UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

YONARA DANTAS DE OLIVEIRA

EU?!

Um estudo sobre a concepção de indivíduo na peça
***Fim de Partida* de Samuel Beckett**

São Paulo

2015

YONARA DANTAS DE OLIVEIRA

EU?!

**Um estudo sobre a concepção de indivíduo na peça *Fim de Partida*
de Samuel Beckett**

(Versão original)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia
da Universidade de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do título de
Doutora em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Escolar e
do Desenvolvimento Humano

Orientador: Prof. Dr. José Leon Crochík

São Paulo

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTA TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Oliveira, Yonara Dantas de.

EU?! Um estudo sobre a concepção de indivíduo na peça Fim de Partida de Samuel Beckett / Yonara Dantas de Oliveira; orientador José Leon Crochík. -- São Paulo, 2015.

106 f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Indivíduo 2. Experiência 3. Teatro 4. Wieselgrund-Adorno, Theodor Ludwig, 1903-1969 5. Beckett, Samuel, 1906-1989 I. Título.

B3199.A3

YONARA DANTAS DE OLIVEIRA

EU?!

Um estudo sobre a concepção de indivíduo na peça *Fim de Partida* de Samuel Beckett

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutora em Psicologia.

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Leon Crochík – Orientador
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Kety Valéria Simões Franciscatti
Universidade Federal de São João Del-Rei

Prof. Dr. Jaime Ginzburg
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Pedro Fernando da Silva
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Arley Andriolo
Universidade de São Paulo

Agradecimentos

A Deus.

Aos meus pais, que muito amo e que, desde cedo, me apontaram e me incentivaram no caminho dos estudos.

Ao meu irmão, Itamar, com quem tenho a alegria de compartilhar empolgantes descobertas e perspectivas na vida e nas artes.

Ao meu marido, Miguel, pela parceria, incentivo e amor que me fazem uma pessoa melhor e mais feliz a cada dia! Sua paixão pela música é fonte de inspiração!

Ao professor Leon, pelo constante incentivo e crédito nesta tese. Seu apoio, sua leitura criteriosa e os diálogos que surgiram em cada reunião de orientação tornaram esta pesquisa e este texto possível.

À professora Kety Franciscatti, pelo convite, investimento e incentivo aos primeiros e fundamentais encontros com o Adorno. À Cynthia, amiga e parceira de pesquisa, com quem iniciei o percurso na obra de Adorno, que, em 2014, completou 10 anos.

À Tuti Regina, com quem tive o prazer de desenvolver o projeto de pesquisa *Dialética e Teatro*. O exercício de assistir e pensar sobre peças foi muito importante para o amadurecimento das reflexões constantes nesta tese.

Ao grupo de estudos sobre Samuel Beckett, coordenado pelo Prof. Fábio de Andrade, que me recebeu e me possibilitou o contato com variadas perspectivas sobre a obra desse incrível autor.

Aos professores Jorge de Almeida e Pedro da Silva, pelo diálogo franco e construtivo por ocasião do exame de Qualificação.

Aos amigos que conheci na Fundação Getúlio Vargas: Emerson, Fábio, Marina, Karina Brazil, Karina Denari, Maria Cecília, Catarina, Cássia, Fernanda, Thiago, Rafael, Pedro e tantos outros amigos, todos muito especiais...

Aos queridos Cristina e Fernando, também da FGV, que acompanharam de perto a construção e os desafios na produção desta pesquisa.

Aos amigos Andrea Zanetti, Giseli Correa, Richard Bruno, Aureliano Lopes e Thalles Amaral. É uma alegria contar com a amizade de vocês.

À Sandra, que realizou com muito esmero e delicadeza a revisão desta tese.

À minha afilhada Deborah e ao Lucas, pela dedicação na representação da cena de *Fim de Partida* que compõe os títulos das seções deste trabalho.

A todos com quem tive a oportunidade de conversar sobre esta pesquisa, àqueles que participaram do amadurecimento dessas reflexões e a todos os familiares e amigos que fazem essa vida mais digna de ser vivida: muito obrigada!

