por não possuir finalidade, o conjunto de gestos se esgota em si, na sua execução persistente, não produzindo resultado exterior.

Em *Dias felizes*, Winnie se refere inúmeras vezes a um passado longínquo, quase sempre em tom nostálgico, com a recorrente expressão: “Ah, o velho estilo!”³⁰ Pode-se interpretar esse bordão na mesma linha do que se dizia acerca da interrupção e da repetição como estratégias para apresentar a ruína da forma tradicional do drama. De um lado, no drama moderno, a ação colocava em jogo uma relação de totalidade e de organicidade com a matéria da criação – na lição de Aristóteles, a ação trágica era o recorte temático, a partir dos mitos, de um fato de caráter elevado, eleito pelo poeta devido à completude e à grandeza de sua extensão. De outro lado, nas peças de Beckett, a ausência de uma ação una, coesa e completa, ou ainda a sua intencional ruptura, denuncia uma nova forma que não se pretende nem orgânica nem totalizante. Na decadência do velho estilo, vê-se a ruína do drama.

A passagem de uma estética classicista, que visava manter obediência ao velho estilo dos antigos modelos, para uma nova concepção capaz de liberar a criação de exigências prévias, foi percebida por Benjamin no livro sobre o drama barroco alemão. Enquanto, para muitos de seus contemporâneos, as peças barrocas do século XVII eram tragédias fracassadas, para Benjamin elas seriam superiores à harmonia das obras antigas exatamente por evidenciarem a destruição do modelo canônico, tomado por atemporal, e a construção do novo.³¹ Na contramão do “belo” simbólico, enquanto expressão totalizada e harmônica das obras de arte clássicas, Benjamin desenvolveu a categoria alegórica. Por ser parte e não “todo”, a alegoria apresenta um desencaixe com relação à forma clássica ao se apropriar dos elementos antigos fora da completude tradicional, na sua quebra em fragmentos. Na ruptura do cânone, o velho estilo, a alegoria resta enquanto

³⁰ Samuel Beckett, *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 38.

³¹ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 194.

ruína. “E com que trabalha Beckett a não ser com ruínas, ruínas de gente, ruínas da cultura, ruínas da Europa?”³²

Nessa linha de leitura, se o drama classicista for considerado simbólico, o “antidrama” de Beckett deverá ser alegórico. Sugerindo tal interpretação, a fala de Winnie citada como epígrafe deste texto afirma que “perdemos os nossos clássicos” para, logo em seguida, dizer que “não de todo”, pois resta uma parte, “fica uma parte dos nossos clássicos para ajudar a atravessar o dia”³³. O que permanece, sem a integridade da tradição, mas de forma fragmentada, é a configuração alegórica. Como a imagem do torso faz ver, a parte recortada denuncia a ausência de um todo harmônico, característico do símbolo. Opondo-se à totalidade e organicidade do drama classicista, um drama de caráter alegórico assume o esfacelamento e a insuficiência dos antigos modelos, os quais, na melhor das hipóteses, poderão apenas “ajudar a atravessar o dia”. Atravessar³⁴ significa passar através, percorrer e, ainda, subsistir, resistir à ação do tempo. Torso é o que resistiu ao tempo, não de fora dele, na eternidade canônica, mas sofrendo sua ação.

Em direção próxima à leitura proposta a partir do conceito benjaminiano de alegoria, Theodor Adorno tenta entender *Fim de partida* com base na noção de “paródia”. Ele percebe que, em Beckett, “os componentes dramáticos reaparecem depois de sua própria morte”, uma vez que elementos tradicionais do drama como “exposição, complicação, ação, peripécia e catástrofe retornam como elementos decompostos de uma autópsia que examina a forma dramática”³⁵. Seria possível dizer que eles reaparecem após sua alegorização, pois já em Benjamin o procedimento alegórico significa “mortificação das obras”³⁶. Aqui, a “morte” é entendida como o que introduz a finitude no campo estético através da quebra da bela aparência de uma placidez metafísica, mantida enquanto a obra se sustenta como um mundo perfeitamente fechado em si – aparência sensível de uma essência ideal.

³² Paulo Leminski, “Beckett, o apocalipse e depois”, in: Samuel Beckett, *Malone morre*, Trad. Paulo Leminski (São Paulo: Brasiliense, 1986), p. 154.

³³ Samuel Beckett, *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 60.

³⁴ Na versão em inglês, “*to help one through the day*”.

³⁵ Theodor W. Adorno, “Trying to Understand *Endgame*”, in: *Notes to Literature II* (New York: Columbia UP, 1991), p. 136.

³⁶ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 197.

Intervenção crítica, a mortificação alegórica deflagra os princípios constitutivos da obra, ou seja, a montagem de suas partes, realizando a autópsia que decompõe e examina os elementos dramáticos tradicionais. Assim, torna-se conteúdo de reflexão no interior da obra aquilo que antes ditava do exterior a sua forma, fazendo paródia do drama. Em seu ensaio, Adorno constata que, se “esses componentes naufragam juntamente com o sentido outrora irradiado pelo drama, *Fim de partida* estuda, como num vidro de ensaio, o drama da época atual, a qual não tolera mais o que constitui o drama”³⁷.

O naufrágio de um sentido a ser irradiado pelo drama é comentado pelo próprio Beckett nas suas correspondências. Em resposta a uma carta pedindo esclarecimentos sobre *Esperando Godot*, ele diz não saber mais sobre os personagens além do que eles falam, fazem e do que lhes acontece. Diz não saber também sobre Godot, quem é, se existe. E, se a peça não oferece muito, Beckett reconhece que poderia tê-la feito ainda com menos. “Quanto a esperar encontrar nisso tudo um sentido mais amplo e elevado para levar consigo depois do espetáculo, junto com o programa e picolés de chocolate, eu sou incapaz de entender tal interesse. Mas isso deve ser possível.”³⁸

Uma vez que Benjamin relaciona tal completude de sentido ao conceito de símbolo e à estética clássica do belo, é pertinente retornar às lições aristotélicas para compreender melhor o que seria a antiga totalidade simbólica, frente à qual a alegoria se opõe. No “Capítulo VII” da *Poética*, Aristóteles explicou o conceito de “belo” a partir das noções de simetria, proporção e equilíbrio das partes que compõem o conjunto do corpo de um ser vivo, constatando que, da mesma forma, há uma sequência necessária das partes de uma trama dramática, sendo elas princípio, meio e fim. Da observação do belo natural, conclui-se que a composição de uma trama bela deve se basear em ação una, completa, com ordenação necessária e verossímil das partes. E no “Capítulo VIII”, sobre a unidade de ação, o filósofo grego diz que, se a conexão entre as partes da trama

³⁷ Theodor W. Adorno, “Trying to Understand *Endgame*”, in: *Notes to Literature II* (New York: Columbia UP, 1991), p. 136.

