

Coreografia da Desobediência: *Fim de partida* de Samuel Beckett*

Luciano Gatti¹

Resumo: O artigo discute a encenação de *Fim de partida* realizada por Samuel Beckett no Schiller Theater de Berlim em 1967. O ponto de partida é o debate recente entre a autonomia do drama, proposta pela teoria da tragédia de Christoph Menke, a teoria do teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann. O artigo sustenta que nenhuma das duas abordagens é suficiente para compreender o trabalho de Beckett como encenador, pois este exige tanto a análise da materialidade da cena, ausente no estudo sobre a autonomia do drama, quanto elementos dos gêneros épico e dramático, os quais são pouco discutidos pela teoria do teatro pós-dramático. O artigo busca demonstrar que o trabalho de Beckett como encenador, para além de sua relevância para os estudos sobre o autor, tem muito a contribuir para o debate sobre teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Samuel Beckett; autonomia do drama; teatro pós-dramático.

Abstract: The article discusses Samuel Beckett's staging of *Endgame* at the Schiller Theater in Berlin in 1967. The starting point is the debate between the reassertion of the autonomy of drama, proposed by Christoph Menke's theory of tragedy, and Hans-Thies Lehmann's theory of post-dramatic theatre. The article argues that neither of these positions provides a proper understanding of Beckett's work as a theatre director because his stagings demand the analysis both of the stage materiality, which does not appear in studies on the autonomy of drama, as the elements of epic and dramatic genres, which are hardly discussed by the theory of post-dramatic theatre. The article seeks to demonstrate that Beckett's work as a theatre director, besides its relevance to Beckett's studies, has much to contribute to the debate on contemporary theatre.

Key-words: Samuel Beckett; autonomy of drama; post-dramatic theatre.

Clov – *Let's stop playing.*
Hamm – *Never!*

Desde sua estreia, em 03 de abril de 1957 no Royal Court Theatre de Londres, sob direção de Roger Blin, *Fim de partida* mantém-se eficaz em questionar o que entendemos por teatro. Não foram poucos os que enfrentaram o desconforto provocado por esta segunda peça de Samuel Beckett recorrendo a algum sentido universal e

* Uma versão reduzida desse artigo foi anteriormente publicada no *Journal of Beckett Studies*, v. 23.2, 2014.

¹ Luciano Gatti é professor do departamento de filosofia da Unifesp. É autor de *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno* (Loyola, 2009) e *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano* (Edusp/Fapesp, 2015). E-mail: lfgatti@gmail.com

apaziguador por trás da rotina aparentemente sem propósito dos quatro personagens confinados a um lugar descrito laconicamente como “refúgio” ou “abrigo”. Nas primeiras resenhas, referências ao desespero e à falta de esperança em um mundo pós-apocalíptico eram um lugar-comum no intuito de caracterizar a sobrevivência de Hamm, Clov, Nagg e Nell como uma situação terminal.² Não demorou muito até que, na virada dos anos 1960, o teatro de Beckett fosse engolfado pela onda existencialista francesa e se transformasse em ilustração da ausência de sentido da condição humana na era da Guerra Fria. Destruição, guerra, e absurdo metafísico eram as palavras-chave desta primeira recepção, cristalizada e difundida no influente livro de Martin Esslin, *Teatro do absurdo* (1961), onde Beckett compõe o panorama do novo teatro europeu ao lado de dramaturgos – Ionesco, Adamov, Genet – com quem ele não tinha muito a ver. Projeções históricas arbitrárias num terreno dignificado por uma metafísica convencional nunca foram favoráveis à compreensão desse escritor irlandês, ex-discípulo de Joyce, que, no pós-guerra, adotou o francês como língua literária com o intuito de, segundo ele mesmo, “escrever sem estilo”. Enquanto seus quatro mutilados eram convidados a protagonizar o drama da era nuclear, o palco beckettiano, sempre sóbrio e preciso na utilização dos recursos cênicos, conquistava uma eloquência considerável.

Num ensaio contemporâneo ao livro de Esslin, Theodor W. Adorno buscou realçar a autonomia do drama beckettiano perante estas usurpações.³ A necessidade mesma de encontrar um sentido revelador por trás da composição dramática é examinada e severamente criticada ao lado de outros pressupostos da metafísica existencialista. Como a prosa de Kafka, também um objeto da atenção de Adorno, *Fim de partida* evidenciaria o caráter obsoleto de qualquer interpretação definida como recondução da configuração artística a uma ideia substancial de sentido. Segundo Adorno, não haveria muito a encontrar por trás da peça, nenhuma visão de mundo transmitida por seu autor, nenhuma mensagem a ser decifrada por seu público.

² Cf. as resenhas recolhidas em Lawrence Graver; Raymond Federman (ed.). *Samuel Beckett. The critical heritage*; e Cathleen Culotta Andonian. *The critical response to Samuel Beckett*. E também o estudo de Peter Boxall, *Samuel Beckett: Waiting for Godot / Endgame*, Palgrave Macmillan, 2003.

³ Cf. Theodor W. Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, in *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. Analisei a interpretação proposta por Adorno no seguinte artigo: Luciano Gatti, “Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama”, in *Kriterion*, v. 55/130, 2014.

Hermética tanto diante do sentido metafisicamente assegurado quanto da representação de uma história efetiva para além da circunscrição do palco, *Fim de partida* exigiria outros critérios de interpretação. Daí a necessidade de uma abordagem crítica que deixasse em segundo plano as referências mais ou menos arbitrárias e exteriores à peça para insistir na historicidade do material empregado em sua produção.

No cenário da teoria do teatro contemporâneo, a interpretação adorniana deu margem a reafirmações da autonomia do drama – ou de seus vestígios – num cenário pós-vanguardista, o qual encenaria, justamente, o fracasso da passagem vanguardista entre estética e práxis social. Como veremos adiante, é o que encontramos em trabalhos como a teoria da tragédia de Christoph Menke, que se apega fortemente à clássica autonomia da experiência estética, sem contudo, levar adiante as consequências do diagnóstico adorniano para repensar tal autonomia.⁴ No polo oposto, com ampla influência no panorama atual, temos a apologia da situação teatral, tal como defendida pela teoria do teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann.⁵ A partir de inúmeros espetáculos que, desde os anos 1960, aproximam o teatro da *performance*, do *happening* e das artes visuais, seu autor reúne argumentos para situar o drama em um estágio histórico superado. Para tanto, ele toma como referência uma noção circunscrita de drama, marcada pela centralidade do conflito intersubjetivo estilizado no diálogo – *a colisão dramática* – e do texto na economia do espetáculo. A importância de mudanças significativas da forma dramática ao longo do século XX fica naturalmente eclipsada, sejam elas a introdução de elementos épicos no drama (e não só pelo teatro brechtiano), a variedade de tradições pensando a performance teatral, ou mesmo os traços épicos dos próprios espetáculos que alimentam sua teoria. No limite, tal teoria busca despedir-se de conceitos como mimesis e representação para afirmar um *teatro do real* que torna realidade e representação termos indistinguíveis.⁶

Este ensaio procura situar *Fim de partida* neste debate ao sustentar a hipótese de que o trabalho de Beckett como encenador permite uma outra equação entre drama e

⁴ Cf. Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

⁵ Cf. Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

⁶ Cf. diferentes avaliações da teoria de Lehmann no volume organizado por Jacó Guinsburg e Silvia Fernandes, especialmente o ensaio da própria organizadora e o de Luiz Fernando Ramos: *O pós-dramático: um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva, 2010.

encenação, a qual pode ser uma importante contribuição à teoria do teatro contemporâneo. Questões como a organização do drama em torno de um sentido totalizador ou a equação entre a composição dramática e a materialidade da cena são questões do debate atual que perpassam todos os meandros da atividade de Beckett como dramaturgo e encenador. Neste contexto, os cadernos de notas para sua montagem de *Fim de partida* no Schiller Theater de Berlim, em 1967, assumem um papel decisivo, pois evidenciam um emprego altamente consciente e avançado dos mecanismos de encenação com o intuito de problematizar questões como sentido e representação. Não se trata, portanto, de construir uma dicotomia entre a autonomia da representação e a realidade da performance, mas de mostrar como Beckett confere um tratamento altamente conflituoso a estas questões, de modo a fazer de tal conflito a própria razão de ser da experiência teatral.

