

Samuel Beckett: no universo preto claro, o espaço para o não dito

Viviane Dantas Moraes¹

Universidade Federal do Pará

112

Resumo:

A estética do teatro de Samuel Beckett é marcada pelo silêncio. O autor irlandês, radicado na França, escreve sua obra teatral pós-segunda guerra mundial em língua francesa. A estratégia do escritor em utilizar um idioma que não fosse a sua língua materna é chamar a atenção para o absurdo da condição humana que, em tempos catastróficos, é de inalcançável compreensão. Nesse sentido, Beckett torna-se eloquente quando escolhe um cenário em ruínas e personagens grotescos que falam muito de si e do outro, demonstrando que os diálogos incoerentes e os vazios revelam, na verdade, uma pseudoincomunicabilidade. Deste modo, tais aspectos podem nos explicar que a escolha pela língua francesa faz parte do projeto literário do escritor para refletir sobre o absurdo.

Palavras-chave: Absurdo; Linguagem; Guerra.

Resumé:

L'esthétique théâtrale de Samuel Beckett est marquée par le silence. L'auteur irlandais, qui a vécu en France, écrit son oeuvre sur le contexte de la Première Guerre mondiale, en langue française. La stratégie de l'écrivain d'utiliser autre langue à la place de leur langue maternelle a eu le but d'attirer l'attention sur l'absurdité de la condition humaine, que dans les temps catastrophiques, d'ailleurs, se montre une époque de compréhension inatteignable. En ce sens, Beckett devient éloquent lorsqu'il construit un scénario en ruines et nous offre des personnages grotesques qui par la déformité de leurs corps parlent déjà de lui-mêmes et de l'autre. De cette façon, cela nous démontre que les dialogues incohérents et vides révèlent, en fait, un pseudo manque de communication et peut nous expliquer qui le choix par la langue française fait partie de son projet littéraire pour parler de l'absurde.

Mots-clés: Absurde; Langage; Guerre.

¹ Professora de língua e literatura francesa. Doutoranda em Estudos Literários pelo programa de pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Pará (UFPA). Membro do grupo de pesquisa NARRARES/Cnpq (Narrativas de Resistência). Docente visitante na UFPA. Bolsista CAPES. viviane.danttas@gmail.com

O teatrólogo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), um dos mais importantes autores do Teatro do Absurdo, gênero surgido na França no pós-Primeira Guerra Mundial (1914-1918), imbuído pela experiência da catástrofe, dedicou sua criação artística à narrativa do *nonsense*. Nesse sentido, naturalizado francês e partilhando a experiência do próprio deslocamento enquanto migrante que vivencia o devastamento da guerra, Beckett concebe grande parte de sua obra em língua francesa para se inserir no contexto estético da ideia do absurdo. Trata-se de uma atitude que, em princípio, parece apenas conivente e coerente com o lugar de criação ou enunciação, no caso, a França. No entanto, várias intenções e reflexões estão escondidas nessa decisão linguística.

O palco de Beckett é um lugar de ruínas. É a representação do esfacelamento, da decrepitude, da dor de existir. O que se vê e lê não é apenas uma obra delimitada no período pós-guerra, mas fala-se do durante a guerra, da vida em processo de despojamento, do trauma do corpo e das sequelas existenciais atemporais que podem ser alavancadas pela memória. Essa é a capacidade da catástrofe, transforma o cotidiano e assombra a continuidade da vida. A observação de Márcio Seligmann-Silva acerca de tal momento nos revela um alerta semântico sobre a expressão “pós-alguma coisa”, sobretudo quando se trata de um tempo e de algum evento traumático. Pondera o autor:

Mas o prefixo “pós” não deve levar a crer, de jeito nenhum, em algo próximo do conceito de superação, ou de “passado que passou”. Estar no tempo “pós-catástrofe” significa habitar essas catástrofes. [...] A catástrofe choca-se sempre novamente contra nós: vamos de encontro às catástrofes (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.63).

As situações de catástrofe, ou como denomina o filósofo Giorgio Agamben por “contextos de Exceção”, nos revelam o mais alto grau de barbárie sobre a capacidade destrutiva do próprio homem. Nesse sentido, no âmbito das interpretações artísticas e na própria tentativa de assimilar tal forma de violência, surgem estratégias de criação que têm a ver com a elaboração do trauma ou com a forma pela qual se quer transmitir a mensagem.