³⁸ *Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les Esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible.* Samuel Beckett, *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 315.

for alterada pela supressão ou pelo deslocamento de uma delas, a ordem do todo será mudada, confundida.³⁹

No que se refere à montagem de cunho alegórico, porém, cai por terra a exigência aristotélica de ordenação orgânica da trama. É esse o caso de certas obras vanguardistas do início do século XX, as quais fizeram com que um pensador como Peter Bürger concluísse, a partir da teoria alegórica de Benjamin, que as partes “não se encontram mais subordinadas a uma intenção da obra”, já que não se visa mais criar uma “impressão total”⁴⁰ no sentido de um conjunto organicamente articulado. Se “isso significa que as partes carecem de necessidade”, quer dizer também que elas se emancipam, e que é deflagrado o procedimento de sua montagem. Em *Fim de partida*, Hamm constata que “o fim está no começo e no entanto continua-se”⁴¹. Autônomas, as partes da obra aparecem sendo montadas e desmontadas, como peças de um quebra-cabeça que não se completa. Elas se tornam tema de análise interna, conforme se depreende de maneira implícita na discussão sobre o toque do despertador: Clov – “O fim é incrível.” / Hamm – “Prefiro o meio.”⁴²

Não só a trama deixa de ser um todo orgânico articulado, mas aos próprios personagens beckettianos não resta organicidade alguma. Fisicamente, eles sofrem amputações e perda de sentidos. Assiste-se à ruína de seus corpos assim como à ruína da forma dramática, lembrando a presença da caveira na estética barroca, emblema da concepção de história como decadência. São exemplos desse procedimento alegórico atuando sobre o corpo humano as súbitas cegueira de Pozzo e mudez de Lucky, em *Esperando Godot*, além da já definitiva cegueira acompanhada de paralisia de Hamm, em *Fim de partida*. Seus pais se encontram mutilados dentro de latões, enquanto ele, sentado numa cadeira de rodas, depende de seu faz-tudo de “andar emperrado e vacilante”⁴³, por sua vez, incapaz de sentar.

Percebe-se que a precariedade física de Hamm e, de maneira mais avançada, de seus pais Nagg e Nell, anunciam o destino de Clov, numa evolução funesta das três gerações. O próprio Hamm prevê que um dia, de tão cansado,

³⁹ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 47-53 (VII e VIII).

⁴⁰ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo: Cosac Naify, 2008), p. 158.

⁴¹ Samuel Beckett, *Fim de partida* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 113.

⁴² *Ibid.*, p. 91-92.

⁴³ *Ibid.*, p. 37.

Clov vai parar e descansar. Sem mais nem menos, não conseguirá se levantar, nem enxergar. “Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu.” Talvez não seja propriamente sentado, já que Clov reage, dizendo não poder sentar. Mas Hamm retruca: “Que importância tem a postura?”⁴⁴ Sentado, deitado ou mesmo de pé, estático, o importante é a iminência da imobilidade, anunciada quase como por um oráculo. Novamente, aparece marca do inelutável, em sintonia com o momento histórico em que Beckett escreve essas peças.

Se a uns é vedada a capacidade de agir, a outros é impossibilitada a fala. Dessa maneira, o par ação-diálogo que, ao longo de séculos, caracterizou o drama, é rompido em seus dois polos. Em *Dias felizes*, Winnie não pode se mover, coberta pelo monte onde se encontra até quase os seios, no primeiro ato, e depois até o pescoço, no segundo ato, mas em uma espécie de compensação histórica fala sem parar, num monólogo desprovido de sentido, mantendo a esperança de ser acompanhada pelo marido. Willie praticamente não fala, apenas lê em voz alta umas poucas manchetes de jornal e dá raras respostas à mulher, compostas de uma única palavra cada. Ele ainda consegue se mover, embora rastejando. Mesmo esse pouco movimento que lhe resta está em deterioração. “Você não rasteja mais como antes, coitadinho”, lamenta Winnie. Imobilizada, observa a dificuldade do marido para retornar ao lugar inicial e conclui: “Que maldição, a mobilidade!”⁴⁵ Bloqueadas todas as formas naturais de mobilidade e de comunicação, o “antidrama” beckettiano ainda resulta numa peça.

Quando o ato de conversar deixa de ser espontâneo, é preciso praticá-lo. “Vamos praticar conversação”⁴⁶, propõe Estragon, de *Esperando Godot*. O que necessita de treino não flui naturalmente, tal como demonstram as recorrentes rubricas de “pausa” e “silêncio”, interrompendo a todo momento a continuidade da fala. Se o gesto não apresenta mais a força definidora do feito heroico, como já foi dito, o diálogo igualmente perde o antigo status de fala exemplar. Na tragédia – grega, shakespeariana ou neoclássica francesa, segundo Steiner – a efetividade da fala era reforçada por ser pronunciada no âmbito público, à vista daqueles que teriam seu destino decidido junto com o desenlace do sofrimento do herói, “daí a

⁴⁴ Ibid., p. 77 e 78.

⁴⁵ Samuel Beckett, *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 52.

⁴⁶ Id., *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 94.

locação natural da tragédia ser o portão do palácio, a praça pública ou a câmara da corte”⁴⁷. Sem conseguir falar exemplarmente da situação de seu tempo, entretanto, Pozzo desiste de emitir um juízo sobre a contemporaneidade e conclui ser melhor calar-se. “Não falemos mal, então, dos nossos dias, não são melhores nem piores do que os que vieram antes. (*Silêncio*) Não falemos bem, tampouco. (*Silêncio*) Não falemos.”⁴⁸

Atormentado pela consciência de que “a verdade viva não é mais dizível”, o teatro de Beckett desenvolve “a ideia de Tchekhov da quase-impossibilidade de intercâmbio verbal efetivo” e “esforça-se em direção ao silêncio, em direção a um *Ato sem palavras*”⁴⁹ – escreveu Steiner em 1966. Pouco antes disso, em ensaio de 1963, ele chegara a imaginar a seguinte hipótese radical: “*Monsieur* Beckett aproxima-se, com inabalável lógica irlandesa, de uma forma de drama no qual uma personagem, os pés presos em um bloco de cimento e a boca amordaçada, olhará fixo para a plateia, sem nada dizer.”⁵⁰

Uma vez que “*diálogo*, com sua implicação de contato eficiente, seja penosamente a palavra errada” para tratar da literatura dramática de Beckett, mostra-se importante atentar para os momentos em que tal contato aparece declaradamente rompido, ineficiente, como é o caso dos silêncios e das pausas entremeando as falas dos personagens. Em ensaio de 1968 sobre a escrita de Beckett, “Da nuance e do escrúpulo”, Steiner chama atenção para o fato de que “os silêncios que pontuam seu discurso, cujas diferentes extensões e intensidades parecem tão cuidadosamente moduladas como na música, não são vazios. Têm neles, quase audível, o eco de coisas não-ditas”⁵¹.

Nas conversas monológicas de Tchekhov, criadas na virada do século XIX para o XX, ouvia-se o reverberar das lamentações, ecoando umas sobre as outras, como notas de um acorde musical. Caso exemplar de musicalidade na fala, somada à música vinda da rua, é o final de *As três irmãs*: Tchebutikin – “Tanto faz! Tanto faz!” / Olga – “Se soubéssemos por quê, se soubéssemos por quê!”⁵²

⁴⁷ George Steiner, *A morte da tragédia* (São Paulo: Perspectiva, 2006), p. 112.

⁴⁸ Samuel Beckett, *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 65.

⁴⁹ George Steiner, “O poeta e o silêncio”, in: *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988), p. 54.

⁵⁰ Id., “Alfabetização humanista”, in: Id., p. 25.

⁵¹ Id., “Da nuance e do escrúpulo”, in: *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990), p. 25 e 26.

⁵² Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 64-65.

Em Beckett, palavras e silêncios dançam ao ritmo de trocas constantes entre significantes e significados.

