

O *non-sens* e a mútua dependência das personagens de Beckett em *Fim de Partida*

“O fim está no começo e, no entanto, continua-se” (Hamm)

Bruno Pucci¹
Gilberto Brandão Marcon²

Resumo:

“As personagens de Beckett em *Fim de Partida* comportam-se de maneira tão primitiva e behaviorista em conformidade com as circunstâncias pós-catastróficas; e essa catástrofe as mutilou tanto que elas não podem reagir de outra maneira; são moscas em agonia, após terem sido mutiladas pelo mata-mosca” (Adorno). Este ensaio se propõe a analisar duas características das personagens de Beckett, o *non-sens* de cada uma delas e, ao mesmo tempo, a mútua dependência como condição de uma fugidia sobrevivência; e pretende fazê-lo tendo como luzes o texto de Theodor Adorno sobre essa peça teatral. O elenco beckettiano conta com apenas quatro cabeças, os anti-heróis, Hamm e Clov, e duas personagens subalternas, os velhos Nagg e Nell, pais de Hamm. Hamm, cego e paralítico, é o rei em torno do qual tudo gira, mas que, em sua impotência, depende sempre do outro para realizar algo. Clov, coxo e criado, gostaria de acabar com Hamm ou ao menos abandoná-lo, mas não se anima a fazer nem uma e nem outra coisa. Os dois velhos, mutilados, sobrevivem no limite do instinto de auto-conservação, jogados em latões de lixo, e se confortam mutuamente. Quatro seres em degenerescência, lidando o tempo todo com a tarefa de existir; vivem como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada. De um lado, o absurdo, enquanto manifestação consequente da razão tornada completamente instrumental e que clama pelo sentido que ela mesma aniquilou; de outro lado, a trama das personagens, privadas de individuação e de autonomia, que não conseguem, mesmo odiando-se reciprocamente, viver uma sem a outra. Para Adorno, os arquétipos de Beckett são históricos pelo fato de que ele apresenta como coisas tipicamente humanas as deformações infligidas aos homens pela forma de organização da sociedade.

Palavras-chave:

Peças teatrais de Beckett; *Fim de Partida*; ensaios de Adorno; racionalidade instrumental; anti-alteridade.

Abstract:

"Beckett's figures behave primitively and behavioristically, corresponding to conditions after the catastrophe, which has mutilated them to such an extent that they cannot react

¹ Professor titular do PPGE/UNIMEP; coordenador do Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação (1991-2011); pesquisador do CNPq.

² Professor da UNIFAE, São João da Boa Vista, SP, e doutorando em Educação do PPGE/UNIMEP.

differently – flies that twitch after the swatter has half smashed them" (Adorno). This essay aims to analyze two features of Beckett's characters in *Endgame*, the non-sens of each and at the same time, the mutual dependence as a condition of an elusive survival. The analysis is enlightened by the text of Theodor Adorno on this play. *Endgame* is a one-act play with four characters, the anti-heroes, Hamm and Clov, and two subordinate characters, the old Nagg and Nell, Hamm's parents. Hamm, blind, immobilized by old age in his wheeled chair, is the king who controls everyone in the play, but in his weakness, always depends on another to accomplish something. Clov, crippled and servant of Hamm, constantly threatens to leave, but he never does. The two old ones, mutilated, surviving on the edge of their instinct of self-preservation, thrown in trash cans, comfort each other. Four beings fading away, dealing with the task of existing, living as if they were the last survivors of a devastated mankind. On one hand, the absurd, as a result of the reason taken as instrumental and that claims for the annihilated meaning; on the other hand, the plot of the characters, deprived of individuation and autonomy, people that despite hating one another can not live without each other. According to Adorno, Beckett's archetypes are historical due to the fact that he presents as typical human characteristics the deformations inflicted on men by the way society is organized.

Keywords:

Plays of Beckett; *Endgame*; Adorno's essays, instrumental rationality, anti-otherness.

Para quem nunca leu Samuel Beckett (1906-1989) e toma ao acaso sua peça teatral, *Fim de Partida*, sem conhecer o contexto histórico e as intencionalidades do autor, terá a impressão de que está diante de algo que foge ao que se considera normalidade psíquica. Ainda assim, se tomado de curiosidade, insistir na leitura, mas de modo superficial, observará que faltam pedaços no texto, que se trata de uma união desarmônica de fragmentos do roteiro e até mesmo concluirá, de modo precipitado, pela falta de nexo racional na condução do enredo; imaginará ter à frente personagens caricaturais, predispostos a impactar pela surpresa; e concluirá pela falta de sentido da obra. Porém uma leitura mais atenta e contextualizada transmutará consideravelmente a primeira impressão e o surpreenderá de modo favorável pelo roteiro estrategicamente lógico e formalmente bem construído, em seus mínimos detalhes, expressos de modo criptografado nas entrelinhas dos diálogos. E aí, poderá dizer, como Adorno, que as peças de Beckett são absurdas não pela ausência de sentido – isso, apenas, seria irrelevante – mas porque põem o sentido em questão, problematizam a racionalidade de seu tempo, de sua história e das próprias obras literárias (Cf. 1988, p. 176). E o sentido destas últimas é posto em questão não apenas pelo conteúdo, pela temática das obras, que instigam seus interlocutores, e sim, sobremaneira, pela forma rigorosamente construída, para dar conta das tensões do objeto e de seu tempo histórico. *Fim de Partida*, escrita em 1956, é, no dizer de Beckett, “*um ensaio sobre o enigma de nossa condição desumana*”.

O cenário da peça é um abrigo austero, com duas janelas pequenas e altas, uma à direita, outra à esquerda, luz cinzenta e interior sem mobiliário; na frente, à direita, uma porta e, ao lado da porta, pendurado, um quadro voltado para a parede. No centro da cena está um senhor cego, imobilizado em uma cadeira de rodas, por nome Hamm, que é servido por um criado, coxo, chamado Clov. São os dois anti-heróis da novela: Hamm é o rei em torno do qual tudo gira, mas que, em sua impotência depende sempre do outro para realizar algo; Clov é o que obedece e que gostaria de acabar com Hamm ou ao

menos abandoná-lo, mas não se anima a fazer nem uma coisa e nem outra. Na frente, à esquerda, estão dois latões de lixo encostados um ao outro, e em seus interiores, enfiadas, duas pessoas, aleijadas e senis, Nagg e Nell, respectivamente pai e mãe do Hamm; os dois velhos, mutilados, sobrevivem no limite do instinto de autoconservação e se confortam mutuamente. Quatro seres em extinção, lidando o tempo todo com a tarefa de existir; vivem como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada. A peça se desenrola em apenas um ato e, com um mínimo de palavras e gestos, visa criar a plenitude de seres humanos em degenerescência. Beckett opta por uma poética da indigência, no dizer de Andrade (2001: 94), pela supressão de tudo que, além do indevidamente direto, é excessivo, em busca de um texto mais concentrado. Dois monólogos no início e dois no final da obra, sempre o primeiro de Clov, o servidor e o último de Hamm, o que ordena; um encadeamento de diálogos entrecortados e, muitas vezes, de mútua incompreensão – diálogos de surdos -, entre Hamm e Clov, entre Nagg e Nell, entre Hamm e Nagg e que não levam à ação alguma; uma necessidade compulsiva de contar histórias, casos, por parte de Nagg e de Hamm. O conteúdo se faz precário, como que inexistente, mas a forma da peça teatral, mesmo simples na exposição, se torna rigorosa e forte, agressiva e expressiva. Para a crítica especializada, *Fim de Partida* é uma comitragédia, que funciona às avessas do que seria uma tragicomédia: no lugar de um clima soturno, que se encaminha para uma resolução final, instaura-se uma capacidade de rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de lenitivo no horizonte sombrio (Cf. Andrade, 2002: 11).

