

# O PANO QUE DESVELA A PALAVRA EM ABISMO: A RUÍNA DO DITO E DA AÇÃO EM *FIM DE PARTIDA*, DE SAMUEL BECKETT

Roberto Bezerra de Menezes  
Doutorando em Estudos Literários (UFMG)  
robertobmenezes@gmail.com

## RESUMO

A poética do Absurdo foi assim designada por reunir elementos desestruturantes da linguagem, vista enquanto ponte para a comunicação e da linguagem enquanto literatura/arte. Samuel Beckett, um de seus mais notórios representantes, soube fazer uso desse artifício e ir além: explorou a falência da linguagem à exaustão, tanto em seus escritos teatrais, quanto nas narrativas. A linguagem, para Beckett, não é apenas uma instância discursiva condutora de lógica/mensagem, mas o deslocamento entre a linguagem e a própria possibilidade de ação a partir dela. Este artigo parte do pressuposto de que o pano/cortina que abre e fecha a peça *Fim de partida*, de Samuel Beckett, desvela apenas a ruína do dito e da ação. A não comunicação e o não acontecimento são, assim, a estrutura em abismo que soçobra junto com seus personagens: Hamm, Clov, Nell e Nagg.

**PALAVRAS-CHAVE:** ruína, linguagem, Samuel Beckett, Fim de Partida, Teatro do Absurdo.

## RÉSUMÉ

La poétique de l'Absurde a été ainsi désignée à cause de réunir des éléments déstructurants du langage, vu comme ce qui fait le pont pour communiquer ainsi que comme langage de l'art. Samuel Beckett est l'un des représentants de l'Absurde le plus connus et il en a très bien fait partie: il est allé plus loin en exploitant la faillite du langage à l'exténuation, dans le théâtre et dans les romans. Pour Beckett le langage n'est pas seulement parole qui sert à communiquer des messages logiques, mais aussi ce qui désarticule le langage même et la possibilité même d'action à partir de la parole. Cette recherche vise montrer que le chiffon/rideau qui ouvre et ferme la pièce *Fin de partie*, de Samuel Beckett, dévoile tout simplement la ruine du tout dit et de l'action. Ainsi la non-communication et la non-action sont la structure en abîme faisant ses personnages naufrageurs.

**MOTS-CLÉS:** ruine, langage, Samuel Beckett, Fin de Partie, Théâtre de l'Absurde.

Sob inspiração do livro de Cláudia Maria de Vasconcellos, *Teatro inferno: Samuel Beckett (2012)*, procuramos pensar o estatuto da palavra e da ação em ruínas na peça *Fim de partida*, de Samuel Beckett, a partir da metáfora do pano/trapo/cortina que abre/fecha ininterruptamente os dias de Hamm e Clov, figuras centrais da obra. Vasconcellos diz:

No interior sem mobílias, que a rubrica prescreve de entrada, repousam cinco ‘panos’, que substituem a vetusta cortina do teatro. Clov, contrarregra e personagem, recolhe quatro deles, remedos de cortina. Hamm, logo em seguida, recolherá o último, este, sim, reformador. Trata-se de um trapo (*stancher*, em inglês – trapo usado para estancar sangue), que lhe cobre o rosto e lhe represa as palavras – ao que parece pelo tempo entre uma apresentação e outra. Reduzida a tapa-bocas, a cortina revela a natureza do palco, pois, puxado o pano (ou trapo), o palco se assume como lugar da palavra (2012, p. 58).

O pano simboliza a tensão entre o silêncio do sono medicado e a palavra que também carregada de outro silêncio, o da fala errante, caminha mal e em via de ruir; uma palavra que não faz a ação progredir, em estado de obsolescência frente a um mundo em cinzas. É este o pressuposto que nos anima a fazer esta leitura da peça de Beckett, que é um atravessamento no absurdo, a busca de um caminho “além do absurdo” (WEBB, 2012, p. 30).

\*\*\*

A *poética do Absurdo* foi assim designada por reunir elementos desestruturantes da linguagem, vista enquanto ponte para a comunicação e da linguagem enquanto literatura/arte. Samuel Beckett, um de seus mais notórios representantes, soube fazer uso desse artifício e ir além: explorou a falência da linguagem à exaustão, tanto em seus escritos teatrais, quanto nas narrativas. A linguagem, para Beckett, não é apenas uma instância discursiva condutora de lógica/mensagem, mas o deslocamento entre a linguagem e a própria possibilidade de ação a partir dela.