As narrativas de Beckett são caracterizadas pelo silêncio. O laconismo é um traço marcante de sua obra. Mas, em se tratando de uma forma de linguagem artística teatral, o autor trabalhou também com a

possibilidade da eloquência das fortes imagens. O cenário e os personagens beckettianos são grotescos, disformes, mas não estão impossibilitados de dizer, porque a visão decadente que nos é oferecida já nos esclarece esse traço. Devem existir muitos motivos para que Beckett escrevesse em francês, sua segunda língua. O ambiente da guerra está muito vinculado à Europa e tal decisão linguística foi bem refletida para atingir seus objetivos na criação do cenário do absurdo. Escrever e pensar em uma língua que não é a sua de origem nos envolve num processo de empatia e de alteridade, mas, ao mesmo tempo, nos impele ao risco de falar pouco e de nos distanciar da ferida traumática, embora saibamos da sua existência.

Uma das obras mais significativas, nesse sentido, é *Fim de partida* (1957). A linguagem sem sentido permanece e os diálogos parcos também, mas Beckett acentua a expressividade do corpo torturado. De alguma forma, supõe-se que o intencional não domínio do idioma francês cumpriu seu papel. Não há uma profundidade linguística, de vocabulário, mas há uma intensidade semântica justamente pela falta de palavras. Eis o paradoxo do texto beckettiano.

O diálogo de surdos e o silêncio que se estabelecem em *Fim de Partida* traduzem, na suposta ausência da linguagem, a experiência e a pobreza da qual o filósofo Walter Benjamin (1892-1940) relaciona à barbárie. O teatro beckettiano, na constituição de seu cenário e na intrincada relação dos seus personagens, ilustra de modo alegórico a morte da narrativa pela dificuldade de comunicação, que seria uma das mais importantes formas de transmitir experiências enriquecedoras para a humanidade.

O narrador de Beckett é um sobrevivente da catástrofe que tenta expressar, em um vocabulário parco, a dor da desesperança. As incoerências e as dificuldades em aprofundar a reflexão sobre a própria condição humana configuram a memória maculada de personagens que preferem calar. No entanto, eles demonstram na escritura dos seus corpos mutilados um rebaixamento corporal que é melhor compreendido sob o prisma da estética do grotesco, pois o corpo disforme, marca dessa estética, torna-se, nesse universo de mutismo, um rastro de narrativa que ainda se mostra capaz de nos contar, esfaceladamente, o crítico problema da existência e da resistência humana em contextos de Exceção.

O Teatro do Absurdo de Beckett, surgido na França, na década de 1950, insere, na atmosfera pós-Segunda Guerra, uma representatividade

peculiar das consequências traumáticas do sangrento conflito que, desde os vagabundos Vladimir e Estragon, de *Esperando Godot* (1953), aparece como uma marca importante e eloquente desse tempo. Trata-se não apenas da ausência da linguagem, mas do esvaziamento do seu sentido.

A criação literária beckettiana demonstra uma ironia que começa na estética da própria forma teatral que, em se tratando do que é inerente à sua escritura enquanto texto artístico, padece da falta daquilo que lhe é essencial, ou seja, a construção dos diálogos que constituiriam o seu eixo narrativo. Logo, não há mais espaço para o contar, não há o que partilhar. O palco de Beckett surge para abrigar o vazio, o *non sense* da existência humana, o sujeito fragmentado que desconstrói o ideal do iluminismo. Os restos de linguagem e os rastros dos corpos mutilados pela violência da Exceção elaboram uma cena sombria em uma natureza morta pela falta de cores, pela pseudoincomunicabilidade e pela imobilidade.

A estética do Teatro do Absurdo, ao transgredir as formas tradicionais da linguagem teatral, ilustra a própria arquitetura da arte sendo destruída pela barbárie. Assim, podemos relacionar o palco de Beckett ao “amontoado de ruínas” ao qual denomina Benjamin, ainda se referindo à Europa pós-Primeira Guerra. Por meio da incoerência narrativa e de uma forma de diálogo entre personagens que beira o enlouquecimento, ao renunciar o discurso da existência, o teatrólogo investe nas imagens concretas como símbolo da decrepitude e, deste modo, podemos apontar nesse espaço a linguagem do corpo grotesco, o que enriquece as interpretações do texto beckettiano que, em princípio, parece pouco nos oferecer. O teatro de mãos vazias que abriga um cenário em preto e branco são os elementos que constituem a escrita cinza de Beckett. Como afirmou a filósofa Márcia Tiburi (2004): “Beckett escreve em cinza”. Sobre a cor, a autora aponta:

Ela pertence ao simbolismo do corpo morto, está associada à fumaça, lembra e recria a atmosfera da morte. Zona crepuscular, intervalar, dolorida, o cinza, uma cor sem cor, parece ter perdido a dignidade da cor e alcançado o intervalo imenso do vazio intenso. Para falar do corpo morto é preciso ficar no cinza (TIBURI, 2004, p. 162).

