

O TEATRO DE BECKETT E AS VELHAS QUESTÕES

Alexandre Bebiano de ALMEIDA *

- **RESUMO:** De que maneira interpretar um texto literário como *Fim de partida*, de Samuel Beckett? Este artigo retoma essa pergunta. Veremos que a crítica, em um primeiro momento, pôde associar *Fim de partida* ao teatro do absurdo e, por extensão, à filosofia existencialista, como se o teatro de Beckett fosse uma crítica à “condição metafísica do homem”. Seguindo as intuições do filósofo Theodor Adorno, este artigo acredita que *Fim de partida* não deve ser interpretada como uma análise da “condição humana”. Pelo contrário, entendemos que a peça propõe uma paródia do teatro e da filosofia existencialistas, e que ela se particulariza pela crítica a qualquer discurso que se pretenda conceitual ou filosófico na sociedade contemporânea.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Beckett. *Fim de partida*. Condição humana. Teatro do absurdo.

Introdução

Como interpretar os textos teatrais de Samuel Beckett? A questão surge já na primeira representação de *Esperando Godot*. Quem seria Godot, a personagem que Vladimir e Estragon esperam encontrar ao fim do dia? Deus? Uma revelação final? A verdade? Se algumas frases trocadas pelas personagens podem sugerir um significado simbólico para Godot, os traços clownescos de Didi e Gogô vão rechaçar qualquer tom elevado para a peça:

VLADIMIR: [...] Mas não é esse o xis da questão. O que estamos fazendo aqui, essa é a questão. E nos foi dada uma oportunidade de descobrir. Sim, dentro desta imensa confusão, apenas uma coisa está clara: nós estamos esperando Godot (BECKETT, 2005, p.160).

O teatro de Beckett propõe assim, a todo momento, perguntas cujo sentido seria metafísico: “O que nós, homens, estamos fazendo nesta imensa confusão?”. Contudo, ele recusa qualquer resposta que dermos, como se quisesse se distanciar de nossos esforços interpretativos, ou satirizá-los. Assim, Didi e Gogô respondem de maneira ambígua à pergunta: “O que estamos fazendo aqui?”, como se ela fosse, em parte, uma dúvida de ordem transcendente: “essa é a questão, e nos foi dada

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento. de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 - bebiano@usp.br

uma oportunidade de saber”, em parte, uma dúvida prosaica: “estamos esperando Godot”, a figura que prometeu nos encontrar neste lugar ao cair da tarde. Nesses termos, o que seria enfim Godot? A revelação final ou um velho amigo?

Essas ambiguidades foram notadas pelos primeiros leitores da peça. Uma nota de Barthes (1993), publicada em 1954, adverte que *Esperando Godot* não admite nenhuma interpretação, mas apenas uma leitura que se atenha ao sentido literal do texto, visto que qualquer comentário sobre o significado de Godot incorrerá, no limite, quer na tautologia, quer no pedantismo.

A linguagem de *Godot* barra toda alegoria à porta do teatro; trata-se de uma linguagem suficiente, perfeitamente plena, uma vez que não concede nenhum lugar para a glosa simbólica. A filosofia de *Godot* é anunciada durante a própria peça no momento em que Beckett o deseja; ela se exprime em palavras reais; e não precisa da perspicácia dos críticos ou de um espectador falador para ser compreendida. Tudo o que é preciso dizer está dito, um ponto, eis tudo. Beckett não é mais Maeterlinck (BARTHES, 1993, p.414, tradução nossa).

Barthes faz eco aqui à divisa que Sam, um dos narradores de Beckett, lança a seus leitores, no momento em que condena qualquer leitura simbólica de sua escrita: “[...] *Honni soit qui symboles y voit*” [“Maldito seja aquele que símbolos aí veja”]. (BECKETT, 1969, p.268, tradução nossa). Essas advertências recordam o fato de que a prática de interpretação, o gesto de atribuir sentido, de dizer “isto é isso, e não isso”, constitui sempre um exercício de poder, de que muitos críticos abusam, cometendo um ato de violência sobre o qual a escritora Sontag (1987) pôde escrever um polêmico ensaio, “Contra a interpretação”. No universo criado pelo autor de *Esperando Godot*, sábio é aquele para quem a palavra não é símbolo ou alegoria de outra coisa, mas aquilo que basta, não exigindo mais interpretações. Nesse sentido, as peças de Beckett, à semelhança de outras importantes criações artísticas do século XX – podemos lembrar as alegorias de Kafka, mas também o *ready-made* de Marcel Duchamp –, parecem condenar a atividade de crítica; o trabalho sisudo de interpretação assume aqui um aspecto artificial, e mesmo supérfluo. Para uma boa compreensão de *Esperando Godot*, não seria necessário perspicácia ou falatório. Seja como for, resta ainda o problema: como interpretar um enigma que não admite nenhuma resposta?

