

CHAVES, Ana Flávia Mendes; SEIXAS, Rebeka Caroça. **O duplo na dramaturgia**: propostas de análise. Parnamirim: IFRN – Campus Parnamirim. COPEIN – IFRN Parnamirim; Bolsista; PROPI - IFRN. COPEIN – IFRN Parnamirim; Professor Orientador; PROPI - IFRN.

RESUMO

O presente artigo se propõe a investigar o duplo na dramaturgia, de modo a estudar peças do século XX que revolucionaram o teatro e trouxeram novas perspectivas estéticas. A pesquisa encontra-se em andamento, apresentando-se aqui, apenas, resultados preliminares. Nesse sentido, Beckett, com a peça *O Improviso de Ohio* (1980), articula o tema do duplo relacionando-o à vida e à morte. O dramaturgo Eugène Ionesco estruturou *A Cantora Careca* (1949) sobre o mesmo espectro, revelando os duplos de maneira clara em sua peça, de tal maneira que o espectador/leitor se perde na teia de fatos que envolve a história e os seus espelhamentos. Já Luigi Pirandello, com sua célebre obra *Seis Personagens À Procura de um Autor* (1921), tratou sobre o teatro através dele mesmo, apresentando a metadramaturgia e o duplo em suas peças. O dramaturgo induz à reflexão sobre as ações das pessoas, de modo que, na sua peça, personagens têm uma história não-vivida, mas escrita por um autor, fazendo alusão a um escritor definindo a história de todos, havendo, assim, uma analogia à realidade. Dito isto, é notável um paralelo com o real, evidenciando o duplo como importante ferramenta para o estilo de vida humano, sendo esse um objeto a ser estudado. Nesse raciocínio, Clément Rosset (2008) identifica o duplo na realidade do ser humano, de modo a estabelecer as fronteiras do real diante de uma ilusão, sendo essa o duplo do real. Dessa maneira, o autor descreve os espelhamentos do cotidiano da sociedade. Sendo o duplo um conceito presente no cotidiano de todos, é possível reconhecê-lo no teatro, pois, segundo Portich (2012), as representações cênicas refletem as ações humanas no palco. Dessa maneira, entende-se que o duplo não é um conceito tangível, mas que ocorre mentalmente. Assim, para a definição e identificação do duplo foram utilizados os trabalhos de Otto Rank (2013), que explica essa concepção a partir da psicanálise. Sendo assim, o trabalho buscou definir e apresentar o duplo na dramaturgia, de maneira a comparar tais conceitos com a realidade, tendo em vista a função social do teatro ao ser o espelhamento do humano.

Palavras-chave: Duplo. Dramaturgia. Espelhamento.

ABSTRACT

The present article proposes to investigate the double in the dramaturgy, in order to study plays of the twentieth century that revolutionized theater and brought new aesthetic perspectives. The research is underway, presenting only preliminary results here. In this sense, Beckett, with the play *The Improvise of*

Ohio (1980), articulates the theme of the double relating it to life and death. The playwright Eugène Ionesco structured *The Bald Soprano* (1949) on the same spectrum, revealing the doubles clearly in his play, in such a way that the viewer/reader gets lost in the web of facts that surrounds the story and its mirroring. Luigi Pirandello, with his famous work *Six Characters in Search of an Author* (1921), discussed about the theater through itself, presenting the metadramaturgy and the double in his plays. The playwright induces the reflection on the actions of the people, so that in his play, characters have a story not lived but written by an author, alluding to a writer defining the history of all, thus, there is an analogy the reality. Having that said, a parallel with the real is evident, evidencing the double as an important tool for the human lifestyle, being an object to be studied. In this reasoning, Clément Rosset (2008) identifies the double in the reality of the human being, in order to establish the frontiers of the real before an illusion, being this last one the double of the real. In this way, the author describes the reflections of society's daily life. Since the double is a concept present in the daily life of all, it is possible to recognize it in the theater, since, according to Portich (2012), the scenic representations reflect the human actions on the stage. In this way, it is understood that the double is not a tangible concept, but that it occurs mentally. Thus, for the definition and identification of the double were used the works of Otto Rank (2013), which explains this conception from psychoanalysis. Thus, the work sought to define and present the double in dramaturgy, in order to compare such concepts with reality, in view of the social function of the theater to be the mirroring of the human.

Keywords: Double. Dramaturgy. Mirroring.

Introdução

O teatro do absurdo foi um movimento que iniciou no momento pós Primeira Guerra Mundial, ganhando mais força após a Segunda Guerra Mundial, especialmente com a presença do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, segundo Robson Camargo (2012). O teatro do absurdo tinha como característica principal a maneira que transmitia as mensagens no palco. Através de simbologias, metáforas e fenômenos irreais, o Teatro do Absurdo mostrava ao público a condição humana.

