



Beckett, manuscrito de *Murphy* (1935)

revista limiar

volume 8 | número 16 | 2. semestre 2021

samuel beckett:

literatura | teatro | filosofia

<https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar>

O artista, o mundo e a criança.

A ética da estética em Samuel Beckett e Andrei Tarkovski, lidas a partir do conceito de natalidade de Hannah Arendt

Cláudia Maria de Vasconcellos*

Resumo: O conceito de Natalidade postulado por Hannah Arendt ilumina a tensão entre o mundo e a chegada das novas gerações e convoca-nos a responsabilizar-nos por estes dois polos. Comparar os modos como Samuel Beckett e Andrei Tarkovski reagem à dupla responsabilidade permite justificar a pertinência teórica de uma Ética da Estética.

Palavras-Chave: Hannah Arendt; Beckett; Tarkovski; Ética; Estética; Natalidade

Abstract: The concept of Natality as thought by Hannah Arendt *enlightens* the tension between world and the arrival of new generations and calls us up to take responsibility for these two poles. Comparing Samuel Beckett's and Andrei Tarkovski's reactions to this double responsibility allows us to legitimate the theoretical relevance of an Ethics of Aesthetics.

Keywords: Hannah Arendt; Beckett; Tarkovsky; Ethics; Aesthetics; Natality

* Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. E-mail para contato: claudiavasconcellos@usp.br.



Esperando Godot



O Sacrifício

I – O mundo e as crianças: a dupla responsabilidade, segundo Hannah Arendt

Trata-se de uma novidade, no âmbito do século XX, a guinada teórica de Hannah Arendt que, invertendo o polo filosófico tradicional, desfia suas ideias políticas a partir do conceito de natalidade. Arendt, ao fazê-lo, não apenas singulariza-se teoricamente diante de seu antigo mestre da Universidade de Marburg, Martin Heidegger – para quem o homem (melhor dizendo, o *Dasein*¹) é a própria morte –, mas enfatiza as potencialidades do nascimento como determinante do que é propriamente humano. Nesta visão, *ser* humano pressupõe o estar no mundo; e há uma abertura para o outro, na qual o cuidado se manifesta como responsabilidade.

É consenso entre os comentadores de Hannah Arendt que ela estaria atualizando uma ideia agostiniana ao privilegiar o início em detrimento do término da vida². "Para que houvesse um início – diz Agostinho em *Cidade de Deus* – o homem

1 Grosso modo, *Dasein* é o termo empregado por Heidegger para designar o ser do homem.

2 Para lembrar alguns exemplos onde a citação aparece: "Compreensão e Política" in *Compreender – formação, exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 344; *Origens do totalitarismo*. São Paulo, Companhia da Letra, 1997, p. 531 (obra doravante abreviada como OT); *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016, pp. 219-20 (obra doravante abreviada como CH); *Sobre a revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 270 (obra doravante

foi criado, antes de quem não havia nada".³ Pode-se afirmar que o começo estrutura o homem ontologicamente. O homem não apenas tem a capacidade de começar, mas ele mesmo é este começar.⁴ Em "A crise na educação", ensaio de 1954, Arendt afirma:

Os pais humanos (...) não apenas trouxeram seus filhos à vida mediante a concepção e o nascimento, mas simultaneamente os introduziram em um mundo. Eles assumem na educação responsabilidade ao mesmo tempo pela vida e desenvolvimento da criança e pela continuidade do mundo.⁵

Eis a dupla responsabilidade exigida pelo evento natal, nossa responsabilidade, que convoca, por um lado, a cuidarmos das crianças, garantindo o florescimento de sua singularidade, protegendo-as das forças niveladoras e retrógradas do mundo; e, por outro lado, a cuidarmos para que o mundo não seja destruído "pelo assédio do novo que irrompe sobre ele a cada nova geração".⁶ O mundo deve ser salvaguardado da ruína a que estaria naturalmente destinado, por meio do acolhimento do elemento revolucionário dos recém-chegados; mas o mundo deve também ser prevenido de que o novo não evolua como destruição, mas sim como renovação. Para tanto, as crianças precisam ser acolhidas e não devem ser abandonadas "a seus próprios recursos"⁷: é preciso que se garanta a elas a oportunidade de empreender "alguma coisa nova e imprevista"⁸, e renovar o mundo comum.

Entre as preocupações da filósofa, sobressai portanto, um evento que tem como característica a programática ou terminante corrupção da natalidade e seus epifenômenos, tais como a espontaneidade, a liberdade e a pluralidade, e que não foram previstos pelo pensamento político tradicional nem pode por ele ser totalmente compreendido. Trata-se do fenômeno do totalitarismo.

Hannah Arendt denominou o totalitarismo como mal radical; mais tarde, no início dos anos 1960, cunharia a expressão banalidade do mal⁹, para definir o modo irreflexivo com que uma casta burocrática, representada na figura de Adolf Eichmann,

abreviada como SR).

3 "Initium ergo ut esset, creatus este homo, ante quem nullus fuit" (*Civitas Dei*, livro 12, cap. 20).

4 BOWEN-MOORE, P. - *Hannah Arendt's Philosophy of Natality*. Columbia: Macmillan, 2017, p. 24.

5 ARENDT, H. - "A Crise na Educação" in *Entre o passado e o future*. São Paulo: Perspectiva, 2007; p. 235.

6 *Idem*.

7 *Idem, Ibidem*, p. 247.

8 *Idem*.

pôde disponibilizar-se sem constrangimentos como peças-chave para o extermínio. É possível afirmar que a questão do mal forçou Arendt a uma inflexão ético-moral.¹⁰

A compreensão de que a tradição filosófica, política e moral, havia sido rompida no século XX, e não poderia mais ser restaurada¹¹, obrigou a pensadora política, que até então recusara o título de filósofa, a filosofar, a voltar-se para dentro. Ela, que "tanto se opusera ao enobrecimento da interioridade do *self* e de suas supostas atividades 'invisíveis', passaria a se ocupar de forma veemente da imbricação entre as atividades de pensar, querer e julgar e as noções de moralidade, ética e responsabilidade".¹²

A vida do espírito, assim como outros ensaios reunidos em livros como *Entre o Passado e o Futuro* (1968) ou *Responsabilidade e Julgamento* (2003) invitam à premência, em nossos dias, de se pensar por si mesmo, uma vez que a tradição se tornou ineficaz em responder às catástrofes do século XX, e se constata uma crise da capacidade de julgar ou distinguir o certo do errado.¹³

As obras de Beckett e de Tarkovski enfrentam a mesma questão epocal, e atualizam por meio de procedimentos estéticos e éticos o fato de que o passado não responde mais pelo futuro, o fato de que "a mente humana deixou de funcionar adequadamente" – corolário da banalidade do mal. Atualizam inclusive o fato da natalidade, uma vez que os dois artistas destacam reiteradamente a figura da criança, o mundo em crise e o papel dos mais velhos nesta equação.