Em sua encenação para o Schiller Theater, Beckett radicaliza um processo de “subtração” que já orientava a composição do texto. Pesquisadores competentes como S. E. Gontarski, Ruby Cohn e Fábio de Souza Andrade reconstituíram com precisão seu esforço em suprimir as referências históricas explícitas à medida que reelaborava o texto em busca de uma versão definitiva. A partir da análise dos manuscritos do arquivo armazenado na Universidade de Reading, Gontarski localizou a origem de *Fim de partida* numa pantomima do início dos anos 1950, intitulada *Mime du rêveur*.⁷ Renunciando ao uso da palavra em favor da exposição física, o esboço da pantomima do sonhador antecipa diversos traços da peça posterior. “O protagonista aparece no centro do palco, numa cadeira de balanço, solitário, mas ainda dotado de mobilidade. A cena é austera, como em *Fin [de partie]*, encimada por duas janelas, aqui redondas, mas com a particularidade da divisão em duas zonas de luz, uma na qual o personagem central ferra no sono, e a segunda onde se desenrola o conteúdo de sua fantasias oníricas”.⁸ Enquanto os sonhos o aproximam do pendor narrativo de Hamm, seus movimentos em cena seria

⁷ A gênese de *Fim de partida* foi analisada em detalhes com base nos manuscritos do arquivo de Beckett da Universidade de Reading por S. E. Gontarski e Ruby Cohn e depois retomada na bibliografia brasileira por Fábio de Souza Andrade. Diante da boa qualidade do trabalho já feito, vou me ater apenas aos pontos indispensáveis, referindo-me a esta bibliografia quando necessário.

⁸ Fábio de Souza Andrade, *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia, Ateliê Editorial, 2001, p. 84. Cf. também Gontarski, *The intent of undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, 1985, p. 28-31, especialmente os paralelos entre a mímica do sonhador e os *Atos sem palavras I/II*.

retomados por Clov: na utilização de lentes para o exame da plateia, na confusão em manusear objetos e no emprego de uma escada para investigar, pela janela, o mundo fora do “refúgio”.

Após o *Mime du Rêveur*, Beckett escreveu um diálogo em duas versões, intitulado “*Avant Fin de partie*”, elaborado com pouco recurso às convenções dramáticas e à espacialização das falas em cena. Dois personagens – X (que viria a ser Hamm) e F (Factótum, o futuro Clov) – exercem as funções de senhor e criado num cenário bem próximo ao de *Fin de partida*, salvo pela ausência dos latões de lixo onde repousariam Nagg e Nell. Diferenças importantes na composição dos personagens e na escolha dos objetos em cena distanciam o diálogo da peça posterior: os limites físicos de X não são inferidos de sua função no palco, mas, verbalmente, de suas próprias declarações. O mesmo se passa na relação com o criado: a assimetria depende mais do tratamento distanciado e cerimonioso de F do que da fisicalidade do conflito entre Clov e Hamm.

Na comparação com estes esboços, o texto de estreia se destaca pela concentração, pelo modo “como determinados motivos, encadeados em episódios, tratados extensivamente nestas primeiras versões, encolhem e concentram-se na peça acabada, convertendo-se em imagens sutis ou referências simbólicas que se somam a outras, elementos que se combinam num quadro total, complicando a questão da referencialidade, da historicidade e da semântica da peça”.⁹ Ao contrário da versão de estreia, “*Avant Fin de partie*” é um texto preciso na localização histórica e geográfica. Embora os personagens não saiam do refúgio, é possível inferir que este se encontra na Picardia, região do norte da França bastante destruída pela I Guerra e ponto de reencontro de Beckett com o continente em seu retorno com a Cruz Vermelha irlandesa, “servindo como motorista e almoxarife de hospital, em 1945. Em *Fin de Partie*, só sobreviverão vestígios desta situação precisa, sob a forma de menção às praias e às falésias, referência econômica à topografia picardia, e à cidade de Sedan (...). Na versão final, as lembranças nostálgicas de Nagg e Nell, mescladas ao acidente em que ambos perdem as pernas, passam-se lá”.¹⁰ Resta, contudo, a consciência do teatro na atuação

⁹ Andrade, p. 87-8.

¹⁰ Andrade, p. 88-9.

dos personagens: “Cada personagem tem consciência de estar encenando, mas a ênfase na peça, na encenação, é consideravelmente mais explícita nesta versão inicial do que na última, onde o tema é transposto para termos vinculados ao teatro e ao xadrez”.¹¹

Entre “*Avant Fin de partie*” e a versão de estreia, Beckett elaborou versões desdobradas em dois atos, sugerindo paralelismos e simetrias que, mais tarde, comporiam o núcleo de seu trabalho de encenador. As versões demonstram a ampliação do uso dos elementos grotescos das comédias de *vaudeville* como uma entrada em cena do futuro Clov vestido de mulher, um rato mecânico atravessando o palco e um caixão que se abre para deixar emergir uma cabeça quando a iminência da morte é mencionada. Beckett não abre mão destes elementos de humor físico na versão que estreou em 1957, nem em suas encenações a partir da montagem de 1967 no Schiller Theater de Berlim. Eles sobreviverão em episódios como o da pulga, na briga em torno do cachorro de pano e no número de Clov com a escada e com a luneta. As confusões em torno de objetos e ações cotidianos, que levam os movimentos físicos à beira do ridículo, têm origem nas tradições do humor pastelão, do clown e das comédias de *vaudeville*, presentes desde as primeiras versões. Elas perdem, contudo, seu caráter mais bruto e grosseiro, não permeado pela rigorosa articulação formal que assemelhará a concepção da peça cada vez mais a uma partitura musical.

A comparação feita por Ruby Cohn entre as diversas versões sugere que, na versão de estreia, a concentração do drama em um único ato resultou em diálogos mais equilibrados e no fortalecimento das simetrias: as cinco risadas de Clov logo no início correspondem aos cinco bocejos de Hamm; a cadeira de rodas deste à escada de Clov, os óculos escuros à luneta, o apito ao despertador. Esta última versão também é a primeira em que os personagens ocupam a mesma posição no palco no início e no fim; e somente nela Hamm refere-se, no início e no fim, ao seu lenço como o “trapo velho” com o qual descobre e volta a cobrir seu rosto. A variedade de palavras diminui diante do aumento das repetições; e a indicação de cena mais frequente nas primeiras versões –

¹¹ Gontarski, p. 38. Neste manuscrito, é o caráter de jogo que confere incerteza aos acontecimentos: “Nós atuamos tão mal que isto não se parece com um jogo. Talvez ela seja minha mãe verdadeira, talvez eu acredite que tudo seja verdadeiro. (*Pausa*) Que estou na Picardia, à beira do canal da Mancha; que tenho uma mãe, uma mulher, um filho, um empregado, todos vivos; que nós somos os últimos”. Beckett, “*Avant Fin de partie*” *apud* Gontarski, p. 40.

silêncio – dá lugar à *pausa* na última, reforçando as simetrias entre dois jogadores.¹² Em seu trabalho de encenador na década seguinte, Beckett elaboraria, a partir deste senso pronunciado de ritmo, uma coreografia de falas e movimentos, trocando o excesso por um sistema rigoroso e equilibrado de repetições e analogias, esboçado já em seu trabalho com Roger Blin para a encenação de 1957. Como conta Blin, que também desempenhou o papel de Hamm: “Ele [Beckett] tinha ideias sobre a peça que dificultavam sua encenação. Antes de tudo, ele via sua peça como uma espécie de partitura musical. Quando uma palavra aparecia ou era repetida, quando Hamm chamava Clov, Clov deveria sempre vir, toda vez, do mesmo jeito, como uma frase musical vindo do mesmo instrumento no mesmo volume”.¹³

Este processo evidencia como Beckett trabalha a articulação interna dos componentes materiais da forma dramática e das técnicas de encenação de modo a problematizar a representação da realidade. Tanto as referências históricas e geográficas quanto as tradições de humor físico necessárias à composição do personagem de Clov e a referências literárias e bíblicas nas falas de Hamm passam por um processo de descaracterização.¹⁴ Gontarski caracterizou este processo como a “pretensão de desfazer” as referências realistas iniciais necessárias à composição da peça.¹⁵ O trabalho de encenação em Berlim radicalizou este processo ao eliminar todas as referências externas ao espaço circunscrito do palco, como aquela durante o episódio em que Clov perscruta a plateia com sua luneta:

Clov – A coisa está esquentando. (Sobe na escada, dirige a luneta para o exterior, ela escapa-lhe das mãos, cai. Pausa) Fiz de propósito. (Desce, pega a luneta, examina-a, dirige-a para a plateia) Vejo... uma multidão... delirando de alegria. (Pausa) Isso é que eu chamo de lentes de aumento.¹⁶

¹² Ruby Cohn, *Just play: Beckett's theater*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 183-4.