Por meio de uma leitura de *Fim de partida*, este artigo se propõe a retomar essa pergunta. Não esquecemos que muitos intérpretes tentaram resolver essa dificuldade; a bibliografia sobre Beckett é extensa, conforme avisa Andrade (2001, p.13), estudioso de sua obra e tradutor de suas duas principais peças teatrais, *Esperando Godot* e *Fim de partida*. A bem da verdade, a peça de Beckett expõe para seus leitores uma difícil equação, expressa nestes termos pelo filósofo Adorno (1984, p.203): “[...] como interpretar – compreender o sentido – de um

texto dramático que representa justamente o que não tem sentido?” Diante desse impasse, como veremos, a crítica associou, num primeiro momento, o texto de Beckett ao teatro do absurdo e à filosofia existencialista, como se *Fim de partida* fosse uma crítica à condição metafísica do homem. Nessa linha, podem-se citar vários intérpretes. Magaldi (1989), importante crítico teatral brasileiro, resenhando em 1967 a peça *Esperando Godot* para o “Suplemento Literário”, admite que as obras de Beckett participam de uma época em que “se resolvia indagar de novo os fundamentos da condição humana”:

Intelectualmente, a postura do escritor irlandês Samuel Beckett corresponde a um estado de espírito de toda a literatura do fim da Segunda Grande Guerra [...], e que encontra paralelo, por exemplo, nas obras existencialistas, vindas da simbiose Heidegger-Kafka-Sartre (MAGALDI, 1989, p.341).

Outro grande crítico, Carpeaux (2006) – embora prefira o termo antiteatro ou não teatro a teatro do absurdo para designar as peças de Beckett – declara, no momento em que se bate contra uma leitura marxista de *Esperando Godot*:

O verdadeiro problema é, para Beckett, a condição metafísica do homem neste mundo, ao qual veio sem ter sido perguntado e sem saber aonde vai ser levado. O culpado dessa condição é, evidentemente, aquele que a criou. É espécie de teologia pessimista (CARPEAUX, 2006, p.78).

Seguindo as intuições de Adorno (1984) no ensaio “Para compreender *Fim de Partida*”, este artigo acredita que a peça de Beckett não deve ser interpretada como uma análise da “condição humana” ou da “condição metafísica do homem”. Pelo contrário, entendemos que o teatro de Beckett propõe uma paródia do teatro e da filosofia existencialistas, e que *Fim de partida* se particulariza pela crítica a qualquer discurso que se pretenda conceitual ou abstrato. Nesse sentido, não procuramos atribuir à peça de Beckett uma visão do mundo ou um significado filosófico implícito, mas sim compreender o próprio caráter “incompreensível” de *Fim de partida* (ADORNO, 1984, p.203).

***Fim de partida* e o teatro do absurdo**

As dificuldades de interpretação que *Fim de partida* propõe não impediram, como vemos, que a crítica associasse a peça ao “teatro do absurdo”. Para Esslin (1977), autor do livro *O Teatro do absurdo*, as peças de Beckett, assim como as de Ionesco, Arthur Adamov e Jean Genet, estão interessadas em representar situações em que a falta de sentido viria à tona. De acordo com esse ponto de vista, *Fim de partida*, assim como os textos dramáticos de Ionesco, participam de uma longa tradição metafísica, cujo objetivo seria expor a condição miserável do homem diante do universo.

Como a tragédia grega, os mistérios medievais e as alegorias barrocas, o Teatro do Absurdo procura tornar seu público consciente da posição precária e misteriosa do homem no universo (ESSLIN, 1977, p.380-381, tradução nossa).

Ainda que o autor reconheça que o termo “teatro do absurdo” possa soar vago demais para caracterizar textos dramáticos tão diversos, e ainda que demonstre consciência das dificuldades de interpretação que propõe *Esperando Godot*, Martin Esslin não teme ler a personagem de Godot como uma alegoria da má-fé, na esteira da filosofia existencialista de Sartre.