A dupla responsabilidade que o evento natal reivindica – o cuidado pelos novos e o *amor mundi* –, é uma manifestação do que se pode nomear ética da responsabilidade. Não se trata, como explica Bethania Assy, de "uma ética normativa ou prescritiva, baseada na ideia de um sujeito razoável ou moralmente bom".¹⁴ A ética da responsabilidade é um exercício público composto de ações e opiniões, ações e opiniões, ressalvo, gestadas primeiro em foro íntimo, em pensamento, e, que podem

9 Tal conceito aparece elaborado pela primeira vez na obra: ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalem - um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

10 ASSY, B. *Ética, responsabilidade e juízo em Hannah Arendt*. São Paulo: Perspectiva: 2015, p. XXVIII.

11 KOHN, J. "Introdução à edição americana" in ARENDT, H. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004, .p. 11 (obra doravante denominada como RJ).

12 ASSY, B. In RJ, p. 33.

13 "Será possível - questiona-se em *A vida do espírito* - que o problema do bem e do mal, o problema de nossa faculdade para distinguir o que é certo do que é errado, esteja conectado com nossa faculdade de pensar?" (ARENDT, H. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 6.)

14 ASSY, B. *Ética, Responsabilidade e Juízo em Hannah Arendt*; opus cit., p. xxxiv.

ser transformadas em obras que têm o poder de afetar o mundo comum quando materializadas artisticamente no espaço, sempre político, da visibilidade.

II – Samuel Beckett: fim do drama, fim do mundo, fim da empatia

(...) todo fim na história constitui necessariamente um novo começo.

Hannah Arendt¹⁵

Fim de Partida¹⁶ (1957) de Samuel Beckett retrata uma espécie de família disfuncional reclusa em abrigo ou bunker fora do qual não existe mais nada. As duas janelas ao fundo do palco apontam de um lado para um mar morto e de outro para a terra devastada. Dentro do abrigo os mantimentos parecem estar no fim, não há vestígios culturais visíveis, e a saúde dos personagens se deteriora. Hamm, cego e paraplégico, sentado em uma cadeira com rodízios, posta-se no meio do palco, e controla a situação precária. À sua direita há dois latões de lixo, onde habitam seu pai e sua mãe sem pernas, e à esquerda uma porta dá para uma cozinha invisível onde se recolhe Clov, misto de filho adotivo e empregado, que não consegue se sentar, tendo as pernas travadas.

A peça é um fenômeno teatral caleidoscópico que se oferece à diferentes leituras dependentes do viés que se escolhe para percorrê-la. Pode ser estudada como uma obra metalinguística que se constrói não exatamente contra o teatro aristotélico, mas que constata o esgotamento (ou fim) deste canção. Pode ser lida também como o retrato de um pós-guerra devastador, ou de um devastador acidente atômico, lembrando que depois das bombas sobre o Japão, a ameaça nuclear estruturava a política internacional e assombrava o imaginário da época. Há uma referência explícita à segunda Guerra Mundial: as Ardennas é o local onde se deu o acidente de bicicleta que mutilou os pais de Hamm, e foi o cenário sangrento de uma série de operações militares entre alemães e americanos que resultou, entre mortos e feridos, na cifra de 150.000 pessoas.

15 ARENDT. OT, p. 531.

16 *Fin de Partie*, em francês, *Endgame*, em inglês. Beckett é um autor bilingue, as obras que escreveu em francês traduziu para o inglês, e como poucas exceções as que escreveu em inglês verteu para o francês.

A peça também pode ser tomada como uma alegoria da indiferença humana ou falência da compaixão:

Hamm: [...] 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.¹⁷

A história que explicita mais radicalmente sua falta de compaixão, que inclusive expõe uma fria crueldade, comparece na peça como narração. Hamm enuncia em voz alta um romance que está criando, no qual, como se percebe, há fortes traços biográficos. Narra um fato acontecido na véspera de Natal, quando um pai moribundo chega à sua propriedade para pedir pão para o filho desmaiado há três horas de distância. Hamm, o procrastinador, não dá o pão, mas oferece uma vaga de jardineiro (note-se que a natureza nesta altura já estava se deteriorando e a vaga de jardineiro é uma piada de mau gosto). Passa ainda um sermão perverso, no qual sugere que o homem deixe o filho à própria sorte (morte), num golpe de misericórdia macabro, uma vez que a vida na terra não vale a pena. Hamm quer testar a lealdade do pai para com o filho, e quando este pergunta finalmente se o outro "consentiria em recolher também a criança", a história é interrompida.¹⁸

No universo beckettiano a relação entre adultos e crianças é problemática, às vezes cruel e até assassina, como insinuado em *All that fall* (1957). O cego Sr. Rooney comenta com a esposa:

Sr. Rooney: Você já quis alguma vez matar uma criança? (Pausa) Cortar a flor em botão. (Pausa) Muitas vezes à noite, no inverno, no caminho de volta para casa, quase ataquei o menino [seu guia]. (Pausa) Pobre Jerry. (Pausa) O que é que me segurava? (Pausa) Não o medo dos homens. [...].¹⁹

Esperando Godot (1953), também se detém sobre a figura da criança. No caso, dois meninos, mensageiros de Godot, que aparecem separadamente, ao final de cada ato, para anunciar que Godot não virá neste dia, mas, sim, no próximo. O primeiro

17 BECKETT, S. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 80.

18 Idem, pp. 106-8.

19 BECKETT, S. -; *All that fall*. In: *The complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1990, p. 191. (minha tradução)

menino conta que trabalha para Godot, que cuida de suas cabras, que dorme em seu celeiro, que não apanha dele, que come o suficiente, mas que seu irmão apanha. O irmão que, além de apanhar, cuida das ovelhas de Godot, e descreve-o como tendo barba branca. Este Godot, ao que parece, é um remedo de Deus (God + ot, partícula diminutiva do francês), exercendo seu capricho num plágio infantil de Abel e Caim. Além de Godot – o deuzinho impostor, pelo qual Vladimir e Estragon esperam, e que os poderá salvar –, um outro Deus é também referido na peça. O personagem Lucky, em tom derrisório, disserta sobre um Deus de barba branca fora do tempo e do espaço que é apático (não sente nada), "athâmico" (imperturbável) e afásico (não se comunica) e que, mesmo assim, ama a todos com algumas exceções. A dissertação de Lucky conecta este Deus absolutamente inalcançável e desinteressado dos homens com a Normandia²⁰, região em que aconteceu a invasão dos aliados a França ocupada na Segunda Guerra, deixando 220.000 vítimas, entre mortos e feridos²¹.