Vladimir – Como o ruflar de plumas.
 Estragon – De folhas.
 Vladimir – De cinzas.
 Estragon – De folhas.
*Longo silêncio.*⁵³

Por seu imobilismo e seu “palavrório inútil”, do ponto de vista da efetividade na comunicação interpessoal, os protagonistas de Beckett são “exemplos acabados da ineficácia da ação”⁵⁴, antigo elemento fundamental ao drama, e por isso podem ser considerados heróis “sem finalidade”⁵⁵. No âmbito de um tempo-espaço desértico, no qual nada se mexe, nem um sopro é sentido, não se pode “fazer mais nada” ou “dizer mais nada”, mas é “preciso continuar”⁵⁶. Como continuar sem poder executar uma ação e exteriorizar pensamentos através de uma fala consistente? Também a voz anônima do romance *O inominável* reconhece a necessidade de continuar: “Não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar.”⁵⁷

O homem beckettiano busca seu lugar nesse mundo imobilizado. Mas, tão estagnado quanto o mundo, está ele próprio. Até para se posicionar no palco não encontra naturalidade. Seria necessária uma operação científica, com instrumentos precisos (tais como trena, luneta, lentes de aumento), que garantisse a Hamm seu posicionamento no exato centro da cena em *Fim de partida*. Talvez por prever que, ainda assim, não deixaria de se sentir constantemente deslocado, ele insiste que Clov o mova contando apenas com o sentido da visão, ao velho estilo.

Hamm – Coloque-me bem no centro!
 Clov – Vou buscar a trena.
 Hamm – A olho nu! A olho nu! (*Clov move minimamente a cadeira*) Bem no centro!
 Clov – Pronto.
Pausa.

⁵³ Samuel Beckett, *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 120-122.

⁵⁴ Fábio de Souza Andrade, “Matando o tempo: o impasse e a espera”, in: Samuel Beckett, *Fim de partida* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶ Samuel Beckett, *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 61.

⁵⁷ *Id.*, *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), p. 58.

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.⁵⁸

Embora Hamm insista em dizer “estamos progredindo”⁵⁹ – com frequência ao se abrir um novo bloco de sua rotina, como o do cachorro de pelúcia, por exemplo – não há progressão de uma intriga naquele sentido explicado por Hegel com base na “colisão”⁶⁰ de diferentes interesses e paixões. Se o mundo está estagnado, ou só vai de mal a pior, não acontece fato algum capaz de gerar transformação. A contradição não leva mais ao movimento dialético rumo à síntese final, e não há propriamente um conflito dramático a ser resolvido. Mas há tensão, sofrimento, angústia. Uma vez que nada se transforma em cena, como esperar a resolução dessa tensão?

Nada indica que o “calvário”⁶¹ desses personagens será aliviado pelo fim da partida ou pela chegada de Godot, ambos indefinidamente adiados. Aliás, é improvável que o tão esperado encontro trouxesse alguma resolução ou desfecho, afinal, eles nem sabem ao certo o que esperam de Godot. “O que era mesmo que queríamos dele?” Reconhecem, vagamente, esperar “nada de muito específico”, “um tipo de prece”, “uma vaga súplica”⁶² ou o que ele pudesse propor.

Como se percebe, nas peças em questão, a ausência do decurso tradicional de uma ação gera a falta de sentido e o medo de ser engolido pelo tédio de um tempo que não comporta a evolução de um conflito, tempo sem sentido de um desenvolvimento progressivo. Tais figuras dramáticas se tornam vítimas do medo mortal, tortuosamente cômico, notara Adorno⁶³, reconhecível na seguinte passagem de Winnie.

Ah é, tão pouco a dizer, tão pouco a fazer, e o medo tão forte, certos dias, de se descobrir... sobrando, com horas ainda pela frente, antes da campainha de dormir, e nada mais a dizer, nada mais a fazer, que os dias passam, certos dias passam,

⁵⁸ Id., *Fim de partida* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 66 e 67.

⁵⁹ Ibid., p. 46, 52, 81.

⁶⁰ Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 201.

⁶¹ Samuel Beckett, *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 216.

⁶² Id., *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 37-38.

⁶³ Theodor W. Adorno, “Trying to Understand *Endgame*”, in: *Notes to Literature II* (New York: Columbia UP, 1991), p. 138.

completamente, a campainha toca, e nada ou quase nada se disse, nada ou quase nada se fez. [...] Esse é o perigo.⁶⁴

*

Extrapolando o âmbito específico do teatro, a literatura beckettiana convive com a impossibilidade de encontrar um paradigma exterior que sustente a linguagem. Seja na procura do significado claro e fixo para o significante – “como se houvesse duas coisas, outra coisa para além desta coisa, o que é essa coisa inominável, que eu nomeio, nomeio, nomeio, sem a usar, e chamo eu a isso palavras”⁶⁵. Seja na tentativa de encadeamento das mesmas palavras, já gastas, em novas frases – “algumas velhas palavras a intervalos encadeá-las fazer frases”⁶⁶. Mesmo quando deixava escapar “frases impecáveis do ponto de vista gramatical”⁶⁷, o narrador de *Primeiro amor* admitia serem inteiramente desprovidas de fundamento. Soma-se à falta de fundamento para a linguagem, a ausência de um paradigma seguro que sustente a própria experiência no espaço e no tempo, o que é visível, respectivamente, nos exemplos de Hamm buscando se situar no centro do palco e de Winnie buscando se situar nas horas do dia.

A implosão de um alicerce para a experiência, na maneira como ela é vivenciada e narrada, aparece em *Fim de partida* quando Hamm insiste que Clov lhe dê seu calmante, e este lhe diz ser “cedo demais”, pois assim, “muito em cima do estimulante, não faria efeito”⁶⁸. Não há sentido neste tempo que separa a hora do calmante e a hora do estimulante, ele não é preenchido pelo desenvolvimento de uma experiência efetiva. Esse intervalo fica encapsulado, comprido como o próprio remédio, assim como a vida se resumia ao brilho de um instante entre o útero e o túmulo, na imagem de Pozzo, em *Esperando Godot*, analisada mais acima. Então, a necessidade real do remédio não é sentida. O calmante passa a ser marco deste dia que chega ao fim – “é um fim de dia como os outros, não é, Clov?”⁶⁹ – mas um marco esvaziado de significado, tornando-se apenas significante puro. Parece uma bandeira que indica um ponto no espaço cujo

⁶⁴ Samuel Beckett, *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 46.

⁶⁵ Id., “VI”, In: *Novelas e textos para nada* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), p. 115.

⁶⁶ Id., *Como é* (São Paulo: Iuminuras, 2003), p. 118.

⁶⁷ Id., *Primeiro amor* (São Paulo: Cosac Naify, 2004), p. 26.

⁶⁸ Id., *Fim de partida* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 64.

⁶⁹ Ibid., p. 52.

sentido se perdeu, não se sabe mais se é a linha de partida ou a de chegada, não se sabe em qual direção correr.

Sobre estimulante e calmante, sabe-se somente que “de manhã, agitam, à tarde, idiotizam”. Mas nem mesmo essa migalha de significação, que atrela um comprimido ao começo do dia e outro ao fim, resta. Pois Hamm emenda: “A não ser quando é o inverso”.⁷⁰ Tal procedimento de negação na sequência imediata de uma afirmação, já precária de início, é típico da escrita de Beckett. Nela, as palavras aparecem “na página somente para se declararem inválidas”⁷¹.