As personagens de Beckett em Fim de Partida comportam-se de maneira tão primitiva e behaviorista em conformidade com as circunstâncias pós-catastróficas; e essa catástrofe as mutilou tanto que elas não podem reagir de outra maneira; são moscas em agonia, após terem sido mutiladas pelo mata-mosca (Adorno, 2006, p.11).

Este ensaio se propõe a investigar as personagens de Beckett, na tentativa de: construir um perfil de cada uma delas, entendendo-as como componentes ou subsistemas de um sistema geral que é a peça; avaliar no particular as manifestações do todo, desvendando-lhe o enigmático que se expressa nas palavras e nas reações de cada indivíduo. E nesta análise, pretende destacar duas características constitutivas das personagens: o *non-sens* de cada uma delas e, ao mesmo tempo, a mútua dependência como condição de uma fugidia sobrevivência; e para fazê-lo busca luzes no texto de Theodor Adorno³, “*Para entender Fim de Partida*” (2006) e em dois escritos de Fábio de Souza Andrade sobre Beckett (2001 e 2002). Para Adorno, os arquétipos de Beckett são históricos pelo fato de que ele apresenta como coisas tipicamente humanas as deformações infligidas aos homens pelos próprios homens, pela forma de organização da sociedade em que vivem (Cf. 2006, p.17).

Os anti-heróis Hamm e Clov

A relação de Hamm e Clov em *Fim de Partida* apresenta dois aspectos que se destacam:

[...] de um lado é uma relação de senhor e de servo, de opressor e oprimido; de outro lado, é uma relação de dependência mútua, fundada em amor e ódio e em diálogos sadomasoquistas. Hamm é o que apita, o que ordena; [...]. Clov é o que trabalha [...]. Clov, mesmo

³ Escrito em 1958, quando Adorno tinha assistido a peça em Viena e se encontrado com Beckett em Paris.

podendo e desejando se libertar, não consegue fazê-lo; e Hamm, mesmo se sentindo um inválido, alguém em tudo dependente, continua dando ordens. Um depende do outro para sobreviver num mundo em que são poucas as chances de sobrevivência (Pucci, 2006, p. 10).

A relação de interdependência das duas personagens chaves, expressiva, num universo em que tudo tende a ser opaco e descolorido, observada por olhar mais detido parece ser mecanicista e utilitária:

Também os contornos de Hamm e Clov são os contornos de uma única linha; eles são privados de uma individuação nos moldes de uma mônada nitidamente autônoma. Eles não conseguem viver um sem o outro. O poder de Hamm sobre Clov parece ser baseado no fato de só ele saber como abrir o armário dos mantimentos, mais ou menos da maneira que só um dono de estabelecimento sabe a combinação de um cofre. Ele estaria disposto a revelar o segredo se Clov jurasse que o -- ou “nos” -- eliminaria” (Adorno, 2006, p.30).

A personagem Clov não apenas obedece; ela se predispõe de tal maneira que sua atividade principal consiste em receber ordens e executá-las: “*Vou para a minha cozinha [...] esperar que ele apite. (Pausa) [...]. Vou me encostar na mesa e olhar a parede, esperando que ele apite*” (Beckett, 2002, p. 38-39). Clov, passivo e submisso, é de fato o que estabelece a atividade e o movimento, enquanto Hamm, ativo e aquele que submete o outro, é dependente no movimentar-se. Os aspectos físicos e psíquicos estão invertidos em ambas as personagens, criando uma impotência ativa, e uma potência passiva. Ressalte-se ainda que a ‘potência do movimento’ em Clov é “*andar vacilante e emperado*”; até mesmo a potência física é mutilada. Hamm detém o código da combinação da despensa e também o passado de Clov: “*Lembra de quando chegou aqui? [...]. Lembra de seu pai?*” (idem p.88). E se utiliza disso como uma moeda de troca emocional: “*Fui eu quem foi um pai para você [...]. Minha casa o seu lar [...]. Sem mim, sem pai [...] sem home*” (Idem, p.89). Perpassa pela peça toda a suspeita de Clov não ser apenas o criado, mas filho (pelo menos adotivo) de Hamm. Entre as páginas 73 e 79 da peça, há um diálogo entre Hamm e Clov, em que o primeiro, cego, quer que o outro enxergue para ele a natureza: a terra, as ondas, o mar, o farol, as gaivotas, o sol; enquanto Clov, o outro, niilista, lhe nega a natureza, reduzindo tudo a uma única cor: CINZA! CIINZA! (idem, p. 79).

Em um dos momentos críticos do drama, em que Clov ameaça deixá-lo, Hamm responde: “*Meu cão está pronto?*” (idem, p. 90). Parece haver nesta expressão, nesse momento, algo simbólico, como se o ‘cão de pelúcia’ fosse uma espécie de substituto de Clov. Há sim uma relação afetiva entre ambos, ainda que mal resolvida, mas baseada num ‘confronto silencioso’ de personalidades dispares, despojadas de afinidade; mais ainda, a forma como Hamm se refere ao animal é explicitamente possessiva; além de que, o animalzinho de pelúcia, ainda em confecção, tem apenas três pernas, é manco como Clov; este ao entregá-lo a Hamm o faz acompanhar da seguinte frase: “*Aqui estão os seus cães*” (Idem, p.91), como se referisse aos dois objetos de posses. Clov consegue constatar o seu papel, mas não consegue modificar-se em sua irreversível obediência canina: “*Faça isso, faça aquilo, e eu faço. Nunca me nego. Por quê?*” (Idem, p.95), pergunta ele. A resposta surge, em parte, páginas à frente quando se revela que Clov foi educado por Hamm. Diz ele: “*Uso as palavras que você me ensinou. Se não querem dizer mais nada, me ensine outras. Ou deixe que eu me cale*” (idem, p. 97). É evidente o tom de subserviência de Clov. Ao mesmo tempo, Hamm, mesmo cego, espera sempre um olhar pedinte do “cão” Clov: “*Você não vai poder me deixar*” (idem, p. 101); e,

como “pai” espera uma última consideração do “filho”: “*Mas a mim, você enterrará*” (idem, p. 87).

