

DIÁLOGO DISCURSIVO ENTRE ENDGAME E FIM DE PARTIDA: TEXTO E PERFORMANCE NA OBRA DE SAMUEL BECKETT E NA PRODUÇÃO BRASILEIRA DE RICARDO GOMES

*DISCURSIVE DIALOGUE BETWEEN ENDGAME AND FIM
DE PARTIDA: TEXT AND PERFORMANCE IN SAMUEL
BECKETT'S OUEVRE AND ITS BRAZILIAN PRODUCTION BY
RICARDO GOMES*

Janáina Senem

Mestre em Linguística e em Teatro e Performance.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2907374226996446>.

ORCID: 0000-0002-1551-0172.

Email: janaina.s@unitins.br

Resumo: Este artigo analisa a obra *Endgame* escrita por Samuel Beckett e sua produção brasileira *Fim de Partida* dirigida por Ricardo Gomes, sob o viés teórico-metodológico da *Análise do Discurso (AD)*, conforme proposta por Orlandi (2013), com base em Pêcheux (2014). O estudo investiga o funcionamento discursivo nas materialidades linguísticas do texto teatral em Língua Inglesa e na produção teatral brasileira. Os resultados indicam que a peça se constitui como gênero discursivo na relação entre texto escrito e elementos performáticos, explorando simbolismos e metáforas presentes no texto beckettiano e evidenciados pelas escolhas cênicas de Gomes. Tais construções discursivas produzem sentidos que sustentam a inserção de Beckett no Teatro do Absurdo. Além disso, as materialidades analisadas mostram que os sentidos são produzidos a partir das formações discursivas e das condições de produção, e que as alterações da montagem de Gomes resultam das possibilidades de transformação discursiva no contexto brasileiro.

Palavras-chave: *Análise do Discurso. Samuel Beckett. Endgame. Fim de Partida.*

Abstract: This article analyzes *Endgame* by Samuel Beckett and its Brazilian production, *Fim de Partida*, directed by Ricardo Gomes, through the theoretical and methodological approach of *Discourse Analysis (DA)*, as proposed by Orlandi (2013), based on Pêcheux (2014). The study investigates the discursive operation on the linguistic materialities of the play written in English and the Brazilian theatre production. The results indicate the play constitutes itself as a discursive genre in the relationship between written text and performative elements, exploring symbolisms and metaphors present in Beckett's text and evidenced by Gomes's scenic choices. These discursive constructions produce meanings that support Beckett's insertion into the *Theatre of the Absurd*. Furthermore, the analyzed materialities reveal that meanings are produced through discursive formations and production conditions, and that the alterations in Gomes's staging stem from the possibilities of discursive transformation within the Brazilian context.

Keywords: *Discourse Analysis. Samuel Beckett. Endgame. Fim de Partida.*

Introdução

A linguística aplicada (LA) é um campo de estudo interdisciplinar que busca compreender criticamente os usos reais da linguagem considerando diferentes contextos socioculturais. Relacionado a este campo, a análise do discurso (AD) tem como objetivo compreender como os sentidos são construídos a partir de uma perspectiva teórica-metodológica discursiva. Por discurso, tem-se “[...] a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (Orlandi, 2013, p. 15).

Observar o sujeito que fala implica considerar as condições de produção que permitem que tal enunciado seja dito. Nesse sentido, a AD busca investigar o funcionamento do discurso para compreender como os sentidos são produzidos, considerando que eles não são únicos e sempre os mesmos, mas sim diversos e constituídos sócio historicamente. Conforme Fernandes (2005, p. 74), para a AD “[...] nega-se a imanência do significado uma vez que interessam os sentidos produzidos em decorrência da inscrição socioideológica e histórica dos sujeitos envolvidos.”

A AD também considera o sujeito não como indivíduo empírico, mas como uma posição ocupada pelo falante no discurso, por isso caracterizado como sujeito do discurso ou sujeito discursivo. Dessa forma, é evidente que o sujeito, enquanto posição discursiva, é submetido à língua e, conseqüentemente, ao discurso. Ainda, segundo Orlandi (2013, p. 17), o sujeito também é submetido à história e à ideologia na medida em que “[...] não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia”. Nesse sentido, é a partir da implicação dos aspectos ideológicos, linguísticos e históricos que se pode analisar os efeitos de sentido produzidos que operam nas materialidades linguísticas.

A inspiração para utilização da AD como recurso teórico-metodológico de análise de performances teatrais parte da observação de que estudos no campo da Linguística vêm contribuindo consideravelmente para investigações teatrais. Na verdade, a semiótica enquanto recurso teórico-metodológico para análise de obras e performances teatrais é um campo de estudos rico nas ciências de artes performáticas. Conforme observado por Marvin Carlson (2007), estudos envolvendo semiótica aplicada às artes seguiram as proposições de Saussure no contexto europeu. Carlson (2007, p. 13) menciona o Círculo Linguístico de Praga como precursores de investigações nessa área.

No que se refere especificamente ao teatro, a publicação de Roland Barthes intitulada *Elementos de Semiologia* (1960) - inspirada nos preceitos de Saussure - levou teóricos franceses a explorar possibilidades do uso da semiótica no teatro. Ainda segundo Carlson (2007), o primeiro estudo em formato de livro acerca desta temática foi publicado em 1970 por Tadeusz Kowsan e intitulado *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*. Em sua pesquisa, Kowsan categorizou os vários sistemas de signos presentes no teatro e estabeleceu estratégias de significação para o processo de análise das obras teatrais (Carlson, 2007, p. 14).