Hamm: Clov!
Clov (*concentrado*): Mmm.
Hamm: Sabe de uma coisa?
Clov (*concentrado*): Mmm.
Hamm: Nunca estive lá.
Clov: Sorte sua.
Volta-se para o exterior.
Hamm: Ausente, sempre. Tudo aconteceu sem mim.
Não sei o que aconteceu. (*Pausa*)
E você, sabe o que aconteceu? (*Pausa*)
Clov!

Samuel Beckett

A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir de imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir formas míticas e superadas. Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens se reconverteram exatamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força.

Max Horkheimer e Theodor Adorno

Ilustração de *Fim de Partida*
Déborah Araújo e Lucas Soldi

Resumo

OLIVEIRA, Yonara Dantas de. **EU?! Um estudo sobre a concepção de indivíduo na peça *Fim de Partida* de Samuel Beckett.** 106f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta tese trabalha uma concepção fundamental para a Psicologia: a de indivíduo, tal como compreendida na obra de Theodor W. Adorno. Neste estudo, essa concepção foi analisada à luz das considerações de Adorno à peça *Fim de Partida*, de Samuel Beckett. No ensaio *Intento de entender Fin de Partida*, Adorno avalia essa peça como denúncia realista das condições deterioradas de formação do indivíduo. Para Adorno, é por meio da forma de paródia do drama que a peça expõe a dilaceração das possibilidades de contato entre os homens e destes com a natureza e o mundo. Nesse contexto, outro conceito se fez importante: o de experiência, tal como o entende Walter Benjamin. Esse conceito também foi fundamental para Adorno desenvolver suas análises sobre as condições de constituição do indivíduo. Essas referências iluminam a obra beckettiana, que se desvela em seu aspecto formal como historiografia do sofrimento e explicita o caráter fragmentário e impotente com que a concepção de indivíduo se apresenta na modernidade.

Palavras-chave: Indivíduo. Experiência. Teatro. Theodor Adorno. Samuel Beckett.

Abstract

OLIVEIRA, Yonara Dantas de. **I?! A study about the conception of individual in *Endgame* by Samuel Beckett.** 106f. PhD thesis (Doctorate in Psychology) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This thesis discusses a fundamental conception for Psychology: the individual, as it is conceived in the works of Theodor W. Adorno. In this study, this conception was analyzed in the light of Adorno considerations to the play *Endgame*, by Samuel Beckett. In the essay *Trying to Understand Endgame*, Adorno evaluates this play as a realistic denunciation of the deteriorating conditions of the individual's formation. For Adorno, is through the form of drama's parody that the play exposes the disruption of contact opportunities between the men and between those with the nature and the world. In this context, other concept became significant: the experience, such as Walter Benjamin understands it. This concept was also essential for Adorno develop his analysis of the conditions of the individual's constitution. These references illuminates the work of Beckett, which is revealed in its formal aspect as a historiography of the suffering and explains the powerless and fragmentary character that the conception of the individual shows in modernity.

Keywords: Individual. Experience. Theatre. Theodor Adorno. Samuel Beckett.

Sumário

NOTAS INTRODUTÓRIAS	10
Apresentando a tese: suas partes e relações	14
PRÓLOGO	17
A recusa de Beckett às tentativas de interpretação de sua obra	17
A importância do teatro na obra de Beckett	20
Sobre a peça <i>Fim de Partida</i>	23
Contribuição de Beckett a uma análise de caráter materialista histórico	27
PARTE UM - O DRAMA DO/NO/E O INDIVÍDUO	30
O drama como gênero e o drama em <i>Fim de Partida</i>	30
Paralelos entre o gênero dramático e a concepção iluminista de Indivíduo	38
PARTE DOIS - DO INDIVIDUAL AO COLETIVO: IMANÊNCIAS E AUSÊNCIAS	47
O caráter materialista histórico-dialético da concepção de indivíduo para Adorno	47
A incomunicabilidade e suas consequências para a formação do indivíduo	57
Benjamin, Beckett e Proust	68
PARTE TRÊS - O QUE RESTA DO INDIVÍDUO?	75
Hamm: o anti-herói	75
A peça <i>Fim de Partida</i> e a fragilidade do indivíduo	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	104
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	107

Notas Introdutórias

Esta pesquisa integra os estudos que desenvolvemos sobre a relação entre o teatro em sua especificidade como forma de expressão artística e as discussões de cunho estético e contribuições filosóficas de autores da Escola de Frankfurt para o campo da psicologia, mais especificamente, as contribuições do filósofo alemão Theodor Wiesengrund Adorno.