Beckett é um pintor do absurdo da existência humana. E ele o faz escolhendo uma cor que está no entrelugar da vida e da morte.

Portanto, os personagens de Beckett são sobreviventes. Mesmo cegos, surdos, paráliticos, mutilados, grotescos, buscam não entender o incompreensível, as lacunas das relações humanas não são preenchidas pela consciência individual que reluta alcançar a ferida traumática. Para eles, o trauma já está instalado, não precisa ser explicado, pois o próprio corpo jaz nas suas marcas. Aliás, a não linearidade e as incoerências narrativas de *Fim de Partida* podem simbolizar, de modo curioso, como seria a memória do trauma, a sua linguagem ou não linguagem, se pudéssemos desenhá-la e, certamente, seu traçado seria cinza.

A cor cinza está presente desde os primórdios que antecederam a estética do grotesco, quando os traços disformes e incompreensíveis que mesclavam a figura humana aos animais foram encontrados nas paredes das grutas no palácio *Domus Aurea*, em Roma, e receberam o nome de “grotescos”. Os personagens de Beckett, escondidos em um abrigo que se assemelha a um porão subterrâneo, ou a uma caverna, estão sem luz, sem comida e sem água. O estado de Exceção da guerra os arrastou para uma condição primitiva em que se encontram desprovidos dos direitos fundamentais que lhes garantiriam a vida ou que, ao menos, lhes amparariam no custeio resistente da sobrevivência.

A suspensão do ordenamento jurídico e a instauração do caos provocam o distanciamento de uma previsão para o fim e a expectativa de recomeço, o que Beckett faz questão de ressaltar no momento em que, na construção narratológica, insere um tempo que passa em um círculo vicioso. Os próprios títulos de suas obras aludem a essa problemática: *Esperando Godot* e *Fim de Partida* são exemplos por excelência. Na primeira, o tempo verbal no gerúndio provoca a consciência de um presente esvaziado que espera ser preenchido por um acontecimento futuro que nunca chega, voltando sempre ao mesmo ponto: o vazio. Na segunda, percebemos uma nuance de um imperativo que remete claramente à imobilidade ou à incapacidade de qualquer movimento, seja para o passado ou para o futuro, resvalando sempre para o presente, mas como um terreno infértil.

Portanto, nessa representação teatral de um espaço de Exceção, notam-se personagens incapazes de cultivar perspectivas e desprovidos de condições materiais, históricas e humanas para almejar qualquer espécie de mudança. Deste modo, vivem em uma zona de indistinção, na zona cinzenta do limite que os condiciona

ao estado de natureza, no limite entre o homem e as feras.

A partir da definição de “bando”, Agamben (1995) nos direciona à analogia do lobisomem. Ou seja, o ser humano “abandonado pela e fora da lei” torna-se “matável” por estar à margem do âmbito jurídico. Nesse sentido, a caracterização animalesca ganha ênfase. Segundo o filósofo, a transformação em lobisomem corresponde perfeitamente ao estado de Exceção. A dissolução da cidade e a suspensão da cidadania tornam-se preponderantes para a configuração da vida nua. O lugar da Exceção ou “zona ilocalizável de indiferença”, como denomina Agamben, passa a ser visto como o espaço biopolítico em que a vida é reduzida a seu *status* biológico pela ânsia da sobrevivência.

117

A animalização na cena beckettiana se constitui pela dificuldade da expressão da linguagem, no esforço agonizante pela comunicação que emana como tentativa de se sentir humanos, mesmo em um universo preto claro de incoerências e de falta de sentido. O silêncio que paira entre os personagens demanda momentos de reflexão que não existem. Não há pensamento. A possibilidade de construção de uma memória é precária.

Segundo Tiburi (2004), “[...] o narrador de Beckett não tem memória. Sua ausência desemboca na desconstituição da subjetividade”. Tal esfacelamento do sujeito cartesiano é ilustrado pelas ausências notadas no corpo de cada um dos personagens: Hamm está cego e paralítico, Clov tem dificuldade de movimentar uma das pernas e Nagg e Nell, o casal de idosos, perderam seus membros inferiores. A representação do corpo pela perda de seus sentidos e partes que lhes faltam, torna-se uma metáfora da perda, do que resta para contar. Os narradores da catástrofe são as próprias vítimas que estão padecendo nesse espaço de intermitências.