Em oposição à visão de língua como sistema fechado de signos, a AD trabalha com a noção de discurso em sua amplitude histórica, ideológica e social. Dessa forma, entende-se a performance teatral como um gênero discursivo que opera seguindo certas formações discursivas a partir de um dado momento e contexto histórico. Nesse sentido, investigar uma peça a partir da AD envolve observar o funcionamento do gênero, composto por texto escrito e encenação teatral, considerando as condições de produção da obra.

Tendo isso em mente, o presente estudo propõe a análise da peça em língua inglesa *Endgame*, de Samuel Beckett (1957), e de sua performance teatral realizada no Brasil em 2016, sob direção de Ricardo Gomes. O foco da análise é observar como se dá o modo de funcionamento do discurso acerca da mesma obra dramaturgica, mas considerando as materialidades linguísticas diferentes (texto teatral em inglês e performance teatral brasileira). A partir dos pressupostos da AD, investiga-se os efeitos de sentido produzidos na relação entre texto verbal e o não verbal, como atuação, escolha de elenco, cenário e sons, buscando compreender como esses elementos contribuem para a produção de sentidos na encenação.

Ressalta-se, ainda, que este estudo é resultado do projeto de pesquisa intitulado “Análise Discursiva da obra *Endgame*, de Samuel Beckett, e da respectiva produção brasileira *Fim De Partida*, de Ricardo Gomes” institucionalizado pela Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS).

Metodologia

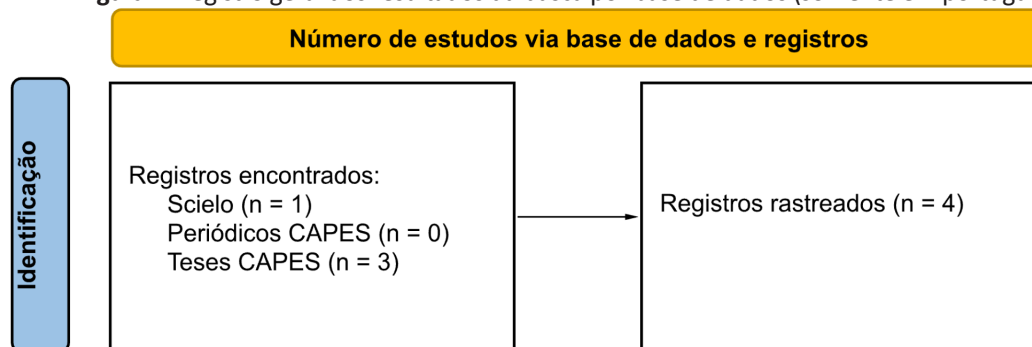
A presente pesquisa tem-se utilizado da pesquisa bibliográfica e do embasamento teórico-científico-metodológico da Análise do Discurso (AD). Nesta metodologia, o texto teatral e a performance, enquanto objetos de investigação, direcionam o percurso investigativo. Conforme Orlandi (2013), uma investigação na linha da AD observa as materialidades linguísticas, isto é,

[...] o como se diz, o quem diz, em que circunstâncias, etc. Isto é, naquilo que se mostra em sua sintaxe e enquanto processos de enunciação [...] fornecendo-nos pistas para compreendermos o modo como o discurso que pesquisamos se textualiza (Orlandi, 2013, p. 65).

Nessa perspectiva, busca-se compreender a produção de sentidos a partir da textualidade que o objeto investigativo possibilita, sendo no contato com ele que o analista elabora suas perguntas e forma o delineamento interpretativo.

Além dos pressupostos da AD, para a pesquisa bibliográfica nas bases de dados, foram utilizados a combinação entre os seguintes termos: “Fim de Partida”; “Análise do Discurso”; e “Beckett” ou “Gomes”. Uma segunda busca foi realizada utilizando os termos na língua inglesa (“Endgame”, “discourse analysis”, “Beckett”). A pesquisa bibliográfica foi conduzida sem restrição de período de publicação. A busca inicial indicou quatro estudos (veja figura 1).

Figura 1. Registro geral dos resultados da busca por base de dados (somente em português)



Fonte: Adaptado de PRISMA flow chart for systematic review¹.

Os estudos foram revistos e foi identificado somente análises sobre a produção escrita. Na literatura encontrada foram identificados diferentes tipos de análise referente a produção escrita. Essas análises incluíram a análise da concepção do indivíduo na obra, análises linguísticas e narrativas (Oliveira, 2015; Araújo, 2009; Merçon, 2012; Brncic, 2014). Ressalta-se que não houve estudos específicos usando a AD no que se refere a obra performada de Ricardo Gomes (2016). O presente estudo é o primeiro a investigar a peça de Gomes sob a vertente da AD, trazendo a possibilidade de uma análise capaz de englobar aspectos associados ao contexto da arte performática em seus diversos elementos – verbais e não verbais.

Contextualização sócio-histórica da peça

A peça *Endgame* (1957), em português *Fim de Partida* ou *Fim de Jogo*, foi originalmente escrita em francês (*Fin de partie*) pelo autor irlandês Samuel Beckett que posteriormente a traduziu para o inglês. *Endgame* (1957) foi primeiramente produzida no Royal Court Theatre em Londres, 1957, em francês. A sua primeira produção em Inglês aconteceu no teatro Cherry Lane em Nova Iorque em 1958 (Irish Repertory Theatre, 2023). No Brasil, a mesma peça contou com várias montagens sendo produzida desde os anos 80, com a direção de Eid Ribeiro (Barbosa, 2024). Em 2014, a peça

¹ Disponível em: <<https://www.prisma-statement.org/prisma-2020-flow-diagram>>. Acesso em: 20 mai. 2025.

foi apresentada no Teatro Ipanema, RJ, pela companhia Alfândega 88 e dirigida por Danielle Martins de Farias (Rede Globo, 2014). Em 2016 a peça foi apresentada na sala João Ceschiatti do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e dirigida por Ricardo Gomes. Esta última produção está disponível sem custo via acesso online, o que possibilita a análise.