¹³ S. E. Gontarski (ed.), *The theatrical notebooks of Samuel Beckett: Endgame*, p. xxi.

¹⁴ Para as referências da cultura europeia cifradas na fala de Hamm (Descartes, Shakespeare, Pascal, Schopenhauer, Nietzsche, Goethe, Carrol, Strindberg, Baudelaire), cf. Erika Fischer-Lichte. *Geschichte des Dramas 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen, Basel: Frank, 1999, p. 243-5

¹⁵ Gontarski, *The intent of undoing....* A equiparação deste *desfazer* a uma tendência anti-mimética em Beckett é, por sua vez, bastante discutível na medida em que reduz o conceito de *mimesis* a um mero realismo.

¹⁶ Samuel Beckett, *Fim de partida*, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 76. A edição brasileira não traz as modificações introduzidas posteriormente por Beckett.

O corte desta fala, entre outras modificações, concentra o foco no conflito entre Hamm e Clov, cerne da peça segundo seu autor e diretor. Não haveria assim motivo para extrair das declarações de Clov a respeito do que vê pelas janelas (“cinza”, “preto claro”, “zero”) descrições de uma paisagem exterior (eventualmente devastada pela catástrofe nuclear) que não está lá no momento da encenação. A questão levantada por Hugh Kenner ainda é uma das melhores colocações do problema da representação em *Fim de partida*: “quando Clov sobe em sua escada e nos informa que não há nada a ser visto, ele não diz mais que a verdade, pois o que pode ser visto pelas janelas do palco?”¹⁷

A ênfase na materialidade da cena resguarda sua precedência em relação a qualquer significado ou mensagem previamente constituídos. Como encenador, Beckett procurou preservar a independência da encenação de interpretações que fechassem o campo semântico aberto pela situação teatral. O espectador não deveria ser induzido a extrair um significado dos eventos apresentados de maneira realista, nem esquecer que se encontra em uma sala de espetáculo, mas confrontar-se com o acontecimento mesmo da experiência teatral. Beckett não foi o único a conferir tal destaque à composição da cena. Sua especificidade perante outras experiências de transformação do teatro no século XX, como as de Brecht ou de Artaud, por exemplo, está no fato dele afastar o palco do público, o que, tradicionalmente, é uma referência ao teatro de teor ilusionista. É assim que, durante os ensaios de 1967 em Berlim, ele faz uma recomendação bastante surpreendente a seus atores: “a peça deve ser encenada como se houvesse uma quarta parede ali onde estão os refletores”.¹⁸ Com esta demarcação rígida entre o palco e a plateia, não haveria mesmo como Clov voltar sua luneta para o público.

Esta “quarta parede” pode ser vista como a quintessência do teatro ilusionista, pelo menos desde o *Discurso sobre a poesia dramática* de Diderot. A separação absoluta entre o palco e o público seria a forma mais eficaz de envolver completamente o público no espetáculo, fazendo-o esquecer-se de que se encontra em um teatro e convencendo-o da autenticidade da cena, ponto de chegada da proposta de Diderot. “A perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o

¹⁷ Hugh Kenner. *A reader's guide to Samuel Beckett*, Syracuse University Press, 1996, p. 121.

¹⁸ Citado em Douglas McMillan; Martha Fehsenfeld. *Beckett in the Theatre I*, London, John Calder, 1988, p. 204.

espectador, seguidamente enganado, imagina assistir à própria ação”.¹⁹ Esta naturalidade é construída em cena, mas oferecida ao espectador como se fosse a própria natureza, à qual os conflitos humanos se equiparam sobre o palco ilusionista. Este se revela então como um convite ao esquecimento: enquanto o espectador deve esquecer que está no teatro, efetivando sua adesão à vida mesma simulada pela cena autêntica, autor, diretor e atores devem concentrar seu interesse nos personagens, abstraindo da presença, do outro lado dos refletores, de espectadores para os quais eles representam. “Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, recomenda Diderot, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse”.²⁰

O ilusionismo da quarta parede parece um estranho ponto de chegada para um teatro aparentemente voltado contra sua própria vocação representativa. A “peça musical” de Beckett correria o risco de ser vista como um retrocesso em relação aos maiores esforços do teatro do século XX? Críticos tão distintos do ilusionismo e do naturalismo da apresentação teatral como Brecht e Artaud buscaram a transformação da experiência teatral pela derrubada da quarta parede e, conseqüentemente, pelo envolvimento crítico e físico do espectador. Artaud pretendia fazer do teatro uma realidade, atingindo os sentidos por meio da reformulação do espaço na encenação, a qual tem privilégio sobre o texto na criação teatral. Brecht, por sua vez, buscou desafiar o público em sua posição de espectador passivo, absorvido na ilusão do espetáculo, para se tornar parte ativa e reflexiva do processo de encenação. Beckett, entretanto, prefere seguir na direção contrária ao afastar o público. Uma das dificuldades de seu teatro consiste então em compreender como este afastamento se transforma em condição para que o espetáculo apareça como uma situação autônoma, não redutível à representação de uma ação configurada em um texto prévio.

A polêmica em torno da “quarta parede” permite situar o teatro de Beckett não só diante destas experiências decisivas do teatro europeu do século XX, mas também, como já anunciado acima, em face dos debates recentes em torno de um “teatro pós-dramático”, segundo a terminologia colocada em circulação pela publicação do livro

¹⁹ Diderot, citado por Franklin de Mattos em sua “Introdução” ao *Discurso sobre a poesia dramática*, São Paulo, Cosac & Naifi, 2006, p. 30.

²⁰ Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 79.

homônimo de Lehmann, em 1999. É neste contexto que deve ser entendida a interpretação feita por Christoph Menke da referência de Beckett à quarta parede como uma regressão em relação às expectativas do teatro moderno, sacrificadas em favor da beleza da ordenação simétrica do espetáculo. O eixo da interpretação de Menke é dado pela sua explicação da impossibilidade de Clov alcançar, ao final da peça, a liberdade, ou seja, escapar do domínio de Hamm e abandonar o refúgio. Segundo Menke, ambos estão vinculados a uma forma de diálogo organizado simetricamente em dois polos: a constituição de sentido pelo impulso narrativo de Hamm e a sabotagem deste sentido pelas tiradas de Clov. Na medida em que um polo pressupõe o outro, o conflito não se resolve na libertação de um dos dois: as falas de um pressupõem as do outro. O final apenas suspende o conflito numa imagem que evoca, em sua simetria, o início da peça. Com isto, a experiência estética propiciada pelo teatro de Beckett não pode almejar àquela mediação entre estética e vida prática dos teatros de vanguarda do início do século XX, mas somente fornecer uma imagem do fracasso desta mediação. O resultado é um drama que se fecha sobre si mesmo como objeto de contemplação distanciada. Sua beleza – seu sucesso estético – seria o preço pago pelo fracasso prático.

O teatro de Beckett reconstrói a quarta parede e faz do decurso dramático um objeto de contemplação distanciada. Desde modo, ele se enrijece em um *tableau*, a estrutura se ordena segundo simetrias, analogias e repetições (as quais Beckett trabalhou de modo tão decisivo em sua encenação coreográfica da peça), o círculo entre início e fim se fecha. Mas na beleza matemático-musical de sua ordem, a peça de Beckett só pode aparecer porque a ação que ela apresenta foi suspensa. O fracasso na ação; o fracasso de toda tentativa de mudança é a condição do sucesso estético da peça. Em *Fim de partida*, sucesso estético e sucesso prático não se correspondem como o modelo moderno de tragédia prometia ou esperava, mas se repulsam fortemente. O fracasso de Clov é o preço que Beckett estava disposto a pagar pela beleza de sua peça.²¹

Subjacente a esta mediação malsucedida entre cena e realidade está o diagnóstico do fracasso das vanguardas históricas e, conseqüentemente, a reafirmação pós-vanguardista da autonomia do drama perante a práxis. O objeto do teatro pós-vanguardista, por sua vez, seria justamente tal fracasso, o qual é alçado à condição de

²¹ Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, p. 201-2.

tema. É assim que o *tableau* final de *Fim de partida* – a impossibilidade de Clov alcançar sua liberdade – a define como uma meta-tragédia: Beckett encena a tragédia do jogo, ou seja, o fracasso da passagem entre jogo e práxis.²² Esta interpretação é elaborada, por sua vez, no contexto de uma polêmica contra um dos componentes centrais da concepção de teatro pós-dramático, a saber, a pretensão de extravasamento do teatro para a vida. Menke procuraria conferir nitidez aos limites entre arte e realidade, explicitando a autonomia do drama a partir de um duplo olhar, atento tanto ao conflito dramático quanto ao seu caráter de jogo dramático. O drama adquiriria consciência de sua *teatralidade*²³, propiciando ao espectador a visão irônica e distanciada, capaz de reconhecer, nos momentos de cesura do ilusionismo cênico (tanto Hölderlin quanto Brecht e Benjamin são recuperados aqui), a encenação do fracasso das passagens entre a seriedade da práxis e a beleza do jogo como a própria suspensão do domínio do estético.