O contexto histórico no qual esse movimento nasceu foi um importante fator no desenvolvimento do tipo de dramaturgia. Os autores expuseram em suas obras o aquilo que toda a população sentia: medo. Receio de morrer e a incerteza da vida na Terra, além do medo de ver do quê a humanidade é capaz

de atingir, além de 105 milhões de pessoas mortas entre 1914 e 1945, o intervalo de tempo entre o começo da Primeira Guerra e a Segunda Guerra Mundial.

Assim, os dramaturgos que participaram do movimento se preocuparam em mostrar a condição humana no palco. Os conflitos internos das pessoas, seus medos, a fragilidade da vida e o impacto da guerra na vida delas. Dessa maneira, o Teatro do Absurdo trouxe uma nova perspectiva ao teatro e à dramaturgia, destacando a importância do palco como um espelho não somente da realidade da sociedade, mas dos sentimentos da população.

Resultados e discussão

Nesse texto serão abordadas seis peças, evidenciando o duplo em sua dramaturgia e a apresentação da condição humana pelo dramaturgo. O duplo é abordado nesse texto como um espelhamento de alguém história ou personagem diante do contexto dramático. Essa concepção é fundamentada nos conceitos apresentados por Otto Rank (2013) em seu livro *O Duplo: um estudo psicanalítico*. O autor expõe a definição de duplo como os reflexos de “Eus”, e o autor desenvolve a ideia através de exemplos na literatura e cinema, apresentando a maneira que os duplos ocorrem. Esse conceito é reforçado através de Clément Rosset (2008), que ao tratar da ilusão em seu livro *O Real e Seu Duplo* expõe de maneira clara a presença do duplo na realidade.

A *Cantora Careca* (1949), escrita por Eugène Ionesco, é uma peça que se caracteriza por apresentar o cotidiano das pessoas e seus paradoxos, de maneira a expor a realidade sem condizer com ela, sendo essas contradições referentes ao Teatro do Absurdo (1918-2002), movimento do qual Ionesco participou. A peça critica ativamente o estilo de vida que retrata, focalizando na monotonia da vida das pessoas, a superficialidade de suas conversas, as questões que discutem e a maneira que tratam determinadas questões sociais.

Houveram três duplos recorrentes no texto. Todos carregados pela ironia e crítica do dramaturgo. O primeiro se instaura no duplo das histórias: do quê se ouve e do quê se é. Como exemplo, o trecho a seguir:

SR. SMITH: Ainda bem que eles não têm filhos.

SRA. SMITH: Era o que faltava! Filhos! Coitada, como é que ela havia de se arranjar!

SR. SMITH: Ela ainda é nova. Pode casar-se novamente. Fica muito bem de luto.

SRA. SMITH: Mas quem tomará conta das crianças? Você bem sabe que eles têm um menino e uma menina. Como é que se chamam mesmo? (IONESCO, 1949, p.03).

Na conversa do Sr. e Sra. Smith não ficou claro se Bobby, a mulher sobre a qual conversavam tinha filhos ou não. A conversa iniciou com a ideia de que ela não era mãe, mas seguiu com a mentalidade oposta. Eles não a conheciam, de forma que discutiam baseado no que ouviam, havendo, assim, um antagonismo das imagens: o real não é exposto, mas é criada uma ideia que o substitua, como ocorre na realidade ao certo assunto ser discutido. Cada pessoa tem em si uma determinada opinião, uma imagem, referente a algo, criada de acordo com as experiências de vida, mas que raramente condiz com o real.

Dessa maneira, então, o autor expõe a maneira como uma concepção sobre algo é facilmente alterável, criando, assim, diversas ideias para um único objeto. Além disso, Ionesco desenvolve em sua peça a duplicidade da vida. Isso é, a maneira como todos são iguais: duplos e duplos, rotulados por nomes para sua identidade. Nesse sentido, há três aspectos da peça que reforçam esse sentido. O primeiro se apresenta na primeira conversa do Sr. e Sra. Smith. Eles falam sobre Bobby, que tem uma esposa chamada Bobby, filhos chamados Bobby e todos os parentes chamados Bobby. Apesar de ser algo inconcebível à mentalidade humana, por não ser pessoas identificáveis, o casal conversava sobre eles em uma naturalidade extraordinária, atribuindo valores a cada Bobby diferente, sabendo exatamente sobre quem tratavam.

Além disso, o Sr. e a Sra. Martin são convidados que chegam separados à casa dos Smith. Conversando, acreditam ser casados por terem saídos da mesma cidade no mesmo trem, no mesmo lugar do trem e, em Londres, morarem no mesmo quarto do mesmo apartamento. A conclusão final de que são casados se dá quando os dois dizem ter uma filha chamada Alice, dois anos, loira, tendo um olho branco e outro vermelho. Apesar da extrema

coincidência, Mary, a empregada, diz à plateia que eles não são casados por um erro na teoria dos Sr. e Sra. Martin:

Elizabeth e Donald estão agora muito felizes. Não poderão ouvir-me, portanto. Posso então revelar-lhes um segredo. Elizabeth não é Elizabeth; Donald não é Donald. E aqui está a prova: a filha de que fala Donald, não é filha de Elizabeth; as duas não são a mesma criança. A filhinha de Donald tem um olho branco e outro vermelho exatamente como a filhinha de Elizabeth. Mas acontece que a filhinha de Donald tem um olho branco à direita e um olho vermelho à esquerda e a filhinha de Elisabeth tem um olho vermelho à direita e um olho branco à esquerda! (IONESCO, 1949, p. 08-09).