Se para Beckett, como para Sartre, o homem tem o dever de encarar a condição humana, reconhecendo que na raiz de nossa existência se acha o nada, a liberdade e a necessidade de nos reinventarmos constantemente por meio de uma sucessão de escolhas, então Godot poderia muito bem se tornar uma imagem do que Sartre nomeia “a má-fé”: “O ato primeiro de má-fé é fugir do que não podemos fugir, fugir do que nós somos” (ESSLIN, 1977, p.58, tradução nossa).

Vamos poder discutir mais tarde as relações que o teatro de Beckett mantém com a filosofia existencialista. Por ora, cabe notar que Esslin não teme filiar à tradição existencialista um autor de origem irlandesa. Beckett, seja dito de passagem, esboça seus primeiros projetos em meio aos debates artísticos que acontecem na Irlanda; esses primeiros projetos são objeto de estudo Casanova (1997, p.33-84) no livro *Beckett l'abstracteur*, especialmente no capítulo: “Jeunesse et genèse”. Seja como for, a partir dos anos 1940 Beckett decide escrever em francês, compondo originalmente nessa língua *Esperando Godot* e *Fim de partida*. Como explicar a escolha do francês para escrita dessas peças? Um forte motivo seria de ordem estilística, a julgar por Andrade (2001, p.31): “[...] escrevendo em francês, Beckett simplificaria sua escrita, despojando-a de tudo o que não é necessário, tal como ele próprio admite em entrevistas” (BERRETINI, 2004, p.10).

Uma vez Beckett associado ao teatro do absurdo, somos obrigados a reconhecer que *Fim de partida* guarda importantes diferenças para com esse teatro. Lembremos que, por mais incoerente que se apresente o universo de Clov e Hamm, não existem aqui reviravoltas ou golpes de teatro fantásticos, à maneira do que vemos nas peças de Ionesco, e podemos lembrar as transformações das personagens em rinocerontes em *Rinoceronte*, assim como as gags de puro *non-sense* em *A cantora careca*, onde Mary, a empregada doméstica do senhor e da senhora Smith, questiona, a determinada altura, o desenvolvimento da intriga e revela sua verdadeira identidade: “[...] Meu verdadeiro nome é Sherlock Holmes” (IONESCO, 2003, p.61). Pode-se concluir que, comparado ao universo produzido pelas peças de Ionesco, *Fim de partida* pode soar uma peça mais clássica ou convencional. Bem vistas as coisas, a peça de Beckett preservaria a regra clássica das três unidades. Há aqui a unidade de

espaço: os episódios se passam todos num só cenário, um interior com duas janelas e uma porta; a de tempo: os eventos representados se passam durante o tempo de representação da peça; a de ação, o gancho dramático se resume à ameaça, sempre presente, da partida de Clov, o empregado doméstico responsável pela casa: “[...] Vou deixá-lo”, repete Clov a Hamm (BECKETT, 2002, p.44).

Texto dramático e paródia

Isso dito, *Fim de partida* não poderia ser mais contrário às exigências do drama clássico: pode-se dizer que, embora a peça de Beckett respeite a regra das três unidades, essas vão se revelar frágeis demais para imprimir nela uma unidade de sentido. O gancho dramático do texto, a ameaça da partida de Clov, revela-se muito frágil para organizar os episódios que se desenrolam na peça. De resto, esse motivo será contrabalanceado por outro: a certeza demonstrada pelas personagens de que Clov jamais partirá: “[...] nunca vou partir” (BECKETT, 2002, p.145), e de que a rotina de amanhã será a mesma de ontem: “[...] por que esta comédia, todos os dias?” (BECKETT, 2002, p.80).