Na pesquisa de Iniciação Científica realizada na Universidade Federal de São João Del-Rei sob orientação da Profa. Dra. Kety Valéria Simões Franciscatti, nos debruçamos sobre as (im)possibilidades da recepção da obra de teatro como experiência estética. Na articulação entre o conhecimento proporcionado pela arte e pela psicologia, e considerando a dimensão da criação artística desenvolvida em parceria com a pesquisadora Cynthia Maria Jorge Viana, buscamos iluminar de que maneira a criação artística determina as condições de contato do espectador com a obra, observando-se tais aspectos em grupos de teatro amador de São João del Rei/MG e em seu público.

Durante o mestrado, desenvolvido na Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. José Leon Crochík, nossos estudos versaram sobre a inserção do teatro na educação escolar. Com base nas considerações desenvolvidas por Adorno, trabalhamos o modo pelo qual o teatro, como expressão artística, é forma de conhecimento. Tendo em vista o seu caráter de negatividade, as obras de arte condensam as antinomias e os antagonismos como antíteses da sociedade enquanto problema de sua forma interna, o

que potencializa a arte como crítica imanente à realidade social. Partindo desse entendimento, buscamos elucidar como o teatro se relaciona com os demais conteúdos escolares, indagando de que maneira, nessa relação, o teatro se encontra rebaixado em seu potencial de contato com a realidade e de crítica a ela.

Nesta pesquisa de doutorado, damos continuidade à análise das potenciais relações entre o teatro e as discussões de Theodor Wiesengrund Adorno. Tomando como referência a concepção de indivíduo na sua obra, observamos como a peça *Fim de Partida* de Samuel Beckett oferece nuances para a explicitação desse conceito. A referência teórica importante neste estudo é o ensaio *Intento de entender Fin de Partida*, de Adorno (1961/2003). Debruçado de modo específico sobre o teatro, Adorno desenvolve nesse ensaio a ideia de que a peça *Fim de Partida* parte da tese de que a aspiração do indivíduo à autonomia e ao ser tem se tornado um tanto quanto inverossímil.

A força da consciência para pensar a história, a capacidade de imprimir sentido à vida, tudo isso se encontra em escassez. Nesse contexto, corremos o risco de buscar alguma saída na abstração da história ou do sentido. Para Adorno, esse é o risco que aproxima a obra de Beckett e a dos existencialistas parisienses. No contraponto entre a obra de Beckett e o existencialismo parisiense, Adorno (1961/2003) explicita a tensão presente na obra beckettiana, que se contrapõe ao apaziguamento frente ao curso da história proposto pelos existencialistas.

Para Adorno (1961/2003), frente à ausência de sentido, o existencialismo busca os invariantes da existência humana. Como os invariantes são, por seu turno, conceitos genéricos de existência, abstratos, eles acabariam por se afastar mais e mais dos homens, aos quais deveriam se referir.

Já a obra de Beckett, por meio de seu procedimento poético, se entrega ao absurdo sem intenção. Seu sentido é a ausência de sentido, e com isso representa de modo contundente as condições objetivas e quicá, a possibilidade de superação:

A inevitabilidade histórica dessa absurdidade faz com que pareça ontológica: este é o contexto da cegueira da própria história. O drama de Beckett o destrói. A contradição imanente do absurdo, o sem sentido em que termina a razão, abre enfaticamente a possibilidade de algo verdadeiro que nem sequer pode ser pensado. (ADORNO, 1961/2003, p. 308 – tradução nossa¹).

Para Adorno (1961/2003), isso se desenvolve em Beckett pelo estudo sistemático da forma que sua obra realiza. Em *Fim de Partida*, por exemplo, a ideia de personagens é mantida, mas o drama mesmo, a evolução da situação dramática que decorre do confronto das vontades, não se sustenta. A derrocada da forma dramática ganha contornos próprios na medida em que o drama é revisitado de forma parodiada, evidenciando-se como “roupa velha e folgada” frente os parcos dilemas das personagens modernas. Beckett dialoga com a historicidade das formas e, com isso, se contrapõe à mera imediatidade do ser.