Outro fato na peça que mostra a duplicidade da vida das pessoas é o fim da peça. O início se dá com o Sr. Smith lendo o jornal e a Sra. Smith tricotando, conversando. Quando a peça acaba, o Sr. e a Sra. Martin estão na mesma posição dos Smith, conversando exatamente a mesma coisa que o casal. Dessa maneira, então, a partir das três evidências, é constatável que Ionesco critica a maneira que as pessoas são iguais, todas condenadas a uma única história e estilo de vida, sendo todas duplos das outras, mas sendo esses duplos sem uma origem sem ser eles mesmos, que fadaram seus destinos.

Outro duplo desenvolvido na peça foi o duplo do estilo de vida da população. Ionesco destaca a superficialidade das discussões, como quando a Sra. Martin relata a sua experiência de ver um homem na cidade amarrando os cadarços e todos à mesa ficarem maravilhados. Ele critica a maneira que as conversas são controladas. Em uma última discussão entre os personagens, há uma incoerência nas frases. Algumas são ditados populares, de forma a expressar a maneira que todos repetem certas coisas, e a maneira que todos aderem para si algo que é dito por todos. Além disso, alguns ditados são invertidos, a fim de mostrar a incompreensão da sociedade de alguns conceitos que são reforçados em seu meio, disseminando a negligência. Outras frases eram fatos aleatórios sobre quem as falava, que não condiziam de modo algum com a discussão.

SRA. MARTIN: Eu prefiro um pássaro voando do que uma meia no carrinho de mão.

SR. SMITH: Prefiro filé em um chalé do que leite em um palácio.

SR. MARTIN: A casa de um Inglês é um verdadeiro palácio.

SRA. SMITH: Eu não sei espanhol o suficiente para minha própria compreensão (IONESCO, 1949, p. 25).

Nesse sentido, o dramaturgo expõe um paradoxo. Apesar da peça retratar a superficialidade da sociedade, a reação do público ao Teatro do Absurdo foi de espanto, de maneira que os diálogos pareciam frívolos demais para serem objetos de discussão. No entanto, esse é somente um duplo da sociedade, apesar dela não se reconhecer.

A peça *Seis Personagens À Procura De Um Autor* (1921), de Luigi Pirandello, começa com O Diretor, cuja função é descrita pelo seu nome, em um ensaio de uma peça de Pirandello. O evento é interrompido por uma família que chega pedindo que encenem sua vida. O pedido é recebido com espanto, tendo em vista quem o solicita, sendo um grupo de personagens, seres que não criaram sua história, mas que o autor mostra que esses têm muito a oferecer no sentido realístico.

Em síntese, a obra mostra a vida dos seis personagens, que se estabelece no casamento de A Mãe e O Pai acabar devido ao pai levar o filho do casal a uma fazenda para crescer robusto. A mulher encontra consolo no secretário do marido, que é expulso junto com a amada. Do casamento desses dois nascem três filhos: A Enteada, O Rapazinho e A Menina. Os últimos dois morrem, sendo a morte deles presenciadas pelo Filho, quando voltam à cidade natal da família. No entanto, ao passo que os personagens contam história que lhes fora atribuída, as discussões quanto ao teatro, sua verossimilhança e a vida surgem entre os atores ali presentes e a família.

Nesse sentido, se estabelece o metateatro na história, que se refere ao teatro discutindo sobre esse mesmo. Dentro desse conceito, é estabelecido também o metadrama, tendo em vista que a peça circula nesse aspecto do drama, o colocando em questão, assim como o teatro. Nesse sentido, é observável diversas características que tornam a trama uma avaliação sobre a arte.

No começo da peça, um ator reclama ao ter de usar um acessório do personagem que representa. O Diretor, por sua vez, explica o simbolismo de tal acessório, explicando seu ponto de vista referente à razão de Pirandello utilizar-se desse elemento. Sendo Pirandello autor do texto *Seis Personagens*

À *Procura de Um Autor*, ele explicou a si mesmo e o elemento que ele próprio criou, delineando o aspecto de autocitação do duplo.

Quanto ao teatro, Pirandello também discute sobre a maneira que esse introduz seus personagens ao mundo, de modo que eles nunca morrerão. Isso se dá por que o autor, os atores e todos que exercem sua função para dar continuidade à engenharia do teatro morrem, mas os registros que deram a vida e história a criaturas não deixarão de existir, as mantendo vivas para sempre, de modo que possam disseminar sua jornada a outras gerações, levando consigo a memória de um tempo que se passou.