Num debate com Menke, a resposta de Lehmann consistiu em reiterar que a auto-reflexão do drama deixaria intocada a situação teatral, cristalizada nos domínios bem demarcados entre o espectador na plateia e a representação de uma ação ficcional no palco. Sua objeção não se restringe apenas a ressaltar que o atual imperativo generalizado de estilhamento estético neutralizou muito o potencial desestabilizador da interrupção, podendo ser introduzida sem maiores dificuldades num espetáculo

²² Cf. Menke, “Praxis und Spiel. Bemerkungen zur Dialektik eines postavantgardistischen Theater” in Patrick Primavesi; Olaf A. Schmitt (Hg.) *Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin, Theater der Zeit, 2004, p. 33. “No teatro de vanguarda, a experiência do fracasso do jogo na práxis é exposta involuntariamente. (...) O que se mostra de modo involuntário no teatro, também pode tornar-se voluntário: o fracasso do jogo teatral na práxis pode tornar-se objeto e conteúdo do jogo teatral. Isto acontece, por exemplo, quando Clov encena as estratégias vanguardistas de subversão até o ponto de auto-paralisação (...). Em tais formas 'pós-vanguardistas' de teatro, o fracasso das vanguardas históricas em mediar (de modo mais ou menos 'dialético') jogo e práxis não é pressuposto, mas se torna ele mesmo apresentado e encenado no teatro. Aqui se conquista no próprio teatro a consciência da diferença insuperável entre a práxis e o teatro”.

²³ O conceito de teatralidade é normalmente empregado para enfatizar tanto a auto-consciência do jogo teatral quanto sua independência do drama. Não é por acaso que o conceito ganhou relevo na teoria teatral com a progressiva conquista de autonomia do espetáculo perante o texto dramático. Na definição de Roland Barthes, a teatralidade se definiria como “o teatro menos o texto” (Barthes, “Le théâtre de Baudelaire”, in *Essais Critiques*). Não se trata, contudo, de definir a essência do espetáculo teatral, ontologizando a teatralidade como aquilo que identificaria o teatro perante as outras artes. O termo, assim como a experiência a qual ele remete, escapa à definição unívoca, devendo ser entendido muito mais como o esforço de circunscrever diversos processos de composição da situação teatral: presença física do ator, associação do espectador à produção do espetáculo, autonomia das artes na composição da cena, relações entre palco e plateia, entre mimesis e ilusão, entre performance e ficção etc.

convencional, em que o espectador é facilmente reconduzido à continuidade após a cesura. O ponto central de seu argumento está na maior interpenetração entre os domínios do estético e da vida prática. Como eles não se diferenciam claramente, é cada vez mais difícil trazê-los para um conflito dramático. Não é possível definir o trágico como o jogo dramático do retorno da práxis, com sua seriedade trágica, na consciência do jogo. O teatro não pode se contentar em oferecer uma reflexão que desestabiliza a posição serena e irônica do espectador. Este deve chocar-se com a realidade, diz Lehmann, confundindo o que são jogo, seriedade, responsabilidade, inocência, práxis real e jogo estético, sem, contudo, perder a consciência de que tal diferenciação é irrenunciável. Contra a autonomia rigorosa defendida por Menke, Lehmann propõe que o teatro pode ser mais que a tematização da tensão entre práxis e encenação (*Spiel*): ele é uma forma de práxis real-corporal que mantém o duplo caráter de processo de vida real (práxis) e ficção estética (jogo) em cada um de seus elementos, salientando que não há limite rígido entre os domínios estético e extra-estético.²⁴

Certamente Lehmann tem em vista experiências teatrais que aproximam o teatro da performance, relativizando a representação em prol da evidência do processo de mostrar. Menke, por sua vez, busca pensar as relações entre teatro e teatralidade a partir da autonomia do drama. Enquanto ele afirmaria o extravasamento (suspenso) do estético em direção à práxis como algo próprio à autonomia do estético, Lehmann considera a confusão dos domínios como marca tanto da práxis quanto do teatro atuais. Se o primeiro poderia ser censurado por não levar em conta a dimensão cênica na análise das peças, ao outro seria possível objetar um entusiasmo desmedido pelo teatro como “situação”, o qual endossaria concepções empobrecidas de mimeses e representação.

Situar *Fim de partida* diante desta discussão pode ser uma das formas de avaliar sua atualidade. O palco beckettiano nunca foi a referência negativa de seu exterior, mas apenas um espaço de cena. Ao voltar o teatro contra sua própria vocação representativa, *Fim de partida* se aproxima da valorização contemporânea – a teoria do teatro pós-dramático – do aqui e agora da situação teatral. Mas extrair desta peça a demissão da representação em prol do puro ato de mostrar liberto de todo objeto é um solução

²⁴ Hans-Thies Lehmann, “Tragödie und Postdramatisches Theater”, in Bettine Menke; Christoph Menke. *Theater, Trauerspiel, Spektakel*, Berlin, Theater der Zeit, 2007, p. 221-4. Cf. também Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 173. A exposição mais abrangente deste “teatro do real” encontra-se nas p. 175-6.

apressada demais para o embate travado por Beckett entre os vestígios de sentido dramático e a materialidade da cena. Do mesmo modo, caso se considere que a concepção mesma da peça se funda na natureza teatral do conflito entre Clov e Hamm – como reforça a encenação feita por Beckett em 1967 – analisá-la exclusivamente como drama, tal como fez Menke (e Adorno), tem um preço alto: implica desconsiderar a eventual abertura de sentido própria à situação teatral, a qual é uma peça-chave para recolocar o problema da relação entre arte e práxis social.

O trabalho de direção realizado por Beckett no Schiller Theater, demonstra que a concepção de *Fim de partida* é inteiramente perpassada pela utilização consciente e avançada dos recursos de encenação. Não é apenas o conflito entre Hamm e Clov que só se explicita inteiramente em sua condição teatral, mas também o texto é constantemente alterado com intuito de torná-lo indissociável do lugar e do modo em que dito. O próprio Beckett salientou, bem antes desta encenação, que a concepção de *Fim de partida* já era muito mais próxima da experiência teatral que sua peça anterior, *Esperando Godot*. As limitações físicas dos personagens de *Fim de partida*, para além da caracterização de cada um, também devem ser vistas como formas diferenciadas de relação com o espaço cênico. Esta familiaridade entre a linguagem dramática e o espaço foi ressaltada por Pierre Chabert, não só um especialista em Beckett, mas também ator em várias de suas produções:

Beckett já é o diretor bem antes de assumir os ensaios e trabalhar com os atores. Nesse sentido, ele é único na história do teatro, impondo uma limitação final ao trabalho. Em seus textos, a direção é sempre escrita do modo mais literal, mostrando-se em uma linguagem teatral em que a palavra nunca é dissociada do lugar onde é falada ou da linguagem concreta do palco, onde a palavra nunca é concebida fora do arcabouço formado pelo gesto que a acompanha, pelo movimento, pelo lugar, pela instância física e pela postura corporal.²⁵

Em *Fim de partida*, o título já indicava essa proximidade do ambiente teatral. A *partida* ou o *jogo* seria a própria encenação como um domínio próprio, composto pela mobilização dos recursos necessários a uma apresentação teatral: as versões trabalhadas por Beckett em inglês, francês e alemão reforçavam a indissociabilidade entre jogar e

²⁵ Pierre Chabert, “Beckett as director”, *apud* Jonathan Kalb, *Beckett in performance*, p. 44.

encenar (*play, jouer, spielen*), perdida em português. O *fim*, por sua vez, apontaria tanto para o esforço de levar tal processo a termo quanto para o esgotamento de recursos necessários a tal percurso. O confronto entre Hamm e Clov – o cerne da peça na encenação de Beckett – não se desenvolve em vista de um fim comum, mas de uma disputa em torno de posicionamentos distintos perante um fim em aberto.