A relação entre um Deus ausente e os horrores da Guerra é duplicada em *Fim de partida*, como se falou acima, mas neste caso, desenha-se também a herança de crueldade que partindo de um Deus ausente, ou que não existe, espraia-se de geração em geração como omissão e crueldade parentais.

Depois de exortar Clov e Nagg (seu pai) a rezarem ao Senhor, e de aparentemente não alferirem nenhum alívio deste empenho, Hamm declara sem cerimônias: "O porco! Ele não existe!".²² É como se a ausência do Deus Pai moldasse a negligência de todos os pais com seus filhos. Nagg diz a Hamm:

Nagg: Quando era um menininho e tinha medo no meio da noite, quem você chamava? Sua mãe? Não. Eu. Deixávamos você berrar. Até trancávamos a porta para poder dormir. (Pausa) Eu estava dormindo, feliz, como um rei, e você me acordava para escutá-lo. Não era indispensável, não precisava de verdade que eu escutasse. Além disso, eu não o escutei mesmo. (Pausa) Espero que chegue o dia em que realmente precise que eu escute você, e que precise ouvir minha voz, qualquer voz. (Pausa) Sim, espero viver até lá, para ouvir você me chamando, como quando era um menino, com medo, no meio da noite, e eu era sua única salvação.²³

20 BECKETT, S. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005, pp. 85-7.

21 Lembre-se que Beckett, após a Guerra, trabalhou em St. Lo, Normandia, como intendente/intérprete para a Cruz Vermelha, enquanto se reconstruía o hospital que fora devastado no dia-D.

22 BECKETT, *Fim de partida*, op. cit., p. 110.

23 Idem, p. 111.

Assim Hamm negou uma bicicleta a Clov quando este era pequeno. E quando Clov avista pela janela e com a ajuda da luneta uma criança²⁴ sentada fora do abrigo, prostrada, a encarar o próprio umbigo, a primeira reação de Hamm é ordenar a Clov: "Vá exterminá-l[a]!"²⁵, ainda que desista do ato radical.

No fio desta lógica hereditária e perversa, compreende-se o porquê de Hamm testar o pai que vem pedir pão para o filho, afinal o cuidado, a preocupação legítima e a atitude abnegada são estranhas a sua experiência. Compreende-se inclusive porque Hamm insinua que o homem deixe a criança à sua sorte, pregando um golpe de misericórdia. O mundo em *Fim de partida* está morto; a vida em *All that Fall* vive como sofrimento. Em *Esperando Godot*, se a natureza ainda resiste, fazendo brotar algumas folhas no tronco seco que assinala o ponto de encontro com Godot, a decadência está em andamento e não há outro recurso disponível aos personagens do que esperar uma salvação externa. As crianças nesta perspectiva desolada não aparecem apenas como potenciais sofredores, mas como potenciais infligidores de sofrimento e continuadores do processo. Por isso, o atributo nada lisonjeiro com que Hamm designa o pai: "Maldito fornicador!"²⁶. O ímpeto de bloquear o futuro e a continuidade é acompanhado pelo ímpeto de finir, que comparece nas peças como desejo de suicidar-se ou morrer.

O pessimismo ou até o niilismo que se despreza destas fábulas pode ser contestado pela maneira como os personagens prosseguem, apesar de seu desejo de fim. O bordão "não posso continuar, vou continuar", com que se encerra o romance *O Inominável*²⁷, poderia ser aplicado a Vladimir e Estragon que não conseguem se enforcar e esperam mais um dia; a Hamm que almeja o fim, mas encomprida o seu romance.

A dimensão ética da obra de Beckett poderia ser rastreada a partir da contradição entre desejar o fim e não poder terminar. Sobretudo se a ênfase da interpretação recaísse sobre o estrato metalinguístico de seus textos. Personagens são entidades a serviço de algo que os ultrapassa, sua existência está condicionada a

24 Na economia do texto, da criança emanam vários estratos semânticos, que não se decidem, porque todos são pertinentes. É de fato uma criança remanescente entre os mortos, é uma invenção de Clov, é um novo personagem na mente de Hamm, é a imagem da criança do romance se materializando, por conta da culpa, ou uma memória?

25 Idem, p. 140.

26 Idem, p. 49.

27 BECKETT, S. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009.

convenções que não dominam, se não podem cumprir seu desejo de terminar é porque estão a serviço de qualquer coisa além da situação que encenam. A obrigação do artista em expressar, ainda que estejam esgotados material, meios, possibilidades e desejo de expressão²⁸, recebe de Beckett uma ilustração ficcional. O conflito entre personagens e o meio – quero dizer, mídia –, que os envolve, o conflito entre querer o fim e ser impedido do fim, organiza forma e conteúdo de modo preciso, incluindo personagens, autor e público no dilema da arte em seu (nosso) tempo: o cânone antigo não é mais do que hábito e repetição, e espera-se que algo novo surja, ainda que não se saiba o quê, ou como.

Mas se explorar o dilema da arte contemporânea por meio de obras engenhosas que amalgamam organicamente o enredo a um estrato metateatral poderia conferir a estas obras o rótulo de éticas, o recorte proposto deste ensaio – a saber, pensar a criança, o mundo e o artista à luz do que denominei dupla responsabilidade –, alferirá de um outro dispositivo estético o objetivo almejado.

Tal dispositivo tem a ver com uma quarta maneira de entender o caleidoscópico texto *Fim de partida*. Esta peça, como se viu, pode ser lida ou metalinguisticamente ou como retrato de um pós-guerra devastador ou como alegoria da falência da empatia. O que se propõe agora é abordar a peça como um monodrama ou drama da mente, da mente de Hamm.

É conhecida a obsessão de Beckett pelo "manicômio do crânio" ou "câmara hemisférica". Muitos comentadores atentaram para o fato de que o cenário da peça lembraria o interior de um crânio: as janelas ao fundo como olhos; os latões de lixo como a memória; Clov, misto de personagem e memória; e Hamm, na posição central, como o orquestrador de tudo o que assistimos.

28 Beckett postularia uma arte cujo escopo fosse a "expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar". (BECKETT, S. *Três diálogos com George Duthuit* in ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001, p. 175.)



Quando Hannah Arendt lamentou a desmundialização, e detectou na fuga para o *self* uma de suas vertentes, percebia que os eventos catastróficos do século XX haviam forçado o pensamento para o mundo interior, uma vez que o mundo de fato havia se convertido no próprio inferno.²⁹ O caso Hamm vai ao encontro desta reflexão, com a ressalva de que Beckett, mesmo desenhando literariamente a fuga para a mente, retratou-a, contudo, como um abrigo imperfeito, no qual os horrores do inferno podem ser reencenados sem fim. "Além é... o outro inferno!", decreta Hamm, aceitando que ele já se encontra em um.