Sendo elas criadas por alguém, sua história é intangível. Algo que se passou em um momento, mas que não se instaurou na realidade. Essa é a questão que envolve a literatura: a fronteira do real. O que o dramaturgo criou para suas personagens não ocorreu. Entretanto, tendo ele criado essa história, ela se torna verdadeira. Ela tem uma mensagem para ser passada. A característica do intangível na peça se dá também pela contextualização de uma história sem todos os personagens que o criaram. Isso é, as personagens carregam uma história, a qual foi moldada por personagens que não estão em busca de um local para se desenvolver, tal como o secretário. No entanto, ele fez sua parte na estruturação do cenário que a peça ocorreria, se não fosse pela ausência do autor.

Nesse sentido, desenvolve-se o metadrama. Há um conflito e o fato de ser uma história fictícia não a torna menos verdadeira. O metadrama é o drama sobre o drama: o drama de personagens não encontrarem maneira de se disseminar através do teatro e do drama. Esse também ocorre quando a história é apresentada pela perspectiva dos três principais personagens: A Mãe, O Pai e a Enteada (O Filho fala pouco, mas suas perspectivas expressam parcialidade, sendo essa carregada de ódio de seu pai). Assim sendo, é notável as versões de uma realidade, sendo essa moldada por vários integrantes, tendo cada um uma visão sobre um mesmo objeto. Essas visões partiriam, então, de sua própria personalidade e posição diante do fato.

O autor mostra a vulnerabilidade de nossos dogmas e da nossa própria jornada. Induz à reflexão sobre o que parte de nossas ações e o que provém

de uma força de coerção invisível, que seria uma analogia a um dramaturgo movendo nossos passos e mentes, de acordo com seu interesse. Nessa concepção, é possível ter como referência o filme *O Show de Truman – O Show da Vida* (1998), no qual um bebê indesejado pelos pais é adotado por uma produtora e sua vida é transmitida na televisão por 30 anos, até o rapaz descobrir. “Aceitamos a realidade que nos é dada”, é o que diz o diretor. Todos no set, que figurava uma ilha, viviam em prol dele, atuando para o desenvolvimento de sua vida. Truman não tinha ninguém que o entendesse, apesar de ser acompanhado durante toda sua vida. Ele não tinha ninguém, pois todos eram atores que contribuíam para um propósito: a audiência, sendo essa alta pela autenticidade do programa, que se configurava sobre o mesmo aspecto que Pirandello abordou, sendo esse a caracterização de uma história verdadeira, uma vida, que atrai os olhos do público.

Nesse sentido de as pessoas aceitarem a realidade que lhes é dada, como um destino ao qual elas são fadadas, podemos citar a peça *Piquenique no Front* (1952), de Fernando Arrabal. Ela foi uma das primeiras a introduzir o movimento do Teatro do Absurdo. A obra tem como cenário um campo de batalha. O protagonista é Zapo, um soldado vestido da cor cinza, escondido na trincheira, caracterizando a temporalidade da peça situada na Primeira Guerra Mundial (1914-1919).

No campo de batalha, Zapo se assusta com a chegada dos pais ao local. Ele se preocupa e pede para que saiam. O senhor e a senhora Tépan estão despreocupados, preparando um piquenique no lugar. Em um momento, aparece um rapaz de verde, Zepo, que hesitou em atacar Zapo. Quando o vê, Zapo não sabe como lidar com o adversário, que se tornou seu prisioneiro. A mãe reclama com Zapo ao ele tentar prender o inimigo e mandou Zapo ter bons modos com o intruso, sempre perguntando sobre o bem-estar desse.

Zepo é convidado para comer com os demais e os senhor e senhora Tépan começam a interrogá-lo quanto à guerra com as mesmas perguntas que fizeram a Zapo, tendo o prisioneiro respondido da mesma forma. Em seguida, chegam dois enfermeiros procurando mortos ou feridos, mas na trincheira em que estão não há algum. Os enfermeiros se entristecem e perguntam se

alguém está doente ou com dor. Sem resultados positivos, eles saem de cena insatisfeitos com a resposta.

Com a saída dos enfermeiros, Zepo é perguntado sobre sua entrada na guerra. Ele responde que estava em casa consertando o ferro de passar e chegou um homem que o mandou ir para guerra. Zapo confirmou a história de Zepo. Eles concordam que, ao chegar na trincheira, o General difamou os inimigos, manipulando a mentalidade dos soldados quanto aos adversários. No fim, eles se questionam sobre o porquê de estarem no campo de batalha se não querem fazê-lo. A conclusão que têm é por que há uma guerra ocorrendo. Então, eles resolvem falar para os outros pararem a guerra e terminar tudo. Assim, ficam felizes com a solução e começam a dançar. Mas, no fim, são fuzilados e todos morrem.

