

# Os avessos do trágico em Samuel Beckett

Letícia Mendes de Oliveira\*

## Introdução

*Eu, de quem nada sei, sei que tenho olhos abertos devido às lágrimas que caem sem cessar.*  
Samuel Beckett, *O inominável*.

A impotência frente a qualquer tentativa de instauração de uma ação transformadora do sujeito. As aberturas das peças *Fim de partida* e *Esperando Godot*, ambas de Samuel Beckett<sup>1</sup>, já apontam semelhanças quanto à sua temática, que investiga esta sensação de incapacidade dos seres de tomarem uma decisão. Os personagens Clov e Estragon, respectivamente, anunciam:

*Clov: Fini, c'est finir, ça va peut-être finir (un temps)<sup>2</sup>*  
*Estragon: (renonçant à nouveau) Rien à faire.<sup>3</sup>*

Tudo termina e recomeça novamente. Podemos identificar uma estrutura dramaturgical circular e ininterrupta, na qual não encontramos um início e um fim precisos, mas uma ação em constante andamento. Tal aspecto lega à cena beckettiana um universo específico onde os personagens não empreendem uma ação efetiva no tempo e no espaço, pois eles apenas *estão* esperando algo. Em uma visão desencantada de mundo, os personagens são retratados fisicamente destrocados, como uma metáfora da própria consciência humana, que também apresenta-se desintegrada.

Uma estética do precário, das lacunas, das ausências e, principalmente, dos silêncios afasta a possibilidade do homem se reconciliar com o mundo, em âmbito social, moral, econômico ou político. O conflito surge entre a realidade empírica e a realidade metafísica, e, nesta luta, o homem não se choca com o mundo, mas com a sua consciência. Por esta e outras razões, apresentaremos a seguir uma leitura do que entendemos como *trágico* na linguagem do dramaturgo Samuel Beckett.

## Fronteiras do trágico

*Eu nada via então, desconhecia tudo, minhas pobres crianças, e vos engendrei no ventre de onde eu mesmo antes saíra! Choro!*  
Sófocles, *Édipo Rei*

\* Mestre FALE/UFMG. Este artigo é resultado da disciplina "Seminário de Literatura e outras Artes: a potência do trágico", ministrada pela professora Leda Maria Martins, do programa de pós-graduação em Letras: estudos literários, da Faculdade de Letras da UFMG, cursada em 2002.

<sup>1</sup> O irlandês Samuel Beckett (1906-1989) foi dramaturgo, romancista e iniciou sua carreira com o escritor James Joyce, tendo sido seu secretário. Beckett ainda trabalhou em um hospital como intérprete durante a Segunda Guerra Mundial, onde pôde conviver com doentes e mutilados. Em 1969, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura pela trilogia de romances: *Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*.

<sup>2</sup> BECKETT. *Fin de partie*, p. 15.

<sup>3</sup> BECKETT. *En attendant Godot*, p. 11.

Devemos entender o *trágico*<sup>4</sup> a partir de duas idéias gerais. A primeira diz respeito à *tragédia grega*, que, de forma fundadora, revelou os pressupostos do gênero. Segundo a visão do estudioso teatral Gerd Bornheim<sup>5</sup>, o trágico se refere à consciência do homem diante do transbordamento de sua própria *medida*, ou seja, da ruptura com um modelo estabelecido por uma coletividade. Herança do período palaciano de fundação das grandes divindades e mitos e da fundação da cidade e das leis escritas – a *pólis* –, o trágico apresenta um fator fundamental: o *homem* em conflito com uma *ordem*. Bornheim afirma ainda que a tragédia grega enfoca basicamente a desmedida da ordem imposta pelos deuses – ou *hybris*, que significa “excesso”. Quando o ser humano ultrapassa tal limite, há uma tentativa de se buscar a harmonia perdida, que é fruto de uma relação entre deuses, homens e esfera pública. Já o segundo modo de se conceituar o trágico refere-se ao sentido restrito de gênero teatral: uma manifestação coletiva realizada por atores. O gênero surgiu no fim do século VI a.C., e era uma arte espetacular, e não literária.

O trágico, segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, está ligado à trajetória de um herói que deixa de ser um modelo para si e para outros, para assumir um debate consigo mesmo e com os deuses<sup>6</sup>. Deste modo, Vernant e Vidal-Naquet se referem à representação do homem nos enredos das tragédias gregas. Diante de tais idéias, a personagem trágica, em um sentido amplo, integra-se a uma categoria social<sup>7</sup> maior que ela, pois representa uma certa maneira de olhar, refletir e agir. ‘Tragédia’ ou ‘trágico’, além de construírem-se como um fenômeno teatral, referem-se aos conflitos do homem frente à sua condição.