Conforme Oliveira (2015), diferentemente de *Esperando Godot*, sua peça anterior, *Endgame* não foi bem recebida pelo público. Estudiosos em Beckett afirmam que o texto trouxe dificuldades para o dramaturgo. Conforme Andrade:

Originalmente concebido em um ato, dividido em dois no processo de elaboração, o dueto agonístico entre X. (depois Hamm) e F. (ou Factótum, depois Clov) pareceu ao autor uma 'girafa de três pernas'. Beckett não tinha certeza, então, se faltava-lhe mais uma perna ou se a solução seria amputar-lhe a outra, para consertar o que lhe parecia um desequilíbrio estrutural. Tendo revisto profundamente o texto ao longo de 1955, foi apenas em metade de 1956 que concluiu a peça como a conhecemos hoje, [...] (Andrade, 2001, p. 79 *apud* Oliveira, 2015, p. 24).

A peça conta a história de Hamm, o personagem principal, que é um homem cego e cadeirante e convive com Clov, o seu empregado, e com seus pais, Nagg e Nell, os quais estão confinados em latas de lixo. Durante a narrativa, Hamm frequentemente dá ordens a Clov e conta algumas histórias repetidas a seu pai, Nagg. Clov é um empregado manco que atende aos desejos de Hamm e que não pode se sentar, contrastando com Hamm que não pode ficar em pé. A história se desenrola a partir de diálogos e ações que refletem sobre o vazio da existência humana e o confinamento dos personagens em um espaço fadado a se extinguir. A obra conta com um humor sombrio e explora alguns temas relevantes na sociedade, como o fim da existência, a deterioração, a repetição e a dependência. Temas esses que são sensíveis e promovem reflexões conectadas com os dias atuais.

Resultados e Discussão

De início, esta análise observa os elementos que estão presentes no texto escrito e são evidenciados na performance, reforçando que a peça teatral é um gênero discursivo que se completa no palco. Como gênero discursivo, estamos nos apoiando na concepção formulada por Mikhail Bakhtin (1997). Sabe-se que a partir da proposição de Bakhtin, diversas concepções do significado de gênero se sucederam com variações terminológicas - gêneros textuais, gêneros discursivos, gêneros do discurso. Nosso objetivo aqui não é destrinchar as variações do termo, mas compreender que o uso da linguagem se constitui de uma forma relativamente estável a partir de condições de produção. Conforme o autor,

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolavelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso* (Bakhtin, 1997, p. 280).

Nessa linha, em consonância com Enedino (2017), a performance teatral é vista como um gênero discursivo que apresenta elementos próprios a esta esfera de comunicação como a materialização cênica. Enquanto gênero composto pelo texto e pela representação cênica, Enedino (2017, p. 239) entende que “[...] a espinha dorsal do chamado fenômeno teatral (texto + representação) é, sem sombra de dúvida, o texto criado pelo artista. A sua leitura é o caminho da referencialização dos estudiosos, dos atores, dos encenadores, produtores e, sobretudo, diretores.” Desse modo, observar o texto teatral juntamente com sua materialização cênica aponta para sentidos e escolhas que reforçam a visão do dramaturgo e/ou que transformam as possibilidades de interpretação.

Tendo isso em mente, ao observar a encenação selecionada para a análise percebe-se que alguns elementos apontados no texto escrito são evidenciados na performance e contribuem significativamente para a construção de sentidos. Cabe ressaltar, porém, que um fator limitador desta pesquisa consiste no acesso ao material analisado uma vez que a análise se desenvolveu a partir de material gravado e disponibilizado online. Esse aspecto coloca a análise em uma outra esfera de comunicação uma vez que se perdem elementos linguísticos daquilo que constitui uma encenação teatral - como gênero que se institui no espaço e no tempo da performance realizada. Por outro lado, a análise da gravação permite o aprofundamento a elementos que poderiam passar despercebidos em uma participação presencial e temporalmente limitada uma vez que o acesso à gravação permite ao analista assistir e reassistir quantas vezes julgar necessário.

Dito isso, dividimos a análise em dois momentos: (a) trata dos elementos presentes no texto escrito e que são evidenciados na performance, e (b) aponta para elementos próprios desta performance e que criam novos sentidos para além do texto escrito. O quadro a seguir resume esses dois focos de análise.

Quadro 1. Eixos de Análise Discursiva da obra *Fim de Partida* em relação ao texto teatral *Endgame*.

Eixo A	Eixo B
Elementos presentes no texto escrito e evidenciados na performance	Elementos da performance que criam novos sentidos
1. Cenário apocalíptico; 2. Efeitos sonoros; 3. Materiais de cena - latas de lixo; 4. Atuação	1. Escolha de elenco; 2. Cortes e omissões do texto escrito.

Fonte: Elaboração da autora.

Em relação ao eixo de análise A, o cenário apocalíptico está diretamente conectado com o texto escrito. Cores escuras como o cinza mencionado no texto escrito (no texto: “grey light”) e o espaço majoritariamente vazio (“bare interior”) fazem parte da composição teatral de Ricardo Gomes. Observa-se também a formação imagética de um “breve quadro” (em inglês: “brief tableau”) com Hamm coberto por um lençol no centro do palco, assim como é apontado por Beckett no início da peça (veja figura 2).

