

## O que Beckett salva?

### Resumo

*Este artigo discute como a literatura de Samuel Beckett deflagra a ruptura da forma canônica ao denunciar seus princípios constitutivos e problematizá-los dentro das próprias obras, tanto em suas peças teatrais quanto em seus romances. Suspendendo a referência aos paradigmas do tempo, do espaço e da própria linguagem, a pergunta que se coloca é: o que Beckett salva?*

**Palavras-chave:** Beckett; teatro; romance; linguagem; tempo.

### Abstract

*This article discusses how Samuel Beckett's literature shows the rupture of canonical form by the exhibition of its constitutive principles and their discussion inside the own works, both in his plays and in his novels. Suspending the reference to paradigms of time, space and the language itself, the question that arises is: what does Beckett saves?*

**Keywords:** Beckett; theater; novel; language; time.

A literatura dramática passou por uma profunda crise na virada do século XIX ao XX, o que resultou numa revisão dos elementos que tradicionalmente constituíam o texto destinado à representação teatral. Esse processo artístico se ligava, evidentemente, a um contexto histórico mais amplo. Entre as inúmeras experimentações formais desenvolvidas na tentativa de abarcar os novos conteúdos que se apresentavam ao homem na época, algumas se assumiam enquanto transformações radicais, outras pareciam tentar sustentar a forma tradicional, ainda que adaptada às novas “necessidades” de expressão. Ao tratar das várias “tentativas de salvamento” do drama surgidas no começo

---

\* Professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

do século XX, mais especificamente da “peça de um só ato”, Peter Szondi escreveu: “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.”<sup>1</sup>

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 Samuel 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, visto que ela já se esfacelou. Seus homens não estão separados da ruína, convivem com ela, sobrevivem a ela. Na metade do século XX, a ruína da vida acompanha a ruína do drama. Por isso, ele é mostrado em sua negação.

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 *Esperando Godot* (1952). Mas já não estaria seu entendimento “perdido na noite eterna e sombria dos abismos sem fim?”<sup>2</sup>

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 antiga forma da tragédia grega.<sup>3</sup>

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

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

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

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?”<sup>4</sup> 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.*<sup>5</sup>

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 e progressiva. Esse trecho da peça de Beckett permite colocar em questão a sequência do enredo, baseada no diálogo entre os personagens em cena, sobre a qual se fundava o drama tradicional (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 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.

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

5 *Ibid.*, p. 183.

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 noção de uma “dialética parada”, tal como a desenvolvida por Walter Benjamin, que por sua vez se opõe à ideia tradicional de uma dialética progressiva, mais no sentido historicista de Hegel (tese, antítese e síntese). Há, aqui, a referência a uma suspensão temporal como aquela que imobiliza o fluxo dos acontecimentos na teoria benjaminiana (tese e antítese numa imagem parada, sem evolução para uma síntese final da contradição).

Se a ideia de uma dialética na imobilidade é desenvolvida por Benjamin nas suas 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 teatral e a ação representada na trama, 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.

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.”<sup>6</sup> Esse já não é o caso de Beckett.

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 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, capaz de gerar a ruptura que suspende contradições.

Na ruptura da ação e do diálogo, Beckett coloca em suspenso os elementos mais tradicionais do drama em suas peças teatrais. No âmbito de um tempo-espço 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”<sup>7</sup>. 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.”<sup>8</sup>

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”<sup>9</sup>. Seja na tentativa de encadeamento das mesmas

---

6 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.

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

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

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

palavras, já gastas, em novas frases – “algumas velhas palavras a intervalos encadeá-las fazer frases”<sup>10</sup>. Mesmo quando deixa escapar “frases impecáveis do ponto de vista gramatical”<sup>11</sup>, o narrador de *Primeiro amor* admite 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 no teatro, respectivamente, nos exemplos do carrasco Hamm buscando se situar no centro do palco, em *Fim de partida* (1957), e de Winnie buscando se situar nas horas do dia, em *Dias felizes* (1961).

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”<sup>12</sup>. 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, comprimido 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?”<sup>13</sup> – mas um marco esvaziado de significado, tornando-se apenas significante puro. Parece uma bandeira que indica um ponto no espaço cujo 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”.<sup>14</sup> 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”<sup>15</sup>.