A atitude de Hamm para com Clov em alguns momentos se mostra afetuosa. Assim quando recorda bons momentos vividos entre os dois:

Você se lembra, no começo, quando você me levava para dar uma volta? Segurava a cadeira bem no alto. A cada passo quase me derrubava! (Com voz trêmula). Ah, nós nos divertimos muito, os dois, nos divertimos muito! (Melancólico) Depois virou hábito (Idem, p. 120-121).

Hamm, ao contrário de Clov que aprecia a rotina, gosta do movimento, justamente daquilo de que foi privado. O afeto de Hamm por Clov apresenta seu ápice, quando, enternecido, lhe pede um beijo, “paternal”, que lhe é negado: “*Me dê um beijo. (Pausa) Não quer me beijar? [...]. Na testa [...]. (estendendo a mão) Me dê sua mão pelo menos. (Pausa). Não vai me dar sua mão?*”. Clov responde: “*Não [...] Não quero beijar lugar nenhum [...] Não quero tocar em você*” (Idem, p. 126/127); então, vencido, Hamm pede o substitutivo de Clov: “*Me dê meu cão. (Clov procura o cão) Não, deixa para lá*”; e, como que falando em código cifrado, Clov pergunta: “*Não quer o cão?*” E ante a negativa, responde: “*Vou deixá-lo*”, como se o cão rejeitado fosse ele próprio; desta vez Hamm, cabeça baixa, distraidamente, responde positivamente: “*Isso*” (idem, p. 128); enfim, parece que o vínculo foi quebrado por ele.

Em outros momentos a atitude de Hamm para com Clov se expressa em sentido inverso, com desprezo, desdém e até desumanidade. Assim na cena em que Hamm ordena a Clov que o coloque no centro da sala e são realizados diversos movimentos para que a cadeira fique postada bem no centro, Hamm atropela o criado com a expressão grosseira: “*Não fique aí parado (atrás da cadeira), você me dá arrepios*” (idem, p. 73). Essa mesma resposta é dada a Clov, quando este, questionado por Hamm sobre a situação da natureza, responde que o universo todo está cinza, preto claro. Hamm esbraveja: “*Que exagero! (Pausa). Não fique aí parado, você me dá arrepios*” (idem, p. 80). Na cena em que Hamm pergunta como é que ele vai ficar sabendo a situação de Clov se, da cozinha, não responder a seu apito, se partiu ou morreu, e Clov responde que mais cedo ou mais tarde vai feder, e então, se perceberá; Hamm detona: “*Você já fede. A casa toda já fede a cadáver*”. O paciente Clov responde: “*O universo todo*” (idem, p. 100). Hamm depende de Clov porque somente este consegue ainda fazer aquilo que mantém ambos vivos. Mas, como um patriarca furiosamente impotente, Hamm entronizou-se no ‘espaço interior sem móveis’, como um criador no centro da criação, como um tirano nos seus últimos dias. Lá, ele repete com imaginação diminuta o que o homem queria ter sido uma vez (Cf. Adorno, 2006, p. 33).

O interessante é que ao se comparar a decisão de rompimento em torno da qual se estrutura o texto, ela se mostra mais enfática em Hamm, debilitado e impotente, do que em Clov, ainda senhor da capacidade de locomoção e visão; em dado momento Hamm assume o tom provocador e libera Clov do suposto entrave utilitário que os liga: “*Só tem que acabar conosco. (Pausa) Dou a combinação da despensa, se jurar que acabará comigo*”. Clov, cumpridor exímio de suas funções, mas indeciso em desenvolver decisões emancipatórias, cede mais uma vez: “*Não poderia acabar com você*” (Beckett, 2002, p.88). Neste sentido, ao se tratar da questão de sua retirada, Hamm lhe pergunta: “*Porque você continua comigo?*” Ele responde com outra pergunta: “*Porque você não me mandou embora?*” (Idem, p.43), e neste momento parece se consolidar um pacto de sobrevivência: Hamm não tem mais ninguém, Clov não tem outro lugar; impõe-se a tolerância mútua, o suportar-se um ao outro. Hamm se sente satisfeito por ter feito Clov

sofrer, enquanto este revela que já não gosta mais de Hamm. A situação ganha tensão quando Hamm, por fim expressa: “*Acabou, Clov, acabamos. Não preciso mais de você*”. Um ato de audácia para quem é completamente dependente! Clov responde: “*Que bom! Vai em direção à porta*”. Mas não parte (idem, p. 143).

Nagg e Nell: os enterrados vivos

A relação entre Nagg e Nell, respectivamente pai e mãe de Hamm, se caracteriza por diversas facetas comportamentais que contribuem realmente para o desenvolvimento da tragicômica peça de Beckett. A primeira que nos chama a atenção é o local de moradia do casal: em latões de lixo, separados, um ao lado de outro: “*Na frente à esquerda, cobertos por um lençol velho, dois latões encostados um ao outro*” (Beckett, 2002, p. 37). Nagg é o primeiro a despertar no entremeio do diálogo entre Hamm e Clov. Tem a cabeça coberta por um barrete e o rosto muito branco; e logo pede o de-comer: “*Minha papa! Minha papa!*” (idem, p. 48). Recebe um biscoito de água e sal, pois a papa acabou. Em seguida é despejado de volta ao fundo do latão de lixo por ordem de Hamm. Tempos depois, ainda no pingue-pongue verbal entre Hamm e Clov, Nagg reergue a cabeça fora do latão, ouve um pouco a conversa, com o biscoito na mão, bate forte na tampa do outro latão e acorda Nell que, de toca de renda e rosto muito branco, põe a cabeça prá fora e, sedutora, logo pergunta: “*Que foi, meu velho? (Pausa) Hora do amor?*” (idem, p. 56). Adorno analisou com pertinência a ida dos velhos para os latões de lixo no contexto de uma sociedade bárbara que marginaliza todos os que deixam de ser produtivos: “*De acordo com o paradigma do trabalho socialmente útil, os velhos, que não o exercem mais, seriam supérfluos e passíveis mesmo de serem jogados no lixo*”. (ADORNO, 2006, p. 28). O pensador frankfurtiano caracteriza a peça como “*a verdadeira gerontologia*”. Continua ele: “*Fim de Partida prepara os envolvidos para uma situação, em que todos, ao levantarem a tampa da lata de lixo mais próxima, esperam encontrar lá dentro os próprios pais*” (idem, p. 28). Mas não é apenas a sociedade da mais valia que marginaliza os velhos, depositando-os em latões de lixo e alimentando-os com as migalhas do capital. As sociedades familiares, sem condições de cuidar de seu velhos, pois precisam de tempo para produzir e consumir, também os depositam em asilos ou casas de repouso, onde em contatos com outros velhos, longe dos laços familiares, caminham aceleradamente para o final trágicômico de suas partidas. A ironia de Adorno é terrível: “*Fim de Partida é a verdadeira gerontologia = estudo dos fenômenos fisiológicos, psicológicos e sociais relacionados ao envelhecimento do ser humano* (Houaiss).