Figura 2. Imagem inicial da peça: Hamm ao centro coberto pelo lençol formando uma imagem estática.



Fonte: Captura de tela da peça *Fim de Partida* (2016)².

Ainda que a análise tenha sido realizada a partir da gravação da peça e que isso limite consideravelmente a visualização da composição de palco, fica evidente que o trabalho de cenário contribui para a construção de sentido em consonância com o texto escrito. Nessa perspectiva, o cenário pode ser entendido como uma materialidade linguística atravessada por formações discursivas que remetem ao contexto apocalíptico. Por formações discursivas, entende-se “[...] aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (Pêcheux, 2014, p. 146. grifos do autor). Assim, a produção cria um cenário, a partir das possibilidades deixadas por Beckett, que reforçam a produção de sentidos referentes a um contexto precário, de fim dos tempos, também relacionado com o próprio título da peça.

Esses efeitos de sentidos são criados também a partir das formações imaginárias que constituem o nosso imaginário acerca de como seria um espaço apocalíptico. As formações imaginárias, no contexto da AD, constituem as formações discursivas e se referem

à visão que um sujeito tem sobre o outro de sua interlocução e também sobre a visão que esse sujeito acredita que esse outro tem de si mesmo. Esse imaginário afeta a forma como se desenrolam as manifestações discursivas e o posicionamento do sujeito em diferentes interlocuções (Senem, 2017, p. 29).

Nesse sentido, percebe-se que o cenário é constituído por elementos que significam no nosso imaginário social um espaço de deterioração, isto é, que está próximo do fim. Além disso, essa interpretação do cenário apocalíptico se relaciona com o texto escrito uma vez que são várias as marcas deixadas por Beckett que podem produzir tais efeitos de sentido. Por exemplo, o texto beckettiano faz referências à Terra com sentenças como “Não há mais natureza” (em Inglês: “No more nature”). O sentido de fim dos tempos na Terra também é perceptível no diálogo abaixo entre Hamm e Clov:

Hamm: What window is this?

Clov: The earth.

Hamm: I knew it. (*angrily*) But there’s no light there! [...] (Beckett, 1957, p. 35).³

As latas de lixo, tradicionalmente destinadas ao que não serve mais, passam a abrigar os pais idosos de Hamm, o que pode ser interpretado como uma metáfora dos “restos humanos” associados à velhice (figura 3). Desse modo, as latas de lixo, tanto no texto escrito como na composição de

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uSYaHLoHVU0&t=6252s>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

³ Em Português: “Hamm: Que janela é essa? Clov: A terra. Hamm: Eu sabia. (com raiva) Mas não tem luz ali! [...]” (minha tradução).

palco, corroboram para os efeitos de sentido da degradação humana com o passar do tempo. Ademais, as latas de lixo como abrigo dos idosos no palco podem surpreender e até mesmo chocar o espectador que desconhece o texto beckettiano uma vez que essa composição cênica é inusitada e produz sentidos não convencionais. Assim, a peça - em sua totalidade discursiva enquanto gênero - opera com maior potência artístico-discursiva em relação ao texto escrito isolado.

Figura 3. Composição de palco: À esquerda Nagg e Nell, pais de Hamm, dentro das latas de lixo, Hamm à direita.



Fonte: Captura de tela da peça *Fim de Partida* (2016)⁴.

A atuação das atrizes que interpretam os pais de Hamm também chama atenção neste aspecto, uma vez que as personagens usam vozes infantilizadas, reforçando os sentidos de infantilização e dependência dos pais na medida que ingressam na velhice. Esse sentido já aparece no texto escrito, mas se torna mais evidente na performance devido a escolha do tom de voz bem como da expressão gestual. Ressalto, contudo, que a ausência de caracterização etária das atrizes, que não aparentam fisicamente estar na velhice, pode restringir a eficácia da metáfora beckettiana que associa a velhice ao descarte, isto é, ao que não tem mais utilidade no contexto social.

Figura 4. Nagg e Nell, pais de Hamm, tentam se beijar e são impedidos pelas suas condições.



Fonte: Captura de tela da peça *Fim de Partida* (2016)⁵.

Alguns efeitos sonoros também atuam como materialidades linguísticas que contribuem para a produção de sentidos. O início da peça, por exemplo, é marcado por um som agudo, de timbre áspero e ataque firme, que produz uma sensação de tensão contínua. Esse som contribui decisivamente para a construção de uma atmosfera sinistra e macabra, que se relaciona com as temáticas da peça. Outro exemplo sonoro que contribui para a construção de sentidos aparece ao

4 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uSYaHLoHVU0&t=6252s>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

5 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uSYaHLoHVU0&t=6252s>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

fim da performance com o som de ‘tic-tac-tic-tac’, como uma contagem regressiva que reforça a urgência do fim — fim da peça e fim dos tempos.

Em relação às temáticas de fim existencial e desesperança, a própria cegueira de Hamm pode ser observada em uma interpretação metafórica como alguém que já não enxerga possibilidade de mudança e esperança. A sua cegueira contrasta significativamente com o discurso eloquente da atriz e com sua tentativa de ser centro do palco, do mundo. Tentativa visivelmente frustrada uma vez que a personagem não consegue sequer enxergar onde está e depende de Clov para sobreviver. O trecho abaixo evidencia um pouco desta busca de Hamm pelo centro do palco e de sua dependência de Clov:

HAMM: Is that my place?

