

A SUBVERSÃO E O CORPO EM QUATRO PEÇAS DE BECKETT¹

Isadora Saraiva Vianna de Resende URBANO²

Resumo

O artigo explora algumas das relações entre o corpo e o drama na composição da dramaturgia beckettiana, tomando como referências as peças *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes* e *Não eu*, apoiadas especialmente nos textos de Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac, teóricos do drama moderno, e de Eliane Robert Moraes e David Le Breton, pensadores das teorias da corporalidade.

Palavras-chave: Beckett; Teatro do Absurdo; Dramaturgia.

Abstract

The article explores some of the relations between the body and the drama in the composition of the Beckettian dramaturgy, taking as reference the pieces *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Happy Days* and *Not I*, supported especially in the texts of Peter Szondi and Jean-Pierre Sarrazac, theorists of modern drama, and of Eliane Robert Moraes and David Le Breton, thinkers of corporeality theories.

Keywords: Beckett; Theater of the Absurd; Dramaturgy.

1. Este artigo foi concebido como uma apresentação concisa do trabalho de monografia “Formas em crise: a subversão do corpo na obra dramática beckettiana”, apresentado à Faculdade de Letras da UFMG em 2019, sob orientação da Prof.^a Dr.^a doutora Elen de Medeiros.

2. Estudante da graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e membro do grupo de estudos *Letra e Ato*. É pesquisadora voluntária no projeto “Formas em crise: a subversão do corpo no centro da obra dramática beckettiana”. Contato: isaresendeurbano@gmail.com

O declínio do drama burguês

Quando Peter Szondi escreveu sua *Teoria do drama moderno* (1956), talvez ainda não pudesse mesmo ter conta das dimensões que as formas dramáticas poderiam vir a tomar algumas décadas mais tarde, quando seu sucessor francês, Jean-Pierre Sarrazac, escreve sua própria *Poética do drama moderno* (2017), retomando uma discussão muito longe de acabada.

No livro de 1956, o teórico húngaro disserta sobre a passagem do antigo modelo do *drama absoluto*,³ uma das formas do drama burguês, até a geração de dramaturgos que viria a tomar os palcos entre 1880 e 1950, bem representados pelos nomes de Hauptmann, Ibsen, Maeterlinck, Strindberg e Tchekhov. Esse grupo de autores, segundo Szondi, seria pioneiro na implantação de transformações profundas na forma dramática, e responsável pelo começo do que viria a se tornar a crise do drama.

Sobre o assunto, numa de suas passagens mais elucidativas, Szondi escreve que:

é responsável pela crise em que se vê o drama em fins do século XIX enquanto forma poética do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3), a transformação temática que substitui essa tríade conceitual por seus conceitos opostos correspondentes. (SZONDI, 2011, p. 77)

O que Szondi nota, portanto, é que a reprodução das relações entre humanos (o principal ponto de concentração do drama absoluto) passa a deixar de ser a grande questão do teatro a partir dos anos 1880, quando os dramaturgos passaram a alterar o *presente*, tempo fundamental do teatro, fazendo que nele emergisse o passado; o *acontecimento*, que perde a importância enquanto ação e peripécia, como prova o drama estático de Maeterlinck; e a *relação inter-humana*, que é cada vez mais deixada de lado em prol das questões internas das personagens, cuja psicologização é progressivamente mais profunda.

Das promessas à catástrofe

Mais que apenas transformá-lo, os dramaturgos desse período passam a minar de dentro o drama burguês, denunciando suas hipocrisias e artificialidades. Em seu livro *Teoria do drama burguês* (1973), Szondi sublinha: “a sentimentalidade é a cortina de lágrimas da família burguesa, que os representantes do drama burguês no século XIX (...) vão rasgar em pedaços para mostrar as mentiras que se escondem atrás dela”. (SZONDI, 2004, p. 84)

Por trás dessa mudança teatral, como pano de fundo e motivador, devemos nos lembrar justamente das mudanças pelas quais a sociedade burguesa passou durante sua modernização:

3. Szondi compreende como *drama absoluto* a forma dramática predominante entre o Renascimento e o século XIX, à exceção das peças históricas shakespearianas, do século de ouro espanhol, e, evidentemente, das produções anteriores a esse período, como o teatro grego, o latino e as peças religiosas da Idade Média. (SZONDI, 2011, p. 11-21)

a Revolução Industrial; a invenção da lâmpada elétrica; a descoberta da penicilina; o altíssimo crescimento populacional, que na Europa passou de aproximadamente 200 milhões para mais de 400 milhões de habitantes; a criação do telefone, das locomotivas, dos dirigíveis e dos automóveis; o advento da fotografia e do cinematógrafo; a eclosão de diversas revoluções liberais, que vinham desde meados do século XVIII; e a formulação das teorias de Darwin, Marx e Freud, que abalaram as certezas do homem sobre a natureza, a sociedade e sobre si mesmo, são algumas das transformações mais marcantes do período, e o *fin de siècle* prometia feitos históricos.