Em *Dias felizes*, tais marcos temporais remetem ao “desenvolvimento” da própria representação teatral: o dia decorre entre a campanha de acordar e a campanha de dormir. Mas nada se “desenvolve” propriamente, pois saber o que fazer entre uma e outra é o problema. Tais peças parecem remeter a um relógio no qual os traços foram apagados, não havendo contabilização das horas e dos minutos, nem apropriação do tempo como o desenrolar de um processo produtivo, capaz de resultar em algo eficaz. Se não é possível quantificar e instrumentalizar o tempo, também não é possível produzir mudança. Torna-se refém da angústia pela incapacidade de categorizar experiências com base em uma perspectiva externa e confiável. Nessa medida, a própria experiência se mostra irrealizável.

Banidos do calendário, do relógio e da trena, as figuras beckettianas não encontram números para sustentar sua estranha aritmética. Não há cronologia ou metro que garanta um parâmetro seguro o bastante para se falar das coisas, chegar a conclusões sobre elas. No início da novela “O banido” (1955), o narrador se depara com a dificuldade em contar os degraus de um patamar, cujo número, que um dia conhecera, já não estava presente em sua memória. Em todas as tentativas, “tropeçava no mesmo dilema”. Ao subir, não sabia “se tinha de dizer um com o pé no passeio, dois com o outro pé no primeiro degrau, e assim por diante, ou se o passeio não devia contar”. O mesmo se dava no outro sentido, de cima para baixo. Sem saber “por onde começar nem por onde terminar”, ele “chegava a três números totalmente diferentes”, dos quais não se lembrava de nenhum. Após toda essa dificuldade, reconhece que “o número de degraus não conta nada para o

⁷⁰ Ibid., p. 64.

⁷¹ Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982), p. 23.

caso” a ser narrado. Interessava saber que o patamar não era alto, pois “a queda não foi grave”⁷².

Tal dificuldade de contabilização aparece em *Molloy* (1951), o primeiro volume da trilogia de romances do pós-guerra, na tentativa do narrador contar seu “estoque de pedras de chupar” e na busca, angustiante para quem lê, por um método para não confundir as que foram chupadas recentemente, com aquelas que há muito não se chupa. O complexo procedimento de distribuí-las nos bolsos do casaco e da calça, deslocando-as de diversas formas a cada momento em que uma será devolvida ao acervo, é desesperador. Sem ordenação possível, capaz de garantir a identificação das pedrinhas de chupar, Molloy fracassa reiteradamente em seu inventário.

Eu as distribuí com equidade entre os meus quatro bolsos e as chupava uma de cada vez. Isso colocava um problema que primeiro resolvi da seguinte forma. Tinha digamos dezesseis pedras, donde quatro em cada um dos meus quatro bolsos, que eram os dois bolsos das minhas calças e os dois bolsos do meu casaco. Pegando uma pedra do bolso direito do meu casaco, e metendo-a na boca, eu a substituía no bolso direito do meu casaco por uma pedra do bolso direito das minhas calças, que substituía por uma pedra do bolso esquerdo das minhas calças, que substituía por uma pedra do bolso esquerdo do meu casaco, que substituía pela pedra que estava na minha boca, logo que tivesse terminado de chupá-la. Assim havia sempre quatro pedras em cada um dos meus quatro bolsos, mas nunca exatamente as mesmas pedras. E quando a vontade de chupar me tomava outra vez, puxava de novo do bolso direito do meu casaco, com a certeza de não tirar de lá a mesma pedra da última vez.⁷³

Os números na contagem de vítimas e carrascos em *Como é* (1961) apresenta semelhante dificuldade. A narrativa, sem pontuação e ordenação frasal, disposta em blocos de textos separados por espaços brancos, apresenta seres rastejando na lama e sofrendo encontros sadomasoquistas. Na segunda parte do livro, o vínculo entre o narrador e Pim reencena as posições de comando e obediência encontradas também nos pares Pozzo e Lucky, Hamm e Clov. “Note que eu poderia estar no lugar dele e ele, no meu. Não tivesse o acaso escolhido o

⁷² Samuel Beckett, “O banido”, In: *Novelas e textos para nada* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), p. 9-10.

⁷³ Id., *Molloy*, Trad. Ana Helena Souza (São Paulo: Globo, 2007), p. 101-102.

contrário. A cada um, o seu lote.”⁷⁴ – diz Pozzo. Na terceira parte de *Como é*, essas posições serão espelhadas para um milhão de solitários, o que vai acarretar um “sério esforço de imaginação”.

Na busca por ordenar os pontos da engrenagem de tortura, que precisa sempre de um torturador e uma vítima parados, sendo “abandonados”, enquanto seus pares complementares se deslocam numa “viagem” até o próximo correlato, cai-se na indecisão entre numerar de 1 a 3 (vítima, torturador e viajante), ou de 1 a 4 (vítima, torturador, viajante-torturador e viajante-vítima), gerando talvez uma “imagem mais clara”. Na estrutura tripartite, no total de 1.000.000 de indivíduos, encontraríamos por exemplo o trio 1, 1.000.000 e 999.999 – ou o trio 814.345, 814.344 e 814.343, tanto faz. Na outra possibilidade, na estrutura quaternária, haveria “dois lugares apenas nas extremidades da maior das cordas”, demarcando os sentidos AB e BA. Enquanto 2 e 4 viajam, respectivamente, de A para B e de B para A, 1 e 3 ficam parados nestes pontos. Daí, essa espécie estranha de narrador dizer: “quanto ao número 3 não o conheço nem conseqüentemente ele a mim justo como o número 2 e o número 4 não se conhecem”. Isso desde que ele fosse “numerado 1 não é pedir demais”⁷⁵.

Nessa mixórdia de números e letras, *Como é* problematiza a sua própria composição em três partes, questionando a ordem sequencial prevalente na literatura, tradicionalmente compreendida com base na estrutura tripartida: começo, meio e fim; passado, presente e futuro; tese, antítese e síntese; primeiro, segundo e terceiro atos. Já na antiguidade grega, Aristóteles dizia que a tragédia devia ser completa e conter três partes, pois o “‘todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim”⁷⁶.

Em *Como é*, entretanto, constata-se que “ao tentar apresentar em três partes ou episódios um caso que considerando tudo envolve quatro corre-se perigo de ficar incompleto”. Nessa perspectiva, a completude não estaria na tríade em que se funda a tradição literária – e, em última instância, o próprio tempo cronológico e a narrativa linear de uma vida – mas sim no número par, quatro. Porém, se são “três vidas a vida que você teve a vida que você tem a vida que você terá” (passado, presente e futuro), estaria o número quatro incluindo a

⁷⁴ Id., *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 63.

⁷⁵ Id., *Como é* (São Paulo: Iluminuras, 2003), p. 131-132.

⁷⁶ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 47 (VII).

morte? Ou o ponto de narração desta vida? Na conclusão de que a totalidade envolve quatro partes, como narrá-las? Pois, escreveu Beckett, “dos quatro três quartos de nossa vida total apenas três se prestam à comunicação”⁷⁷. Dilema terrível, estamos fadados à incompletude, já que nossa vida seria composta por quatro porções, das quais podemos comunicar apenas três. Um quarto estaria fadado ao esquecimento, interdito ao conhecimento ou, simplesmente, impossibilitado de ser narrado. Na busca pela expressão, algo sempre escapa.