CLOV: Yes, that’s your place.

HAMM: Am I right in the center?

CLOV: I’ll measure it.

HAMM: More or less! More or less!

CLOV (moving chair slightly): There!

HAMM: I’m more or less in the center?

CLOV: I’d say so.

HAMM: You’d say so! Put me right in the center!

CLOV: I’ll go and get the tape.

HAMM: Roughly! Roughly! (*Clov moves chair slightly.*) Bang in the center!

CLOV: There!

(*Pause.*)

HAMM: I feel a little too far to the left. (*Clov moves chair slightly.*) Now I feel a little too far to the right. (*Clov moves chair slightly.*) I feel a little too far forward. (*Clov moves chair slightly.*) Now I feel a little too far back. (*Clov moves chair slightly.*) Don’t stay there. (*i.e. behind the chair*) you give me shivers. (Beckett, 1957, p. 15-16)⁶.

A partir da análise do eixo A, observa-se como as peças teatrais se constituem como um gênero discursivo que se completa no palco, isto é, que passa a produzir sentidos mais evidentemente a partir da combinação de todos os elementos que se relacionam concomitantemente. Além disso, constata-se que os elementos cênicos - cenário, efeitos sonoros, atuação e composição de cena - operam como materialidades linguísticas que contribuem para evidenciar a produção de sentidos que partem do texto escrito. Por outro lado, o Eixo B sugere alguns contrastes em relação ao texto escrito e a produção teatral aqui observada.

O primeiro elemento que destaco diz respeito à escolha do elenco. Nesse aspecto, ressalto a escolha de atrizes para a interpretação de Hamm e Nagg (pai de Hamm). Essa escolha ganha ainda mais evidência de sentido em uma peça de Beckett devido a restrições existentes na gestão dos direitos das produções de suas obras. Sua peça mais conhecida, *Esperando Godot*, não permite a seleção de atrizes para a interpretação de papéis masculinos. Na verdade, o próprio Beckett processou uma companhia teatral holandesa em 1988 pela escolha de atrizes para performar personagens masculinos em *Esperando Godot* (O’Leary, 2023). Conforme artigo de Naomi O’Leary publicado no *The Irish Times*, algumas companhias teatrais já tentaram contestar as restrições impostas pelo próprio Beckett em relação a seleção de atrizes para a produção da peça, mas as restrições se mantêm pelo espólio de Beckett.

Embora a questão de gênero na obra de Beckett seja debatida principalmente na

⁶ Em Português: “Hamm: Esse é o meu lugar? Clov: Sim, esse é o seu lugar. Hamm: Eu estou bem no centro? Clov: Vou medir. Hamm: Mais ou menos no centro! Mais ou menos! Clov: (movendo um pouco a cadeira): Pronto! Hamm: Eu estou mais ou menos no centro? Clov: Eu diria que sim. Hamm: Você diria! Me coloque bem no centro! Clov: Eu vou pegar a fita. Hamm: Mais ou menos! Mais ou menos! (Clov move levemente a cadeira) Bem no centro! Clov: Pronto! (Pausa.) Hamm: Eu me sinto um pouco à esquerda demais. (Clov move levemente a cadeira) Agora eu me sinto um pouco à direita demais. (Clov move levemente a cadeira). Eu me sinto um pouco pra frente. (Clov move levemente a cadeira) Agora eu me sinto um pouco pra trás demais. (Clov move levemente a cadeira.) Não fique aí. (ou seja, atrás da cadeira) você me dá arrepios.” (minha tradução).

peça *Esperando Godot*, *Fim de Partida*, como obra beckettiana, também poderia suscitar questionamentos. Entretanto, conforme Fábio de Souza Andrade (2017) em estudo sobre Beckett no Brasil, os artistas brasileiros acabam tendo maior liberdade experimental em relação a obra do dramaturgo, possivelmente pela posição relativamente periférica do país no cenário cultural ocidental. Conforme Andrade,

Os artistas brasileiros acabam desenvolvendo uma independência circunstancial em relação às severas determinações do espólio literário beckettiano, sempre cioso de manter viva uma certa ortodoxia, de acordo com as indicações de direção do próprio autor. Entre nós, a vigília é mais branda e uma abertura maior na invenção de soluções formais novas, menos obstruída (veja-se a tradição local de papéis beckettianos masculinos encenados por mulheres e a relativa ausência de batalhas legais para garantir a liberdade das escolhas criativas, como a enfrentada por JoAnne Akalaitis contra estes guardiões da ortodoxia, em 1984, na sua produção nova-iorquina de *Endgame* [...]) (Andrade, 2017, p. 40).

Ao tratar da produção de *Fim de Jogo* de Isabel Teixeira de 2016, Andrade (2017) percebe que a diretora se manteve muito próxima ao texto original, mas preservou essa liberdade experimental possibilitada pelo contexto brasileiro. De forma semelhante, a produção de Ricardo Gomes explora tal liberdade com a escolha de atrizes para interpretação de papéis masculinos, alguns cortes do texto original e até mesmo a incorporação de sons originais. Conforme Ricardo Bello (2016) em artigo publicado na Revista de Cultura, é raro que as peças de Beckett utilizem sons para complementar o texto. Contudo, a produção de Ricardo Gomes traz composições autorais criadas por Rufo Herrera que contribuem para a produção de sentidos da obra como já tratado anteriormente.