O conflito entre o texto e sua encenação aparece logo na entrada em cena de Clov e Hamm. À sua maneira, ambos se valem de mecanismos de representação teatral com o intuito de descaracterizá-la. A abertura de *Fim de partida* é marcada pelo esvaecimento daquele instante mágico que demarca os limites entre a composição material da cena e representação propriamente dita. Logo no início, Clov realiza uma verificação do palco. O emprego de técnicas de humor pastelão na sua movimentação não tem o intuito de impregnar a cena com humor, mas de romper a coordenação entre a finalidade de uma ação (olhar pela janela) e o movimento necessário para realizá-la (posicionar a escada abaixo da janela). Dissociados pela escada que sempre fica para trás, eles evidenciam e suspendem o pressuposto de uma finalidade para a movimentação do personagem no palco. Na sequência, ao retirar os lençóis que cobrem Hamm em sua cadeira e os latões onde repousam Nagg e Nell na sequência, Clov remete à praxe teatral de manter o cenário coberto no intervalo entre os dias de apresentação, assumindo explicitamente a posição de responsável pela organização do espetáculo. Nestes movimentos iniciais, ele não apenas anuncia o momento em que tudo está pronto para começar, mas também perturba o sentido da evocação do fim em sua primeira fala, pouco antes de retirar-se para sua cozinha e liberar o palco para Hamm.

Clov (olhar fixo, voz neutra) Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando. (*Pausa*) Os grãos se acumulam, um a um, e um dia, de repente, lá está um monte, um amontoado, o monte impossível.²⁶

O texto aponta para indistinção entre o fim e sua aproximação. A referência ao paradoxo de Zenão reforça o caráter hipotético ou mesmo impossível da coincidência entre estes dois pontos. Do ponto de vista da preparação do palco, explicitada pela movimentação silenciosa de Clov, a fala remete também aos limites temporais de um

²⁶ Beckett, *Fim de partida*, p. 38.

espetáculo: a preparação é condição tanto para o início da peça como, remotamente, para a conclusão que devolveria o cenário à situação originária coberta pelos panos. Nas indicações para a encenação em Berlim, Beckett salientou a perplexidade de Clov neste instante inicial: “tudo parece estar em ordem, exceto por um grão”.²⁷ É a efetivação desta ordem que parece separá-lo do fim, como ele mesmo manifesta em uma fala posterior:

Clov (*endireitando-se*) – Eu amo a ordem. É o meu sonho. Um mundo onde tudo estivesse silencioso e imóvel, e cada coisa em seu lugar final, sob a poeira final.²⁸

Clov não está anunciando o desejo de escapar do abrigo e do domínio de Hamm. O fim almejado seria a devolução do espaço cênico a um estado de repouso ou suspensão. Diante deste objetivo, sua fala inicial explicita o paradoxo da conclusão das etapas de preparação para este fim, como se o transcorrer da peça não fosse mais que a travessia incômoda, mas necessária, para se alcançar novamente o fim. Sua fala é assim um prelúdio anterior à abertura das cortinas, uma anterioridade cênica absorvida pela dinâmica mesma do drama, marcando o ponto de contato entre o aparato teatral e o início da apresentação.

Também para Hamm, o início da peça é marcado por este contato. Por baixo do lençol de Clov, ele aguarda o início do jogo com o rosto coberto por um velho trapo, o qual ele dobra ritualisticamente após a saída de Clov, intercalando sua primeira fala com o movimento de guardá-lo no bolso:

Hamm – Minha... (*bocejos*) ...vez. (*Pausa*) De jogar. (*Segura o lenço aberto à sua frente na ponta dos dedos*). Trapo velho!²⁹

Diante da menção à própria entrada em cena, é razoável supor que o trapo velho de Hamm também seja a evocação da cortina de boca de cena suprimida por Beckett. O recurso tradicional de teor ilusionista é dispensado pelo autor e transferido para o interior da peça como dispositivo de atuação de sua personagem. A fala evidencia ainda outra convenção, apresentada aqui também como a metáfora do jogo de xadrez: a

²⁷ *Notebooks*, p. 47-8.

²⁸ Beckett, *Fim de partida*, p. 112

²⁹ Beckett, *Fim de partida*, p. 39.

alternância dos movimentos de cada jogador como uma referência à alternância dos personagens no diálogo, motor da ação em sua forma dramática. Sua fala inicial pressupõe tanto a anterioridade de Clov quanto a consciência do pertencimento a um processo de natureza teatral. Quando ele verbaliza sua “vez de jogar”, ele também está anunciando sua vez de entrar em cena, confundindo o que seria a ação com o processo mesmo de encenação. Hamm descreve a função de um papel dramático: supõe-se que o ator sobre o palco deva começar a atuar. Mas em vez de representar um personagem qualquer, ele explicita a função do ator no início de uma peça. A explicitação não é, contudo, feita previamente pelo ator. Quem representa nesta primeira fala não é o ator, mas o próprio Hamm, apontando para uma marca distintiva do teatro de Beckett. A consciência ou a explicitação de que se trata de teatro e não da representação de uma ação possível – sua teatralidade – não tem origem no distanciamento entre ator e personagem, como no teatro épico de Brecht, por exemplo, mas é uma prerrogativa do personagem.

Este dado permite algumas considerações sobre a especificidade do personagem beckettiano. Pelo menos nas primeiras peças como *Fim de partida* e *Dias felizes*, ele não é apenas aquela instância ausente presentificada pelo ator, mas também um *performer* trabalhando com sua posição no palco. Esta forma de teatralidade problematiza a relação entre o real e o ficcional, contrapondo a uma concepção de teatro como representação uma outra, caracterizada pelas passagens entre representação e situação. Não é o ator que rompe a quarta parede a fim de chamar a atenção do público para o caráter fictício do personagem, mas é este último que apresenta consciência de que faz teatro e expõe sua teatralidade.

Em *Fim de partida*, Clov e Hamm demonstram consciência do caráter teatral de suas falas e movimentos, conferindo a elas um alto grau de distanciamento, o qual não surge daquela distinção momentânea entre ator e personagem que interrompe tanto o curso da ação quanto seu efeito ilusionista. Diante de *Fim de partida*, esta já seria uma forma assimilada de teatralidade, indo de encontro com as expectativas do público. Quando aplicada a Beckett, o efeito de tal técnica de interpretação é sofrível, resultando no humor debochado das encenações ruins. O riso no teatro se revela então um modo imediato de comunicação, fundado em alguma forma de empatia, seja com a cena

representada, seja com a forma de apresentação ou com a postura do dramaturgo. *Fim de partida* contrapõe-se a este efeito por meio de um afastamento capaz de anular as condições de reconhecimento entre público e o palco. Uma boa montagem pode provocar desconforto e desorientação, mas não o riso.³⁰

Adorno salientou que o humor perdeu função em *Fim de partida*, rompendo-se o elo entre a piada e riso. Este caráter obsoleto se traduziria no esvaziamento de seus pressupostos: um cânone das coisas risíveis e uma posição de reconciliação a partir da qual se riria.³¹ Para além deste argumento, deve-se lembrar que a dificuldade do riso é resultado também do afastamento provocado pelo re-erguimento por Beckett da quarta parede. O público é envolvido na apresentação, mas não pela naturalidade da cena autêntica, e sim por uma desorientação à beira do mau-estar. O anti-ilusionismo de Beckett seria construído por um afastamento radical entre o palco e o público, que se cristaliza, de modo mais evidente, no olhar do ator beckettiano. Quem desempenha Clov, assim como Winnie de *Dias Felizes*, nunca vê o público, ao contrário do ator brechtiano que o mira nos olhos. Não é o público a referência para a construção do distanciamento do personagem, nem para as passagens entre ilusão e realidade. É o personagem que opera com vários registros, sem primazia de um sobre outro, conferindo ao espetáculo autonomia em relação à qualquer representação fictícia: ele é uma situação autônoma e não um artifício destinado a representar, explicitar ou criticar outro texto, seja ele literário ou social. O resultado não é, contudo, o apagamento das diferenças entre teatro e mundo empírico, como pretendia uma visão mais simplista do teatro pós-dramático, mas a construção de um âmbito em que essa diferença é exposta.