Não apenas o cenário, mas outras pistas dispersas no texto podem corroborar a ideia de que tudo o que se vê é criação de Hamm. Não apenas o romance que desenvolve oralmente, mas a própria cena que assistimos. Há, por exemplo, indicações de que Clov seja um personagem (de sua imaginação ou memória, não importa) manipulado e sem vontade própria. Por exemplo:

29 "Ainda que a preocupação moderna com o *self*, que se iniciou com Descartes, adquiriu fôlego com Kierkegaard e culminou no existencialismo europeu, já apontasse uma dosse considerável da crise de credibilidade com a promessa e a realidade que o mundo poderia nos oferecer, os catastróficos adventos políticos de meados do século XX, em particular o Holocausto e suas "imagens do inferno na terra", como os campos de concentração eram metaforizados, selaram o que Hannah Arendt chamou de perigo de "desmundialização" (*worldlessness*) da nossa era. A terra não mais proporcionaria seguridade e durabilidade, restando, paradoxalmente, como derradeira garantia a experiêncas "verdadeira e autêntica do *self*". (ASSY, B. "Fases privadas em espaços públicos", Por uma ética da responsabilidade in opus cit., p. 31)

Clov: Há uma coisa que não consigo entender. (...) Por que obedeco sempre? Pode me explicar isso?³⁰

Ou ainda:

Clov: Pra que eu sirvo?

Hamm: Pra me dar as deixas.³¹

Após recitar em voz alta seu romance, que fala de uma criança abandonada, uma criança é avistada fora do abrigo. Em seguida, Hamm dispensa Clov, como se o surgimento de um personagem novo descartasse o antigo:

E, curiosamente, Hamm, em seu segundo solilóquio, adianta os fatos que ainda irão acontecer na peça, como se os conhecesse previamente.³² que estará no abrigo sozinho, que chamará por seu pai e por seu filho (Clov), que sofrerá de alucinações, que ouvirá passos, que achará que o estão espiando, que conterà a respiração. Hamm *in media res* descreve exatamente o final da peça. Mas continua. Seu segundo solilóquio além de adiantar o que virá, esclarece, inclusive, sobre a qualidade deste drama da mente, o seu por quê. Pois ao perceber-se sozinho, relata que "*falará*, depressa, como a criança sozinha que se divide em muitas, duas, três, para ter companhia, *conversará* com outros, no escuro".³³ Ou seja, ao final da história, sentindo-se só, voltará a efabular, e a peça prosseguirá, ou se repetirá.

A divisão de si mesmo para criar companhia está na origem da separação entre corpo e voz, recurso presente em vários textos do autor.

Fim de partida, por esta perspectiva, pode ser compreendida como a manifestação ficcional de alguém inventando personagens, do mesmo modo que uma criança inventa seres imaginários para não se sentir só e para não ter medo. Nagg aludira já ao pequeno Hamm com medo à noite e imprecara contra ele o seguinte:

Nagg (...) Quando era um menininho e tinha medo no meio da noite, quem você chamava? (...) Espero que chegue o dia em que realmente precise que eu escute você, e precise ouvir minha voz, qualquer voz. (Pausa) Sim, espero viver até lá para ouvir você me chamando, como

30 BECKETT, S. *Fim de partida*, op. cit. p. 137.

31 Idem. p. 114.

32 Cf. VASCONCELLOS, C. M. de *Teatro Inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota: 2012, pp. 81-7.

33 BECKETT, S. *Fim de partida*, op. cit., p. 129.

quando era um menino, com medo no meio da noite, e eu reia sua única salvação".³⁴

A leitura naturalista da peça atribuiria a cegueira à decadência física nas condições de fim de mundo. A leitura alegórica, centrada na questão da empatia, pode atribuir a cegueira a uma espécie de inconsciência moral. Quando abordado pelo viés monodramático, o escuro organiza estas camadas semânticas:

- O escuro é a cegueira, que fecha o personagem no espaço mental.
- A escuridão que matou Mãe Pegg é um tipo de escuridão moral, composta de inconsciência³⁵ e irresponsabilidade.
- Mas também é um escuro mnêmico-ficcional que gera um ponto cego entre o romance oral de Hamm e a situação em cena. O romance discorre sobre um pai que pede ajuda para sua criança, mas cria suspense sobre se Hamm os ajudou. No presente cênico sabe-se que Clov chegou à casa de Hamm muito pequeno e que não se lembra do pai verdadeiro. E, no entanto, é impossível afirmar categoricamente que Clov seja a criança do romance.

A peça não seduz o público ao modo do teatro ilusionista, nem confere a ele o papel de um juiz ou cientista distanciado de seu objeto, como no teatro épico. Considerar a camada monodramática da peça, permite ao autor levar o público para dentro da mente, melhor dizendo, do crânio, deste personagem vaidoso, egoísta e irresponsável, e experimentar, por meio desta imersão, também sua contraparte patética de abandono e temor. A antipatia que o personagem provoca no registro alegórico da peça é compensada pela empatia provocada no registro monodramático, por alguém que se consola da falta de mundo e vínculos humanos inventando histórias para se fazer companhia no escuro.

34 Idem. p. 111.

35 "Segundo a nossa tradição - explica Arendt -, toda a maldade humana é explicada quer pela cegueira e ignorância humanas, quer pela fraqueza humana, a inclinação a ceder à tentação". Assim, de acordo com a filósofa, a tradição evitou o problema do mal e suas raízes morais. "Moralmente, as únicas pessoas confiáveis nos momentos de crise e exceção [...] são aquelas que dizem 'não posso'", ela afirma, ressaltando a diferença entre quem diz "não devo", como uma obrigação imposta externamente. De uma perspectiva arendtiana, Hamm estaria entre aqueles que não apenas ignoram o "não devo", mas que nem cogitam o "não posso". (Cf. "Algumas questões sobre a filosofia moral" in RJ, pp. 142-3).

Beckett retrata a falência da empatia por meio de um mecanismo literário que provoca uma experiência empática. Não que o espectador não possa e não deva distanciar-se criticamente da figura de Hamm, contudo, pela lógica da peça ele é mais uma criança impedida. A dupla responsabilidade que o fato da natalidade impõe é meditada por Beckett negativamente. Se a criança é a figura humana mais forte da renovação, em chave negativa é ela que será sacrificada, sobre ela recairá a crueldade. Não é por acaso que sem crianças, o mundo esteja morto.