Ainda em relação ao elenco e a atuação, observa-se que a intérprete de Hamm se mostra mais agressiva no palco a partir de seu tom de voz e expressão facial e corporal. Tal escolha pode estar relacionada a uma busca em evidenciar o poder do personagem principal de modo a contrastar significativamente com a sua condição física de cadeirante e cego, dependente de Clov, e preso no fim dos tempos. A escolha pela atriz também pode produzir outros sentidos como a quebra de limitações de gênero e das oposições tradicionais entre força e masculinidade, por exemplo.

Outra alteração significativa desta produção se refere a cortes feitos de alguns excertos do texto escrito. Observa-se que a produção não menciona os trechos que falam sobre a Mãe Pegg, e reduz as referências ao fim dos tempos e alguns diálogos entre Clov e Hamm. A Mãe Pegg é uma personagem que não aparece em cena, apenas nos diálogos entre Clov e Hamm. Ainda que a personagem esteja ausente do palco, as menções a ela produzem ricos sentidos na peça, reforçando o contexto apocalíptico e apontando para criação de sentidos sobre o egoísmo humano - aqui representado por Hamm. Os trechos abaixo sugerem esta interpretação:

HAMM: Is Mother Pegg's light on?

CLOV: Light! How could anyone's light be on?

HAMM: Extinguished!

CLOV: Naturally it's extinguished. If it's not on it's extinguished.

HAMM: No, I mean Mother Pegg.

CLOV: But naturally she's extinguished! (Beckett, 1957, p. 23).

[...]

CLOV: When old Mother Pegg asked you for oil for her lamp and you told her to get out to hell, you knew what was happening then, no? (*Pause.*) You know what she died of, Mother Pegg? Of darkness.

HAMM (feebly): I hadn't any.

CLOV (as before): Yes, you had. (Beckett, 1957, p. 41)⁷.

7 Em Português: "Hamm: A luz da Mãe Pegg está acesa? Clov: Luz! Como é que a luz de alguém pode estar acesa? Hamm: Apagada! Clov: Naturalmente está apagada. Se não está acesa está apagada. Hamm: Não, eu quero dizer

Verifica-se em ambos os trechos que Beckett, ao falar da Mãe Pegg, utiliza este personagem de forma metafórica para abordar questões como morte e (des)esperança. Na primeira menção à Pegg, um duplo sentido com o uso da palavra “light” (luz), que funciona tanto para o sentido literal da luz em uma residência quanto para uma visão metafórica sobre esperança, como temos na expressão “a luz no fim do túnel”⁸. A fala de Clov sobre a causa da morte da Mãe Pegg, que morreu de escuridão, pode ser relacionada ao fim da esperança e ao próprio fim da vida. Uma outra interpretação para esta personagem é sugerida por Noorulhuda Adnan Aladhmi em seu estudo sobre temas e símbolos em *Esperando Godot* e *Fim de Partida*. A autora acrescenta que na peça não há indicação de quem Mãe Pegg seja mãe e sugere que a sua morte “[...] might be a symbol that refers to the death of the traditional concepts of motherhood” (Aladhmi, 2022, p. 456)⁹.

Além da personagem Mãe Pegg, também chama atenção o corte de algumas falas entre Hamm e Clov que fazem referência ao olhar trágico acerca da vida na Terra. O trecho citado anteriormente sobre a ausência de luz na Terra é um exemplo de outro excerto desaparecido da produção. Essa forma de referência metafórica e simbólica aparece frequentemente na dramaturgia beckettiana e pode ser atrelada às características do que alguns estudiosos da área chamam de Teatro do Absurdo. O Teatro do Absurdo é entendido como um formato teatral que enfatiza “[...] the meaninglessness and absurdity of life by using tropes such as irrational plots, fragmented language, and the futility of actions[...]” (Saçli, 2024, p. 45)¹⁰. O termo Teatro do Absurdo foi cunhado por Martin Esslin em 1962, sendo Beckett um dos principais autores que produziram obras interpretadas como pertencentes a essa vertente. De acordo com estudo de Saçli (2024), embasado na proposta de Martin Esslin, o uso de metáforas e símbolos é frequente na dramaturgia do absurdo. De acordo com o autor,

Symbols and metaphors act as tools for absurdist playwrights since the conventional use of language fails. They are more complex and deep when compared to traditional language, reflecting the complexity and chaos once again. The symbols mostly express emotions of despair, loss, and loneliness (Esslin, 2004, p. 45 *apud* Saçli, 2024, p.47).

Nessa linha, as diversas simbologias de Beckett como as latas de lixo, a Terra e ausência de luz, a cegueira e a impotência de Hamm, bem como o uso metafórico da linguagem para falar da Mãe Pegg e de sua relação com a luz e escuridão funcionam como materialidades linguísticas que produzem sentidos referentes à vida, morte, desesperança e vazio da existência humana. Em outras palavras, tais escolhas linguísticas e cênicas contribuem para inserir Beckett na vertente do absurdo.

Reconhecendo a ampla variedade de efeitos de sentido produzidos nos trechos retirados da produção de Ricardo Gomes, permanece o questionamento acerca das razões para a omissão dessas falas. Uma primeira interpretação possível para cortes no texto reside em uma necessidade de redução da duração da peça. Outra interpretação possível reside em uma intenção de atenuar as referências ambientais ao colapso do mundo, omitindo trechos referentes à Terra e trazendo o foco para outras dimensões da obra.

Retomando uma questão foucaultiana¹¹ do porquê escolhemos dizer o que dizemos e

a Mãe Pegg. Clov: Mas naturalmente ela está apagada.” (minha tradução). [...] Em Português: “Clov: Quando a velha Mãe Pegg lhe pediu óleo para a lamparina e você mandou ela ir para o inferno, você sabia o que estava acontecendo, não? (Pausa.) Você sabe do que ela morreu, a Mãe Pegg? De escuridão. Hamm (fracamente): Eu não tinha nada. Clov: Sim, você tinha.” (minha tradução).