Quanto à exigência da unidade de espaço, cabe salientar que a peça se passa numa espécie de não lugar; e não são poucas as indicações que podem nos conduzir a imaginar que Clov e Hamm seriam sobreviventes de uma terra pós-catástrofe: Clov declara que “[...] Não há mais natureza” (BECKETT, 2002, p.51), e Hamm pode dizer: “[...] Fora daqui é a morte” (BECKETT, 2002, p.48). Essa certeza de que eles vivem numa era pós-catástrofe – um período posterior a uma hecatombe nuclear? – seria reforçada pelo horizonte que Clov vê das janelas: “[...] Preto claro. O universo todo” (BECKETT, 2002, p.80). Mas temos de reconhecer que nem mesmo essa certeza se pode inferir do texto dramático, visto que as indicações nesse sentido são formuladas pelas próprias personagens, o que pode se prestar a suspeitas intermináveis. Essas suspeitas podem ser reforçadas por uma anedota contada a certa altura por Hamm; trata-se da história de um pintor que foi internado em um hospício; ele acreditava, diz Hamm, que o fim do mundo havia chegado e que ele era um dos poucos poupados; ele via apenas cinzas em volta de si; e Hamm conclui: “[...] Parece que o caso não é... não era... tão... tão raro.” (BECKETT, 2002, p.97). A anedota pode nos fazer perguntar: e se os nossos dois personagens também se comportassem como esse interno de um hospício que só vê cinzas ao redor de si?

A peça exhibe o mundo precário onde vivem Clov e Hamm, um mundo onde tudo está à beira do fim, mas esse jamais chega, para a infelicidade das personagens: “[...] Se pudesse matá-lo, morreria feliz”, diz Clov a Hamm (BECKETT, 2002, p.73). Esse motivo é reforçado não só pela decadência dos corpos representados em cena, como também pelas falas das personagens. Clov, o empregado da casa,

é a única personagem capaz de se locomover, embora não possa se sentar; Hamm, o proprietário da casa, passa toda a peça em uma cadeira de rodas, porque está cego e não consegue mais se levantar nem andar; Nagg e Nell, os pais de Hamm, aproveitam sua velhice em tambores, uma vez que não podem sair dali, porque perderam suas pernas num acidente de bicicleta. As falas vão reforçar o motivo do fim. Hamm pode dizer de maneira dramática: “[...] Perdemos os cabelos, os dentes! A juventude! Os ideais!” (BECKETT, 2002, p.51). E Clov pode repetir seu bordão a todo o instante: “[...] Não há mais rodas de bicicleta”; “Não há mais papa”; “Não existe mais natureza”; “Não há mais caramelos”; “Não há mais maré”; “Não há mais cobertores”; “Não há mais calmante”; “Não há mais caixões” (BECKETT, 2002, p.47, p.49, p.51, p.111, p.119, p.126, p.130 e p.139). Assim, Clov pode começar o dia – e a peça – declarando: “[...] Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando” (BECKETT, 2002, p.38).

Tempo e duração

O tratamento do tempo é o que mais pode assustar em *Fim de partida*. Com efeito, a passagem do tempo é marcada aqui por inúmeras pausas, por diálogos em que não se diz nada, por episódios de pura ação burlesca, por jogos em que as personagens contam e representam histórias. Na verdade, para “passar o tempo”, os recursos empregados pelas personagens são inúmeros. Podemos citar os diálogos em que Hamm e Clov contradizem um ao outro e, por fim, a si mesmos:

HAMM: A natureza nos esqueceu.

CLOV: Não existe mais natureza.

HAMM: Não existe mais! Que exagero!

CLOV: Nas redondezas!

HAMM: Mas nós respiramos, mudamos! Perdemos os cabelos, os dentes! A juventude! Os ideais!

CLOV: Então ela não nos esqueceu.

HAMM: Mas você disse que não existe mais natureza.

CLOV (triste): Nunca ninguém pensou de modo tão tortuoso como nós (BECKETT, 2002, p.51).

Há também inúmeros momentos em que a tentativa de diálogo é superada pelo tédio e pelo aborrecimento:

HAMM: [...] Alguém telefonou? (Pausa) A gente não ri?

CLOV: (depois de refletir) Não tenho vontade.

HAMM: (depois de refletir) Nem eu. (Pausa) Clov! (BECKETT 2002, p.52).

O diálogo encontra assim inúmeros impedimentos; é o que vemos nesta cena em que os pais de Hamm decidem entabular uma conversa:

NAGG: Você está me ouvindo?

NELL: Estou. E você?

NAGG: Também. *(Pausa)* Nossa audição não piorou.

NELL: Nossa o quê?

NAGG: Nossa audição.

NELL: Não. *(Pausa)* Você tem mais alguma coisa para me dizer? (BECKETT, 2002, p.58-59).