A história tem uma crítica clara, dadas as concepções ilógicas que traça uma guerra. Assim, o primeiro ponto a ser abordado é quanto à questão da função de cada cidadão no mundo e a razão para esse emprego existir. Isso é, os enfermeiros existem para socorrer os enfermos, mas, no sentido geral, sua função apresenta uma finalidade estruturada sobre o bem comum: é necessário haver uma pessoa que socorra outras. A questão dessa incumbência não é no fato de haver pessoas enfermas, mas para o caso de alguém se encontrar nesse estado, existir um profissional que cuide delas. Nesse sentido, podemos deferir à peça a crítica à alienação da população. Assim como os enfermeiros não ficam felizes de não haver mortos, os soldados não se perguntam a razão de estarem na guerra. Assim, a função se encontra em um grau superior a tudo, inclusive da vida de outras pessoas. O dever é mais importante que tudo.

É claro o paradoxo do dono da guerra. Os soldados que ali estão são negligentes em relação a esse fato, pois a luta ali travada não é deles, mas são eles quem morrem. Eles matam, também. Matam pessoas que não conhecem, iguais a elas. Esse traço é evidenciado pelo duplo de Zapo e Zepo. Eles são iguais, absurdamente idênticos, e são inimigos. São destinados a tirar a vida um do outro. Assim, a peça expõe uma reflexão: em uma guerra, mata-se os outros matando a si mesmo. Quem morre são soldados iguais aos outros

soldados. Psicológica ou fisicamente, a morte em uma guerra recai sobre os vivos. Não se escolhe quem matar. O objetivo é fazê-lo.

O final expõe uma conclusão dada em uma reflexão. Eles morreram por que se levantaram para dançar, por que estavam felizes com o possível fim de guerra. E vivenciaram a morte por que se opuseram, por que não viram fundamento em haver pessoas se matando. O autor deixa os leitores com esse questionamento e os faz questionar sobre o que é a ilusão que os mata e se compensa achar a solução do mundo, já que essa pode matar se não for do interesse dos demais.

Samuel Beckett (1906-1989) foi um escritor e dramaturgo irlandês, famoso por suas influentes obras do século XX. Ele utiliza diversas ferramentas para atribuir aos seus textos seu traço, e uma característica marcante de muitas de suas peças é o duplo. Analisemos, inicialmente, *O Improviso de Ohio* (1982). Nessa peça, há dois homens grisalhos sentados de frente um para o outro. A intenção de Beckett é que sejam iguais, dada a semelhança física entre os senhores. Delineia-se, dessa forma, o primeiro indício do duplo nessa peça. Os nomes deles são L e O, Leitor e Ouvinte. O Leitor lê um livro e o Ouvinte ouve o leitor. Ambos estão agachados sobre uma mesa de maneira semelhante, sendo a exceção o livro à frente do leitor.

Enquanto L lê, O reage ao que ouve. Nesse sentido, há dois duplos a serem analisados. O primeiro estrutura-se sobre a ideia de um ser que reage pelos sentimentos dos outros. Isso é, L é quem lê e tem contato com a mensagem do livro. Mas é O quem age conforme as ideias transmitidas pelo livro. L, a partir de sua fala, emite as palavras que fazem O reagir. Esse duplo, então é dado por paralelos que se relacionam pela troca.

Dessa maneira, mas não necessariamente decorrente dessa ideia, há o sentido de os dois serem dois lados de uma pessoa. Um que avalia e outro que age. L está avaliando o que lê e O é quem não se detém sobre a mensagem. Em um paralelo comum, há o cérebro e o coração de uma pessoa, que se diferenciam pela racionalidade e ímpeto, respectivamente. Apesar de diferentes, os dois atuam numa mesma pessoa, encontrando-se no mesmo estado, afinal, uma pessoa pode encontrar-se somente em uma posição final.

Nesse sentido, então, há o final da peça, em que os dois finalizam o espetáculo no mesmo estado físico e posição.

A peça *Esperando Godot* (1953) começa com uma árvore e uma estrada, onde há Vladimir e o Estragon que, no momento, não consegue tirar as botas dos pés doloridos, finalmente resmungando: "Nada a ser feito", frase essa que marcou a ascensão de Beckett e o Teatro do Absurdo. Quando Estragon de repente decide sair, Vladimir lembra que eles devem ficar e esperar por uma pessoa chamada Godot. Então, eles refletem sobre o Godot que esperam e o porquê de o fazerem ali, mas só sabem, que devem esperar em uma árvore uma sem folhas.

Estragon dorme e Vladimir o acorda. Estragon, então, se anima para contar ao seu amigo seu sonho, mas Vladimir o interrompe antes que ele possa contar, ato esse que ocorre outras vezes na peça. Estragon, entediado pela espera de Godot, sugere que se enforquem, mas abandonam a ideia quando a logística parece ineficaz. Eles então se questionam sobre as vantagens de continuar esperando Godot, mas não conseguem sequer saber o motivo de estarem ali, quanto mais o que Godot tem a oferecer.