Com um olhar distinto, a *tragédia moderna*, a partir do século XVI, apresenta algumas mudanças. De acordo com Hans Ulrich Gumbrecht, ela nasce com o domínio da religião cristã na Europa, e introduz o pensamento de que a ruptura com a ordem se dá apenas em um plano subjetivo, do homem com suas particularidades. Na ausência do confronto com os deuses, o livre arbítrio transfere a responsabilidade do que antes era sagrado para o plano individual. Aqui o homem comete o pecado, e, conseqüentemente, sente a culpa. Gumbrecht afirma que “um herói realmente trágico não pode dispor da possibilidade de proteger-se do perigo – e, finalmente, do evento – de uma morte violenta proveniente de *seu erro*, de *seu pecado* contra uma ordem objetiva”<sup>8</sup> (grifos nossos). Neste âmbito, é o caráter do herói que determina o conflito, pois ele entra em crise com suas crenças e valores.

As tragédias de Shakespeare, de acordo com o modelo da tragédia moderna, correspondem a este pensamento, pois mostram o ser humano em confronto com a ausência de sua medida. Aqui o caráter do herói desencadeia a ação, pois esse situa-se entre a crença em um Deus cristão e o antropocentrismo do período renascentista.

Voltando à reflexão sobre o teatro de Beckett, podemos traçar algumas relações entre o trágico e a obra do escritor irlandês. A partir da segunda metade do século XX, o trágico se afasta tanto do gênero do período micênico quanto da concepção moderna: é o seu avesso. Não há presença de uma ação significativa que atravessa os per-

<sup>4</sup> Cf. NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*.

<sup>5</sup> BORNHEIM. *O sentido e a máscara*, p. 73.

<sup>6</sup> VERNANT. *Mito e tragédia antiga*, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 14. Podemos conferir esta idéia na seguinte afirmação: “O domínio próprio da tragédia situa-se nesta zona fronteira onde os atos humanos vêm articular com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa.”

<sup>8</sup> GUMBRECHT. *Filosofia & literatura: o trágico*, p. 11.

sonagens, pois eles nada desencadeiam (aspecto esse característico da tragédia grega). Os personagens também não apresentam um caráter psicológico, pois são seres amorais. Tal caráter surge com frequência nas tragédias modernas. Com uma consciência avassaladora sobre o mundo, negam-se a tomar qualquer decisão.

Outra diferença marcante é a distância entre o herói grego e os personagens beckettianos: o homem, no primeiro caso, torna-se um problema para si e para os outros, pois sofre ao provocar a ira e o ciúme dos deuses. Já no caso da linguagem de Beckett, os personagens despedaçados aceitam seu estado de seres transitórios e não sofrem por seus atos. São restos humanos, além da consciência: paralíticos e aleijados, como em *Fim de Partida*; partes de corpos, como as três cabeças que estão presas a vasos em *Play*, representando mulher 1 e 2 e homem; o corpo enterrado e a cabeça falante de Winnie em *Dias Felizes*; a voz que ecoa em *Krapp's last tape*<sup>9</sup>; e o discurso sem corpo de Mahood, do último romance, *O Inominável*, que faz parte da trilogia integrada por *Molloy* e *Malone morre*.

Distante da *hybris* grega ou da culpa cristã, os personagens estão numa ação *in media res*, ou seja, já estão sofrendo de algum mal durante a ação representada. Apresentam-se, porém, mais uma vez fora do trágico, pois não cometem a *hybris*. Permanecem estáticos em um mesmo lugar. Percebemos também que os sujeitos não são psicológicos (*Macbeth*, de Shakespeare, assumiria esta particularidade, pois age em razão própria pelo caráter), mas representam seres que encarnam um coletivo. Uma máscara sem expressão, produto do próprio rosto nulo dos personagens de Beckett em face deles mesmos.

Negando elementos do trágico, Beckett faz diluir o gênero, pois desloca as categorias do trágico e do cômico (*Esperando Godot* é uma tragicomédia, segundo o próprio Beckett). No teatro, o movimento entre o aspecto irônico e o aspecto trágico possibilitou a instauração do *nonsense*, a partir da segunda metade do século XX.

O *nonsense*, que significa literalmente 'não senso', adquire uma nova acepção a partir da década de 50 na França, com o surgimento da linguagem do Absurdo<sup>10</sup>. O *absurdo* nasce juntamente com o existencialismo de Albert Camus e de Jean Paul Sartre. Contrários à palavra 'absurdo', já que propensos a várias leituras, Eugène Ionesco e Samuel Beckett adotam o termo *irrisão* (*Théâtre de dérision*). Com o sentido de 'zombar', a irrisão tem o papel de subverter os discursos verossímeis. Diferenças à parte, tanto o absurdo quanto a irrisão baseavam-se na ruptura do senso, da razão e da seriedade da dramaturgia tradicional. O objetivo era questionar o *status* do conflito explícito como único elemento de composição dramática.

No lugar da verossimilhança e da representação realista, o acaso e a ilógica das ações, a ausência de conflito e a ruptura com o mimetismo psicológico dos personagens. Estas são as formas que o teatro do absurdo encontrou para subverter a hegemonia da ilusão no palco cênico. No teatro do absurdo ou da irrisão, ocorreu a diluição de valores cristalizados do teatro tradicional, veiculando, por sua vez, uma visão desencantada e pessimista sobre o mundo, considerado, neste momento, caótico e incompreensível.