Esta teatralidade é explicitamente trabalhada por Beckett, que a torna indissociável do modo como o tema do fim perpassa a relação entre Clov e Hamm. Em relação a este último, seria possível sustentar que Hamm se relaciona de modo mais íntimo com este tema quando busca se realizar como narrador de uma história, cujos fragmentos são relatados tanto a Clov quanto a seus pais armazenados em latões de lixo.

³⁰ Sobre a relação desta autoconsciência da situação teatral com a tradição do clown, cf. Alfred Simon, “Du théâtre de l’écriture à l’écriture de la scène” in *Revue d’Esthétique*, 1984, p. 75; e Jonathan Kalb, *Beckett in performance*. p. 24.

³¹ Adorno, “Versuch, das *Endspiel* zu verstehen”, in GS 11, p. 300-1.

Se o tema do fim caracteriza também seu cuidado com a existência física, sugerindo a coincidência entre o fim e a morte, ele só se configura como tema fundamental de suas falas ao ser projetado na conclusão de uma obra literária em concepção.

Hamm – (...) Avancei bastante a 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 a minha crônica?

Clov – Isso.

Pausa.

Hamm – *(com raiva)* Continue, criatura, continue mais um pouco.

Clov – Você já deve estar bem adiantado, imagino.

Hamm – *(com modéstia)* Ah, nem tanto, nem tanto. *(Suspira)*

Há aqueles dias em que a inspiração não vem. *(Pausa)* É preciso esperar por ela. *(Pausa)* Nunca forçar, não, forçar nunca, é fatal. *(Pausa)* Uma questão de técnica, entende? *(Pausa. Com força)* Eu disse que mesmo assim avançar mais um pouco.

Clov *(com admiração)* – Não acredito! Apesar de tudo você conseguiu avançar!

Hamm *(modesto)* Ah, nem tanto, nem tanto, você sabe, mas em todo caso, melhor do que nada.

Clov – Melhor do que nada! É assombroso.

Hamm – Vou te contar. Ele vem rastejando pelo chão... (...). Se arrastando pelo chão, implorar pão para seu pirralho. Recebe a oferta de uma vaga de jardineiro. (...) Deixa eu continuar então. Antes de aceitar com gratidão, ele me pergunta se pode trazer o menino com ele. (...)

Clov – Continue, criatura, continue mais um pouco!

Hamm – Isso é tudo, parei aqui.

Pausa

Clov – Você sabe como continua?

Hamm – Mais ou menos.

Clov – Já está perto do fim?

Hamm – Temo que sim.

Clov – Pfuh! Você inventará outra.³²

Elementos centrais do personagem de Hamm se explicitam neste diálogo. Antes de tudo, ele permite caracterizar Hamm como um produtor de sentido. Sua história visa à uma certa organização da experiência em que fábula e memória não se distinguem.

³² Beckett, *Fim de partida*, p. 114-119.

Coroada por um fim que organizaria as partes em totalidade, a inteligibilidade narrativa seria um contraponto eficaz à alegada ausência de propósito da existência no refúgio. Como colocou Christoph Menke, suas falas buscam integrar uma certa exterioridade por meio da narração.

O adensamento literário da linguagem por Hamm lida com a formação do sentido. Sua lei é completude; seu romance, sua história, só pode terminar quando 'a conta é fechada'. No esforço de atingi-la, ele tem que realizar a mesma experiência apontada por Nagg no chiste do alfaiate que, com sua obra de arte, com sua calça, quer confrontar a imperfeição do mundo e fracassa. Assim toda formação de sentido remete sempre de novo a uma exterioridade que ela tem que ser capaz de integrar sem, contudo, conseguir. Na narração feita por Hamm de sua história, esta é a exterioridade incontrolável de suas memórias (...).³³

A apreensão de uma exterioridade pela memória também submete Clov a um papel dado por sua relação com Hamm. Ao conferir inteligibilidade a um material retirado da confluência entre vida passada e mundo exterior, a narrativa se contrapõe ao “Fora daqui é a morte”, dirigido duas vezes a Clov. A história do mendigo que se aproxima pedindo esmola para o filho doente e que recebe em troca a oferta de um emprego de jardineiro e de acolhimento para o filho poderia muito bem ser a história da entrada de Clov nos domínios de Hamm. Sua “crônica” imputa a Clov o papel de filho, reforçando sua subordinação e conferindo sentido ao presente por meio do recurso ao passado. Não há, porém, nenhuma evidência textual que permita confirmar ou refutar tal hipótese. Ela permanece um esforço unilateral de colocar Clov a seu serviço; ele pode ser mesmo filho natural de Hamm, também pode ser alguém que em dado momento exerceu esta função ou então nenhuma dessas coisas.

O ponto mais importante para a questão aqui colocada está no fato de que este esforço narrativo necessita de uma *performance* teatral para realizar-se. Sua narrativa não é escrita, mas uma voz que repercute no espaço vazio do palco, exigindo a cada vez uma postura diferenciada, como já era o caso da piada do alfaiate, narrada por seu pai

³³ Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, p. 195-6. Esta caracterização de Hamm como o poeta produtor de sentido servirá a uma interpretação bastante peculiar do conflito com Clov e do final da peça. Este texto busca aproveitar certos elementos da caracterização feita por Menke do uso da linguagem por Clov e Hamm, mas extraindo outras conclusões em vista da relação entre drama e teatro.

Nagg, do qual Hamm herda esta necessidade narrativa. Não só os registros de voz mudam – Hamm mobiliza quatro registros de voz para contar a história do mendigo –, mas cada registro também exige posturas distintas, assim como comentários e anúncios de seus movimentos e avaliações do efeito obtido. A história do pedinte é permeada por elas: Onde é que eu estava? Assim está bom. Ah, isso sim que é português! Chega por hoje. Essa história não dura muito mais. A não ser que crie outros personagens. Mas onde encontrá-los?³⁴ Tal como Nagg, Hamm necessita de uma audiência a quem contar sua história.

Clov – Vou deixá-lo.

Hamm – Não!

Clov – Pra que eu sirvo?

Hamm – Pra me dar as deixas.³⁵

Como a necessidade de um destinatário se explicita como convenção teatral, a dependência em relação a Clov é também um vínculo com o ambiente teatral no qual o conflito entre ambos se apresenta. Há uma “dependência linguística” entre ambos, como a definiu Menke, mas ela não se restringe ao âmbito da linguagem verbal. Como sua narrativa não é possível sem a necessidade de encená-la, ele depende mais do que das deixas de Clov para narrar. Pelo menos dois motivos justificam a dependência entre narração e encenação. Primeiro, de modo imanente à narrativa, a necessidade de uma perspectiva externa para a confirmação do sentido dos acontecimentos.

Hamm – Fico cismando. (*Pausa*) Será que um ser racional voltando à terra não acabará tirando conclusões, só de nos observar? (*Assume a voz de uma inteligência superior*) Ah bom, agora entendo, agora sei o que eles estão fazendo! (...) Mesmo sem ir tão longe... (*emocionado*) ...nós mesmos... às vezes... (*com veemência*) Pensar que isso tudo poderá talvez não ter sido em vão!³⁶

Não só o público poderia exercer este papel de observador distanciado, mas

³⁴ *Notebooks*, p. 61.

³⁵ Beckett, *Fim de partida*, p. 114. Em *Dias felizes*, a relação Winnie e Willie se desenvolve de modo semelhante: ela precisa da presença física do marido, assim como a fala precisa da escuta, mas esta não é pautada pela compreensão de seu conteúdo ou mesmo pela apreensão integral. Ela diz: “Ah, sem dúvida virá o tempo em que não poderei murmurar qualquer palavra sem a certeza de que você tenha ouvido a anterior e então um novo tempo virá, sem dúvida, um novo tempo em que terei de aprender a falar totalmente sozinha, coisa que jamais suportei tamanho deserto”.

³⁶ Beckett, *Fim de partida*, p. 81.

também o personagem beckettiano capaz de oferecer, ele mesmo, o espetáculo e o público de sua situação. Além deste, há um outro motivo, talvez ainda mais importante: a narração encenada não se explica como a explicitação verbal do engendramento da própria narrativa, mas corresponde, muito mais, à possibilidade de projeção do fim para além do drama ou da narração, ou seja, para um âmbito em que o fim poderia ser enfim determinado, a saber, o fim do espetáculo. Se há alguma esperança de conclusão para a história de Hamm, a partir do qual ele apreenderia algum sentido do todo, este parece depender de sua consumação no palco. O espetáculo, contudo, não fornece a Hamm uma resolução, mas a imobilização num *tableau*, ao qual se seguiria o término da apresentação e a promessa da repetição do processo num novo dia de espetáculo. É natural que ele se queixe da repetição que o obriga a voltar ao palco e embota o sentido de seu texto. Como afirma Nagg, as piadas, depois de repetidamente contadas, mantêm a graça, mas não provocam mais o riso de ninguém. O romance de Hamm, que visa ao término de sua história, tem, contudo, que ceder ao teatro na expectativa de que um dia as duas conclusões coincidam. Por isto, em sua última fala, ele retoma a vínculo entre início e fim antes de finalmente cobrir o rosto com o lenço.