Rompe-se a lógica de Aristóteles. O todo é, ainda assim, uma parte. Sendo impossível narrar tudo, como mostra a aritmética incansável de *Como é*, uma maneira de atuar nesse campo, limitado de antemão, é o autoquestionamento dos meios artísticos específicos. Insistir em dizer, para além dos limites da forma artística e da própria linguagem. Se a problematização da forma dramática a partir de seu interior já vem sendo discutida há algumas páginas, convém indicar que também o romance sofre um questionamento interno, no esgarçamento de sua identidade. No abandono da representação realista e da concepção do romance enquanto movimento, a ficção de Beckett denuncia a privação de sentido do sujeito e da realidade.⁷⁸

Caso contundente de implosão dos limites formais do romance é *O inominável* (1953), onde se lê: “Pouco importa o sujeito, não há um.”⁷⁹ Em outra obra, Beckett questiona: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.”⁸⁰ Abandona-se o sujeito, fica-se com a fala. Naquele que é o terceiro volume da trilogia do pós-guerra, depois do uso de certos adjetivos ou formas verbais, vem a constatação de sua insuficiência, na recorrente formulação: “a palavra não é forte o bastante”⁸¹ ou “a palavra não é forte demais”⁸². O comentário acerca da escrita, e suas dificuldades, é incluído no fluxo da narrativa.

Nesse “livro privado deliberadamente de todos os recursos”⁸³, conforme definiu Maurice Blanchot, reverbera a questão: de que adianta a linguagem, sem os meios de usá-la? Também a voz desse narrador anônimo diz ter “necessidade

⁷⁷ Samuel Beckett, *Como é* (São Paulo: Iluminuras, 2003), p. 144-147.

⁷⁸ Fábio de Souza Andrade, *Samuel Beckett: o silêncio possível* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2001), p. 30-31.

⁷⁹ Samuel Beckett, *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), p. 117.

⁸⁰ Id., “III”, In: *Novelas e textos para nada* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), p. 95.

⁸¹ Id., *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), p. 61.

⁸² Ibid., p. 35.

⁸³ Maurice Blanchot, “Onde agora? Quem agora?”, In: *O livro por vir* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), p. 313.

de uma bengala assim como dos meios de usá-la, ela sendo de pouca monta na ausência destes, e vice-versa”⁸⁴. Tanto a linguagem quanto os objetos têm seu uso afetado pela experiência de “escassez do mundo” que marca a escrita beckettiana – de tão radical, essa experiência de escassez parece encenar a total ausência de mundo, tal como discute Helena Martins no artigo “O chapéu de Beckett”.⁸⁵ De dentro da linguagem, mas despossuído dos meios próprios de usá-la, sem posse até mesmo de um “eu” e de um nome próprio, *O inominável* está fora de um lugar, um tempo e uma identidade fixados. Na abertura, o narrador pergunta: “Onde agora? Quando agora? Quem agora?”⁸⁶ Ele se concentra numa voz – ou se dispersa pelas muitas vozes e ecos que se desdobram da voz inicial, variando entre monólogo e coro, segundo Flora Sússekind.⁸⁷ E fala.

Para Blanchot, a experiência ameaçadora dessa obra se deve à “aproximação da origem”, pois, ali, “a fala não fala mais, ela é; nela nada começa, nada se diz, mas ela continua sendo e sempre recomeça”⁸⁸. Tal combinação de fracasso – já que não pode começar, nem dizer nada – com a impossibilidade de parar – uma vez que da fala depende sua existência, por isso ela continua sempre, numa experiência originária que parece perseverar mesmo quando o livro termina – pode ser reconhecida na seguinte passagem. “Estou fazendo o meu melhor, estou fracassando, mais uma vez. Não me faz mal fracassar, gosto muito disso, só que queria calar-me.”⁸⁹

No segundo volume dessa mesma trilogia, *Malone morre* (1951), o narrador, embora ainda nomeado, já indica a prevalência do fluxo narrativo que tomará conta da cena no terceiro volume, anulando a referência a um “eu” determinado – “Eu nos faltará sempre.”⁹⁰ Na iminência constante da morte, corpo deitado na cama de um quarto, Malone encontra seu guia em outra horizontalidade, a das linhas de um caderno. “Meu dedo mínimo desliza diante do meu lápis através da página e dá o sinal, caindo na borda, que o fim da linha está próximo. Mas na outra direção, quero dizer verticalmente, nada tenho que me

⁸⁴ Samuel Beckett, *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), p. 40.

⁸⁵ Helena Martins, “O Chapéu de Beckett”. In: *Gragoatá*. Niterói, n. 26, p. 135-154, 2009.

⁸⁶ Samuel Beckett, *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), p. 29.

⁸⁷ Flora Sússekind, “Beckett e o coro”, in: *Folhetim 12* (Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan-março 2002), p. 114.

⁸⁸ Maurice Blanchot, “Onde agora? Quem agora?”, In: *O livro por vir* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), p. 317.

⁸⁹ Samuel Beckett, *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), p. 52.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 90.

guie.”⁹¹ Sobrevivendo na escrita, enquanto escrita, Malone fala do “ar que respira através do meu caderno e lhe vira as páginas sem que eu perceba, quando caio no sono, de maneira que o sujeito cai longe do verbo e o objeto aterrissa em algum lugar no vazio”⁹². Tal desarticulação entre sujeito, verbo e objeto gera a incapacidade de formular sentenças, apresentando desde já as consequências – radicalizadas em *O inominável* e, mais ainda, em *Como é* – do esgotamento da linguagem.

Na ausência de um fundamento último, paradigma seguro para lhes respaldar, essas figuras esgotam as múltiplas possibilidades de inventariar seus bens, embora sem realizá-las efetivamente. A obra de Beckett é permeada por séries exaustivas de contabilização: as pedras de chupar, em *Molloy*; os bolinhos, em *Murphy*; os degraus, em “O banido”; os carrascos e as vítimas, em *Como é*. Também Winnie tira e guarda os objetos na bolsa, em *Dias felizes*. E Malone, deitado, tenta alcançar seus pertences com o bastão, em *Malone morre*. Inúmeros exemplos poderiam ser, por sua vez, inventariados aqui. Nesses esforços de categorização, terminam esgotados.

O filósofo francês Gilles Deleuze discute justamente o que chama de “esgotamento dos possíveis” na literatura de Beckett, reconhecível tanto nessa arte combinatória, quanto no esgotamento da própria linguagem. Ao incluir, no mesmo discurso, termos disjuntos, que se negam mutuamente, “combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação”⁹³. Permuta-se entre as possibilidades abertas pelos termos disjuntos, enquanto meras possibilidades, sem que uma delas se afirme como realizada. O exemplo dado por Deleuze, retirado de *Novelas e textos para nada*, ajuda a compreender tal inclusão: “Sim, fui meu pai e meu filho.” Nessa “disjunção inclusiva”, a linguagem enuncia os acontecimentos possíveis sem realizá-los, isto é, abolindo o real. Deleuze nota que os personagens beckettianos não caem no indiferenciado, nem na passividade. Eles estão em atividade, mas para nada. Renunciando a “toda necessidade, preferência, finalidade e significação”⁹⁴, seu esforço combinatório

⁹¹ Id., *Malone morre*, Trad. Paulo Leminski (São Paulo: Brasiliense, 1986), p. 41.

⁹² Ibid., p. 75.

⁹³ Gilles Deleuze, “O esgotado”, In: *Sobre o teatro* (Rio de Janeiro: Zahar, 2010), p. 69.

⁹⁴ Ibid., p. 71.

exaustivo não os faz ficarem cansados (de alguma coisa), mas esgotados (de nada).