Com todas essas mudanças, pareceria mesmo pouco razoável que o drama permanecesse se ocupando das mesmas questões, da mesma forma. Afinal, o mundo estava mesmo fervilhando numa caldeira de descobertas, invenções e teorias, que se por um lado trouxeram imensos desenvolvimentos, por outro trouxeram também muitas inseguranças e receios, e a *belle époque* se encerra brutalmente com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914.

Beckett e a Segunda Guerra

Do fim da Primeira Guerra até aqui, muita coisa aconteceu, e entre as maiores catástrofes do século XX testemunhamos mais uma guerra mundial, vindo à tona já em 1939, junto à ascensão dos modelos políticos nazista e fascista, do holocausto judeu e da explosão da bomba atômica nas cidades de Hiroshima e de Nagasaki, no Japão, em agosto de 1945, ao final da Segunda Guerra.

Embora irlandês, Beckett se aliou à resistência *francesa* durante a ocupação de Paris, na Segunda Guerra, onde atuou até o ano de 1942, quando ele e sua esposa, Suzanne Dechevaux-Dumesnil, passaram a se refugiar em Roussillon, no sudeste da França.

Não há dúvida de que a experiência da guerra deixou uma forte impressão no autor: entre 1947 e 1949, ele escreve três romances que viriam a ser conhecidos como a trilogia do pós-guerra, *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, e em 1952, dez anos após ter deixado a armada francesa, escreve sua peça de maior destaque, *Esperando Godot*. Em toda a sua obra há vestígios dessa vivência, que parece nunca ter deixado as ideias do autor.

A subversão da ação dramática, de *Esperando Godot* a *Não eu*

Como antecipado por Szondi, as premissas do drama absoluto aqui também já não seriam lei. Pelo contrário, Beckett se apropria das formas em questão para subvertê-las, criando seu próprio paradigma em relação ao tempo, ao diálogo e à ação, numa composição de estilo notavelmente singular. Vamos às peças.

Na peça de 1952, dois homens, Vladimir e Estragon, passam os dias a esperar por Godot, que aparentemente nunca haveria de chegar. Enquanto isso, discutem sobre questões de importância variada, passam fome, brigam e se agridem, e conhecem Pozzo e Lucky,

outro par perdido na falsa quietude da trama. No resumo da ópera, o desenvolvimento dos acontecimentos da peça pode ser assim resumido.

Muito pouco esforço é necessário para notar que tal trama não é exatamente aquilo a que se chamava a “ação” do drama, até então. Na verdade, a própria palavra “drama” tinha esse significado no sentido original, do grego, mas esse sentido se perdeu ao longo do tempo, como provam os dramas de Beckett.

Afinal, nas outras peças o mesmo problema se coloca: em *Fim de partida* (1957), os protagonistas e sub-protagonistas aguardam o fim (não sabemos, precisamente, o fim de quê); em *Dias felizes* (1960), Winnie está presa à terra, e Willie não parece ter nenhum entusiasmo para desencadear qualquer grande acontecimento; por fim, em *Não eu* (1972), tudo o que temos é a narrativa da boca-protagonista, que não *age* de modo propriamente dito, apenas fala.

Assim, de maneira muito concisa, percebemos que nas quatro peças em questão, como em outras o fato também viria a se confirmar,⁴ a ideia de ação ou acontecimento deve ser relativizada, compreendida não como um feito marcante com conflito, clímax e desfecho, mas como a “passagem de um estado a outro” (SARRAZAC, 2017, p. 14). Temos que admitir, nesse caso, não a ausência de ação, mas sua subversão, que se dá substancialmente pela via do esvaziamento das tramas em pauta.

A desdramatização e o drama-da-vida

Em *Poética do drama moderno*, Sarrazac expõe o conceito de *desdramatização*, que consiste no uso sistemático dos recursos de retrospectão, antecipação, opção, repetição e interrupção enquanto meios de alterar o ritmo e a composição da forma dramática. A partir de sua progressiva assimilação nas dramaturgias modernas, uma mudança importante passaria a operar na engrenagem teatral: a passagem do drama-na-vida para o *drama-da-vida*.