O teatro do absurdo, assim nomeado por Martin Esslin (1971), é também dito teatro da não comunicação, teatro do não acontecimento, teatro da *dérision* (ironia, zombaria). Com o intuito de

desvendar a falsidade de qualquer atribuição de significado estável ao mundo, procura revelar a crítica ao enrijecimento dos papéis e dos estamentos sociais e revelar nossa incomunicabilidade essencial quando se expõe o vazio semântico da linguagem reduzida ao automatismo cotidiano (SOCHA, 2007, p. 48-50).

Para Esslin, “o absurdo da própria condição humana num mundo no qual o declínio da fé religiosa privou o homem de determinadas certezas” (1971, p. 347) seria um nível mais profundo de absurdo, que ultrapassa “a denúncia satírica do absurdo das maneiras de viver inautênticas” (1971, p. 347). Por isso, diz Esslin, os personagens dessas obras estão correntemente despidos “das circunstâncias acidentais da posição social ou do contexto histórico” (1971, p. 347). Em *Fim de partida*, isso não é diferente. Os personagens estão diante do tempo e esperando, em algum lugar de intermédio entre a vida, o nascimento e a morte por vir.

Em clima de pós-guerra, as ideologias entram em colapso, deixando um desamparo existencial. Assim, a arte não pode mais significar o alívio de outrora, uma promessa de felicidade. Nesse clima, a angústia diante da morte será evidente, em especial na obra *Fim de partida*, de Samuel Beckett. Nela, os personagens Hamm, Clov, Nell e Nagg pairam em um compartimento fechado, com aspecto de purgatório, haja vista que a proximidade do fim do jogo da vida é sempre sentida e anunciada, porém não se dá, o que nos faz reiterar a estrutura circular que aparece evidente tanto no início quanto ao final da peça. Essa aparência de purgatório é visível na clausura deste “interior sem mobília” (BECKETT, 2010, p. 37), uma espécie de abrigo, e nas descrições do espaço externo visto a partir das duas janelas, em que se tem uma dimensão do aspecto desolador do mundo, privado de natureza e de esperança.

Ao apresentar certos dispositivos do jogo, principalmente o xadrez, a peça de Beckett traz para si a desconfiança do leitor/espectador que, ao se ver em frente a tal estrutura, logo compreende que se trata de um avançar e de um recuar contínuo. A primeira fala de Hamm denuncia esse aspecto quando, em falas entrecortadas por

bocejos de tédio, diz: “Minha... (*bocejos*) ... vez. (*Pausa*) De jogar” (BECKETT, 2010, p. 38). Hamm, do início ao fim sentado em sua cadeira com ares de trono decadente, ataca insistentemente Clov, como um rei a perseguir os peões para o arremate final, o que, no caso da peça, não chega. Para Leyla Perrone-Moisés, essa relação conflituosa é fruto da solidão e da incomunicabilidade que cercam os personagens de Beckett: “A comunicação com o próximo é impossível e o único modo de agir sobre o próximo é torturá-lo. O encontro de dois seres resulta sempre em dor para um deles: existe sempre um carrasco e uma vítima” (1966, p. 116).

Mas quais as regras desse jogo? O espaço em que a partida se dá oferece elementos para o desenlace? Um jogo em que a duração da partida parece tender para o infinito é capaz de gerar e atender as expectativas dos participantes e do público? Mesmo sabendo que as relações de causalidade são abolidas nos textos da *poética do Absurdo*, essa estrutura movediça em abismo é capaz de criar sentidos, ainda que sem relações causais, pois o movimento contra a lógica discursiva se faz com a lógica discursiva, no uso da língua. Entretanto, não é somente a linguagem verbal a responsável por criar esses sentidos. Um recurso muito utilizado pelo autor irlandês é o descompasso, o desacordo entre o dito e a ação subsequente, para mostrar o absurdo, para nessa ruptura instaurar um sentido:

NAGG

Então entre. (*Nell não se mexe*) Por que você não entra?

NELL

Não sei. (BECKETT, 2010, p. 56).

Em tempos apocalípticos, Hamm e Clov duvidam da possibilidade de produzir sentidos, uma alegoria. Para significar, eles teriam que ser humanos, completos, mas Hamm, ao olhar para seu peito, nada mais viu que uma “ferida imensa” (BECKETT, 2010, p. 73), viva, porém nega ser seu coração. Assim, os personagens percebem a si mesmos como autômatos à espera do fim, inconscientes e cansados de perdurar, de habitar esses anseios primitivos da sobrevivência. A percepção da repetição faz com que Clov afirme que “alguma coisa segue seu curso” (BECKETT, 2010, p. 73-4), o que desperta o medo de Hamm de significar algo:

HAMM

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

CLOV

Significar? Nós, significar! (*Riso breve*) Ah, essa é boa!