Contudo, se no registro da fábula os homens não permitem que o novo irrompa, Beckett, no registro estético, constata o esgotamento de um modo artístico-expressivo, e conscientemente, deve-se dizer, responsabilmente, destina sua obra para o futuro. Quando cria no palco um espaço sem mundo, sem natureza, sem arte, sem rodas de bicicleta, sem papa e sem remédio (*painkiller*) para curar a dor deste vazio, não pode evitar, contudo, que algo novo, inesperado e incerto apareça:

Clov: [...] (Sobressalta-se, abaixa a luneta, examina-a, volta a direcioná-la [para fora do abrigo]. Pausa) Ai, ai, ai!

Hamm: Mais complicações! (...) Tomara que não se desenrolem!

Clov: Ai, ai, ai!

Hamm: É uma folha? Uma flor? Um toma... (boceja) ...te?

Clov: [...] Parece uma criança.³⁶

Porque a despeito do fim iminente – fora da cena e fora do abrigo, fora do ensimesmado Hamm e de todas as expectativas –, avista-se uma criança.

III – Andrei Tarkovski: dois modos de sacrifício

*Pois o início, porque contém
seu próprio princípio, é também um deus que,
enquanto mora entre os homens,
enquanto inspira seus feitos, a tudo salva.*

Platão³⁷

36 BECKETT, S. *Fim de partida*, op. cit., pp. 139-141.

37 Parafrazeado por Hannat Arendt in SR, op. cit., p. 272.

O *Sacrifício*³⁸ (1986), último longa-metragem de Andrei Tarkovski, figura uma família – pai, mãe, enteada e filho pequeno –, mais duas empregadas e dois agregados – o médico da família e um carteiro –, numa ilha sueca que seria um Éden na terra não fosse a declaração da terceira guerra mundial, guerra nuclear, que não a poupará, assim como toda Europa.

O filme inicia com uma abertura de mais de quatro minutos, na qual a câmera estática mostra um detalhe da pintura inacabada de Leonardo da Vinci, *A Adoração dos Magos*.



A trilha que a acompanha é a ária *Erbarme Dich* da *Paixão de São Mateus* de Bach. Por mais de quatro minutos, portanto, o espectador contempla a imagem de um dos Magos em posição de súplica ofertando sua dádiva ao Menino. A imagem adianta justamente o que ocorrerá no filme: Alexander ofertará ou sacrificará tudo o que lhe é mais caro, por amor ao mundo, por amor ao filho pequeno. A oferta, na economia do filme, é também um pedido de perdão, uma súplica de Alexander pelos erros da humanidade sobre os quais discorre, pelos quais lamenta. Uma outra camada semântica a ser considerada é a paixão de Cristo (como trilha) comparecer *pari passu* à imagem da Criança. Pois Alexander não espelha apenas o Mago com sua oferta, mas também o próprio Cordeiro, que morre para remir os pecados do mundo.

O sacrifício cristão é sempre auto-sacrifício. O axioma encenado no filme, destaca a absoluta diferença entre *A Infância de Ivan* (1962), primeiro trabalho do cineasta, e este, com que encerra sua obra. A história de Ivan é a de uma infância

38 Título original: *Offret: Sacrificatio*. Foram consultadas, para este estudo, duas traduções de um proto-roteiro do filme, traduzidas para o português e para o francês, que difere em muitos momentos do que se tornou o filme, bem como o próprio filme legendado, em versões em espanhol, inglês e português. As traduções do proto-roteiro são: TARKOVSKI, A. *O Sacrifício*. São Paulo: É realizações, 2012 e TARKOVSKI, A. - *Le Sacrifice* in *Oeuvres Cinématographiques complètes I et II*. Paris: Exils, 2001.

destruída ou sacrificada pela guerra, e pela complacência e responsabilidade corrompida dos adultos à sua volta, que o empregam em perigosas missões militares.

Vinte e quatro anos mais tarde, com *O Sacrifício*, Tarkovski reflete novamente sobre a guerra, evoca de novo a figura da criança, e investiga o papel do adulto, sua responsabilidade em relação a uma e outra. Desta vez, no entanto, o adulto pode agir de modo diferente, e Tarkovski propor outra forma de sacrifício.

A abertura, como se comentava, anuncia o tema central. Quando a câmera finalmente se move, faz um *travelling* ascendente pelo quadro de Da Vinci, revelando outras figuras que contagiarão o filme. Note-se que a *Adoração* de Leonardo é única na abordagem do gênero, pois inclui na tradicional imagem da Adoração do Magos, uma cena de batalha. A escolha desta imagem por Tarkovski não parece aleatória.



Pois o que se destaca no *travelling* sobre a imagem será reelaborado de algum modo no filme:

- Maria, aparece velada – e outra Maria surgirá na história, a bruxa, que assim como esta será intercessora;
- Anjos, pairam sobre ela e o Menino – e o personagem Otto, assim como os arcanjos, que são mensageiros, será apresentado no filme como carteiro, carteiro estranho e filosófico, que além de se declarar vizinho de Maria, diz-se colecionador de fatos inexplicáveis para os quais os homens estão cegos;
- cavalos de batalha, e a guerra será declarada no filme;
- duas árvores, mas aquela que o *travelling* evidencia é a árvore da vida, cuja copa frondosa, contrastará com a árvore seca que Alexander "planta" para o filho – que chama de Ikebana –, como alegoria da fé.

E de fato, após esta introdução o filme abre com Alexander plantando uma árvore seca, assistido pelo filho, a quem chama de pequeno homem. Enquanto planta a árvore seca, o protagonista conta a história de um monge ortodoxo que ordenou a seu discípulo que regasse uma árvore morta no alto de uma montanha. O discípulo cumpriu rigorosamente o penoso ritual, carregando baldes pesados até o alto diariamente, e ao final de três anos surpreendeu-se com os ramos da árvore floridos. A história, como simbolização da fé, bem como as ações que a espelham – plantar e regar uma árvore sem vida –, aparecem ao início e ao final do filme, e constituem para Tarkovski o seu ápice: "A primeira e a última cena – o ato de regar a árvore infrutífera, que, para mim, é um símbolo de fé – são os pontos altos entre acontecimentos que se desenrolam com intensidade cada vez maior".³⁹

O personagem central, Alexander, homem de meia idade, ex-ator, atual crítico literário e teatral, ensaísta e professor de estética, é apresentado no dia de seu aniversário, em meio a uma crise pessoal e civilizacional, e discorre, na primeira parte do filme, sobre o perigoso e violento descompasso entre progresso tecnológico e paralisia espiritual. Alexander é considerado pelos amigos um homem bom (comparam-no ao Príncipe Mishkin de *O Idiota* de Dostoiévski, por exemplo), e seu pesar parece agravado pela constatação da ineficácia ou inocuidade das palavras, matéria de seu ofício, aliada à dificuldade em se contrapor ou superar tal inocuidade

39 TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins, 1998, p. 269.

pela ação.⁴⁰ Se, por um lado, contudo, lamenta as *flatus vocis* (cita o melancólico Hamlet: *words, words, words*), por outro, alude também à palavra como força original e criativa, "No princípio era o Verbo". Ele cita o verso joanino para seu filho, e brinca: "Mas você está mudo como um peixe". O filho, recém-operado da garganta, não pode falar, e só nos últimos segundos do filme ouviremos sua voz repetir o verso inaugural do evangelho de João, reconfigurado, contudo, pelo novo contexto: a criança o repete não como o chiste desesperançado do pai, mas como indagação e abertura para um novo futuro.