⁸ Em inglês a expressão “the light at the end of the tunnel” também é utilizada com o sentido equivalente à forma da Língua Portuguesa.

⁹ Em Português: “[...] pode ser um símbolo que se refere à morte dos conceitos tradicionais da maternidade.” (minha tradução).

¹⁰ Em Português: “[...] a falta de sentido e o absurdo da vida através de tropos como tramas irracionais, linguagem fragmentada e a futilidade das ações [...]” (minha tradução).

¹¹ Em seu livro *A Arqueologia do Saber*, Michel Foucault (1969) trata da noção de enunciado e defende que os dizeres se estabelecem em relação. Segundo Foucault, “[...] não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: [...]” (Foucault, 1969, p. 120). A partir do olhar do filósofo, pode-se entender diferentes formas de dizer implicam na produção de diferentes efeitos de sentido.

não dizer o que não dizemos, este estudo reconhece que, independentemente das razões que levaram a produção a realizar essas omissões, tais escolhas provocam alguns efeitos de sentido. As omissões de diálogos entre Hamm e Clov (incluindo o que menciona a Mãe Pegg) contribuem para a criação de uma relação mais formal entre os personagens, como senhor e servo. Essa relação de senhor e servo, porém, é quebrada em alguns momentos quando Clov, por exemplo, canta para Hamm ao final da peça depois que Hamm solicita que ele fale algo do coração. O canto não está indicado no texto escrito, mas opera de forma bela e delicada na produção, indicando uma relação mais amigável entre eles. Outra alteração que opera reforçando a proximidade e amizade entre eles é encontrada no final da peça quando Hamm diz apenas “Eu agradeço, Clov” na produção brasileira. O texto original incluía a frase “For your services” após o agradecimento. Essa omissão pode ser interpretada como uma forma de reforçar o agradecimento de Hamm de forma mais ampla, para além do trabalho de Clov. Na verdade, a amizade entre os dois fica mais evidente ao fim da produção quando Clov se despede e diz que irá partir, mas permanece em cena sem nunca sair pela porta. Ainda que Hamm não o veja à beira da saída, para o espectador esse movimento cênico reforça a conexão e dependência dos personagens.

Figura 5. Hamm à esquerda e Clov à direita.



Fonte: Captura de tela da peça *Fim de Partida* (2016)¹²

A partir do eixo B pode-se observar que as alterações realizadas pela produção de Ricardo Gomes são realizadas pela possibilidade de criação polissêmica do discurso. Em outras palavras, cria-se o novo a partir do que já foi dito e das condições de produção de onde se diz. Conforme Orlandi (2013, p. 33), “Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos.” Assim, a ordem da formulação, isto é, daquilo que é único e novo, se solidifica na produção a partir da liberdade artística observada na produção. A escolha de elenco, os cortes no texto, e todo o trabalho da direção no que diz respeito à caracterização e indicação da atuação das personagens operam a partir das formações discursivas que operam na constituição do texto de Beckett e do contexto brasileiro. Isso significa que os sentidos criados pela produção a partir da manutenção do mesmo (eixo A) em conjunto com as alterações (eixo B) só foram possíveis a partir dessas duas dimensões operantes: texto verbal beckettiano e contexto brasileiro.

Conclusão

Esta pesquisa se propôs a analisar a peça em língua inglesa *Endgame* de Samuel Beckett (1957) em relação com a sua montagem brasileira de Ricardo Gomes (2016). A partir do objeto foi possível correlacionar o texto escrito e a encenação teatral, observando como a peça teatral funciona como um gênero que se completa no palco. Além disso, a análise evidencia que o texto escrito e os elementos performáticos constroem sentidos no âmbito discursivo a partir da relação entre eles. Isto é, as materialidades linguísticas presentes no texto escrito são reforçadas, solidificadas e

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uSYaHLoHVU0&t=6252s>>. Acesso em: 12 mar. 2025.

também construídas no palco, como vimos com o caso do cenário, atuação, elementos de cena e efeitos sonoros. Algumas dessas materialidades, como o cenário e as latas de lixo, são indicadas no texto beckettiano, enquanto outras, como os efeitos sonoros e a canção de Clov, foram escolhas da produção que também contribuíram para reforçar os sentidos produzidos pelo texto teatral.

O estudo também indicou que as materialidades discursivas observadas produzem sentidos a partir das formações discursivas - que incluem também as formações imaginárias. Nesse sentido, o cenário apocalíptico pode ser interpretado como tal a partir do que conhecemos e entendemos por “fim dos tempos”, isto é, a partir do nosso imaginário sobre este contexto. Ademais, Beckett escreve sua peça inserido em um contexto sócio-histórico-cultural (Pós Segunda Guerra Mundial) e é a partir do que ele, enquanto sujeito discursivo, pode dizer (formações discursivas) que ele utiliza metáforas e simbolismos - latas de lixo, cegueira de Hamm, por exemplo - para lançar possibilidades de interpretação que produzirão sentidos na interação com o leitor e/ou espectador. Como vimos, algumas dessas metáforas evidenciam as temáticas beckettianas que o consideram parte do Teatro do Absurdo.