Para tentar suprir o emudecimento, os jogos de representação surgem. Nagg gosta de repetir a mesma velha anedota:

NAGG: [...] Quer que eu conte a história do alfaiate?

NELL: Não. *(Pausa)* Pra quê?

NAGG: Por diversão.

NELL: Ela não tem graça.

NAGG: Sempre fez você rir. *(Pausa)* (BECKETT 2002, p.65).

Hamm, por sua vez, está compondo um romance e quer ouvintes para sua história:

HAMM: Está na hora de minha história. Quer ouvir minha história?

CLOV: Não.

HAMM: Pergunte a meu pai se ele quer ouvir minha história (BECKETT, 2002, p.103).

Mas o mais extraordinário, sem dúvida, são as cenas em que Hamm e Clov parodiam o jogo teatral, dispondo-se eles próprios como personagens de um drama. É o que fazem neste trecho, a fim de Hamm exibir suas vaidades de escritor:

HAMM: [...] Avancei bastante minha história. *(Pausa)* Está bem avançada a minha história. *(Pausa)* Pergunte até onde eu cheguei.

CLOV: Ah, falando nisso, e a sua história?

HAMM: *(muito surpreso)* Que história?

CLOV: Aquela que você conta desde sempre?

HAMM: Ah, você quer dizer meu romance? (BECKETT, 2002, p.114).

Vemos aqui que as personagens não temem parodiar o próprio jogo teatral, como se o diálogo entre eles não passasse de uma repetição mais ou menos improvisada:

CLOV: Pra que eu sirvo?

HAMM: Para me dar as deixas. *(Pausa)* (BECKETT, 2002, p.114).

Para “passar o tempo”, as personagens vão criar igualmente episódios burlescos: atendendo a um pedido de Hamm, Clov está costurando um cachorrinho de pano, mas este não consegue parar em pé sozinho, para desespero das personagens; em outro momento, Hamm quer passear com sua cadeira de rodas pelo cômodo de poucos metros; da mesma maneira, Hamm obriga Clov a verificar duas vezes por dia o horizonte das janelas, o que implica que Clov consiga pegar ao mesmo a luneta e a escada; e até uma pulga pode aparecer no palco. Todos esses episódios serão a origem de inúmeras trapalhadas no palco.

Isso dito, temos de reconhecer que todos esses recursos utilizados pelas personagens para “passar o tempo”, como era de esperar, não aceleram seu decurso, mas vão tornar a sua passagem mais lenta e difícil. De fato, esses recursos não fazem senão marcar a passagem estéril do tempo, como se as ações das personagens – todos os seus esforços para que as horas passem – não pudessem vencer o escoamento moroso do tempo. A peça não teme exibir assim o silêncio como o próprio fundo da criação literária:

HAMM: Você não acha que isso durou bastante?

CLOV: Acho! (*Pausa*) O quê?

HAMM: Esse... essa... isso.

CLOV: Sempre achei. (*Pausa*) (BECKETT, 2002, p.98-99).

O tempo e o sentido

O que concluir sobre a unidade de tempo proposta por *Fim de partida*? Parece certo que ela se revela insuficiente para imprimir à peça uma unidade de sentido. Os elementos – a exposição, as peripécias, o nó e o desenlace – que deveriam constituir a peça e imprimir nela uma unidade são objeto de riso de *Fim de Partida*, de tal forma que Hamm pode replicar a Clov já nos momentos finais da peça: “[...] Mais complicações! [...] Tomara que não se desenrolem!” (BECKETT, 2002, p.139). Do mesmo modo, os recursos que deveriam servir de mola para sua progressão, o diálogo e a ação, ainda que tenham um lugar importante na peça, encontram-se aqui decompostos ou parodiados, impedidos enfim de atribuir uma unidade de sentido para a forma dramática:

HAMM: [...] Pensei ter dito para você ir embora.

CLOV: Estou tentando. (*Vai até a porta, pára*) Desde que nasci (BECKETT, 2002, p.55-56).