Em Tchekhov, vê-se o cansaço de personagens que, durante a peça inteira, perguntam sobre o sentido da vida, buscam uma resposta, acreditam poder encontrá-la, mesmo com desconfiança e resignação, e desejam voltar para Moscou. Este é o caso de *As três irmãs*. Antes cansado de lutar contra o tédio, no final do texto, ao dar a notícia da morte do barão à Irina, o médico militar Tchebutikin está cansado também de lutar contra tanto sofrimento, cansado daquilo que não pode mais realizar. “Estou cansado e enjoado e não quero dizer mais nada.”⁹⁵ Na trilha indicada por Deleuze, percebe-se que há cansaço em Tchekhov, enquanto há esgotamento em Beckett.

Já se havia notado que Beckett, junto com outros dramaturgos do século XX, sofreu a influência de Tchekhov. Do ponto de vista da construção do enredo, Tchekhov fragmentava a ação dramática, omitindo começo e fim, conforme observou Kaufmann. Do ponto de vista do diálogo, impossibilitava o intercâmbio verbal efetivo, como perceberam Steiner e Szondi, chegando a colocar um surdo em cena. A ruptura dos princípios de ação e diálogo nos dramas de Tchekhov deixava seus personagens desnorteados e, conseqüentemente, cansados de se esforçarem na busca por uma direção. Não se trata mais da forma dramática tradicional, isto é claro, mas seu cansaço extremo ainda se refere à alguma coisa. O cansaço tem sentido.

Agora, já se pode notar que Beckett radicaliza tal ruptura, levando também a ação e o diálogo ao esgotamento em suas obras. Seus personagens convivem com a insistência dos múltiplos possíveis, na linguagem, esgotando-os apenas enquanto possibilidades. Sem realizarem o que quer que seja, não podem ficar cansados. Nem mais perguntam a sério sobre o sentido da vida, tema caro a Tchekhov. “E se tiver um dia de procurar um sentido para a minha vida, nunca se sabe, é desse lado que vou esgaravatar primeiro, do lado dessa pobre puta unípara e de mim mesmo último da minha raça, me pergunto qual.”⁹⁶ – diz Molloy.

Sem até mesmo o sentido do cansaço para se apoiar, as figuras beckettianas estão esgotadas pelo nada. Se Deus é “o conjunto de toda possibilidade”, como propõe Deleuze, deve incluir o seu avesso, permutando-se e

⁹⁵ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 64.

⁹⁶ Samuel Beckett, *Molloy*, Trad. Ana Helena Souza (São Paulo: Globo, 2007), p. 38.

confundindo-se com o Nada. Em Beckett, a arte combinatória capaz de exaurir todo o possível termina por esgotar a si mesma – “apenas o esgotado pode esgotar o possível”⁹⁷. Sua eloquência, que se aproxima da retórica pura, convive com a implosão da narrativa no nada. “Se me aconteceu de dizer o contrário, me enganei. Se me acontecer a seguir, me enganarei. A menos que esteja me enganando neste momento.”⁹⁸

*

De volta às peças de Beckett, enfim, convém reconhecer a problematização do meio artístico específico, o teatro, na descoberta da possibilidade de representar, da qual vários personagens tomam consciência. Nota-se, em *Esperando Godot*, que a própria representação teatral aparece sob o signo da possibilidade, ou seja, daquilo que se combina com outros tantos “possíveis”. No sentido trabalhado por Deleuze, isso significa que não está indicada a sua realização efetiva, já que nada se realiza de fato nessa abolição do real constituinte da obra de Beckett, mas apenas se esgota enquanto possibilidade. Tal hipótese soa estranha e contraditória, pois nós, de fora, sabemos tratar-se de uma peça de teatro – ou não?

Mais para o final do texto, Vladimir percebe que “o apelo que ouvimos se dirige antes a toda humanidade. Mas neste lugar, neste momento, a humanidade somos nós, queiramos ou não”. A partir daí, ele parece vislumbrar a saída pela via teatral e propõe a Estragon: “Aproveitemos enquanto é tempo. Representar dignamente, uma única vez que seja, a espécie a que estamos desgraçadamente atados pelo destino cruel.” Essa dimensão da representação de toda a humanidade o leva a arriscar qual é o “xis da questão”. Seria essa a oportunidade de descobrir o motivo de estarem ali. Logo em seguida, porém, ele retorna ao argumento repetido à exaustão de que “apenas uma coisa está clara: estamos esperando que Godot venha”⁹⁹. Permanecem sem dar um passo além. E a possibilidade da representação parece ser esgotada antes de realizada.

⁹⁷ Gilles Deleuze, “O esgotado”, In: *Sobre o teatro* (Rio de Janeiro: Zahar, 2010), p. 68 e 71.

⁹⁸ Samuel Beckett, *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), p. 96.

⁹⁹ Id., *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 160.

Há referências ainda mais diretas ao fazer teatral. Em *Esperando Godot* mesmo, a rubrica indica que Estragon comente na boca de cena, junto à plateia: “Esplêndido espetáculo.”¹⁰⁰ Ele e Vladimir chegam a representar uma cena dentro da peça ao assumirem os papéis de Pozzo e Lucky, mimetizando sua rotina. Já próximo ao final do texto, embora ainda não no fim da partida, Clov pergunta se era com ele que Hamm falava, ao que este responde, com raiva, tratar-se de “um aparte, cretino! É a primeira vez que ouve um aparte?” Em seguida, diz estar repassando seu “monólogo final”¹⁰¹. Antes disso, ao ser questionado por Clov “pra que eu sirvo?”, Hamm já havia dito o que é de uma obviedade surpreendente: “pra me dar as deixas”¹⁰², ou seja, para fazer a engrenagem do jogo teatral continuar. Enfim, numa das vezes em que executa a coreografia de instalar a escada sob uma janela, subir, descer para pegar a luneta e subir novamente, Clov examina a plateia do alto da escada, com a luneta, dizendo: “Vejo... uma multidão... delirando de alegria.”¹⁰³ Depois de refletirem, nenhum dos dois ri.

Outro exemplo de menção ao fato de tratar-se de uma representação teatral é o momento em que a sombrinha pega fogo em *Dias felizes*. Situação da qual, primeiro, Winnie tenta lembrar se já aconteceu antes, depois pergunta se Willie já a apagou de novo e, por fim, admite que a sombrinha estará ali de novo amanhã, assim como o espelho que quebra e se refaz, o que só comprova que nada efetivamente acontece. Comprova, também, serem objetos de cena, com os quais ela terá de lidar novamente no dia seguinte, quando a encenação se repetirá.

É, parece que aconteceu alguma coisa, alguma coisa parece ter acontecido, e não aconteceu nada, nada de nada, você tem toda a razão, Willie. (*Pausa.*) A sombrinha estará aqui amanhã de novo, sobre a terra, me ajudando a passar o dia.¹⁰⁴

Pouco após essa passagem, ela usa a recorrente forma temporal que combina os tempos do futuro e do pretérito – “Ah, este terá sido um dia feliz!” – para falar do decorrer do dia presente, repetido eternamente. Aliás, o tempo verbal presente não é tanto empregado para caracterizar este dia propriamente, sendo usado muito mais para averiguar a situação de Willie ou para incentivar a si

¹⁰⁰ Ibid., p. 27.

¹⁰¹ Id., *Fim de partida* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 122.

¹⁰² Ibid., p. 101.

¹⁰³ Ibid., p. 69.