<sup>9</sup> O autor escreveu pequenas peças para o rádio e para a televisão.

<sup>10</sup> ESSLIN *apud* CARLSON. *Teorias do teatro*, p. 400. Martin Esslin, no livro pioneiro *The Theatre of the absurd* (*O teatro do absurdo*), evoca a origem da linguagem do absurdo na obra de Albert Camus, *O mito de Sísifo*, de 1951. O absurdo, portanto, não é exclusivo do teatro, tendo sido também experimentado na prosa. Já Patrice Pavis indica a origem do teatro do Absurdo em Beckett e Ionesco: "O ato do nascimento do teatro do absurdo, como gênero ou tema central, é constituído por *A cantora careca*, Ionesco (1950), e *Esperando Godot*, de Beckett (1953)". PAVIS. *Dicionário de Teatro*, p. 1.

A linguagem de Beckett dialoga de forma decisiva com este universo, pois os personagens geram um estranhamento em seus leitores/espectadores. Unindo uma visão pessimista e outra patética, ponto extremo da consciência trágica, um riso incômodo, sufocado, é produzido naqueles que assistem a um espetáculo de Beckett. Neste sentido, tal sensação esgota qualquer pretensão de esperança ou mudança. Aqui podemos afirmar que o trágico beckettiano avança no limite do gênero, pois não vislumbra nenhuma tentativa de reconciliação com o mundo.

Aberto ao vazio, aberto ao nada, admito, são palavras, aberto ao silêncio, dando para o silêncio, ao mesmo nível, todo esse tempo (...) são palavras, é um corpo, não sou eu, eu sabia que não seria eu, não estou do lado de fora, estou dentro, em alguma coisa (...)<sup>11</sup>

## O trágico e a incomunicabilidade

*La existencia está de tal manera socavada por la duda  
de los individuos que el aislamiento representa  
hoy una tendencia en creciente desarrollo.*  
Sören Kierkegaard

Um mundo sem deuses. Sabemos que o trágico nasce na tragédia grega e busca retomar uma harmonia de canto de amor à vida. Já a noção de tragédia moderna apresenta um homem frente a si mesmo. Tais pensamentos, no entanto, distanciam-se da visão beckettiana, que rompe com qualquer tentativa de reconciliação.

O filósofo Kierkegaard<sup>12</sup>, em reflexão sobre o fenômeno trágico na contemporaneidade, afirma que o sofrimento pertence ao gênero grego, enquanto a dor está ligada ao contexto moderno, pois é a consciência aguda sobre a realidade. O sofrimento age sobre o sujeito e a dor nasce no próprio sujeito, através da reflexão sobre sua condição. No mundo de Beckett não há sofrimento nem dor, pois os personagens já ultrapassaram esta fronteira. Negam a reflexão e fazem de sua natureza incomunicável o único instrumento de diálogo consigo, com o outro e com o mundo. Um eco interminável.

É o próprio ato de reclusão (o *aislamiento* de que fala Kierkegaard), da não-ação, que dá uma dimensão além do trágico grego ou moderno, pois nega toda tentativa de retorno à harmonia. Paulo Leminski afirma que o universo de Beckett situa-se “depois do apocalipse”. O que fica é o lugar de fronteira da potência do trágico: é possível restabelecer o que foi rompido, a medida do humano? Longe de uma visão pessimista ou catastrófica da realidade, refletimos sobre o fato de que, hoje, depois de tantos conflitos e contrastes, resta-nos a questão inerente à nossa própria condição: é possível reatar o fio rompido?

*Hamm: Clov!*

*Clov: (agacé): Qu'est-ce que c'est?*

*Hamm: On n'est pas en train de... signifier quelque chose?*

*Clov: Signifier? Nous, signifier! (rire bref) ah elle est bonne!*<sup>13</sup>

<sup>11</sup> BECKETT. *O inominável*, p. 133.

<sup>12</sup> KIERKEGAARD. *Estudios estéticos II, de la tragedia y otros ensayos*.

<sup>13</sup> BECKETT. *Fin de partie*, p. 49.

Pensando em um exercício de metalinguagem, o trágico apresenta o embate irreconciliável entre várias noções de trágico pela linguagem: o conflito entre a noção da busca pela harmonia com os deuses perdida dos gregos e a noção da busca na crença na subjetividade. Beckett permanece no vácuo.

#### Referências bibliográficas:

- BECKETT, Samuel. *Collected shorter plays*. New York: Grove Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Dias Felizes*. Seara Nova: Editorial Nova Estampa, 1973.
- \_\_\_\_\_. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Fin de partie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Malone morre*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. O sentido da tragédia. *Folhetim*. Rio de Janeiro, n. 12, p. 26-39, jan-mar 2002.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Tradução de Gilson César. São Paulo: Fund. Editora da UNESP, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, Denis L. (ed.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- KIERKEGAARD, Sören. *Estudios estéticos II*, de la tragedia y otros ensayos. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SÜSSEKIND, Flora. Beckett e o coro. *Folhetim*. Rio de Janeiro, n. 12, p. 104-121, jan-mar 2002.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.
- SÓFOCLES. *Trilogia tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.