Outro aspecto que nos chama a atenção é o tema de amor entre o casal de velhos. De um lado, a relação marido-mulher é tratada de maneira grotesca pelas infrutíferas tentativas dos já envelhecidos Nagg e Nell, dormindo em abrigos separados, tentarem se beijar, entrecortadas pelas lembranças sentimentais de Nell e pelas manifestações visíveis de decrepitude fisiológica de Nagg, tais como, o dente caindo, coceiras em regiões impróprias, vista enfraquecida (Cf. Andrade, 2001, p. 95, nota 16). Eis o diálogo entre dos dois:

Que foi meu velho? (Pausa) Hora do amor? Nagg: Você estava dormindo? Nell: Ah não! Nagg: Um beijo! Nell: Não dá. Nagg: Vamos tentar. (As cabeças tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se). Nell: Por que esta comédia todos os dias? (Pausa) Nagg: Meu dente caiu. Nell: Quando isso? Nagg: Ontem ainda não tinha caído. Nell: (elegiaca) Ah ontem! (Beckett, 2002, p. 56-57).

De outro lado, há muito carinho e compreensão entre os dois. Auxiliam-se mutuamente na desgraça do dia-a-dia. Além de envelhecidos e moradores de lugares indesejados, os dois são cotos; perderam as pernas em um acidente de bicicleta. Lembram-se do passado e riem da desgraça própria. *“Até a lembrança de seu acidente determinado se torna, entretanto, invejável diante da indeterminação da miséria universal”* (Adorno, 2006, p. 27). Nagg, não obstante sua rudeza e simplicidade, quer o tempo todo consolar e alegrar Nell; conta-lhe a história do alfaiate que sempre lhe arranca sorrisos e lhe traz boas lembranças, como as de quando ficaram noivos, de quando estiveram no lago de Como, fazendo Nell se sentir leve e soltar a sua imaginação: *“Era porque me sentia feliz”*, dizia ela; *“E a água transparente. Tão clara, tão limpa”* (Beckett, 2002, p. 66).

É uma relação permeada pelo afeto, embora os perfis sejam diferenciados e até complementares. Em Nagg prevalece o momento atual, a sobrevivência: é ele sempre que pede a comida e a divide com sua companheira. Nell é mais sensível em relação ao passado; se deixa levar pelas lembranças; pelos momentos felizes vividos então. Nagg é permanentemente crítico em relação a seu filho que trata mal os pais; Nell, por sua vez, repreende Nagg quando este ri ironicamente de Hamm, que dizia *“Há uma goteira na minha cabeça”*. (Pausa) *Um coração, um coração na cabeça*”. Problematiza a atitude de Nagg: *“Não se ri dessas coisas, Nagg. Por que você sempre tem que rir?”* (idem, p. 62). Foi para Nell, como expressão de sua sensatez estoica, que Beckett reservou uma das frases mais primorosa do texto: *“Nada é mais engraçado que a infelicidade, com certeza. [...] Sim, sim, é a coisa mais cômica do mundo”* (idem, p. 62). E depois Nell desaparece de cena. Somente quase ao final da peça é que sua morte é constatada por Hamm através de Clov. Mas Nagg já tinha sentido a perda da companheira: estava chorado, definitivamente sozinho, no fundo do latão (idem, p. 120).

Hamm versus Nagg: relações em alta tensão

A relação entre Hamm e Nagg, filho e pai, se processa em clima de alta tensão. Há um sentimento de ódio recíproco e permanente que perpassa a peça em diversas cenas, que nos apresentam elementos explícitos para entender as personalidades da dupla. Competição? Autoritarismo? Covardia? Vingança? Sadomasoquismo? Talvez todos esses elementos entrem em ação para caracterizar os dois perfis em estudo. Vamos examinar os momentos de tensões. O primeiro, do pai para com o filho, acontece quando Nagg, ao despertar, talvez pelo barulho da conversa entre Hamm e Clov, qual criança choramingando, interrompe o diálogo, para exigir sua alimentação: *“Minha papa!”*. A saudação matinal de Hamm para seu pai é expressivamente ‘carinhosa’: *“Maldito progenitor!”*. E, posta a insistência do pai em solicitar a papa, Hamm retruca: *“Não há mais velhos como antigamente! Empanturrar-se, empanturrar-se, não pensam em outra coisa”*. E ordena a Clov que lhe dê a papa; mas não há mais papa em casa. É-lhe dado um biscoito duro, de água e sal, acompanhado da ambígua expressão: *“Maldito fornicador! Como vão seus cotos?”*. O velho não deixa por menos: *“Esqueça meus cotos”* e reclama da bolacha de água e sal, que é dura e, ele, quase sem dentes, não consegue mastigá-la. A reação intempestiva de Hamm é ordenar a Clov que empurre Nagg para o fundo do latão e *“Tampa nele!”* (Beckett, 2002, p. 48-50). Hamm não nega alimentação e nem moradia a seu velho pai, indefeso, como antigamente o pai não negava alimentação e moradia a sua criança recém nascida. Contudo os sentimentos que acompanham os atos estão carregados de rancor, competição e hostilidade.

Uma segunda cena de tensão entre filho e pai se dá por ocasião da conversa animada entre Nagg e Nell, após esta ter sido despertada pelo esposo, que a atualiza sobre os acontecimentos do dia. Conversam sobre o fato de terem trocado a palha pela areia da praia e de não terem mudado a areia dos latões. Nagg reage: *"A gente tem que reclamar"*. Nagg oferece um pedaço do biscoito a Nell, que não aceita. E o velho casal é interrompido bruscamente pelo dono da casa: *"Chega, chega, vocês não me deixam dormir. (Pausa) Falem mais baixo"*. E Hamm, como que delirando, continua seus devaneios: *"Se eu dormisse talvez fizesse amor. Fugiria para a floresta. Meus olhos veriam ... o céu, a terra. [...] Há uma goteira na minha cabeça. (Pausa) Um coração, um coração na cabeça"*. Nagg, ironiza as expressões esquisitas do filho, rindo abafado: *"Ouviu só? Um coração na cabeça, dele!"* (idem, 62). E continua seu papo com Nell, recordando-se felizes do lago de Como, do noivado e conta-lhe a história do alfaiate, riem e novamente são interrompidos pelo exasperado Hamm:

Chega! [...] Vocês não acabaram? Não vão acabar nunca? (Subitamente furioso) Isso não vai acabar nunca! (Nagg se enfia no latão, fecha a tampa. Nell não se move). Mas do que eles falam? De que se pode falar ainda? (Fora de si) Meu reino por um lixeiro. (Apita. Entra Clovis). Leve daqui esses restos! Atire-os no mar! (idem, p. 56-68).

De um lado, o riso irônico, ferino, mesmo que disfarçado, de quem é dominado e se consola rindo das loucuras do outro. Ao mesmo tempo, a fúria dos que tem o poder e não são prontamente obedecidos. Hamm jogou pesado demais, não só contra seu odiado pai, mas também contra sua amada mãe: *"Atire esses restos no mar!"*.