O segredo para desvendar o texto beckettiano está não somente no silêncio, mas no que não quer e se evita ser dito em explicações mais eloquentes. O não dito é uma não língua e, esse traço, muito presente na literatura de testemunho, revela a dificuldade da construção de uma narrativa linear. Se, como afirma Agamben (2008), “[...] o testemunho vale pelo o que nele falta”, em Beckett, os questionamentos suscitados, nesse sentido, tornam-se abundantes, pois, aos personagens faltam pedaços do corpo, noção de temporalidade, esperança, alimento e dignidade. Faltam-lhes palavras que expliquem o inalcançável à compreensão humana.

Os impasses dialogísticos entre os personagens na narrativa beckettiana demonstram a impossibilidade imposta pela catástrofe de construção de uma memória coletiva. O *non sense* revela uma tentativa de escape, a loucura como forma de esquecimento da condição sub-humana na busca pela sobrevivência. Michael Pollak (1989), em reflexão sobre a relação entre memória, esquecimento e silêncio, ressalta o “calar” provocado pelas experiências de extrema violência, como a guerra.

No entanto, o silenciamento ao qual o autor se refere diz respeito aos relatos subterrâneos, aqueles que não foram ditos explicitamente, os que estão à margem do discurso oficial e, por isso, não integram a memória coletiva da nação. O prejuízo é o não conhecimento de testemunhos que são importantes para o não esquecimento da barbárie e de vários espaços da Exceção e da cultura.

Segundo Pollak (1989), existem, nas lembranças de uns e de outros, zonas de sombra, silêncios, “não ditos”. É interessante notar que todos esses aspectos podem ser observados nas peças de Beckett. *Fim de partida* torna-se, portanto, uma metáfora para reflexão de algumas problemáticas relativas às consequências humanas da Exceção. As incongruências nas conversas e o vazio camuflado algumas vezes por um discurso irônico ilustram a dificuldade de se explicar as marcas da violência de modo mais eloquente. Pollak (1989) observa algo sobre o discurso que corrobora para entendermos melhor a criação beckettiana:

Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também dealusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou ao menos, de se expor a mal entendidos (POLLAK, 1989, p. 3).

No entanto, o não dito não configura uma tentativa de esquecimento, mas se torna uma estratégia interessante para desvendarmos diversos modos de linguagem e expressão da dor que, embora, em princípio, pareça ser negada, já existe por si mesma. No diálogo abaixo, entre Hamm e Clov, vemos, de um lado, a figura de um tirano decadente, mas que não perde o instinto da soberania, e, do outro, um pseudo parvo submetido aos desmandos, da única figura autoritária presente no espaço, que reforçam a relação de causalidade do poder e as consequências destrutivas deste para a humanidade, que reflete seus efeitos:

Hamm: E o horizonte? Nada no horizonte?
Clov (*abaixando a luneta, volta-se para Hamm, exasperado*): Que você esperava que houvesse no horizonte?
Pausa
Hamm: As ondas, como estão as ondas?
Clov: As ondas? (*Direciona a luneta*) De chumbo.
Hamm: E o sol?
Clov (*ainda olhando*): Zero.
Hamm: Deveria estar se pondo. Procure bem.
Clov (*depois de procurar*): Dane-se o sol.
Hamm: já está escuro?
Clov (*olhando*): Não.
Hamm: Está o quê, então?
Clov (*olhando*): Cinza. (*Abaixando a luneta e voltando-se para Hamm, mais alto*) Cinza! (*Pausa. Mais alto ainda*) CIINZA!
Pausa. Desce da escada, aproxima-se de Hamm por trás, sussurra em seu ouvido.
Hamm (*sobressaltado*): Cinza? Você disse cinza?
Clov: Preto Claro. O universo todo. (BECKETT, 2002, p. 78-80).

O diálogo acima faz uma das primeiras alusões ao importante significado da cor cinza na escrita beckettiana. Não há horizonte, ou seja, perspectivas, as ondas são de chumbo, o que representa o peso da guerra, o mundo estanque, incapaz de se mover e a ausência de qualquer interferência de luz que aponte o caminho do recomeço. O universo todo é cinza, deserto e vazio. A consciência é cinza, o sujeito beckettiano é um espectro em processo de apagamento.