Lucky, um escravo silencioso, sobrecarregado de bagagem, com uma corda amarrada no pescoço, e Pozzo, seu arrogante e imperioso mestre, param para descansar onde estão Vladimir e Estragon. Pozzo sempre dá ordens abusivas para Lucky, que são seguidas em silêncio. Pozzo desfruta de um lanche egoísta de frango e vinho, e vai jogando os ossos do frango no chão. Vladimir, então, critica Pozzo pela maneira que age com Lucky. Pozzo ignora a crítica e expõe que deseja vender Lucky, o qual começa a chorar. Estragon tem pena e tenta enxugar as lágrimas de Lucky, mas, quando ele se aproxima, Lucky o violenta. Pozzo então descreve sua relação com Lucky ao longo dos anos, antes de oferecer a Vladimir e Estragon alguma compensação por sua companhia. Estragon, então, pede dinheiro, enquanto que Pozzo sugere que Lucky possa dançar e pensar para eles. A dança de Lucky, monótona e desajeitada. Mas quando Vladimir coloca seu chapéu em Lucky, pode ouvir seu pensamento. Então, Lucky arruma a mala de Pozzo e ambos vão embora.

Vladimir e Estragon, sozinhos novamente, refletem se encontraram Pozzo e Lucky antes. Chega, então, um Moço, que diz ser o mensageiro de Godot, para dizer que não iria ao local no dia, mas no dia seguinte estaria lá. Vladimir desconfia da situação, e pergunta se o Moço veio no dia anterior, deixando claro que os dois homens estão esperando há muito tempo e provavelmente continuarão. Depois que o Moço sai, a lua aparece, e os dois homens planejam sair e encontrar abrigo para a noite, mas eles simplesmente ficam em pé sem se mover.

No dia seguinte, no mesmo local, Vladimir é o único que tem as memórias do dia anterior, enquanto que Estragon não se lembra de nada. Vladimir, então, relata o que ocorreu no dia anterior, e começa a imitar Lucky e pede para Estragon representar Pozzo, ensinando a seu amigo a maneira que age o arrogante personagem. No entanto, em um momento, chegam Pozzo e Lucky, mas Lucky agora guia Pozzo, em vez de ser controlado por ele. Estragon vê uma oportunidade de se vingar de Lucky por chutá-lo mais cedo. A questão é debatida até Pozzo revelar que ele agora está cego e que Lucky agora está mudo. Pozzo alega ainda ter perdido todo o sentido do tempo, e diz que ele não se lembra de os ter encontrado antes, e que não se lembrará dos eventos que ocorre no dia naquele que se sucederá. Sua arrogância do dia anterior parece ter sido substituída por humildade e discernimento. Ele vai embora.

Sozinho, Vladimir é encontrado pelo Moço. Desta vez, Vladimir começa conscientemente a perceber a natureza circular de suas experiências: ele até prevê exatamente o que o garoto dirá, envolvendo o mesmo discurso sobre Godot não chegando hoje, mas certamente amanhã. Vladimir parece chegar a um momento de revelação antes de perseguir furiosamente o Moço, exigindo que ele seja reconhecido na próxima vez que se encontrarem. Estragon acorda e puxa as botas novamente. Ele e Vladimir consideram se enforcar mais uma vez, mas não conseguem por não haver maneira de fazê-lo. Eles resolvem trazer um pedaço de corda melhor para o dia seguinte e, se Godot não chegar, cometer suicídio por fim. Mais uma vez, eles saíram daquele local, mas, novamente, nenhum deles se move.

Através dessa peça, pode-se perceber a maneira como Beckett faz as analogias à realidade através da representação. A eterna espera por Godot e a impossibilidade de sair da jaula que prende Vladimir e Estragon representa certos aspectos da realidade das pessoas. Aspectos esses que abrangem uma concepção geral da vida delas. Godot é o sentido da vida. As pessoas o esperam eternamente, algo que lhes é prometido: o destino. Para alcançá-lo, devem sair à sua procura. O sentido da vida é algo que aspiram, mas sequer o conhecem, é algo amorfo. No entanto, aquilo que dá forma ao viver pode já ter passado por elas, mas as promessas de Godot não as permitem ver. Dessa forma, Pozzo e Lucky são aquilo que procuram. Eles foram apresentados de duas formas, apresentando os dois lados de cada. Com seu jeito arrogante, Pozzo é o cego que vê. Lucky é o mudo que ouve ordens, e seu pensamento revela sua profundidade. O Moço vem a Vladimir e Estragon dizer que Godot vem no dia seguinte. Ele não mente. Espera que um dia a dupla entenda que Godot é a antítese: o cego que dá a visão para eles e que os fazem sair daquela prisão.