A última cena de tensão entre filho e pai, talvez a que revela os recalques, os primórdios das relações antes de ódio que de amor entre eles, se dá quando Hamm quer narrar/continuar a construção de sua enigmática história e precisa de alguém para ouvi-la. Clov não aceita, desta feita, ser o ouvinte e o filho negocia com seu pai, que estava dormindo, o preço da narração. Hamm oferece-lhe um bombom; Nagg quer um caramelo. O contrato é firmado entre os dois, tendo como garantia o juramento sobre a honra de Hamm e os risos irônicos de ambos: um caramelo, mas só depois de ouvir a história! Mas antes de iniciá-la, Hamm se dirige abrupta e ofensivamente a seu pai: *"Nojento! Por que você me fez?"*. Nagg: *"Eu não podia saber"*. Hamm: *"O quê? Não podia saber o quê?"*. Nagg: *"Que daria em você"*. Hamm não se irrita com a verdade nua e crua expressa por Nagg. Parece que dar cotoveladas constituiu o cotidiano dos dois. E Hamm narra sua longa história (3 laudas) sob a tensão e os sorrisos zombeteiros, abafados, de Nagg. E ao final da história, quando o contrato não é cumprido porque não tem mais caramelo, o clima esquenta de vez e Nagg assume a palavra, como pai que era, e revela terríveis confidências:

Quando era um menininho e tinha medo no meio da noite, quem você chamava? Sua mãe? Não. Eu. Deixávamos você berrar. Até trancávamos a porta para poder dormir. (Pausa) Eu estava dormindo feliz como um rei e você me acordava para escutá-lo. Não era indispensável, não precisava de verdade que eu escutasse. Além disso, eu não o escutei mesmo. (Pausa) Espero que chegue o dia em que realmente precise que eu escute você, e precise ouvir minha voz, qualquer voz. (Pausa) Sim, espero viver até lá, para ouvir você me chamando, como quando era um menino, com medo, no meio da noite, e eu era a sua única salvação. [...]. (Pausa. Nagg entra em seu latão, fecha a tampa sobre si. Pausa)" (idem, p. 103-111).

Pronto, agora Nagg poderia morrer em paz! Tinha conseguido reafirmar seu poder pátrio sobre o filho, tinha se vingado dos tratamentos indevidos recebidos como idoso, e,

não só, predisse maldições ao aparentemente poderoso Hamm. As declarações proferidas não mostram um Nagg arrependido e sim vingador e, mais do que isto, escancara outra faceta sua, a de querer enfrentar Hamm como uma criança impotente, e ele adulto, algo que lhe poderia denotar covardia. A cena por outro lado expõe um Hamm, inicialmente sensível, sendo demolido pela insensibilidade do pai, a princípio utilitário, que cumpre sua obrigação, o seu dever de ouvir, mesmo que a contragosto, mas que realmente não o ouve nunca. Até zomba dele.

No mais, Ham e Nagg se assemelham não só nas atitudes de vendeta, de sadomasoquismo, de mais ódio que amor, mas também como compulsivos contadores de histórias, e casos, procurando sempre alguém para poder escutá-los. Contar histórias, casos, é, de certo modo, uma forma de se autoafirmar ou de denotar poder; é uma forma de agir no outro, com o outro. As narrativas são para Nagg recordações de tempos difíceis ou felizes da vida que já se foram e que trazem um pouco de humor no meio da desgraça irremediável em que vivem. Nell é a ouvinte disponível de Nagg, aquela que escuta, com paciência, alegria e fantasia, os casos e as lembranças repescadas. A história sobre o alfaiate trazida por Nagg é uma crítica sutil e contundente à condição desumana do mundo vigente: quando o cliente questiona o alfaiate de que Deus demorou apenas seis dias para criar o mundo e ele três meses para confeccionar uma calça e o alfaiate, escandalizado, responde: “*Mas Milord, Milord, olhe ...* (gesto de desprezo, com repugnância) ... *o mundo ...* (pausa) ... *e olhe ...* (gesto carinhoso, com orgulho) ... *minhas CALÇAS!*” (idem, p. 67).

As narrativas para Hamm são um meio de matar o tempo, de reviver possibilidades recalçadas, “um repisar de mágoas acumuladas”, um caçoar dos que ainda apresentam alguma ilusão de felicidade e uma tentativa de levá-los a enxergar a desolação geral da vida (Cf. Andrade, 2001:109). Elas apontam para o passado e não trazem nenhum consolo para o presente, que caminha para o fim; antes, geram tensões, revelações, ensinamentos, como foi a história de Hamm que teve Nagg como ouvinte. Ou a enigmática história em construção, que Hamm contava a Clov, do homem que pedia pão para si e apoio para encontrar seu filho distante e trazê-lo para morar com Hamm; história essa que é ampliada, modificada nos diálogos posteriores entre o senhor que conta e o servo que escuta e, às vezes, pergunta; história essa que, talvez, seja a história do próprio Clov. Ou ainda a história sobre o louco que pintava e de quem Hamm gostava muito:

Conheci um louco que pensava que o fim do mundo tinha chegado. Ele pintava. Eu gostava muito dele. Ia vê-lo no hospício. Eu o tomava pela mão e o arrastava até a janela. Olhe! Ali! O trigo começa a brotar! E ali! Olhe! As velas dos pescadores! Como é bonito! (Pausa) *Ele me fazia soltar sua mão, bruscamente, e voltava para o seu canto. Apavorado. Tinha visto apenas cinzas* (Beckett, 2002, p. 97).

O pintor que era louco, mas não era cego, via cinzas onde Hamm, o futuro cego, só via coisas belas. Talvez a loucura o levasse a ver além das aparências; talvez o olhar de artista lhe mostrasse coisas terríveis que o olhar comum e consumista não poderia detectar

As aventuras do controverso Hamm

Ao longo da leitura do texto é possível ir traçando o perfil de Hamm; não se trata de uma tarefa singela, Beckett o mostra de modo encoberto, ele tem que ser desvendado; não é passível de um primeiro olhar ou de julgamento superficial. Mas para dar andamento à tarefa é preciso partir do mais aparente. Seu notório egocentrismo, criativa-

mente desenhado por Beckett ao longo da peça, manifesta-se ostensivamente no modo obstinado de estar sempre postado no centro da cena, e, quando não está exatamente no centro, sente-se incomodado, seu narcisismo aflora insistentemente: “*Estou bem no centro? [...] Mais ou menos! [...] Estou mais ou menos no centro? [...] Coloque-me bem no centro! Bem no centro!*” ((BECKETT, 2002, p. 70-71). Mesmo em sua toda impotência, se mostra autoritário e ameaça vinganças, promete punições quando não lhe atendem as vontades: “*Não vou lhe dar mais nada para comer. [...] Vou lhe dar apenas o suficiente para você não morrer de fome. Você vai ter fome o tempo todo*” (Idem p.43), diz ele a Clov. Vai além, é despótico, tem a atitude do sádico e cruel, é cínico, usando em abundância do tom irônico ao sarcástico, e, ainda que fisicamente débil, consegue ser bruto e rude suficiente para orgulhoso sentenciar: “*Você polui o ar!*” (Idem, p.39) ou ainda: “*Você se acha o tal, hein?*” (Idem p.49) e mais a frente: “*Você fede*” (Idem, p.100); aceita-lo é manter a auto-estima em constante estado de abalo.