---

10 Id., *Como é* (São Paulo: Iluminuras, 2003), p. 118.

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

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

13 Ibid., p. 52.

14 Ibid., p. 64.

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

Em *Dias felizes*, tais marcos temporais remetem ao “desenvolvimento” da própria representação teatral: o dia decorre entre a campainha de acordar e a campainha 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 na contagem, reconhece que “o número de degraus não conta nada para o caso” a ser narrado. Interessava saber que o patamar não era alto, pois “a queda não foi grave”<sup>16</sup>.

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.

---

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

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.<sup>17</sup>

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 contrário. A cada um, o seu lote.”<sup>18</sup> – 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

---

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

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



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”<sup>19</sup>.

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”<sup>20</sup>.

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 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”<sup>21</sup>. 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 poética 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 foi brevemente discutida mais acima, convém indicar que também o romance sofre um questionamento interno, no esgarçamento

---

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

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

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

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.<sup>22</sup>

Caso contundente de implosão dos limites formais do romance é *O inominável* (1953), onde se lê: “Pouco importa o sujeito, não há um.”<sup>23</sup> Em outra obra, Beckett questiona: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.”<sup>24</sup> 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”<sup>25</sup> ou “a palavra não é forte demais”<sup>26</sup>. O comentário acerca da escrita, e suas dificuldades, é incluído no fluxo da narrativa.

Nesse “livro privado deliberadamente de todos os recursos”<sup>27</sup>, 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 de uma bengala assim como dos meios de usá-la, ela sendo de pouca monta na ausência destes, e vice-versa”<sup>28</sup>. Tanto a linguagem quanto os objetos têm seu uso afetado pela experiência de “escassez do mundo”<sup>29</sup> que marca a escrita beckettiana. 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?”<sup>30</sup> Ele se concentra numa voz – ou se dispersa pelas muitas vozes e ecos que se desdobram da voz inicial, variando entre monólogo e coro.<sup>31</sup> E fala.

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

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

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

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

26 Ibid., p. 35.

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

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

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

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

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

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”<sup>32</sup>. 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.”<sup>33</sup>

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.”<sup>34</sup> 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 guie.”<sup>35</sup> 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”<sup>36</sup>. 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

---

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

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

34 *Ibid.*, p. 90.

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

36 *Ibid.*, p. 75.

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”<sup>37</sup>. 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”<sup>38</sup>, seu esforço combinatório 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 enojado e não quero dizer mais nada.”<sup>39</sup> Na trilha indicada por Deleuze, percebe-se que há cansaço em Tchekhov, enquanto há esgotamento em Beckett.

Nota-se 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 Walter Kaufmann.<sup>40</sup> Do ponto de vista do diálogo, impossibilitava o

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

38 Ibid., p. 71.

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

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

intercâmbio verbal efetivo, como perceberam George Steiner e Peter Szondi, chegando até a colocar um surdo em cena. A ruptura dos princípios de ação e diálogo nos dramas de Tchekhov deixava seus personagens desnorreados 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. Se a vida parece desprovida de sentido às três irmãs, o cansaço ao menos 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.”<sup>41</sup> – 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 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”<sup>42</sup>. Sua eloquência, que se aproxima da “retórica pura”<sup>43</sup>, convive com a implosão da narrativa no nada. Nessa permuta entre o todo e o nada, será que ainda faz sentido perguntar o que se salva? Parece que não; ao menos não em uma busca por algo para além da própria literatura. “Se me aconteceu de dizer o contrário, me enganei. Se me acontecer a seguir, me enganarei. A menos que esteja me enganando neste momento.”<sup>44</sup>

---

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

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

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

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

## Referências bibliográficas

- Andrade, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio do possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- Beckett, Samuel. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Murphy*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Novelas e textos para nada*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Primeiro amor*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas volume I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- Blanchot, Maurice. “Onde agora? Quem agora?” In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perro-ne-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Bornheim, Gerd. “O sentido da tragédia”. In: *Folhetim 12*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan-março 2002.
- Brecht, Bertold. “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.
- Deleuze, Gilles. “O esgotado”. In: *Sobre o teatro*. Trad. Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- Kaufmann, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Martins, Helena. “O Chapéu de Beckett”. In: *Gragoatá*. Niterói, n. 26, p. 135-154, 2009.

- Steiner, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Süssekind, Flora. “Beckett e o coro”. In: *Folhetim 12*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan-março 2002.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- Tchekhov, Anton. *As três irmãs / O jardim das cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 2003.