Dessa maneira, a peça é um período que se repete na vida de Vladimir e Estragon. Pozzo e Lucky se mostram inicialmente de uma maneira e no dia seguinte de modo contrário. A vida é composta por antíteses. Paradoxos que fazem sentido e constroem esse meio no qual vivemos. Pozzo mostra a fragilidade do que temos a fim de expor que estamos em um precipício, prontos para cair, esperando um sopro.

POZZO. - (Repentinamente furioso.) Não terminou de envenenar-me com sua história sobre o tempo? É insensato! Quando! Quando! Um dia, não lhe basta? Um dia como os outros, tornou-se mudo, um dia tornei-me cego, um dia retornaremos surdos, um dia nascemos, um dia morreremos, o mesmo dia, o mesmo instante, não lhe basta isto? (Mais repousado.) Dão a luz a cavalo sobre uma tumba, o dia brilha por um instante e, depois, outra vez a noite. (Tira da corda.) Em marcha! (BECKETT, 1953, p. 118).

Outra importante peça de Beckett é *Fim de Partida* (1957). Fora escrita por em 1957, se enquadrando na categoria de Teatro do Absurdo. Nesse sentido, a peça não apresenta delineações claras do seu significado, mas um aspecto que é claro na peça são os personagens esperando pela morte na peça. O medo de viver é caracterizante.

Na peça, o duplo se instaura com clareza. Há dois fatores abordados, a ação e a racionalidade, ambos dentro de um mesmo contexto de desenvolvimento. A primeira é executada por Clov e a racionalidade está em Hamm. As personagens são duplos antagônicos por pertencerem a um mesmo grupo classificatório, ou seja, estar dentro de uma mente, mas agir de maneiras contrárias. Isso é, tudo o que Hamm pede, Clov faz, e reclama por fazê-lo, questiona suas ações e é preso às ordens de Hamm. Ainda há Nagg e Nell, que representam a memória e o passado que definha. No sentido do cérebro, então, entende-se que a história do mundo se repete, pois, como fora apresentado, a memória está no lixo, a ser esquecida. Hamm é o mestre, cego e paralítico. Em sua cadeira, diz a Clov para olhar a lixeira e o lado de fora. Clov é filho servo que não pode se sentar. A ideia de dependência é dominante na peça, bem como a reciprocidade, tendo em vista que Hamm dá alimento e casa para Clov e Clov fornece pernas e visão para ele. Finalmente, a quebra de reciprocidade é a morte de ambos na peça. Nagg e Nell são pais de Hamm. Os pais Nagg e Nell estão na lata de lixo que mostra, também, a existência sem sentido de pessoas idosas.

A morte é um tema recorrente na peça. No sentido de todos os personagens representarem os conflitos de uma única pessoa, o Hamm, entende-se que ambos querem morrer. Clov quer ir embora, abandonar Hamm, mas não consegue. Eles dependem um do outro, e apesar de ambos quererem se separar e condenar sua existência ao vazio, não podem. Tentam, mas não conseguem, pois, o jogo, como é retratado na peça, é uma jaula para suas vidas, sem sentido e sem cor.

Assim, é evidenciada também a incapacidade que eles têm de sonhar. Hamm diz

Se eu dormisse talvez tivesse amor. Fugiria para a floresta. Meus olhos veriam... o céu, a terra. Correria tanto que não me pegariam. *(Pausa)* Natureza! *(Pausa)* Há uma goteira na minha cabeça. *(Pausa)* Um coração na cabeça (BECKETT, 1957, p.62).

Entende-se, então, que Hamm gostaria de dormir para poder viver aquilo que não pode na realidade. Mas sequer descansar consegue. Ele relata que haveria um coração na sua cabeça. O coração bate e nos faz viver. Nesse

sentido, então, Hamm expressa seu sonho de gostar da vida e deleitá-la com felicidade, o que aconteceria somente em um sonho.

Diante disso, o último duplo se refere ao espelhamento de Hamm ao final da peça. Clov vê um menino sentado em uma rocha pela janela. O menino não faz nada, e olha somente seu umbigo. Clov quer chama-lo e abriga-lo, mas Hamm diz que se ele precisar, o próprio garoto virá a procura-los. É nesse momento que o dramaturgo finaliza a história com o próprio protagonista se vento e se autodescrevendo. Hamm olha somente para si, e não para o universo, que é, dessa maneira, sem cor para ele. Hamm precisa de ajuda, mas não a procura, pois espera que cheguem até ele. Paradoxalmente, ele mesmo impede as pessoas o ajudem. Ele não deixa que Clov o auxilie. Hamm, o menino, vive e morrerá sozinho, sem olhar ao horizonte. E quando isso acontecer será o momento da sua felicidade.