O Hamm de Beckett, que detém as chaves nas mãos e é ao mesmo tempo impotente, representa aquilo que não é mais, [...]. A mudança das situações da peça gera um dos papéis de Hamm; de maneira drástica, uma instrução lhe recomenda ocasionalmente falar “como um ser dotado de sensatez”; em sua narrativa minuciosa, ele faz pose de “narrador”. [...]. A falsidade de Hamm traz o falso à tona, que consiste no fato de dizer “eu”, atribuindo-se assim aquela substancialidade cujo contrário é o conteúdo daquilo que é resumido pelo eu. [...]. Mas daquilo que era o teor de verdade do sujeito, isto é, do pensamento, só se conserva o invólucro gestual. (Adorno, 1958, p.29)

Assim apresenta-se impertinente Hamm, torturando Clov em infintos momentos e o masoquista alvo, visando o ajuste, tenta agradar, mesmo sabendo que, por mais que o faça, o resultado sempre será o mesmo: insatisfatório. Entretanto seu sadismo não é específico, ele o distribui generosamente aos outros membros da família. “*Maldito progenitor!*” (idem p.48); ou, dirigindo-se, furioso, ao pai e à mãe: “*Leve daqui esses restos! Atire-os no mar!*” (idem, p. 56-68).

Por outro lado, por detrás dessa personalidade rude, autoritária, oculta-se outra face mais humana, que se manifesta, mesmo que involuntariamente e até a contra-gosto, em momentos diferentes da peça. Talvez seja ele o mais atingido pela situação desumana em que vivem; talvez seja ele o que mais tem vontade de viver e por isso mesmo, o que se sente o mais impotente ante as necessidades que revelam estarem em sua interioridade; ele é o único que esboça, na prática, alguma manifestação de esperança, e, talvez por isto, consiga ainda sonhar: “*Que sonhos! Aquelas florestas!*”. Trata-se de um falso conformado, de fato inconformado: “*Chega, está na hora disso acabar e mesmo assim eu ainda hesito em ter um...(boceja)...fim*” (idem, p.39), como que se utilizando do recurso do ‘desprezo’ como escudo, fingindo querer o que não quer, sendo vulnerável e querendo mostrar-se forte, dono da situação. Adorno observou com atenção a intensa vontade de viver do paralítico Hamm:

A ação da peça é, a princípio, composta como uma música, em cima de dois temas, como antigamente as fugas duplas. No primeiro tema, as coisas caminham para o fim, a negação schopenhaueriana, já invisível, da vontade de viver. Hamm dá o tom desse tema; as pessoas que não são mais pessoas se transformam em instrumentos de sua situação, como se tivessem tocando música de câmara. “Hamm que, em Fim de Partida está sentado na cadeira de rodas, cego e imóvel, é, entre todos os instrumentos bizarros de Beckett, aquele com o maior número de tons, com o som mais surpreendente” (Adorno, 2006, p.31).

Em instantâneos momentos do enredo brilha-lhe forte a possibilidade de ainda se ter esperança: “*Pensar que isso tudo poderá talvez não ter sido em vão!*” (Beckett, 2002, p.81), ou ainda, não obstante o riso incrédulo de Clov: “*Não estamos começando aasignificar alguma coisa?*” (Idem, p.81). Hamm parece ir além de sua completa impotência física ao atestar espírito de aventura: “*Mas, e atrás das montanhas? E se lá ainda estiver verde? Hein?* (Pausa) *Flora! Pomona!* (Pausa. Em êxtase) *Ceres!* (Pausa) *Talvez não precise ir muito longe*” (Idem, p.89-90).

Hamm mostra ter percepção estética, o belo está guardado em sua memória. Isto fica claro mais à frente, quando interrompe o diálogo de Nagg e Nell, seus pais, conforme acima já citado, e, ao reclamar que não o deixam dormir, esclarece:

Se eu dormisse talvez fizesse amor. Fugiria para a floresta. Meus olhos veriam ... o céu, a terra,. Correria tanto que não me pegariam. (Pausa) *Natureza!* (Pausa) *Há uma goteira na minha cabeça.* (Pausa). *Um coração, um coração na cabeça* (Idem, p.62).

É um momento de intensidade poética, a goteira seria a água que fertiliza? O coração na cabeça seria a imaginação que permite ter acessos a sentimentos negados pela cegueira da percepção dos sentidos?

A eminente possibilidade de Clov o deixar provoca uma mudança de atitude em Hamm; parece fazer com que ele aceite a sua realidade, e, então, o tom sarcástico perde a força que o compõe para se transformar em sentimento de amargura: inicia seu discurso com um: “*Agora é minha vez*” (idem, p. 128), a frase costumeira de quem está disputando uma partida, a da vida. Predomina, a seguir, as vozes de um devaneio, de um delírio mental: “*Estamos progredindo.* (Pausa). *A gente chora, chora, por nada, para não rir, e aos poucos vai se sentindo triste de verdade*”. A oração surge como se a personagem efetivamente tivesse sido golpeada pela realidade, nocauteada pelos resquícios das ilusões. Segue a argumentação num tom reflexivo, como que fazendo um juízo crítico de suas atitudes: “*Todos aqueles que eu poderia ter ajudado. Ajudar! Salvar. Salvar!*”. Modifica, a seguir, sua abordagem, emerge do imo de seu eu para avaliar os outros, os que interagiram com ele, inicialmente, como se quisesse justificar-se: “*Apareciam por todos os lados*”; e, então, não conseguindo um julgamento isento para os outros, reassume o papel de prescrever: “*Usem a cabeça, pensem bem, vocês estão no chão, não tem remédio* (Pausa). *Partam! Amem-se! Lambam-se uns aos outros!*”, numa original mistura de afeto e sarcasmo, onde o verbo ‘lamber’ tem um efeito cáustico, um tom de afeto animalesco, como a fêmea que lambe o filhote recém nascido. O discurso acirra o tom, como que perdido entre a impotência e a cólera; agora, já não mais prescreve, julga e condena: “*Quando não era pão, eram brioques.* (Pausa, com violência) *Sumam da minha frente, voltem às orgias!* (Pausa. Baixo) *Isto tudo! Isto tudo!*”. Depois da violência é tomado novamente pela autopiedade: “*Nem mesmo um cão de verdade!* (Mais calmo). *O fim está no começo e, no entanto, continua-se.* (Pausa) *Talvez pudesse continuar minha história, dar um fim e começar outra.* (Pausa)”. E então, como se buscasse realimentar a esperança que ainda mantém dentro de si, mas desta vez temperada pelo senso de realidade, retruca:

Talvez pudesse me atirar ao chão. (Com esforço, soergue-se na cadeira. Deixa-se cair) *Cravar as unhas nos vãos e me arrastar adiante, com a força dos pulsos.* (Pausa) *Será o fim então e me perguntarei por que chegou o fim, por qual ... (hesita) ... por que motivo demorou tanto.* (Pausa).