Quando Clov sugere que o universo está preto claro, em vez de cinza, notamos a questão metafórica citada por Pollak para descrever a angústia e o receio da punição pelo desvelamento da realidade. As alusões e metáforas povoam as declarações dos personagens que sempre estão interligadas com os acontecimentos históricos e estabelecem um posicionamento crítico e político em relação aos fatos, o que se pode constatar pela escolha na representação de um tirano cego, ressaltando a potência destruidora do poder que não consegue visualizar a dimensão das consequências do uso arbitrário de sua força.

A zona cinzenta a qual serve de abrigo aos personagens é uma caracterização importante para se entender as questões obscuras do espaço da Exceção, sobretudo na forma como as figuras representativas do poder, como no caso de Hamm, por exemplo, atuam na obra. Observa-se que o palco de Beckett constitui uma espécie de zona cinzenta configurada inicialmente pela própria montagem do cenário da peça.

Primo Levi (1919-1987), judeu italiano sobrevivente do holocausto e um dos principais autores do gênero literatura de testemunho, utiliza o termo “zona cinzenta” para se referir ao chamado “Esquadrão Especial”, uma equipe composta de deportados que auxiliavam os nazistas na gestão das câmaras de gás. Esse é um dos capítulos mais tenebrosos da história dos campos de concentração, em que as vítimas eram obrigadas a se transformarem em algozes de seus próprios companheiros de confinamento. Tal episódio torna-se, portanto, a fresta aberta no contexto do extermínio que dá vazão ao nascimento do sentimento de culpa e da vergonha pela sobrevivência, posto que muitos prisioneiros conseguiram se salvar por meio dessa tortuosa colaboração com o sistema o qual deveriam combater.

Segundo Agamben (2008), a zona cinzenta não conhece tempo e está em todos os lugares, e dela provêm a angústia e a vergonha dos sobreviventes. A reflexão do filósofo se baseia na análise feita por Levi, em *Os afogados e os sobreviventes* (2004), no que concerne ao escancaramento do que, para este, do ponto de vista de um sobrevivente, considera a zona cinzenta como o espaço do inexplicável, e onde não é possível haver um julgamento pelo fato de não existir escolhas para prolongar a sobrevivência, por mais infames que elas parecessem.

Para Levi (2004), ter concebido e organizado os Esquadrões foi o delito mais demoníaco do nacional-socialismo: “[...] faixa cinzenta, zona de ambiguidade que se irradia dos regimes fundados no terror e na obediência”. A indignação deste autor se fundamenta em uma questão que se tornou muito cara aos sobreviventes que foram expectadores da formação e atuação dos esquadrões. Os judeus que dele fizeram parte revelaram que no início havia duas opções: ou enlouqueciam ou se acostumavam. Eles deveriam, portanto, abdicar das suas faculdades de reflexão sobre a própria falta de dignidade do seu ofício e se concentrar em suprir as necessidades biológicas para não sucumbir à opressão. Segundo Levi:

É uma zona cinzenta, com contornos mal definidos, que ao mesmo tempo separa e une os campos dos senhores e escravos. Possui uma estrutura interna incrivelmente complicada e abriga em si o suficiente para confundir nossa necessidade de julgar (LEVI, 2004, p. 36).

Na zona cinzenta, o poder demonstra seu mecanismo de causalidade e seus traços de monstruosidade. Havia, como observou Levi, a necessidade de transferir para outrem, e precisamente para as vítimas, o peso do crime. Eles são, de certa forma, obrigados a aderir à banalidade do mal, à desumanização de si. A reflexão sobre o significado da zona cinzenta que coloca sob a névoa da maldade o funcionamento do Esquadrão Especial é um dos exemplos mais conturbados das relações de poder no campo de concentração. Os senhores e os escravos se encontram em um patamar de igualdade na execução de suas tarefas criminosas, “[...] sob um vínculo imundo de cumplicidade imposta” (LEVI, 2004, p. 47).

O filósofo francês Michel Foucault, um dos maiores estudiosos do conceito de poder, nos oferece uma contribuição importante que complementa o sentido de ambiguidade arraigado no seu mecanismo e do qual Primo Levi atribui à zona cinzenta. Em um de seus cursos no *Collège de France* (1975) – compilados em um livro intitulado *Os anormais*, lançado em 2001 –, Foucault nos ajuda a entender a tênue relação entre verdade e justiça no cruzamento da instituição judiciária e do saber médico científico. Nesse entrecruzamento, segundo o filósofo, são formulados enunciados que possuem estatuto de discursos verdadeiros que ele denomina de “textos grotescos”. Inevitavelmente chama a atenção o vocábulo utilizado por Foucault, visto que um dos fundamentos para a análise do *corpus* literário selecionado para essa discussão está relacionado à estética do grotesco.