Concluimos, assim, que Beckett, através de seus duplos, desenhou a condição humana de maneira a discutir o cenário interno das pessoas, através da sua perspectiva. A maneira como o autor arquiteta a realidade abre caminhos para diversas apresentações, mas é notável que a temática principal de suas peças é o sentido da vida e o prazer na morte, como visto em *O Improviso de Ohio* (1982), *A Última Gravação de Krapp* (1958) e *Esperando Godot* (1953). Beckett tem seu teatro caracterizado pelas imagens e simbologias. Entrar em Beckett é se ver em outro mundo, distante do limite da realidade. Sobre isso, Camargo:

A imagem beckettiana, impressa em seu impacto inicial, deve se cristalizar na percepção e na memória, como imagem e como ação da imagem, imaginação, imagem em ação. Estabelece esta leitura retida no tempo um *modus operandi* que pretende determinar como deve ser executada a encenação e sua recepção (CAMARGO, 2012, p.02).

Vaconcelos (2015) discorre sobre a morte da esposa de Beckett e como esse fato afetou seus textos, pois as lembranças e a morte de alguém importante são temas muito recorridos em suas peças.

O câncer terminal de Edna MacCarthy, antigo amor de Beckett, tem, segundo James Knowlson, efeito devastador sobre o autor e são as memórias dela sobretudo, meditadas neste período que percorrem a *Última Gravação* como memórias do próprio Krapp. Os olhos negros

de Ethna duplicam-se nos profundos olhos de mulheres que Krapp deixou para poder abraçar integralmente a escuridão, ou seja, abraçar o estado epifânico que se anunciou a ele como o mais propício para escrever sua obra-prima (VASCONCELOS, 2015, p. 90).

Dessa maneira, é possível perceber como fenômenos tais como o duplo são necessários para a concretização da transmissão do pensamento humano. O duplo auxiliou os dramaturgos a exporem conceitos, ideias, críticas e a se expressarem como seres humanos. Esse artigo se aprofundou no teatro, avaliando uma amostra do que é um oceano de produção humana ao longo do tempo, e com isso expõe como o ser humano é capaz de criar ferramentas para lhe servirem em seu processo de vivência.

Considerações finais

Tendo em vista a discussão apresentada, foi possível depreender a concepção do duplo na dramaturgia como um espelhamento das ações, emoções e do próprio ser humano. As peças aqui analisadas demonstram os conflitos internos de homens e sua capacidade comunicativa, de modo que, em sua criatividade, encontre e crie métodos de compartilhar seus sentimentos.

O teatro, como forma de arte, acompanha as mudanças, evolução e ações do homem. Se moldando conforme o contexto da população, o cenário do teatro é variável, mas esteve constantemente presente ao à sociedade para essa se expressar. O duplo na dramaturgia, a partir das análises aqui realizadas, se revelou como uma metodologia que o ser humano utiliza para definir a si mesmo. Por não se entender, se ver em uma ambiguidade de pensamentos e personalidades, o homem só consegue se representar como inteiro através do duplo, que como um fenômeno natural de espelhamento do homem, sempre o seguirá.

Referências

ARRABAL, Fernando. **Piquenique no Front (1952)**. Disponível em: https://retrateinterior.files.wordpress.com/2014/07/piquenique_no_front__fernando-arrabal.pdf. Acesso em: 10 out. 2018.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução: Fábio de Souza Andrade. Editora Companhia das Letras, 2017.

BECKETT, Samuel. **Fim de partida (1957)**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3346227/mod_resource/content/1/FIM%20DE%20PARTIDA%20DE%20SAMUEL%20BECKETT.pdf. Acesso em: 17 set. 2018.

BECKETT, Samuel. Improviso de Ohio. **Literatura e Sociedade**, n. 14, p. 210-213, 2010.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A forma pura no teatro. Teatralização do mundo segundo Witkacy. **Revista KARPA**, v. 5, p. 5.2, 2012.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Samuel Beckett: (re) construindo imagens e memórias. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 9, n. 2, 2012.

IONESCO, Eugène. **A cantora careca**. Paris: Teatro Aliana Francesa, 1950. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2219578>. Acesso em: 03 set. 2018.

PIRANDELLO, Luigi. Seis Personagens à Procura de Um Autor. Tradução: Brutus Pedreira, 1921.

PORTICH, Ana. O espectador como Narciso, o teatro como espelho: Considerações sobre as peças Amor no Espelho, de Giovan Battista Andreini, e Narciso, de Jean-Jacques Rousseau. **Literatura e Sociedade**, v. 16, n. 15, p. 134-143, 2012.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução: Erica Shultz, Fernanda Scheerent, Jorge Jonas Jankus, Mauni Oliveira, e Théo Amon. Porto Alegre: Editora Dublenense Ltda, 2013.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo** – ensaio sobre a ilusão. Apresentação e Tradução: José Thomaz Brum. Rio De Janeiro: Editora José Olympio Ltda, 2008.

THE TRUMAN SHOW. Direção de Peter Weir. Produção de Andrew Niccol, Edward S. Feldman, Scott Rudin e Adam Schroeder. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1998.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria. Beckett e seus duplos. **Literatura e Sociedade**, n. 17, p. 88-94, 2015.