No contraponto com o existencialismo, Adorno (1961/2003) desvela o engano presente na noção de imediatidade da individuação, que busca a cifra do ser, ou o caráter fundamental do ser, desconsiderando que precisamente o que concerne à experiência humana é mediado, condicionado, histórico. Esse substrato é fundamental à concepção de indivíduo que pretendemos desenvolver neste estudo.

Sem as condições propícias à individuação, os homens não são, mas estão – à espera que algo mude, à espera que tudo acabe. A pseudoindividuação imediata é

¹ Na versão consultada: “La inevitabilidad histórica de esta absurdidad hace que parezca ontológica: éste es el contexto de enajenamiento de la historia misma. El drama de Beckett lo demuele. La contradicción inmanente de lo absurdo, el sin sentido en que termina la razón, abre enfáticamente la posibilidad de algo verdadero que ni siquiera puede ser pensado.” (ADORNO, 1961/2003, p. 308).

revelada, ao mesmo tempo, como prisão e aparência de liberdade. Nas palavras de Adorno:

[...] a desintegração em elementos separados e não idênticos está intimamente relacionada à identidade em uma peça teatral que não renuncia à tradicional lista de personagens. Apenas contra a identidade, caindo em seu conceito, é possível a dissociação; do contrário, seria a pluralidade pura, não polêmica, inocente. A crise histórica do indivíduo tem seu limite no indivíduo biológico, que é o seu cenário. Assim, em Beckett as mudanças de situações que se vão produzindo sem resistência dos indivíduos terminam nos obstinados corpos a que elas regressam. (ADORNO, 1961/2003, p. 288-289 – tradução nossa²).

O eu integralmente capturado pela civilização se reduz a um elemento dessa inumanidade, à qual a civilização desde o início procurou escapar. “Concretiza-se assim o mais antigo medo, o medo da perda do próprio nome. Para a civilização, a vida no estado natural puro, a vida animal e vegetativa, constituía o perigo absoluto.” (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 42). Um após o outro, os comportamentos mimético, mítico e metafísico foram considerados eras superadas, de tal sorte que a ideia de recair neles estava associada ao pavor de que o eu revertisse à mera natureza, da qual havia se alienado com esforço indizível e que, por isso mesmo, infundia nele indizível terror.

O protótipo do modo de dominação da natureza e dos homens, que poderia ser datado do Renascimento e relacionado ao movimento iluminista, para Horkheimer e Adorno na *Dialética do Esclarecimento* encontra o seu protótipo muito antes, na experiência do herói da Odisseia, Ulisses: “[...] o sujeito Ulisses renega a própria identidade que o transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação genérica do

² Na versão consultada: “[...] la desintegración en una pieza teatral que no renuncia a la tradicional lista de personajes. Sólo contra la identidad, cayendo en su concepto, es en general posible la disociación; de lo contrario sería la pluralidad pura, no polémica, inocente. La crisis histórica del individuo tiene hoy por hoy su límite en el individuo biológico, que es su escenario. Así, en Beckett el cambio de situaciones que se va produciendo sin resistencia de los individuos termina en los obstinados cuerpos a los que aquéllas regresan.” (ADORNO, 1961/2003, p. 288-289).

amorfo.” (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 71). A falsa indiferenciação da natureza atende às iniciativas de controle e, para isso, se desfaz a indistinção entre palavra e objeto.

Do formalismo que busca reger com a mesma indiferença a natureza, os homens e a história, surge o protótipo do pensamento burguês. A alienação pela ordem, aliás, surge em *Fim de Partida* na ordem que Clov tanto ama e que busca como o fim de suas atividades. Mas isso tem um preço: “O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947/1985, p. 40). A arte, incapaz de romper a magia da subjetividade obstada, ao menos torna sensível a solidão. Esses elementos oferecem a base para este estudo.

Apresentando a tese: suas partes e relações

Esta tese está organizada nas partes descritas a seguir.