O enredo de *O Sacrifício* pode ser compreendido tanto como a história de uma súplica atendida por Deus quanto como um drama mental, que permite ao público compartilhar da visão distorcida do protagonista em crise.

Tarkovski conta uma história com inúmeros pontos cegos e desconcerta o espectador. Não é possível, por exemplo, ter certeza se a terceira guerra aconteceu ou não, se a história se passa em um ou dois dias, se Alexander de fato fez amor com Maria e sua entrega reverteu o curso da história apocalíptica.

Minha hipótese é que *O Sacrifício* se organiza como mistura ou "con-fusão" de dois estratos semânticos, reproduzidos em um dispositivo cênico que atravessa todo o filme: o vidro. O vidro comparece como espelho, que reflete e duplica personagens reforçando a ideia dos dois mundos, ou comparece como transparência fundindo numa mesma superfície dois universos diferentes, ou como obstáculo, a separá-los.



A transparência do vidro parece inclusive espriar-se no modo estético inusual com que Tarkovski quebra a quarta parede. Adelaide, esposa de Alexander, e Maria, a

40 "Alexander, um ator que abandonou os palcos, está perpetuamente esmagado pela depressão. Tudo enche-o de cansaço: as pressões da mudança, a discórdia na família, e sua percepção instintiva da ameaça representada pelo progresso inexorável da tecnologia. Ele chegou ao ponto de odiar o vazio do discurso humano, do qual procura fugir adotando um silêncio no qual espera encontrar a paz". TARKOVSKI, A., op. cit., p. 268

bruxa, confrontam os espectadores, olhando diretamente para a câmera. Como são personagens antípodas⁴¹ – Maria é mística, Adelaide, uma mulher mimada –, seus apelos parecem indagar o público, e de posições antagônicas, sobre sua responsabilidade relativa ao curso dos acontecimentos.

Depois de plantar a árvore e monologar seu lamento pela humanidade, Alexander é surpreendido pelo filho que de uma árvore salta sobre ele. No susto, sem querer, Alexander machuca o filho, e à vista do sangue escorrendo de seu nariz, desmaia. Assim, a longa cena inicial que pontua a crise do protagonista cede lugar a uma visão apocalíptica, como um portal que introduz o espectador ao bloco central do filme, que chamo de delírio. Logo após o desmaio, um corte seco introduz um *travelling* em preto e branco que revela uma rua deserta com destroços e lixo espalhados, como depois de uma catástrofe ou apocalipse. A câmera que mostra a rua está há uma boa altura, e depara de repente com uma plataforma de vidro. O vidro espelha vários edifícios, vistos de ponta-cabeça, o que gera uma sensação de vertigem. Antes do fim desta cena, nota-se ainda sobre o vidro respingos escuros.⁴² A associação dos respingos com sangue é imediata, por conta do sangue do menino visto um minuto antes. Note-se ainda que todo *travelling* é acompanhado pelo som do Kulning, música entoada pelos pastores escandinavos para chamar os rebanhos, o que faz da plataforma de vidro um incômodo símile de um altar sacrificial.

Esta leitura sacrificial é corroborada pelo segundo momento em que a cena apocalíptica é mostrada. A visão apocalíptica que inaugura o delírio do personagem é repetida pouco antes do final do filme, mas esta segunda cena apocalíptica é um *flash back*. Assiste-se agora ao que aconteceu antes da rua estar deserta e cheia de detritos, o que houve para a plataforma de vidro ficar suja com sangue. Assim, após revelar a rua percorrida por gente desorientada, a câmera encontra a mesma plataforma de vidro e confirma então seu caráter sacrificial, pois desta vez vê-se sobre ela uma criança dormindo.

A inversão temporal, pois mostra-se primeiro o altar vazio com o sangue, e depois com a criança viva, esta inversão na apresentação das duas cenas

41 "Maria é a antítese de Adelaide", afirma o cineasta. (TARKOVSKI, A.; *Idem*. p. 271.)

42 Cf. SAKAROV, N. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. New York, London: Tauris, 2013, p. 195.

apocalípticas⁴³ pontua a reversão temporal alcançada por Alexander. O tempo retrocedeu, não houve declaração de guerra, o mundo está salvo, a criança vive.

Ao nomear o maior bloco do filme, ou seja, o desenvolvimento do enredo propriamente dito, de "delírio", levo em conta uma série de pistas.

Por exemplo, a interpretação dos atores neste momento muda de registro, fica mais artificial, teatralizada, as ações e reações dos personagens são exageradas ou delongadas, e uma luz noturna invade gradativamente as cenas, conferindo-lhes uma atmosfera cada vez mais estranha e angustiada.

Os lapsos temporais são outro exemplo. Entre desmaiar na floresta com o filho e aparecer repentinamente recuperado e folheando um livro de ícones na sala da casa, interpõe-se a primeira visão apocalíptica, de modo que o espectador não acompanha como Alexander se recuperou, ou quem o socorreu, ou quanto tempo passou entre um acontecimento e outro. Ou ainda: entre fazer amor com Maria à noite e acordar no sofá da casa de manhã, interpõe-se a segunda cena apocalíptica, de modo que o espectador não entende também como Alexander voltou para casa, porque dormiu no sofá, quanto tempo decorreu entre estar com Maria e acordar em outro lugar. Por conta dos lapsos, o filme se abre a várias leituras, entre elas, a que defendo por considerar mais forte, que ao desmaio de Alexander seguiria o despertar no sofá da casa, na mesma manhã, intervalado por um longo sonho ou delírio.

Durante todo o delírio a criança permanece em um berço, em seu quarto, por onde uma brisa singular balança a cortina suavemente como um alento, por onde a luz, seguindo o mesmo ritmo, escure e clareia, como que vacilante sobre o seu destino.

Mas se Alexander ao final do filme acorda em sua saleta, deitado no sofá, na saleta varrida pela luz plácida da manhã, se há no plano visual uma grande serenidade, esta contrasta com inúmeras incongruências que se notam a partir de suas ações.