A investigação da performance também se alinha com o proposto por Fábio de Souza Andrade (2017) que considera que o contexto brasileiro permite uma maior liberdade artística acerca da obra de Beckett, possivelmente devido a sua posição periférica do Brasil no teatro ocidental. Esse aspecto é evidenciado na pesquisa a partir da observação da escolha de elenco que quebra com restrições de gênero e também com a exclusão de alguns excertos do texto escrito na performance teatral. Com base na AD, pode-se entender que tais alterações operam na ordem da formulação discursiva e de acordo com as FDs que constituem o campo discursivo a partir de Beckett e do contexto brasileiro. Em outras palavras, as alterações são um resultado do que é possível de ser dito e transformado no processo de criação e produção artística considerando os diferentes espaços e momentos sócio-históricos.

Por fim, ressalta-se que a pesquisa foi realizada com base na análise da gravação da peça disponibilizada via Youtube. Reconhece-se que esse formato de acesso ao objeto de estudo pode limitar as possibilidades interpretativas, uma vez que a esfera comunicativa do gênero discursivo é modificada e o analista tem acesso apenas ao que é visível na gravação. Em contrapartida, esse suporte permite maior flexibilidade no manejo do material, possibilitando a revisão de trechos sempre que necessário. Acrescenta-se, ainda, que este se configura como um estudo precursor na utilização da Análise do Discurso como recurso teórico-metodológico na investigação do objeto selecionado, evidenciando-se a necessidade de pesquisas futuras para um aprofundamento teórico mais consistente.

Referências

ALADHAMi, Noorulhuda Adnan. Symbols and themes in Samuel Beckett's *Endgame* and *Waiting for Godot*. **International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences** (JOSHAS Journal), v. 8, n. 51, p. 450-465, 2022. DOI: 10.29228/JOSHAS.61798. Disponível em: <https://journalofsocial.com/files/josasjournal/c186f26e-dd0d-483c-807a-144cd0e7c412.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2025.

ARAUJO, Rosanne Bezerra de. **Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst**: Fim e recomeço da narrativa. 2009. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. (trad. por Maria Emsantina Galvão G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Daniel. Eid Ribeiro faz segunda montagem de “Fim de partida”, em versão cômica. **Estado de Minas**, 14 fev. 2024. Disponível em: https://www.em.com.br/cultura/2024/02/6802336-eid-ribeiro-faz-segunda-montagem-de-fim-de-partida-em-versao-comica.html#google_vignette. Acesso em: 26 nov. 2025.

2024

BECKETT, Samuel. **Endgame**. 1957. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/578eb479f5e231d1bffb72ce/t/5cc9e650104c7b9bef7cd9b1/1556735568786/endgame.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2025.

BELLO, Ricardo. Grupo Diadokai apresenta peça "Fim de Partida" no Palácio das Artes. **Revista de Cultura**, Belo Horizonte, 31 mai. 2016. Disponível em: <https://revistadecultura.blogspot.com/2016/05/grupo-diadokai-apresenta-peca-fim-de.html>. Acesso em: 03 out. 2025.

BRNCIC, Carolina. Fin de partida de Samuel Beckett: la soberanía del lenguaje y el juego metateatral. **Revista chilena de literatura**, n. 86, p. 51-73, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952014000100003>. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952014000100003&lang=pt. Acesso em: 16 dez.2025.

CARLSON, Marvin. Semiotics and its heritage. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. **Critical Theory and Performance**. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2007.

ENEDINO, Wagner Corsino. Sob o Signo da Discoteque, de Plínio Marcos: a configuração da subalternidade e do gênero feminino na cena contemporânea brasileira. **Caderno de Estudos Culturais**, v. 8 n. 16 (2016): Estéticas Periféricas (ISSN: 2763-888X). Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4244>. Acesso em 10 nov. 2025.

FERNANDES, C. A. **Análise do Discurso**: reflexões introdutórias. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FIM DE PARTIDA. Direção: Ricardo Gomes. Brasil: Teatro Diadokai, Laboratório Intercultural de Atuação, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uSYaHLoHVU0>. Acesso em: 12 fev. 2025.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

IRISH REPERTORY THEATRE. Endgame. **Irish Rep**, Jan, 2023. Disponível em: <https://irishrep.org/production-archive/endgame>. Acesso em: 13 dez. 2025.

MERÇON, Francisco Elias Simão. **Samuel Beckett: do figurativo ao figural**. 2012. Tese (Doutorado em Linguística). - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O'LEARY, Naomi. Irish director's all-male Beckett play cancelled as only men could audition. **The Irish Times**, Dublin, 04 fev. 2023, Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/stage/2023/02/04/irish-directors-all-male-beckett-play-cancelled-as-only-men-could-audition/>. Acesso em: 12 out. 2025.

OLIVEIRA, Yonara Dantas de. **Eu?! Um estudo sob a concepção do indivíduo na peça Fim de Partida de Samuel Beckett**. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 11ª Edição, Campinas, SP. Pontes Editores, 2013.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

REDE GLOBO. 'Fim de Partida' reestrea em curta temporada da Cia. Alfândega 88. **Globo**, 27 nov. 2014. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2014/11/fim-de-partida-reestrea-em-curta-temporada-da-cia-alfandega-88.html>. Acesso em: 14 out. 2025.

SAÇLI, Emre Can. Beyond Object and Letter: An Analysis of Samuel Beckett's Endgame in the Context of Language and Signs. **Akademik Hassasiyetler - The Academic Elegance**, v. 11, n. 26, 2024. Disponível em: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4131543>. Acesso em: 15 dez. 2025.

SEMEM, Janaína. **Da inscrição do sujeito na escrita acadêmica**. 2017. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

Recebido em 20 de fevereiro de 2026
Aceito em 24 de outubro de 2025