Deleuze, ao tecer comentário sobre um poema de Beckett em que a gagueira é a potência poética, fala sobre “crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio” (1997, p. 126). Essa linguagem em falso, que adota a falha como estética, pois que “dizer bem nunca foi próprio nem a preocupação dos grandes escritores” (DELEUZE, 1997, p. 126), é uma das faces do silêncio nas obras de Beckett. O silêncio não como ausência do dito, mas da irrupção do dito como “fala errante”, na visão de Maurice Blanchot. Para o teórico francês, essa fala errante não é

privada de sentido mas privada de centro, fala que não começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente (2005, p. 308).

A própria condição de criação de Beckett foi percebida por George Steiner ao dizer que o uso de duas línguas, o inglês e o francês, possibilitou essa irrupção do estrangeiro na língua, nas palavras de Deleuze. Para Steiner, Beckett foge à noção geral de que para ser um bom escritor é preciso conhecer a fundo a sua língua materna:

ser um bom escritor significava uma intimidade especial com os ritmos do discurso que estiram profundamente a sintaxe formal; significava não dar ouvidos àquelas conotações multitudinais e ecos encravados de uma expressão que nenhum dicionário pode carregar. Um poeta ou romancista que o exílio político ou o desastre pessoal o fizesse isolado de seu discurso nativo era uma criatura mutilada (1972, p. 25, tradução nossa).

Assim, Beckett faz nascer uma terceira margem da linguagem provinda justamente da decupagem da língua, do ato de esburacamento do verbo a partir do idioma outro, uma espécie de afirmação do ditado rimbaudiano – *Je est un autre* – pela negação do pai na língua. Se voltarmos ao texto de Beckett, veremos um exemplo

em que Clov admite os caminhos tortuosos do pensamento abalado pelo absurdo, que não geram especificamente uma reflexão edificante:

HAMM

A natureza nos esqueceu.

CLOV

Não existe mais natureza.

HAMM

Não existe mais! Que exagero!

CLOV

Nas redondezas.

HAMM

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

CLOV

Então ela não nos esqueceu.

HAMM

Mas você disse que não existe mais natureza.

CLOV

(*triste*) Nunca ninguém pensou de modo tão tortuoso como nós.

HAMM

A gente faz o que pode.

CLOV

Fazemos mal. (BECKETT, 2010, p. 48-9).

A noção de esvaimento da vida a partir da associação com a impossibilidade de se manterem os ideais, como os dentes e os cabelos, perpassa toda a obra. Esse derramamento contínuo faz parte da provação de Hamm e Clov, espécie de sísifos modernos. Entretanto, para Blanchot, a situação que cerca os dois não é propriamente a vida, mas um espaço destituído de vida e de morte.

Não há nada de admirável numa provação à qual não podemos nos furtar, nada que atraia a admiração no fato de estar preso e de dar voltas num espaço do qual não se pode sair nem mesmo pela morte, pois, para ali cair, foi preciso exatamente já ter caído fora da vida. (2005, p. 313)

Assim, Hamm e Clov não poderiam jamais figurar como heróis sobreviventes de uma tragédia mundial, pois não existe a construção de uma psicologia que justifique isso. São personagens apáticos, desesperançados, em um mundo em que nada mais brotará – “CLOV – Se tivessem que brotar, já teriam brotado. Não vão brotar nunca. (BECKETT, 2010, p. 51); “CLOV – Luz! Como você queria que ainda houvesse luz acesa em algum lugar?” (BECKETT, 2010, p. 84) –, em um tempo que se faz presente mais pelo fato de perdurar, de se estender, do que em marcar as ações e suas consequências.

A paisagem apocalíptica vista pelas janelas assume o tom cinza, em cinzas, tudo já queimado. A anedota que Hamm conta de ter uma vez encontrado com um pintor louco que via tudo em cinzas, enquanto ele ainda tinha esperança de que algo brotasse, assume um valor invertido. Para Hamm, ver o mundo se desfazer em cinzas é ser poupado, poupado da espera e do desejo. Ao longo da peça, temos a impressão de que essas cinzas estão corroendo aos poucos o mundo e que os personagens estão ali presos esperando a sua vez. “A casa toda já fede a cadáver” (BECKETT, 2010, p. 89), diz Hamm, como se eles estivessem apodrecendo vivos, em suspensão.