43 Como se lê na Bíblia de Jerusalém: "O termo 'apocalipse' é a transcrição duma palavra grega que significa revelação; todo apocalipse supõe, pois, uma revelação feita por Deus aos homens, revelação de coisas ocultas e só por ele conhecidas, especialmente de coisas referentes ao futuro. É difícil definir exatamente a fronteira que separa o gênero apocalíptico do profético, do qual, de certa forma ele não é mais que prolongamento; mas enquanto os antigos profetas ouviam as revelações divinas e as transmitiam oralmente, o autor de um apocalipse recebia suas relações em forma de visões, que ele consigna num livro." (Bíblia de Jerusalém, p. 2298) Some-se ainda o fato de que Apocalipse é o fim e o começo, o fim de um mundo, o material, e o começo de outro, que lhe é superior. "O Apocalipse é a grande epopéia da esperança cristã", completa o comentador na Bíblia de Jerusalém. (Idem, p. 2300)

Depois de certificar-se que o menino não está em casa, e conseguir que a família saia para um passeio, concretiza finalmente o sacrifício anunciado no delírio, e incendeia sua casa, seu pequeno Éden. A família retorna do passeio atônita com o desastre. Aparece também Maria que assiste ao incêndio de longe, Otto vem de bicicleta, e uma ambulância chega repentinamente.

O clima do delírio, que contagiava todos os personagens e também a atmosfera das cenas anteriores, concentra-se agora apenas em Alexander, que não dá explicações aos demais sobre sua ação, pois prometeu silêncio. Várias incongruências não se resolvem, e o espectador vivencia de dentro a perturbação do protagonista. É desconcertante para o personagem e para o espectador que uma arma apareça do nada em sua mão, que Otto, que lhe emprestara a bicicleta para visitar Maria à noite, apareça nesta cena, pedalando a mesma bicicleta, que uma ambulância chegue na ilha para levá-lo embora num intervalo aparentemente impossível entre alguém pedir o resgate e a chegada dos enfermeiros.

Apenas quando a ambulância parte com ele é que o espectador finalmente vê-se liberado daquela perturbação, e pode contemplar conjuntamente com Maria, que fita à distância, o menino, alheio ao que houve com o pai e com a casa, carregando dois baldes com água, pesados para seu tamanho. Ele rega a árvore morta, deita-se à sua sombra incerta, e pela primeira vez em todo o filme, fala:

Menino: "No princípio, era o Verbo". Por que, papai?⁴⁴

A câmera então faz um *travelling* do tronco para os galhos, do mesmo modo que fizera na abertura do filme ao revelar a Árvore da Vida da imagem de Leonardo. Conectando fim e começo.

Assim, não apenas o ato de sacrifício resume o escopo do filme, mas a aposta nas potencialidades criativas do início, em que o milagre, se houve, é menos importante do que a fé, e em que as visões apocalípticas importam menos como destruição do que como certeza de renovação. A pergunta do menino, "Por quê?" é abertura para as suas ações futuras. Tarkovski diferencia as *words* hamletianas da palavra como ato criador, e explicita no encerramento a relação fundamental entre a

44 TARKOVSKI, A. *O sacrifício*, op. cit., p. 196.

criança e a renovação do mundo. Se alguma dúvida resta sobre isso, leia-se os dizeres com que o filme se encerra:

Com esperança e fé, dedicado ao meu filho, Andriucha.
*Andrei Tarkovski*⁴⁵

IV – Conclusão

*Nenhuma outra realização humana
precisa tanto do discurso quanto a ação.*

Hannah Arendt⁴⁶

O irrecusável fundamento biológico do conceito de natalidade parece instilar seus desdobramentos filosóficos, existenciais e políticos com a força da evidência. Beckett e Tarkovski, que constroem suas obras a partir das mesmas questões epocais visadas por Arendt – ainda que apresentem características estéticas diferentes –, respondem a estas questões no limite imposto pela verdade natal. O fato do nascimento justificaria uma definição da humanidade do ser humano?⁴⁷ Ou – no caso desta pergunta escandalizar os adaptados do relativismo –, seria pertinente afirmar que o fato do nascimento não pode ser facilmente descartado quando se investiga seriamente sobre o estado do mundo e da empatia, e que ele tende a despontar aí como o inesperado renitente ou a convocação ao cuidado pelo mundo e seus recém-chegados?

As obras escolhidas dos dois artistas, elaboradas a partir de situações absolutamente radicais, parecem responder que sim. *Fim de Partida* e *O Sacrifício*, ao

45 *Idem*, p.198.

46 ARENDT, H. CH, p. 221.

47 O fenômeno do totalitarismo parece comprovar que não há uma essência humana, um limite inultrapassável garantidor da dignidade do homem. Os procedimentos empregados nos campos de concentração conseguiram aniquilar o homem moral, antes mesmo de matá-lo (Cf. DI PEGO; A.; - "Totalitarismo" in PORCEL, B., MATIN, L. (organizadores -; *Vocabulário Arendt*. Rosario: HomoSapiens, 2016, p. 204) Contudo, a definição do humano alicerçada no conceito de natalidade, não quer afirmar que o homem tem um cerne incorruptível, haja o que houver, mas, pelo contrário, que devemos estar atentos e nos precavermos para que fenômenos assim jamais retornem, pois podem, sim, descaracterizar e aniquilar aquilo que nos distingue como seres de liberdade.

representarem o fim do mundo, conectam-no à figura da criança. Como se o fim absoluto e o puro início não pudessem ser pensados isoladamente.

A peça representa um abrigo, dentro do qual, os últimos sobreviventes do mundo praticam a falência do discurso e da compaixão, espelhando o deserto que as janelas revelam fora dali. O romance oral de Hamm retrata os primórdios da desertificação da natureza em conexão com o desapareço humano, e não é gratuito o fato de que a história se passe justamente numa véspera de Natal e tenha como contraponto uma criança desvanecida. E quando a peça parece ter esgotado todos os seus recursos dramáticos e as palavras não conseguem mais nem mesmo ferir, é relatada a presença de uma criança lá fora. O filme se desenvolve às vésperas da guerra nuclear e aniquiladora, e coincide com o dia do aniversário (ou novo nascimento) do protagonista. Tem como contraponto a figura do filho pequeno, conectada a uma árvore seca, que poderá reviver.