O diálogo seria mais aqui um palavreado à toa do que um procedimento dramático. Nesse sentido, o texto pode ser lido como uma peça de conversação

(SZONDI, 2001, p.105) conduzida até o seu limite paradoxal: “[...] por que essa comédia todos os dias?” (BECKETT, 2002, p.80). Daí também certa afinidade da peça com a tirada, com o monólogo, com o jogo de linguagem poético, como se as frases trocadas entre as personagens não fossem diálogos, mas “bordões” ou “refrões”. Beckett não teria sido o primeiro a imprimir esse tipo de diálogo à forma dramática: é possível lembrar a peça *Les aveugles* [Os cegos], escrita em 1890 por Maeterlinck (1929). Vemos aqui um grupo de cegos aguardando a chegada de um padre, que deverá conduzi-los por uma floresta. Enquanto esperam, os cegos conversam entre si. Note-se que o diálogo não visa produzir aqui nenhuma relação dramática; ele pode se tornar assim uma maneira de introduzir uma pausa entre vozes quase desprovidas de traços originais e que podem, de um momento para o outro, combinar-se para formar um coro, conforme vemos neste trecho:

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA: Faz sol agora ?

SEXTO CEGO: Não acredito, parece muito tarde.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA: Que horas são?

OS OUTROS CEGOS: Não sei. Ninguém sabe (MAETERLINCK, 1929, p.21).

Isso dito, é de notar que a peça de Maeterlinck compreende um tom lírico, assim como um conteúdo simbólico, que *Fim de partida* não pode admitir. A condição humana seria representada pelo estado de espera e pela cegueira das personagens: enquanto aguardamos a chegada de um guia (que não virá porque se encontra morto), a convivência com os outros pode se mostrar uma forma de consolação. Ora, o diálogo em *Fim de partida* não produz nenhum conforto, sendo antes um jogo de tortura. Por meio de conversas, o proprietário da casa e do significado das palavras (Hamm está escrevendo um romance) não cansa de provocar seu triste *factórum*:

HAMM: Ontem! Que quer dizer isso? Ontem!

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

Nesse aspecto, *Fim de partida* pode exibir certas semelhanças com *Huis clos* (*Entre quatro paredes*), de Sartre (2008). Vemos aqui três personagens, Garcin, Inês e Estelle, descobrindo que o inferno se resume a um salão do Segundo Império, onde viverão conversando e se torturando por toda a eternidade, uma vez que não podem mais se retirar dali. Mas somos obrigados a reconhecer que a peça de Sartre possui um sentido filosófico que seria estranho à peça de Beckett. No final de *Huis clos*, uma das falas de um dos personagens, Garcin, é usada como expediente simbólico para que o significado existencialista da peça seja exposto: “[...] *L'enfer, c'est les Autres*” (“O inferno são os Outros”) (SARTRE, 2008, p.93). A frase aparece como

a chave para interpretarmos a alegoria desenvolvida pela peça: o castigo infernal é convivermos uns com os outros. Ora, temos de insistir mais uma vez que a peça de Beckett não tolera mais nenhum sentido simbólico. De fato, *Fim de partida* propõe uma sátira dos discursos mais caros de nossa sociedade. Para expor seus dramas, Hamm, o senhor da palavra, não teme parodiar seja a Bíblia: “[...] Lambam-se uns aos outros!” (BECKETT, 2002, p.128), seja Shakespeare, “[...] meu reino por um lixeiro” (BECKETT, 2002, p.68), seja o discurso lírico, “[...] Um pouco de poesia. [...] Clamaste pela escuridão, a noite escura caiu. (Pausa) Gosto disso” (BECKETT, 2002, p.147). Na verdade, Hamm aparece aqui como o escritor que não cansa de enfastiar seus próximos com suas ideias, discursos e jogos de representação:

CLOV: (*implorando*) Vamos parar com esse jogo!

HAMM: Nunca! (*Pausa*) (BECKETT, 2002, p.138).

As falas de Hamm ecoam a voz daqueles que não hesitam diante das grandes questões da humanidade, assim como destino, moral e história, tal como diz Hamm: “[...] Gosto das velhas questões. (*Com ânimo*) Ah, velhas perguntas, velhas respostas, não há nada como elas” (BECKETT, 2002, p.54). O texto de Beckett não teme rir das pretensões desses apaixonados pelas velhas dúvidas metafísicas:

HAMM: Clov!

CLOV: (*irritado*) O que é?

HAMM: Não estamos começando a... a... a... significar alguma coisa?

CLOV: Significar? Nós, significar! (*Riso breve*) Ah, essa é boa! (BECKETT, 2002, p.81).