¹⁰⁴ Id., *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 48.

própria, como no início da peça – “Começa teu dia, Winnie.”¹⁰⁵ Como se o dia não fosse presente e atual, mas sim eterno e cíclico, enquanto eles sim estão presentes, revivendo este mesmo dia, sempre igual. Para Fábio de Souza Andrade, “a revelação da ficcionalidade das personagens, que a todo momento põem a nu sua condição de parte de um mundo criado, remete a circularidade do tempo do teatro, sisificamente renovado a cada dia, a cada representação”¹⁰⁶. Este dia no qual decorre a peça, portanto, pode ser interpretado como o dia em suspenso da representação cênica que, como exige a rotina do teatro, necessariamente deverá se repetir tal e qual na sessão de amanhã, assim como ocorrera na sessão de ontem. Por isso, “hoje não está mais quente do que ontem, amanhã não estará mais quente do que hoje, como seria possível, e assim segue, a perder de vista, no futuro e no passado distantes”¹⁰⁷.

Por sua vez, este dia está de fora daqueles “dias felizes” do passado, tema constante das divagações de Winnie. Não há elo de continuidade entre aqueles dias dos quais se fala e este dia da enunciação, ou seja, da representação teatral. Houve uma ruptura radical entre essas duas pontas, sendo inimaginável reatá-las, uma vez que a catástrofe se instaurou entre elas. Mesmo quando não se fala da experiência da catástrofe, o seu peso se sente em cena, assim como, na realidade, o homem teve de lidar com o que restou de um mundo pós-guerra e pós-bomba atômica. Com tal corte radical, todas as tentativas de rememorar se mostram falhas. Sobrevive-se em meio a ruínas de memórias.

Na fragmentação do tempo, Winnie fica imprensada entre o dia feliz que “hoje ainda vai ser”¹⁰⁸, o começo, e o dia feliz que “terá sido”, o fim. Está encurralada entre os extremos deste dia, “entre a campanha para despertar e a campanha para dormir”¹⁰⁹. A suspensão do tempo no intervalo que separa os sinais de começo e fim do dia reencena a falta de norteamo de Hamm, entre a hora do estimulante e a hora do calmante. Semelhante falta de sentido progressivo do tempo já havia sido localizada, também, naquela vida condensada no brilho de um instante, entre o útero e o túmulo, na imagem de Pozzo. Remeteu-se, inclusive, ao conceito benjaminiano de dialética parada na busca por compreender

¹⁰⁵ Ibid., p. 30.

¹⁰⁶ Fábio de Souza Andrade, *Samuel Beckett: o silêncio possível* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2001), p. 82.

¹⁰⁷ Samuel Beckett, *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 48.

¹⁰⁸ Ibid., p. 33.

¹⁰⁹ Ibid., p. 37.

a suspensão dos extremos, sua tensão contraditória, em uma experiência intensiva do tempo.

Durante a tentativa de começar, Winnie faz uso de objetos habituais com os quais, no entanto, entretém uma relação estranha. Se esses objetos não vão “durar muito”, indicando que ela já os usa há certo tempo, eles continuam despertando sua curiosidade para ler rótulos e slogans, bem como sua dificuldade no manejo. Sua rotina inicial – escovar os dentes, tomar o remédio, olhar-se no espelho, passar o batom – mostra não apenas um começo de dia genérico, com o qual todos poderiam se identificar, afinal, como ela diz, é da humanidade fazer tudo isso, mas pode indicar também a preparação dos atores antes do espetáculo cênico. Usualmente passada nos bastidores, em camarins, fora do palco, essa preparação é trazida à cena, problematizando a relação entre “o fora” e “o dentro” no meio artístico do teatro tal como fizera, à sua maneira, *O inominável* com a forma do romance.

Em ambas as obras, *Dias felizes* e *O inominável*, Beckett esgarça os limites que definem e diferenciam cada uma das formas artísticas na visão tradicional. A ponto do leitor se perguntar: isto é drama, isto é romance? Na literatura, já se sabe, a doutrina dos gêneros se constituiu a partir da recepção moderna da *Poética* de Aristóteles pelo Renascimento italiano e da propagação de sua leitura pelo Classicismo francês. Prescritiva, tal doutrina demarcava o âmbito formal de cada um dos gêneros, permitindo a seus aplicadores considerarem fracassado o que não se enquadrava no fechamento simbólico da forma canônica, diria Benjamin. Esse foi o caso, estudado aqui, do drama barroco alemão no século XVII. Se ele ostentava a fragmentação do cânone, os personagens de Beckett ostentam o próprio fracasso.

No início do século XX, os movimentos de vanguarda abriram um amplo escopo de pesquisa, atuando exatamente no questionamento dos gêneros, meios, códigos e suportes tradicionais. Nas artes plásticas, o Cubismo rompia o limite formal estabelecido para a pintura também desde o Renascimento. No teatro de Brecht, o gênero dramático se confundia com o épico. E se já Ibsen, no século XIX, não optara pelo romance, motivo pelo qual Szondi o considerou assassino de suas próprias criaturas, era porque somente dali, de dentro do drama, ele poderia alcançar o atrito necessário para mostrar a manutenção de um segredo do passado, unicamente possível numa forma que exigisse a comunicação intersubjetiva no

presente. Oscilando entre uma coisa e outra (por exemplo, drama e épica), ou abrindo caminhos onde não havia, as vanguardas expandiram o horizonte para a criação estética. Elas habitavam o limite da definição, fazendo o leitor/espectador perguntar se é drama ou romance, assim como Vladimir e Estragon perguntam se aquilo que veem é uma árvore.

Não significa, entretanto, que o espetáculo *Dias felizes* passaria a incluir plena e tranquilamente aquela instância exterior – na hipótese levantada, a preparação dos personagens confundindo-se com a preparação de atores, prestes a começar o jogo cênico – pois Winnie reitera, inúmeras vezes, a necessidade de “começar”, como se o que a levasse à cena ainda não tivesse se iniciado. Mas, justamente na manutenção desse atrito entre o dentro e o fora, entre a parte e a obra, pode se dar o questionamento do meio artístico. De maneira semelhante, *O inominável* diz: “O mais simples seria não começar. Mas sou obrigado a começar. Quer dizer que sou obrigado a continuar.”¹¹⁰ Claro, porque, se ele fala, a obra já começou. Esse difícil começo denuncia, mais uma vez, a dificuldade de fazer drama numa época que não tolera mais o que constitui o drama, como dissera Adorno. Não apenas o drama, mas todas as artes sofrem o impacto da época. Foi Adorno, aliás, quem disse não ser mais possível fazer poesia depois de Auschwitz.¹¹¹ Na leitura de *O inominável*, Blanchot reconhece: “Os sentimentos estéticos não cabem mais aqui”¹¹².

Enquanto apenas os atores tinham consciência da rotina de repetição inerente ao fazer teatral, tudo corria bem. O problema é quando os personagens percebem a si próprios revivendo o mesmo fatídico dia. Não exatamente o mesmo, pois ele aparece cada vez ainda mais precário. Daí a especial importância da passagem do primeiro para o segundo ato nesta peça de Beckett. No segundo ato de *Dias felizes*, com o soar da campainha de acordar, assim como os sinais do teatro anunciam ao público o início do espetáculo, acompanha-se o “recomeço de mais um dia infernal”¹¹³, trazendo consigo a marca de uma existência negativa. Ainda mais enterrada, apenas com a cabeça para fora da colina, Winnie se

¹¹⁰ Id., *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), p. 30.

¹¹¹ Theodor W. Adorno, “Crítica cultural e sociedade”, In: *Prismas* (São Paulo: Editora Ática, 1998), p. 26.