Note-se que em Tarkovski os símbolos cristãos estão vivos e repercutem na fábula de modo positivo; ao passo que em Beckett o uso da simbologia cristã é despotencializado. A árvore seca, para o cineasta russo, não apenas dá notícia da árvore edênica, mas é promessa de que ressurja. Para Beckett, em *Esperando Godot*, a árvore comparece como elemento meramente cenográfico, e o brotar das folhas no segundo ato não tem nenhuma função metafórica além de pontuar a passagem do tempo. No filme o auto-sacrifício leva à salvação do mundo; em *Esperando Godot*, a salvação depende de um personagem apresentado como remedo de Deus, e é no mercado de São Salvador que Pozzo irá vender Lucky, numa reversão irônica do episódio da expulsão dos vendedores no Templo (Mateus, 21, 12-13): o Salvador agora congrega os vendilhões.

A cegueira é metáfora usada por ambos os artistas. Hamm em *Fim de Partida* está cego, Pozzo em *Esperando Godot* fica cego, Sr. Rooney em *All that Fall* é cego. A cegueira pode reforçar a idéia de aprisionamento no espaço mental e está em conexão com a impossibilidade de "ver" o outro. Por sua vez, Otto, o carteiro, colecionador de fatos inexplicáveis, lamenta em *O Sacrifício* que as pessoas estejam cegas para o inexplicável. No contexto do filme estar cego significa estar cético ou preso à dúvida, ou ao discurso da dúvida, impedido de agir como Hamlet e suas *words, words, words*.

O efeito procrastinador do palavrório é retratado em *Fim de Partida* e *O Sacrifício*. Mas enquanto em Beckett a ação almejada, mas sempre adiada, é morrer (no estrato mimético da peça) ou terminar (no estrato metalinguístico); para Tarkovski a ação é um ato de fé, racionalmente injustificado.

O caráter ético das obras apresentadas manifesta-se nas escolhas que presidem à sua composição. Escolhas que estão referidas à sua inserção histórica, mas que remetem também ao agenciamento dos temas e seu tratamento formal. A escolha de um tema radical como o fim do mundo poderia justificar defesas niilistas tanto da passividade quanto da violência, mas o que se constata com Beckett e Tarkovski, é que, pelo contrário, a radicalidade do motivo impulsiona a resistência ao estado crítico do mundo e das artes. Os dispositivos estéticos empregados por ambos têm qualidade reflexiva, seja pelo emprego literal do vidro, do espelho, da duplicação, seja pelo aprisionamento no manicômio do crânio no qual imagens e discurso reverberam e se repetem em variadas configurações. Note-se contudo que este exercício não é mero jogo: a qualidade reflexiva de tais dispositivos é reflexionante, quer dizer, a duplicação prontifica o necessário afastamento para a ponderação, para a apreciação crítica, para a compreensão.

A questão do mal enfrentada por Hannah Arendt no *front* filosófico é encarada no campo artístico por Beckett e Tarkovski. E é neste confronto que se detecta o horizonte ético de suas obras, como responsabilidade pelo material, seu tratamento, mas também como responsabilidade pelo público, pela posição que lhe é destinada na fruição. De nenhum modo passivo, o público, de Beckett e de Tarkovski, é obrigado à atenção pela complexidade das obras, pelo modo enigmático com que se apresentam. Mas o público é também desafiado por elas mais diretamente. A quebra da quarta parede em Tarkovski é um exemplo. E isto se repete com Beckett. Quantos não são os personagens beckettianos que declaram sentir-se observados (Vladimir, Winnie de *Dias Felizes*, o trio de *Comédia*, a boca em *Eu Não*), perturbando a convenção da invisibilidade da plateia, e obrigando-a a se ver, a assumir um papel naquela história.

Nos dois casos, contudo, as obras alcançam retirar a plateia de sua inconsciência, da ausência de raciocínio ou pensamento. E não é justamente esta a investigação tardia de Arendt, saber em que medida o mal está relacionado com a incapacidade de pensar e julgar?

Se as catástrofes do século XX romperam os limites do possível, se cancelaram a validade do que a tradição entendeu como o mal e seus antídotos, se herdamos promessas que não vingaram, a persistência em defender o mundo, em criar pontes novas entre o passado e o futuro, em assumir o desconforto da consciência, é talvez a mais difícil tarefa para os pensadores, filósofos ou artistas, destes tempos inéditos. Mas, por amor ao mundo, sabem que é preciso continuar, e assim, como em *O Inominável*, mesmo sem ter nenhuma possibilidade de prosseguir, prosseguimos.

Referências

Arendtiana

- ARENDDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- _____. *Entre o passado e o future*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *A promessa da Política*. Rio de Janeiro: Difel, 2008.
- _____. *O Conceito de Amor em Santo Agostinho*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- _____. *Sobre a revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Origens do totalitarismo*. São Paulo, Companhia da Letra, 1997.
- ASSY, Bethania. "Fases privadas em espaços público"- Por uma ética da responsabilidade" in ARENDT, Hannah; *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Ética, responsabilidade e juízo em Hannah Arendt*. São Paulo: Perspectiva: 2015.
- BAGEDELL, Pablo. "Natalidad" in PORCEL, B.; MATIN, L. (organizadores) - *Vocabulario Arendt*. Rosario: HomoSapiens, 2016.
- BOWEN-MOORE, Patrícia. *Hannah Arendt's Philosophy of Natality*. Columbia: Macmillan, 2017.
- CARVALHO, J. S. F. - "Política e Educação em Hannah Arendt: Distinções, Relações e Tensões" in *Educação e Sociedade*. Campinas, v. 35, n. 128, jul/set 2014,
- KOHN, Jerome. "Introduction" in ARENDT, H - *Between Past and Future*. New York, Penguin, 2006.
- COURTINE-DANAMY, Sylvie. *O Cuidado com o Mundo – Diálogo entre Hannah Arendt e Alguns de seus Contemporâneos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Beckettiana

- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- BECKETT, Samuel *Três diálogos com George Duthuit* in ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2009.

_____. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *All that fall. The complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1990.

_____. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

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

Tarkovskiana:

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins, 1998.

_____. *Collected Screenplays*, London: Faber and Faber, 1999.

_____. *Oeuvres Cinématographiques Complètes I et II*, Paris: Exils, 2001.

_____. *Diários, 1970-1986*, São Paulo: É realizações, 2012.

_____. *O Sacrifício*, São Paulo: É realizações, 2012.

SAKAKOV, Nariman. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. New York, London: Tauris, 2013.

MARTIN, Sean. *Andrei Tarkovsky*. Czech Republic: Kamera Book, 2011.

JALLGEAS, N.; BARROS, E. (editoras) - *Panorama Tarkovski*, São Paulo: Kinoruss, 2016.

GIANVITO, J. - *Andrei Tarkovsky Interviews*. University Press of Mississippi, 2006.

Geral

VATTIMO, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa, s/d.

HAAR, Michel. *Heidegger e a essência do homem*. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, volume 2. Petrópolis: Vozes, 1989.

Bíblia de Jerusalém.