Mais que uma simples preposição, o que se altera é a perspectiva da peça, que passa a ser menos a exposição de um evento conflituoso e importante, e mais um jogo rapsódico de fragmentos e retalhos de toda uma existência ou ainda de toda a existência humana. Vejamos a maneira como Sarrazac resume os “princípios característicos” da rapsódia no teatro:

(...) recusa do ‘belo animal’ aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante (...); desdobramento (...) de uma subjectividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)... (SARRAZAC, 2002, p. 229)

4. Embora não seja o foco deste artigo, a mesma questão é se encontra em diversas peças e obras de Beckett, como *Ato sem palavras I e II*, *A última fita de Krapp*, *Malone morre*, *O inominável*, *Molloy*, *Ping* etc.

Por essa descrição, mesmo sem termos uma definição mais precisa do termo, podemos compreender com facilidade a que ele se refere. Podemos, por isso mesmo, nos dar conta de que as peças de Beckett nos apresentam esse traço de modo contundente, desviando-se do antigo modelo para se aproximar do novo paradigma, o drama-da-vida.

Talvez isso explique parcialmente a sensação que um público mais tradicionalista tem ao ler/assistir suas peças, a de que algo está fora de lugar, um pouco deslocado em relação às expectativas que se poderiam criar para o teatro e suas técnicas. Afinal, são milênios de arte dramática repensados em um tempo consideravelmente curto – mas também um período, como já dissemos, em que muito se avançou e se transformou com uma velocidade estonteante.

Estilo e interpretação

Ao pensarmos as peças de Beckett sob as perspectivas até aqui apontadas, devemos também nos colocar uma questão fundamental: a maneira como é feita a composição da sua obra, tal qual ela se dá, com as suas idiossincrasias tão características, estaria no lugar de uma composição de estilo ou faria parte de um pensamento de mundo?

Ao meu ver, a resposta deveria ser sim para ambas as possibilidades. Beckett escreve com uma visível preocupação com a forma, com a técnica, com a repetição, com a subversão. A recorrência do tratamento da linguagem (incluindo aqui a linguagem dramática) de maneira extensa e progressiva ao longo de suas peças nos conduz ao pensamento de que há aqui a criação de um estilo próprio que se insere na obra justamente por meio da repetição e alargamento dos mesmos padrões.

Por outro lado, quando pensamos em *quais* são os padrões adotados e preferidos pelo dramaturgo e os colocamos ao lado do que poderíamos chamar de “conteúdo” das peças, analisando-os junto ao contexto de produção do autor, torna-se mandatório admitir o paralelismo entre o *estilo* (ou linguagem, ou técnica) de Beckett e seu *pensamento*, subjacente à obra como um todo.

Desse modo, nos permitimos por isso ler algo da visão de mundo beckettiana a partir não só do *que* é dito, mas também pela maneira *como* isso vem à tona nas peças. O que se torna ainda mais curioso ao elencarmos os seus pontos fundamentais no que diz respeito à técnica, que podemos resumir, nas palavras de Sarrazac, a “uma estética da repetição-variação”. (SARRAZAC, 2017, p. 35)

Ora, uma das primeiras características a nos chamar a atenção ao lidar com as peças de Beckett é, precisamente, a repetição. Repetem-se falas, situações, palavras, rubricas. Muitas vezes, como pontuado pela ideia da “-variação”, com leves alterações entre uma e outra reincidência de um desses elementos. Um bom exemplo é o caso de *Fim de partida*, em que aparecem sucessivas falas nas quais a ideia central é a de que “não há mais...”, ideia complementada pelos mais diversos objetos: calmantes, bicicletas, papa, caixões etc.

Mas, pelo momento, gostaria de me voltar mais a um outro tipo de repetição-variação, que constatei presente em cada uma das peças analisadas: a da deterioração e crise das personagens, como iremos analisar no próximo tópico.

“Mundo em pedaços”, ou “Das heranças da guerra”

David Le Breton, autor de *Adeus ao corpo* (1999), escreve que “pensar o corpo é uma outra maneira de pensar o mundo”. (LE BRETON, 2003, p. 223) Pois bem, acreditamos que, pelo menos no contexto de Beckett, essa premissa se mostra muito acertada. Pelo alinhamento que percebemos entre seu contexto de escrita (o pós-guerra), sua insistência na subversão da técnica dramática tradicional e a escolha das situações das personagens, que são, afinal, situações-limite, nos parece muito razoável a ideia de que esses três componentes, indicativos de crise, sejam comunicantes entre si.