É como se ele ao final quisesse se justificar por que teve alguma esperança. E, desta vez, mergulha-se a fundo perdido no sentimento de autocomiseração: “*Lá estarei eu, no velho refúgio, sozinho, contra o silêncio e ... (hesita) ... a inércia*”. Eis aí um espírito de aventura impotente: “*Se puder me calar, e ficar em paz, estará acabado, todo som, todo movimento.*” (Pausa). E bate de frente o momento do encontro efetivo com a dor: “*Terei chamado meu pai e terei chamado meu ... (hesita) ... meu filho. Até duas, três vezes, se não me ouvirem na primeira ou na segunda.* (Pausa)”. O desespero do fim inglório, perdido em meio aos comuns, a massa amorfa que esvazia a individualidade:

E depois? (Pausa, Muito agitado). Todo tipo de alucinação! Que estão me vigiando! Um rato! Passos! Olhos! Respiração contida e depois ... (expira) Depois falar, depressa, como a criança sozinha que se divide em muitas, duas, três, para ter companhia, conversar no escuro (Idem, p. 128-129).

A insegurança emocional e o medo, de que falava o pai, recalcados quando criança, irrompem as barreiras do inconsciente e voltam à tona com força, com intensidade. Segue-se a este momento, um novo diálogo com Clov e Hamm pede o seu habitual calmante, e tem por resposta que não há mais calmante. Não só, Clov é, desta vez, cruel com Hamm: “*Você nunca mais vai ganhar calmante*” (idem, p. 131). Não há mais calmantes, não há mais ilusões; agora é o momento da realidade ocupar os espaços, são os lances finais de uma partida, em que, ao que parece, não há vencedores, todos estão derrotados. Hamm se irrita com o movimento de Clov que canta uma música, manda parar; Clov se recusa e ele se reconhece incapaz de impedir. E então surge avante a sentença paradigmática que sintetiza a vida da personagem e sua grande dor: “*Ausente, sempre. Tudo aconteceu sem mim. Não sei o que aconteceu*” (Idem, p.134). Ao invés do “Penso, logo existo”, toma ciência de que outra lógica perversa, nihilista, orientou sua existência: “Penso, logo não sou nada, não vi nada”. Dor intensa de quem quis ver e viver em plenitude, e se sentiu limitado ao extremo.

As interferências do indeciso Clov

Em seu primeiro monólogo, Clov descreve a si mesmo envolto em um completo estado de penúria, aliado a uma atitude conformista que tenta se satisfazer com suas poucas possibilidades, além de mostrar inteira submissão ao aguardar pacientemente o chamado do ‘apito’ de Hamm, instrumento esse utilizado por militares, e também para chamar os cães; neste caso, não se trata de submissão pela força, mas psicológica, pela ameaça real de não ser alimentado. Sua vida é a morosa rotina cotidiana, da qual se sente como que impregnado; é nesse tom que responde a pergunta de seu senhor sobre “que horas são”? “*A mesma de sempre*” (BECKETT, 2002, p.41). Clov opera com um raciocínio mecanicista: “Hamm: *Fora isso, tudo bem?* Clov: *Não me queixo.* Hamm: *Você se sente normal?* Clov: (irritado) *Eu disse que não me queixo* (Idem, p. 41-42). E, mais à frente, confirmando seu perfil de um homem pacato, submisso, explica-se: “*Eu amo a ordem. É o meu sonho. Um mundo onde tudo tivesse silencioso e imóvel e cada coisa em seu lugar final, sob a poeira final*” (Idem, p.112). A interferência do mecanicismo da rotina fica evidente na hipótese e na conclusão do seguinte raciocínio: “*Como doem minhas pernas, é incrível. Logo não poderei mais pensar.*” (Idem, p.101). Mesmo quando ameaçado por Hamm, a resposta é sempre a lógica que expressa predestinação, causa e efeito, despojado normalmente de impulso emocional. A vontade de Clov parece completamente impotente para tomar uma decisão em prol de si, mesmo quando, de modo provocador, Hamm o enxota: “*Vocês todos querem mesmo que eu os deixe?*”.

Hamm devolve um “*Naturalmente*”. Clov diz que vai deixá-los e Hamm então diz: “*Você não pode nos deixar*”. Clov mostrando o seu alto grau de conformismo, responde: “*Então não vou deixá-los*” (idem, p.87). Eis a força de vontade e de opinião do criado! Seja lá como for, Clov parece ser o mais adaptado à situação: vive a sua rotina, e ao cumpri-la parece encontrar nisto alguma satisfação, retribuindo cada ação realizada com um “*Riso breve*” (Idem, p.38). Há uma frase, repetida amiúde, que justifica o aparente ativismo de Clov: “*Tenho o que fazer*”; esta expressão parece minar aos poucos Hamm, em sua imobilidade. O interessante é que este ao questionar o que aquele faz, a resposta é: “*Fico olhando para a parede*”; ou seja, ainda que podendo fazer algo, nada faz fora do seu cotidiano, apenas sofre: “*Vejo minha luz morrendo*” (Idem, p.53), numa alusão à consciência de seu perceptível definhar-se. Trata-se de um conformismo impregnado de alienação, despojado da capacidade de buscar forças para alimentar expectativas. As reações de Clov parecem demoradas e após ser vítima das idiossincrasias de Hamm, profere sua impotência: “*Se pudesse matá-lo, morreria feliz*” (Idem, p. 73). Hamm transforma-se em fonte de desprazer para Clov, mas fica evidente a sua dependência do outro, como que se tivesse vínculos afetivos com seu torturador; afinal a raiva e o ódio acabam por produzir ligações de afeto, mesmo que impregnadas de repúdio.

Mas Clov, o pau mandato, ordeiro e submisso, o *factótum*, também tem a sua hora e a sua vez. A peça já se encaminha para o fim, quando Clov se mostra cansado de sempre escutar as mesmas histórias de Hamm e reage negativamente a um novo convite. Segue-se um diálogo mais agressivo e a uma resposta atravessada de Clov. Hamm pede o cão e Clov o manda ficar quieto; é o momento de rebelião de Clov, mas Hamm insiste: “*Me dê o cão!*”. É como se convocasse Clov a obedecê-lo. Este, agressivo, bate-lhe violentamente na cabeça com o cão e grita: “*Toma o cão!*”. Em momento algum a agressão física esteve tão próxima. É o motivo suficiente para Hamm exclamar: “*Ele me bateu!*”. Neste momento ele é antes o ressentido, o chantagista emocional, do que o déspota autoritário. E a ‘chantagem’ tem efeito, Clov responde com que se justificando pela atitude: “*Você me deixa louco, fico louco!*”. A loucura para um temperamento mecanicista é efetivamente um estado de completa negação de si; e, então, percebendo que tinha acuado novamente, Hamm retoma o tom agressivo e lança bravatas: “*Se você tem que me bater, me acerte com o machado. (Pausa) Ou com o croque, isso me acerte com o croque. Não com o cão. Com o croque. Ou com o machado*”. Ser atingido pelo croque, pela bengala, seria algo como que ser dignificante: o parálítico cego acertado pela própria bengala! É novamente o patético no seu limite, em que comédia e drama mesclam-se de modo obtuso. O fato é que o contraataque de Hamm surte efeito, e Clov pede armistício implorando: “*Vamos parar com este jogo!*”. Mas Hamm, autoritário caprichoso, insiste: “*Nunca!* (Pausa) *Me coloque no meu caixão*”. E Clov responde em sua objetiva alienação: “*Não há mais caixões*”, restabelecendo a normalidade vigente: Hamm espezinhando Clov (Cf. Beckett, 2002, p. 137-138).