¹¹² Maurice Blanchot, “Onde agora? Quem agora?”, In: *O livro por vir* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), p. 313.

¹¹³ Fábio de Souza Andrade, “A felicidade desidratada”, in: Samuel Beckett, *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 23.

surpreende com a permanência da plateia: “Alguém está olhando para mim, ainda. *(Pausa)* Se preocupando comigo, ainda. *(Pausa)* Isso é que eu acho maravilhoso.”¹¹⁴ Aprisionados em um dia que se repete e, contraditoriamente, afigura-se ainda pior, esses personagens dão, por um lado, muitos sinais de descrença e resignação, por outro, poucos vestígios de esperança que algo de útil possa resultar disso tudo.

Exemplo de um dos poucos vestígios de esperança, em *Fim de partida*, o carrasco Hamm se emociona ao imaginar que seu velho jogo, gasto e repetido para além do cansaço, possa estar começando a significar alguma coisa aos olhos de observadores externos. Seriam eles extraterrestres? Talvez não seja preciso sair do planeta, ou mesmo do teatro para encontrá-los. Talvez eles estejam logo ali, seres como ele e Clov, só que do outro lado da sala, sentados em suas poltronas. Assim, quem sabe, não terá sido em vão jogar ainda, uma vez mais, a mesma partida.

Hamm – O que está acontecendo?

Clov – Alguma coisa segue seu curso.

Pausa.

Hamm – Clov!

Clov – *(irritado)* Que é?

Hamm – Não estamos começando a... a... significar alguma coisa?

Clov – Significar? Nós, significar! *(Riso breve)* Ah, essa é boa!

Hamm – Fico cismado. *(Pausa)* Será que um ser racional voltando à terra não acabaria tirando conclusões, só de nos observar? *(Assume a voz de uma inteligência superior)* Ah bom, agora entendo, agora sei o que eles estão fazendo! *(Clov sobressalta-se, larga a luneta e começa a coçar a virilha com as duas mãos. Voz normal)* Mesmo sem ir tão longe... *(emocionado)* ...nós mesmos... às vezes... *(com veemência)* Pensar que isso tudo poderá talvez não ter sido em vão!¹¹⁵

Para tudo isso não ter sido em vão, é preciso ter jogado uma vez mais. É a este jogo que eles estão atados pelo destino cruel. Se Hamm está preso a uma cadeira de rodas, Winnie enterrada numa colina e Estragon e Vladimir praticamente amarrados a uma árvore, é porque estão todos fixados ao palco, ligados à representação teatral.

¹¹⁴ Samuel Beckett, *Dias felizes* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 55.

¹¹⁵ Id., *Fim de partida* (São Paulo: Cosac Naify, 2010), p. 73 e 74.

Retornando ao momento em que Vladimir se dá conta da possibilidade de representarem a espécie, em *Esperando Godot*, nota-se que este acontecimento – o acontecimento teatral – é colocado em suspenso enquanto um entre os inúmeros possíveis. Se a situação deles talvez não se justifique pela espera de Godot, podem estar esperando, simplesmente, “que a noite caia”, outro motivo levantado para estarem ali, em meio àquela “imensa confusão”. Sem realizarem todas as hipóteses constatadas possíveis, nos termos de Deleuze, os personagens de Beckett ao menos permanecem de pé. Bom, nem todos – como já disse Hamm, não importa a postura. Melhor dizer, permanecem ali, no palco, no teatro. “Estamos no lugar e hora marcados e ponto final.” E, efetivamente, esperam que a noite caia, junto com o fim da peça. Isso, sim, parece ter sido realizado, a despeito de todos os outros “possíveis” que foram aventados e naufragaram no meio do caminho. Como se somente o fato de resistirem, em meio ao ambiente mais árido e às condições mais adversas, sobrevivendo ao inimaginável, já fosse muito. Isso poderia ser pouco em outro contexto. Mas, na Europa do final dos anos 1940, é o bastante. É o que lhes cabe, o suficiente para serem personagens teatrais e estarem ali. “Não somos santos, mas estamos no lugar e hora marcados. Quantos podem dizer o mesmo?”¹¹⁶

Sem querer “esteticismo” na primeira montagem de *Esperando Godot*, dirigida por Roger Blin e estreada em 1953, Beckett diz – em correspondência de 1951 a Georges Duthuit – abrir mão de pintura, música e enfeites, pois “é preciso que o cenário saia do texto, sem acrescentar a ele”. Isso porque, continua, o cenário “é um céu que é céu só no nome, uma árvore que os faz se perguntarem se é uma, minúscula e seca”. Esse lugar de calvário, “onde por vezes um nabo cresce, ou uma vala se abre”, conclui, “não expressa nada, isso é o opaco do qual ninguém se questiona mais”¹¹⁷. Para tratar da opacidade da existência, Beckett quer o teatro reduzido aos seus próprios meios, palavra e jogo.¹¹⁸

¹¹⁶ Id., *Esperando Godot* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 160.

¹¹⁷ *Moi je ne crois pas à la collaboration des arts, je veux un théâtre réduit à ses propres moyens, parole e jeu, sans peinture et sans musique, sans agréments. [...] Il faut que le décor sorte du texte, sans y ajouter. [...] Dans Godot c'est un ciel qui n'a de ciel que le nom, un arbre dont ils se demandent si c'en est un, petit e rabougri. [...] Rien du tout, ça n'exprime rien, c'est de l'opaque qu'on n'interroge même plus.* Id., *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 216.

¹¹⁸ Na tradução direta dos termos em francês, “parole e jeu”, adotou-se em português “palavra e jogo”. Já a tradução desta carta para o inglês usou o termos “speech and acting”, o que tenderia mais para “fala e ação”, opção preterita com vistas a reforçar a distinção, buscada neste trabalho, entre o teatro de Beckett e a forma dramática tradicional, pautada no diálogo e na ação.

Inseparável do aspecto físico e da execução dos gestos, bem como do fato de ser dita sobre o palco, a palavra coloca e alimenta o jogo cênico, mantendo sempre teso o arco da promessa de que o teatro se realize. Promessa da “presença”, como canta Caetano Veloso. Sem sentido dramático progressivo, obediência às normas gramaticais e significado exterior que respalde a experiência, a linguagem de Beckett se instaura no limiar entre a possibilidade e a realização. Sob suspeita de não se realizar, seu teatro luta pela existência, em um equilíbrio tenso entre palavra e jogo, promessa e atualização. Tal como a voz que diz ter esquecido “tudo” e não ter feito “nada”, “a menos que esteja fazendo alguma coisa neste momento”¹¹⁹.

Por paralisar o momento em que tudo começa, em uma suspensão da origem, o jogo teatral beckettiano desintegra e atualiza a sua presença, correndo o risco de cair no nada e de resvalar o todo, a totalidade da existência em sua opacidade.¹²⁰ Por ser originária, sua experiência não pode começar nem terminar. Não pode nem mesmo continuar. Ela é.

não se pode continuar continua-se como antes será que se pode
alguma vez parar pôr um ponto é por aí não se pode continuar
não se pode parar pôr um ponto¹²¹

¹¹⁹ Samuel Beckett, *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), p. 50.

¹²⁰ Neste parágrafo, são parafraseados trechos da canção de Caetano Veloso, “A tua presença morena”, gravada originalmente no álbum *Qualquer coisa*, 1975.

¹²¹ Samuel Beckett, *Como é* (São Paulo: Iluminuras, 2003), p. 103.