A relação mais clara pode ser notada a partir da ideia de que, durante a guerra, o corpo humano foi vítima de incontáveis violências, que reverberaram, evidentemente, durante os anos que se seguiram ao fim do conflito. Eliane Robert Moraes, autora de *O corpo impossível* (2002), escreve que:

[...] se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. (MORAES, 2002, p. 60)

Se considerarmos a escrita beckettiana nesse contexto, seremos capazes de notar que ela concretiza justamente a desintegração do corpo e das formas, em cada uma das personagens e em cada uma das peças, intensificando pouco a pouco essa característica até chegar no limite. É por essa via que as personagens se tornam, finalmente, *impersonagens*,⁵ como no caso da narradora-protagonista de *Não eu*, a boca, ou das peças finais, como *Quoi où* ou *Cette fois*, em que as impersonagens são chamadas por nomes pouco evocativos (Bam, Bem, Bim, Bom) ou apenas por letras (A, B e C), respectivamente.

Podemos ver, a partir disso, que o movimento de Beckett é levado cada vez mais ao extremo. Mas para isso ele não partiu de qualquer ponto. Antes da boca-impersonagem de *Não eu*, houve Winnie e Willie, e antes deles houve Hamm, Clov, Nagg e Nell, e ainda antes de todos esses tínhamos Estragon, Vladimir, Pozzo e Lucky, todos já indicativos de uma crise em evolução.

Vemos, portanto, que se a guerra destituiu o homem de sua integridade, tornando-o fragmentado, também Beckett o fez com suas personagens, refletindo a condição

5. Sarrazac propõe que, para que um personagem se torne impersonagem, ela deve possuir “a estranheza radical para com os outros e para consigo”. (SARRAZAC, 2017, p. 186)

desumanizada do homem nesse período de extremos: afinal, a crise do corpo não deixa de ser, também, uma crise da consciência, e nada é mais claro que os efeitos da guerra para provar esse ponto.

Descida às ruínas

Analisando as peças de perto, pude elencar três grandes crises pelas quais passam as personagens de cada uma delas: a imobilidade, a solidão e o desmantelamento, compreendidas como agrupamentos de situações recorrentes e de importância destacada para as próprias personagens.

A primeira, a imobilidade, se constata facilmente já na primeira das peças, *Esperando Godot*. Nela, Vladimir e Estragon são compelidos a se manter no mesmo lugar dia após dia, à espera do sr. Godot, que até onde nos é dado saber, não chega nunca, e todos os dias posterga o encontro para a data seguinte.

Também não é difícil percebê-la em *Fim de partida*, na qual as quatro personagens estão virtualmente presas à casa, pois o mundo lá fora compõe um cenário apocalíptico, no qual não há mais nada. Clov frequentemente se questiona, durante a peça, sobre a possibilidade e o desejo de ir embora, motivado sobretudo pela relação conflituosa com Hamm, seu antagonista, que é paralítico e precisa de ajuda para se movimentar pelo cenário. Enquanto isso, Nagg e Nell, que possuem as pernas mutiladas, permanecem dentro de latões de lixo, igualmente impossibilitados de se mover, fechando o círculo da imobilidade de *Fim de partida*.

Dias felizes, por sua vez, também nos apresenta esse conflito bem demarcado, talvez de maneira até mais evidente que nas peças anteriores: afinal, Winnie, protagonista do drama, está literalmente enterrada – até a cintura, no primeiro ato, e até o pescoço, no segundo. Nesse caso, também ela está impedida de ir aonde quer que seja, enquanto Willie, seu marido, apenas rasteja de um lado para outro, sem dar mostras de estar interessado em partir.

Para o exemplo de *Não eu*, temos uma complicação. Evidentemente, a protagonista da peça não pode ir e vir, e, portanto, está imobilizada, porém a sua condição de fragmentada no dificulta a propor um caráter mais humano a ela. Ora, enquanto narradora, ela conta um passado, e enquanto boca, desprovida do resto do corpo, ela não pode agir de outro modo que não o da fala. Assim, como todos os outros, ela está ou é imobilizada; contudo, creio que devemos considerar à parte a sua condição.