Hamm – Minha vez. (*Pausa*) De jogar. (*Pausa. Com cansaço*) Velho fim de partida, perdido, acabar de perder. (...) Eu jogo. (...) Um pouco de poesia. (...) Gosto disso. (*Pausa*) E agora? Momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história. (...) Pronto, aí está, aqui estou, aqui estamos, já chega. (...) E para terminar? (*Pausa*) Eu jogo. (*Joga o cão. Arranca o apito*) Toma! (*Joga o apito à sua frente. Pausa. Funga. Baixo.*) Clov! (*Pausa longa*) Não? Tudo bem. (*Tira seu lenço*) Já que é assim que se joga... (*desdobra o lenço*) ...joguemos assim... (*desdobra*) e não falemos mais nisso... (*termina de desdobrar*) ... não falemos mais. (*Segura o lenço esticado à sua frente*) Trapo velho! (*Pausa*) Você... fica. *Pausa. Aproxima o lenço de seu rosto.*³⁷

Na expectativa de concluir sua história, Hamm, ator-personagem-narrador, aceita as regras do jogo dadas por Clov, que o observa imóvel, vestido para sair, antes que a peça se suspenda em um longo *tableau*. Ao recorrer às convenções teatrais, Hamm encena seu impulso ficcional na expectativa de que um dia “terminar” e “significar”

³⁷ Beckett, *Fim de partida*, 147-8.

coincidam. Ele não conclui, mas é a participação no jogo que lhe reserva alguma esperança de conclusão.

Enquanto Hamm necessita da ajuda de um ouvinte para conceber seu romance, a permanência de Clov no refúgio se orienta por necessidades muito distintas:

Hamm - (...) Por que você continua comigo?

Clov – Por que você não me manda embora?

Hamm – Não tenho mais ninguém.

Clov – Não tenho outro lugar.

Clov se apresenta como indissociável do espaço cênico. Não é por outro motivo que a encenação feita por Beckett para o Schiller Theater concentra seu esforço nele, em Clov, pois é ele o elemento teatral de *Fim de partida*. Se Hamm é o componente literário, o esforço de construção do *mythos* como unidade de uma multiplicidade, Clov resiste ao sentido, contrapondo-o com sua postura física e material em cena. Beckett realçou a resistência da cena ao sentido elaborando para Clov o que poderia ser chamado de uma *coreografia da desobediência*. Em sua movimentação coreográfica pelo palco, ele resiste ao papel que Hamm lhe impõe em sua história. É certo que esta coreografia retoma elementos do próprio texto, ou seja, da constituição de Clov e Hamm como personagens dramáticos vinculados pelo diálogo, mas ela lhes confere um novo arranjo ao submetê-los a um posicionamento preciso na composição material da cena. – Cabe aqui uma curta observação sobre o uso do texto durante os ensaios. Beckett não o tomava como obra acabada, mas como um roteiro de trabalho sujeito a modificações. O processo de objetivação da obra de arte, que sustenta a autonomia do drama, entra em conflito aqui com o próprio modo de trabalho de Beckett. Diversas encenações modificaram o texto a ponto de dificultar o estabelecimento de um texto definitivo de *Fim de partida*. A versão revista a partir do trabalho de encenação, publicada no segundo volume dos *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, não deve ser tomada como a obra conclusiva, mas como o documento de um rico processo de correções, cortes e acréscimos.³⁸

³⁸ Sobre a prioridade do palco no processo de elaboração das peças, cf. S. E. Gontarski, “Revising himself: Samuel Beckett and the art of self-collaboration”, in Anna McMullan; S. E. Wilmer (ed.). *Reflections on Beckett. A centenary celebration*. The University of Michigan Press, 2009. Boas análises destes cadernos podem ser encontradas nos artigos de James Knowlson, “Samuel Beckett metteur en

Nesse texto, a configuração mesma do diálogo já apresentava elementos que iam muito além da transmissão de significados. Como bem caracterizou Menke, Clov mobiliza contra a narrativa de Hamm operações de sabotagem de sentido. Em suas “deixas”, as palavras não são tomadas como portadoras de significados, mas literalmente como material linguístico, em vista de sua sonoridade, esvaziando assim o potencial comunicativo da linguagem. A palavra é ora devolvida como um signo esvaziado, ora tratada como material bruto. Em sua montagem da peça, Beckett se aproveitaria desta materialidade para produzir paralelismos e analogias sonoras e rítmicas entre falas e situações distintas. Neste emprego da linguagem, Menke não encontra apenas a luta entre praticantes da linguagem, entre o poeta Hamm e o prosador vanguardista Clov, mas também o motivo para a indissolução do vínculo entre ambos.

Se a prosa de Clov não é nada além de sua guerra contra a poesia de Hamm, então ela não pode nem terminar essa guerra nem subsistir independentemente dela. (...) Como sua prosa, sim, por meio dela, Clov está amarrado para sempre a seu status secundário; ele vive de suas deixas. Assim como Hamm não consegue contar sua história até o final nem contá-la sozinho, também Clov, eternamente só dando as deixas, não pode falar sem o suporte de Hamm e, por isso, não pode deixá-lo. Clov, o clown, será sempre Clov, o servo. (...) Enquanto a prosa de Clov pressupõe seu oposto, uma vez que ela só existe nesta luta, a poesia de Hamm quer integrar e dominar o oposto. Mas para as duas posições, vale, de modo diverso, o mesmo: na luta contra o outro elas resolvem o antagonismo que elas respectivamente já são. Assim ambas as posições reproduzem o que elas combatem: não só o senhor a resistência do servo, mas o servo sua própria dependência e não autonomia.³⁹

A organização do diálogo impediria não só a dissolução do vínculo entre Clov e Hamm, mas também qualquer mudança ou inversão de papéis. A redução do conflito à dimensão linguística termina por exigir uma solução do conflito, o que, contudo, parece descartado de antemão por Beckett. Por mais que a tese da sabotagem do sentido esclareça o teor dos diálogos entre Hamm e Clov, a desconsideração de outras dimensões do conflito prejudica a plausibilidade da leitura de Menke. O trabalho

scène: ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son oeuvre théâtrale”, e Sandra Solov, “Les note de mese en scène pour *Fin de partie*”, ambos publicados no número especial dedicado a Beckett da *Revue D'Esthétique*, 1984.

³⁹ Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, p. 197-200.

mesmo de encenação realizado por Beckett aparece apenas numa breve referência à beleza do jogo de simetrias. Ora, o encenador salienta justamente a resistência física e espacial de Clov a Hamm, sem contar que a linguagem mesma depende dos elementos materiais da cena para se configurar. Uma vez que a “sabotagem” de Clov não se reduz às suas “deixas”, mas se exerce, sobretudo, pela mobilização corporal do espaço de cena, as conclusões de Menke podem ser relativizadas.

Conforme evidenciam pelo menos três modificações inseridas no texto, a direção de Beckett realça os mecanismos de subversão física disponíveis a Clov. Primeiro, Beckett aumenta a distância entre ele e Hamm, de modo que ele não permanece mais tão próximo à cadeira de Hamm, mas a meio caminho entre ela e a porta de sua cozinha, único acesso ao exterior no caso de uma fuga. Segundo, Beckett expande o repertório de situações de desobediência. Elas não são apenas verbais, como na mentira a respeito da cor ou da posição do cachorro que ele fabrica para Hamm. Clov mente também a respeito de sua própria movimentação no interior do abrigo, descumprindo, por exemplo, a ordem de Hamm de ir até a parede e voltar. Ele permanece ao lado de Hamm, sem dar um passo, marcando o tempo ruidosamente enquanto confirma a realização do deslocamento não feito.⁴⁰ Por fim, Beckett acentua a violência de seus movimentos. Após levar Hamm por um passeio pelo refúgio empurrando sua cadeira, um passeio que o idealista Hamm equipara a uma volta ao mundo, Clov o devolve ao centro do palco.

Hamm – Estou mais ou menos no centro?