Surge, então, o momento que parece quebrar o ritual do psiquismo de Clov e ele acaba se revelando além de sua mecanicidade, no enfrentamento com Hamm. Trata-se do monólogo final: contém ele duas partes que se contrapõem e se complementam mutuamente; na primeira é o criado, “pau mandado”, que expressa verbalmente informações ou ordens recebidas de outros:

Me disseram. O amor é isso que você está vendo, isso mesmo, veja bem agora como...[...] como é fácil. Me disseram. A amizade é isso que você vendo, nem mais, nem menos, não precisa continuar procurando. Me disseram. O lugar é aqui, pare, levante a cabeça e repare quanto esplendor. Quanta ordem! Me disseram. Vamos você não é um animal, pen-

se sobre essas coisas e vai ver como tudo ficará claro. E simples! Me disseram, Quanta ciência se aplica, na cura desses feridos de morte (Idem, p.145).

Até aí Clov informara o que lhe disseram e, mesmo o discurso assumindo uma conotação levemente negativa, irrita Hamm, pois este sente que o criado está começando a pensar, a tomar ciência das coisas e isso é-lhe perigoso. É preciso interrompê-lo para que ele não avance; é preciso tirar-lhe o verbo: “Chega!”, grita Hamm. Mas Clov continua e agora já não fala mais do que lhe disseram, e sim daquilo que ele mesmo diz, com sua própria boca e para si mesmo. É o seu discurso mais longo no transcorrer de todo o texto e também aquele que revela o *de profundis* de si mesmo:

Às vezes digo a mesmo. Clov, você precisa aprender a sofrer melhor, se quiser que parem de te punir, algum dia. Às vezes me digo, Clov você precisa melhorar, se quiser que te deixem partir, algum dia. Mas me sinto velho demais, longe demais, para criar novos hábitos. Bom isso nunca acabará, nunca vou partir. (Pausa) E então, um dia, de repente, acaba, muda, não entendo nada, morre ou morro eu, também não entendo. (Idem, p.145).

É um momento onde a sensatez mecanicista passa a ser surpreendentemente reflexiva, mostra um domínio da situação, maior do que era de se esperar, já não se mostra um escravo do cotidiano, mas alguém que se integrou a ele, que lidou com as próprias limitações. E prossegue projetando a situação em que viesse a ser ele o sobrevivente:

Pergunto às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, amanhã. Elas não tem nada a dizer. Abro a porta da cela e vou. Estou tão curvado que só vejo meus pés, se abro os olhos, entre minhas pernas a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa (Pausa). É assim mesmo. (Pausa). Quando eu cair chorarei de felicidade (Idem, p. 146).

Hamm luta pela esperança de mantê-lo vivo; a esperança para Clov é a morte. Contudo o servo, redimido, consciente de si e de suas possibilidades, vai ficar, vai continuar com Hamm. Será que ele, à semelhança do que escrevera Hegel, reeducará seu senhor? Será que Hamm continuará do mesmo jeito tentando sempre ser o mandatário? Se isto acontecer, encontrará um Clov diferente, amadurecido, reflexivo. O certo é que Clov fica e o jogo continua:

(Hamm tenta deslocar a cadeira, apoiando-se com o croque. Neste meio tempo entra Clov. Panamá, paletó, sobretudo sob o braço, guarda-chuva, mala. Perto da porta, impassível, os olhos fixos em Hamm. Clov fica imóvel até o final. Hamm desiste). Tudo bem (Pausa) Eu jogo (Idem, p. 147).

“Compreender a peça não pode significar outra coisa que não seja compreender sua incompreensibilidade, reconstruir concretamente o sentido daquilo que não tem sentido” (Adorno, 2006, p. 02). De um lado, o *non-sens* como manifestação consequente da razão tornada instrumental e que clama pelo sentido daquilo que ela mesma aniquilou; de outro lado, a trama das personagens, privadas de individuação e de autonomia, que não conseguem, mesmo odiando-se reciprocamente, viver uma sem a outra.

Há, no diálogo entrecortado das personagens, expressões sublimes que enlevam o discurso em busca de sua transcendência: “*Pode haver miséria mais sublime que a minha?*”, diz Hamm logo após aparecer em cena. “*Nunca ninguém pensou de modo tão tortuoso como nós*”, filosofa Clov, tristonho. “*Alguma vez você já teve algum momento*

de felicidade? perguntou-lhe Hamm. *Não que eu saiba*”, retrucou Clov. E, em seu vagaroso monólogo de despedida, Hamm reelabora a síntese de sua vida: “*Momentos nulos, nulos, desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história*” (Beckett, 2002, p. 39; 52; 120; 147).

“Uma vida feliz num mundo de horror é refutada como algo de infame pela mera existência desse mundo” (Adorno;Horkheimer, 1985, p. 111). Talvez *Fim de Partida* não seja apenas um tratado de gerontologia; talvez *Fim de Partida* não seja apenas uma narrativa da condição desumana; talvez seja um evangelho contemporâneo escrito às avessas por um ateu, em que o desamor é denunciado, a necessidade do outro apregoada e a esperança de algo melhor descortinada; talvez o fato de Beckett insistir de maneira decidida no *non sens* das personagens tenha o sentido secreto de liberar de suas entranhas a utopia contida: “a utopia de uma humanidade que, não sendo mais desfigurada, não precisa mais de desfigurar o que quer que seja” (idem, p. 112).

Referências

- ADORNO, T. W. *Tentativa de entender Fim de Partida*. Trad. de Bruno Pucci e Peter Klingenberg. Piracicaba: UNIMEP, 2006 (publicação interna).
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985
- ANDRADE, F. de S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001.
- ANDRADE, F. de S. “Matando o tempo: o impasse e a espera”. In BECKETT, S. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 07-31.
- BECKETT, S. *Fim de Partida*. Apresentação, tradução e notas de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- PUCCI, B. “Estética e Alteridade: Beckett, Adorno e a contemporaneidade”. In TREVISAN, A. L.; TOMAZETTI, E. M. (Orgs.). *Cultura e Alteridade: confluências*. Ijuí: Editora Unijuí, 2006, p. 79-100.