O segundo aspecto mencionado foi a solidão, de constatação igualmente fácil. Em cada uma das peças, as personagens são confrontadas umas às outras por meio da incompreensão e da violência exercida entre si, ora sendo incapazes de compreender e dialogar de acordo com a lógica, como são os ricos exemplos de *Fim de partida*, ora estando sós mesmo em conjunto, como mostra o contraste entre as longas falas de Winnie e o laconismo de Willie.

O que fica evidente nesse ponto é que as personagens beckettianas são, como o sujeito moderno de Sarrazac, isoladas. Vivem “espicaçando os companheiros de infortúnio”, como

coloca Fábio de Souza Andrade⁶ (in: BECKETT, 2010b, p. 16), enquanto experimentam “o vazio, a solidão, a vontade irrealizável de acabar.” (Idem.) Essa experiência comum, posta em prática nas quatro peças analisadas, pode ser inferida nos mais diversos exemplos. A tentativa de beijo entre Nagg e Nell, na mesma *Fim de partida*, ajudam a ilustrar essa condição:

NAGG

Um beijo!

NELL

Não dá.

NAGG

Vamos tentar.

As cabeças tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se.
(BECKETT, 2010b, p. 56-57)

Muitas outras cenas são capazes de evocar essa mesma sensação de isolamento: a ausência de interlocutor em *Não eu*, os mal-entendidos de *Esperando Godot*, as ameaças de Hamm a Clov em *Fim de partida* e a elucubração infinita e incorrespondida de Winnie em *Dias felizes* são apenas algumas das faces mais evidentes desse aspecto nas peças de Beckett.

O terceiro traço levantado foi o dismantelamento. Levando em conta que dismantelar-se quer dizer desfazer-se, desintegrar-se, destruir-se... torna-se claro que cada uma das personagens em questão está sujeita a esse paradigma da ruína, e, da mais distante à mais recente, há um declive acentuado.

As personagens de *Esperando Godot*, que desde o princípio da peça já apanham e passam fome, se defrontam perplexos, no segundo ato, com o par Pozzo e Lucky: este, torna-se mudo; aquele, cego; ambos muito prejudicados em relação à sua situação do dia anterior, no primeiro ato. Daí para *Fim de partida* foi apenas um passo: nesta, Hamm já surge cego e paralítico; Clov incapaz de se sentar (e de partir); Nagg e Nell, senis e mutilados. Também não podemos esquecer a emblemática morte em cena de Nell, constatada sem qualquer comoção.

Para *Dias felizes*, reservou-se a meia idade e a decadência da velhice. Winnie se queixa constantemente de ter perdido a beleza, de que já não sejam vistos seus seios ou suas pernas, enquanto Willie, compondo o par, a ignora em sua quase-mudez. Já em *Não eu*, mais uma vez, a situação toma novas proporções: a humanidade foi retirada de cena, e o que resta é apenas um fragmento atabalhado de corpo, cujo resto passa a ser de todo irrelevante.

6. Tradutor de Beckett e autor do prefácio a *Fim de partida*.

Fim de conversa

Neste breve artigo, tentei articular as principais formas da subversão e da crise do corpo que pude encontrar nas peças selecionadas. A partir do que foi levantado, podemos destacar dois pontos como fundadores para este e outros trabalhos que pretendam estudar a dramaturgia e a personagem beckettiana pelo viés formal.

O primeiro deles é a consideração de que o contexto de escrita, no panorama da história mundial, mas também em relação à evolução da forma dramática, é de importância fundamental para compreender a subversão da forma empreendida por Beckett. Sem ela, corremos o risco de não estar a par da devida importância do caráter inovador e, mais!, do traço revolucionário e político do autor de *Esperando Godot*.

O segundo, que também me parece indispensável, é ter em mente que as personagens beckettianas e sua figuração, progressivamente mais subvertida, mais desfigurada, são parte do projeto de estilo do autor e de sua visão de mundo. Afinal, é por eles que, ao longo de sua obra, Beckett leva cada uma das formas com que lida – o diálogo, a lógica, o drama, a fábula, a personagem, etc. – a um tensionamento que as confronte com seu próprio limite.

Referências:

- BECKETT, Samuel. *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.
- BECKETT, Samuel. *Não eu*. Tradução de Lauro Baldini. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/insulto-ao-publico-pecas-teatrais/nao-eu-samuel-beckett-traducao-de-lauro-baldini/>> Acesso em 25 jun. 2019.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Zahar: Rio de Janeiro, 2003.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. 2a Ed. São Paulo: Papirus, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo. ed. 1. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês (Século XVIII)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.