Clov – Acho que sim.

Hamm – Acha que sim! 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.

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*) Não fique aí parado (*atrás da cadeira*), você me dá arrepios.

Clov volta para seu lugar ao lado da cadeira.

⁴⁰ Beckett, *Fim de partida*, p. 46; *Notebooks*, p. 6.

Durante os ensaios, Beckett substituiu este “move minimamente” por uma sucessão de “golpes” (*thumps*), desferidos contra a cadeira de Hamm de maneira rítmica e agressiva.⁴¹ O efeito em cena é considerável, realçando as armas de Clov contra Hamm: os elementos físicos, sonoros e gestuais próprios ao domínio do palco.⁴²

Como encenador Beckett fez do texto uma partitura para a execução dos dispositivos teatrais. Seu trabalho com a materialidade da cena mobiliza ritmos, repetições, simetrias, regularidades e correspondências contra o esforço de resolução inscrito na história de Hamm. “A peça é repleta de ecos. Eles todos respondem uns aos outros”, explicou ele ao elenco.⁴³ O movimento de Clov entre sua cozinha e a cadeira de Hamm deveria ocorrer sempre da mesma forma, como um “exercício de dança”, repetido sempre no mesmo ritmo, de maneira que seus movimentos fossem sempre simétricos. “A caminhada pensante de Clov, por exemplo, é coreografada segundo um modelo 6+4+6+4. Tais modelos, mesmo se não percebidos conscientemente pelo público, são apreendidos, Beckett acreditava, num nível subconsciente graças à repetição, como imagens subliminares num filme. Em certo momento dos ensaios, Beckett chamou tal padronização de pitagórica”.⁴⁴

Esta coreografia vai além daquele interesse pela pantomima que, nos movimentos iniciais de Clov, aproxima o teatro de uma arte do silêncio. Ela também está a serviço da separação entre linguagem e ação.⁴⁵ Aos envolvidos na produção de *Fim de*

⁴¹ Cf. observação do editor dos *Notebooks*, p. 55-6.

⁴² Todos estes elementos de encenação apresentados até aqui podem ser notados quando a montagem de Beckett é comparada com outras montagens disponíveis, como a de Conor McPherson para o projeto *Beckett on film*, disponível em DVD, e a do San Quentin Drama Workshop para o projeto *Beckett directs Beckett* (disponível em <http://www.greylodge.org/gpc/?p=901>), o qual buscou retomar as indicações de direção do próprio de Beckett. A versão de Beckett, cuja gravação se encontra disponível na New York Public Library for Performing Arts, apresenta uma relação bastante distinta entre a cena e a ação dramática. Destas três, a versão de Beckett é a única em que há um rompimento efetivo entre a postura de Clov e sua eventual interioridade psicológica. Não só sua movimentação, mas também as expressões faciais estão inteiramente mediadas pela relação com a cena. A diferença das outras duas produções podem ser percebidas nos resquícios de uma certa expressividade ou interioridade psicológica em Clov, seja na exteriorização de sofrimento e revolta na montagem para o *Beckett on film*, seja de perplexidade no trabalho do San Quentin Drama Workshop. Estes resquícios de interioridade foram eliminados do Clov dirigido Beckett.

⁴³ *Notebooks*, p. xxi. Sobre a questão dos sons em *Fim de partida*, cf. Barry McGovern, “‘They want to be entertained’: Performing Beckett”, in Anna McMullan; S. E. Wilmer (ed.). *Reflections on Beckett. A centenary celebration*. The University of Michigan Press, 2009.

⁴⁴ *Notebooks*, p. 50-1. A mesma simetria entre a primeira e a última fala de Hamm. Nos diários de Berlim, ele afirma: “a voz emerge/surge do silêncio e retorna ao silêncio”. *Notebooks*, p. 69.

⁴⁵ Conforme aponta Anna McMullan esta seria a marca central do trabalho de direção de Beckett em suas

partida em Berlim, ele disse: “Nunca deixem que suas mudanças de voz e posição coincidam. Primeiro vem a posição alterada pelo corpo: depois disto, seguindo uma pequena pausa, vem a elocução correspondente”.⁴⁶ Não se trata de buscar dualidades entre corpo e mente, mas de explorar os intervalos entre texto e encenação, produzindo uma sucessão de posturas e instantes imobilizados, como se a peça devesse progredir de modo pictórico, quadro a quadro, até a suspensão no *tableau* final em que Hamm volta a cobrir seu rosto enquanto Clov, vestido para partir, o observa sem “participar” da cena e modificar a imagem produzida. Como afirmou o produtor da peça, “repetidas vezes ele [Beckett] congelou os atores num quadro que deveria alcançar seu efeito por meio de sua repetição”.⁴⁷

Repetição contra resolução: Beckett enfatizou a simetria entre início e fim, de modo a impedir que Hamm concluísse sua história e Clov atingisse seu tão sonhado ideal de ordem e repouso pela imobilização permanente dos recursos cênicos. Imobilizados numa imagem que promete a repetição, Hamm e Clov decifram a experiência teatral da qual fazem parte. No combate entre o drama e o teatro, entre o sentido e a cena, Hamm desempenha o papel de não libertar o palco do esforço de produção de sentido, por mais obsoleto e esvaziado que este se encontre. Clov, por sua vez, deve resistir à fixação da cena em um sentido previamente organizado pelo texto. Não há fim para o esforço de Hamm em produzir um história dotada de sentido, pois sua narrativa necessita da audiência que o sabotava reiteradamente ao confrontá-lo com a abertura semântica do material de cena. Também não há fim para Clov, uma vez que sua encenação não se desenvolveria sem o embate contra o esforço obsoleto, mas inafastável, de produção de sentido. Sem Clov, ou melhor, sem o teatro, Hamm talvez não fosse mais que um recuo diante da radicalidade de *O Inominável*. O teatro foi uma forma escolhida por Beckett para retomar o problema de “como narrar?” para além do impasse enfrentado com o término da trilogia em prosa (*Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*). A teatralidade do conflito entre Clov e Hamm conferiu materialidade

peças tardias. Cf. Anna McMullan, “Beckett as director: the art of mastering failure”, in John Pilling (ed.). *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Da mesma autora, cf. ainda *Theatre on trial. Samuel Beckett's later drama*.

⁴⁶ *Notebooks*, p. xix.

⁴⁷ *Notebooks*, p. xx.

visual e sonora ao problema narrativo, desenvolvendo cênica e corporalmente o conflito entre palavra e silêncio.

Fim de partida não se decifra, porém, somente como uma questão narrativa. O conflito com a dimensão literária do personagem de Hamm também permitiu conservar as tradições da pantomima e do *clown* sem que a peça recaísse num teatro da pura fisicalidade. Privado da busca de sentido literário de Hamm, Clov poderia sucumbir ao choque com o material cênico, assim como o personagem do *Ato sem palavras I*, concebido por Beckett como apêndice a *Fim de partida*. Adorno interpretou o *Ato I* como a legítima consequência da peça: seu *telos* seria o silêncio. Talvez fosse mais acertado encontrar no *Ato I* um contraponto a *Fim de partida*: a pantomima apresentaria um Clov privado do conflito com a linguagem literária, o que o reduziria a uma vítima da aparelhagem cênica. Em contraste com a apologia atual da cena, *Fim de partida* sustenta como práxis teatral o conflito irresolúvel com os vestígios de uma concepção épico-dramático de construção do sentido.

Em um cenário em que as resoluções tradicionais são terra arrasada, *Fim de partida* faz do conflito a próprio razão de ser da experiência teatral. Esta, porém, não promete síntese entre sentido e performance. A apresentação do conflito sabota seu desenlace, projetado na partida de Clov, e sugere que a irresolução mesma é a arma mais forte de Clov contra o idealista Hamm. Ao jogar com a indeterminação semântica do material cênico, Clov esforça-se para manter em aberto a experiência que Hamm busca circunscrever com o uso das palavras. Do outro lado da quarta parede, o público é confrontado com uma concepção singular de experiência teatral. Ele não volta para casa com uma mensagem direcionada à vida prática, nem é convidado a aderir a algum diagnóstico do mundo em que vive. Também não é capturado sensorialmente pela aparelhagem cênica. Ao dispensar o compromisso intelectual e afetivo do espectador, Beckett busca apenas circunscrever o alcance social de seu teatro: construir um momento de liberdade em relação à determinação prévia do sentido. O hermetismo do último *tableau* se decifra à luz da receptividade do público a esta experiência da desorientação.