As falas finais de Clov e Hamm atestam a ruína das palavras, fadadas ao movimento circular da repetição e do esgotamento, assim como os corpos cada vez mais cadavéricos de Clov e Hamm, não obstante as mazelas corporais intensificadas pela duração de estar no mundo. Mesmo o anúncio da visão de uma criança que pudesse significar a esperança de repovoar o mundo não se confirma. Em momento anterior, essa esperança também apareceu na figura da pulga, desfazendo, assim, a hierarquia entre a pulga e a criança e nos mostrando a invalidade de qualquer menção à salvação da humanidade. A criança e o nada na paisagem coincidem, pois ambos caem no esquecimento que os remédios de dormir vão trazer.

Clov reconhece o movimento circular da duração da agonia através das palavras “sono, despertar, noite, manhã” (BECKETT, 2010, p. 127). Nada muda, tudo se repete, e essas palavras perderam o poder de sugerir. A possibilidade de felicidade com a queda final, o corpo que pode pender para a morte, anima-o a arrumar as malas para partir. Supostamente o personagem tem essa escolha, a de partir. Mas partir lhe é

desconhecido. Ele nunca partiu. Ele nunca chegou. Ao contrário de Estragon e Vladimir, de *Esperando Godot*, que não teriam como optar pelo suicídio para acabar com a agonia da espera, Clov, com sua saída, o faria, visto que não teria como sobreviver fora daquela clausura, onde estão guardados os últimos estoques de mantimentos conhecidos. Além de se configurar como uma espécie de suicídio, sair significaria matar Hamm, que depende dele para tudo, inclusive comer. Na dramaturgia essa ação do abandono duplo não se dá, visto que Clov termina imobilizado ao lado da porta, escutando o monólogo final de Hamm. O para sempre iminente partir/fim do jogo, da representação, é uma suspensão do próprio jogo e da fabulação representada, mas que será repetido tão logo o ciclo seja retomado.

Ainda que seus personagens, restos humanos, não reflitam diretamente sobre o absurdo da existência humana, *Fim de partida* é capaz de nos fazer retomar os questionamentos existenciais que envolvem tal angústia. Temos “de um lado, a eterna maldição dos filhos que não pediram o nascimento e, do outro, a mentirosa mentira dos pais que julgam ter procriado para o futuro” (BERRETTINI, 1977, p. 18), ambos envoltos no fracasso da existência. Como nos diz Clov, nos momentos finais da peça: “Às vezes digo a mim 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. [...] Bom, isso nunca acabará, nunca vou partir” (BECKETT, 2010, p. 127). Resta-lhe desejar falhar melhor, sofrer melhor, e que, assim, a obra perdue em seus questionamentos, visto que, como noutra obra bem disse Beckett: “Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (2012, p. 65).

## REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BECKETT, Samuel. “Para frente o pior”. In: BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012. p. 65-87.

BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BLANCHOT, Maurice. "Onde agora? Quem agora?". In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 308-318.

DELEUZE, Gilles. "Gaguejou..." In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 122-129.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

PERRONE-MOISES, Leyla. "Samuel Beckett e a morte do romance". In: PERRONE-MOISES, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966. p. 110-118.

SOCHA, Eduardo. "O riso perplexo de Beckett, Ionesco e Genet". In: *Revista Biblioteca Entrelivros*, v. 9, p. 48-55, 15 dez. 2007.

STEINER, George. "Of nuance and scruple". In: STEINER, George. *Extraterritorial: papers on Literature and the Language Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books, 1972. p. 22-31.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria. *Teatro inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota, 2012.

WEBB, Eugene. "Beckett e a tradição filosófica do Absurdo". In: WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Realizações Editora, 2012. p. 13-30.

**Recebido em 03 de maio de 2015**

**Aceito em 29 de junho de 2015**

#### Como citar este artigo:

MENEZES, Roberto Bezerra. "O pano que desvela a palavra em abismo: a ruína do dito e da ação em *Fim de Partida*, de Samuel Beckett". **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p. 225-233 . Disponível em:  
<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/estudos/palimpsesto20estudos07.pdf>.  
Acesso em: *dd. mm. aaaa*. ISSN: 1809-3507.