Na sua reflexão, Foucault não deixa claro que atribui a palavra ao seu referencial teórico, pois a utiliza no sentido de ubuesco, se referindo a um dos teatrólogos do surrealismo francês, Alfred Jarry (1873-1907), na criação de seu personagem *Père Ubu*, da peça *Ubu Roi* (1896), uma figura imponente, mas disforme em seu modo de agir, de pensar e na sua própria imagem. Ou seja, ao se valer de tal referência no uso do termo “grotesco”, Foucault revela que as engrenagens de poder utilizadas por *Père Ubu* em seu discurso e em suas atitudes para assumir o trono são absurdas, ridículas, grotescas,

visto que ele assassinou o rei e todos os nobres para assumir o trono.

A propósito, Alfred Jarry foi um dos maiores influenciadores do Teatro do Absurdo, ao qual Samuel Beckett, como já ressaltado, fez relevantes contribuições. O personagem *Père Ubu*, que na tradução para o português se chamaria “Senhor Urubu” ou “Pai Urubu”, já pressupõe em si mesmo o caráter monstruoso da mistura das formas animal e humana desenhadas na figura de um tirano. A naturalização do que deveria causar certo estranhamento atua como aspecto camuflador dos efeitos de poder que são destrutivos, mas que, por estar numa posição superior, não é questionado. A caracterização grotesca da tirania pode ser observada na figura do personagem Hamm e na sua relação com Clov:

122

Hamm: Que exagero! *(Pausa)* Não fique aí parado, você me dá arrepios.

Clov volta ao seu lugar ao lado da cadeira.

Clov: Por que esta comédia, todos os dias?

Hamm: Rotina. Nunca se sabe. *(Pausa)* Esta noite eu vi dentro do meu peito. Tinha uma ferida imensa.

Clov: Bah! O que você viu foi seu coração.

Hamm: Não, estava vivo. *(Pausa. Angustiado)*

Clov!

Clov: Fale.

Hamm: O que está acontecendo?

Clov: Alguma coisa segue seu curso.

Pausa

Hamm: Clov!

Clov *(irritado)*: Que é?

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

Clov: Significar? Nós, significar! *(Riso breve)*

Ah, essa é boa!

Hamm: Fico cismando. *(Pausa)* Será que um ser racional voltando à terra não acabaria tirando conclusões, só de nos observar? *(Assume a voz de uma inteligência superior)* Ah bom, agora entendo, agora sei o que eles estão fazendo! *(Clov, sobressalta-se, larga a luneta e começa a coçar a virilha com as duas mãos. Voz normal)* Mesmo sem ir tão longe... *(emocionado)* ...nós mesmos...às vezes...*(com veemência)* Pensar que isso tudo poderá talvez não ter sido em vão! Clov *(angustiado, se coçando)*: Acho que é uma pulga!

Hamm: Uma pulga! Ainda há pulgas?
Clov (*se coçando*): A não ser que seja um piolho.
Hamm (*muito perturbado*): Mas a humanidade poderia se reconstituir a partir dela! Pegue-a, pelo amor de Deus!
Clov: Vou buscar o pó.
Sai. (BECKETT, 2002, p. 78-82).

Na cena citada, a alusão ao fato de que a humanidade pode se reconstituir por meio dos piolhos revela, de alguma forma, a possibilidade do caos linguístico. Os corpos despojados de si mesmos, marcados e supliciados pela violência, e a cadaverização que pulveriza o cenário beckettiano são as tintas que desenham a sua escrita preto-claro ou cinza, como descreve a filósofa Márcia Tilburi (2004). Nota-se, portanto, uma escrita que se inicia por uma decisão linguística importante que conduz a compreensão sobre o seu pseudoesvaziamento de sentido. Para Beckett, criar em francês, estar no limiar entre dois universos linguísticos, foi o meio encontrado para tatear um universo preto-claro, como diria um dos seus personagens e, por isso, sua escrita é cinza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle. Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. Experiência e Pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Cultrix, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e terra, 2004.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SELIGMANN- SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Org. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed.Unicamp, 2003.

TIBURI, Marcia. Cinzas. In: _____. *O corpo*. São Paulo: Sritos, 2004.