Vê-se aqui por que a famosa frase de Garcin, que se torna aqui o porta-voz do filósofo existencialista no interior do jogo dramático, não pode mais existir em *Fim de partida*: essa não tem mais a pretensão de atribuir um significado filosófico à forma artística, à maneira do que ocorre na peça de Sartre. E mais: a reflexão se revela aqui um recurso artificial, ou uma inutilidade; Clov e Hamm carregam seus pensamentos como restos, isto é, um material sem uso que levamos conosco, por mais inútil que ele se mostre: “[...] A vida inteira as mesmas perguntas, as mesmas respostas”, dirá Clov (BECKETT, 2002, p.42). *Fim de partida* satiriza assim o teatro e a filosofia existencialistas. As alusões irônicas às lições do existencialismo atestam que certos conceitos implícitos na forma dramática se tornaram caducos e que o teatro de Sartre permanece agarrado a convenções anacrônicas:

HAMM: [...] Momento sobre momento, pluf, pluf, como os grãos de milho miúdo de... (*hesita*) ... daquele velho Grego, e passa-se a vida esperando que disso resulte uma vida (BECKETT, 2002, p.129).

Enfim, que teatro seria possível no momento em que noções como indivíduo, diálogo e sentido não se encontram mais em cena? *Fim de partida* parece não temer enfrentar essa pergunta. A peça representa o drama de personagens que não conhecem mais o que deve constituir a forma dramática: as personagens de Beckett não dispõem mais de liberdade – “[...] Bom, isso nunca acabará, nunca vou partir”, dirá Clov ao final (BECKETT, 2002, p.145), nem podem imprimir um sentido a seu cotidiano – “[...] Pergunto às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, manhã. Elas não tem nada a dizer”, insiste Clov (BECKETT, 2002, p.146). Daí a dificuldade de compreender o significado de *Fim de partida*: tentar compreendê-la é tentar compreender este mundo em que as palavras, a própria linguagem, encontram seu limite e não podem mais nada expressar. De fato, o que pode significar para nós hoje “a condição metafísica do homem”?

ALMEIDA, A. B. de. Beckett's theater and the old questions. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.45-56, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT** : *How to explain a dramatic work such as Endgame, by Samuel Beckett? This article aims at reviewing this question. At first, literary criticism has associated this play with the Theater of the Absurd and, by extension, with Existentialist philosophy, as if Beckett's plays were a critic to the “metaphysical condition of the human existence”. In agreement with the philosopher Theodor Adorno, we believe that Endgame is not to be interpreted as an investigation on the “human condition”. On the contrary, we believe that play offers a parody of Existencialist philosophy and theater, and it is distinguished by its rejection of any conceptual discourse in contemporary society.*

■ **KEYWORDS**: *Beckett. Endgame. Human condition. Theatre of the absurd.*

Referências

ADORNO, T. **Notes sur Beckett**. Tradução de C. David. Caen: Nous, 2008.

_____. Pour comprendre Fin de partie. In: _____. **Notes sur la littérature**. Tradução de S. Muller. Paris: Flammarion, 1984, p.201-238.

ANDRADE, F. de S. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. Cotia: Ateliê, 2001.

BARTHES, R. Godot adulte. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1993. t.I, p.414-417.

BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução e prefácio de F. S. Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Fim de partida**. Tradução de F. S. Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Fin de partie**. Paris: Minuit, 1957.

_____. **Watt**. Paris: Minuit, 1969.

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

CARPEAUX, O. M. Esperando Godot de Samuel Beckett. In: _____. **As obras primas que poucos leram**. São Paulo: Record, 2006. v.3, p.78-85.

CASANOVA, P. **Beckett l'abstracteur**. Paris: Seuil, 1997.

ESSLIN, M. **Théâtre de l'absurde**. Paris: Buchet, 1977.

IONESCO, E. **La cantatrice chauve**. France: Gallimard, 2003.

MAETERLINCK, M. Les aveugles. In: _____. **Théâtre**. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1929. t.1, p.13-57.

MAGALDI, S. Beckett e Godot. In: _____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.341-345.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SARTRE, J.-P. **Huis-clos**. Paris: Gallimard, 2008.

SONTAG, S. Contra a interpretação. In: _____. **Contra a interpretação**. Tradução de A. M. Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.11-28.

SOUZA, G. M. Pascal e Samuel Beckett. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p.123-126.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de L. S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em: 23/11/2011.

Aceito em: 31/05/2012.