Para apresentar um pouco mais detidamente os conceitos e eventuais problemas com os quais dialogam a presente tese, delineamos uma espécie de “prólogo”. Nele desenvolvemos, ainda que brevemente: (i) a reticente relação de Beckett com as iniciativas de interpretação de sua obra, inclusive a empreendida por Adorno; (ii) a importância do teatro na obra de Beckett, e com isso, também a importância da especificidade da expressão teatral para este estudo; (iii) o contexto em que Beckett desenvolve a peça *Fim de Partida*; (iv) as contribuições de uma obra como a de Beckett para uma análise de caráter materialista histórico.

Partimos, então, para a Parte Um deste estudo. Nela analisamos o drama como gênero de representação cênica e o modo como os seus elementos constitutivos surgem como decompostos em *Fim de Partida*. Na sequência, analisamos as correlações entre o gênero dramático e a concepção iluminista de indivíduo. Observamos que a concepção de gênero dramático deixa entrever a concepção de indivíduo do período iluminista. A integridade do homem no tempo e no espaço, a consciência de si e a irremediável ação no mundo é o que surge no drama; personagens no pleno domínio de sua razão, enfrentando o confronto de suas vontades com as de outrem, engendrando ação dramática.

Na Parte Dois deste estudo buscamos as inter-relações entre o individual e o coletivo, fundamentais à formação do indivíduo. Partimos da concepção designada por Horkheimer e Adorno (1956/1973) ao conceito de “indivíduo”, quando enfatizam a materialidade necessária à constituição de uma individualidade, o contato com os outros, a história e a natureza. Observamos que muitas dessas noções foram engendradas na obra do jovem Adorno, em sua tese de pós-doutorado sobre Kierkegaard. Adorno, ao ler Kierkegaard, critica o caráter abstrato de concepções do tipo “a subjetividade é a verdade”, por seu caráter idealista. Ao mesmo tempo, observa que essa posição kierkegaardiana não é de todo equivocada, na medida em que reflete as condições históricas da interioridade. Deixa entrever que o materialismo histórico é uma chave de leitura importante para a concepção de indivíduo.

Do ponto de vista da coletividade, observamos a fragilidade da experiência, a ausência de sentido, aquilo que conferia, junto com a tradição, as referências para a vida. O que fundamentava a segurança da burguesia se converteu em algo escorregadio e impessoal. Tendo em vista as frágeis referências, os homens buscam refúgio em si

mesmos. Surge nesse contexto a aposta proustiana na memória involuntária – discutida tanto por Benjamin como por Beckett: aquilo que faria sentido, que se aproximaria da experiência, se encontra no inacessível. As experiências residem precisamente naquilo que não é consciente.

Na Parte Três retomamos a discussão sobre a peça *Fim de Partida*, com seu cenário austero, poucos móveis, poucas cabeças e um enredo ensimesmado. Na impossibilidade de agir, o anti-herói Hamm, não idêntico consigo, permite o desenrolar de algo que segue seu curso, impressões de um homem a quem as palavras não satisfazem, a quem resta construir uma narrativa particular, contentar-se com pouco, sem olhar para os lados.

Hamm confia seu segredo a Clov: “nunca estive ali”. “A terra não foi pisada nunca, o sujeito ainda não o é. A negação determinada se converte em dramaturgia mediante sua conversão consequente” (ADORNO, 1961/2003, p. 309 – tradução nossa³). Nos confrontos entre a expressão cênica de *Fim de Partida* e aquilo mesmo que se oferece como substrato para a formação do indivíduo na contemporaneidade depreendemos o modo como a substituição da individuação pela individualização está fadada ao fracasso.

³ Na versão consultada: “La tierra aún no ha sido hollada nunca; el sujeto aún no es tal. La negación determinada se convierte en dramática mediante la conversión consecuente.” (ADORNO, 1961/2003, p. 309).

Prólogo

A recusa de Beckett às tentativas de interpretação de sua obra

Apesar da importância de Beckett para a literatura ocidental do século XX e do grande interesse demonstrado por Adorno em relação à sua obra, Beckett se mostrava extremamente avesso às tentativas de interpretação de seus romances, peças teatrais, peças radiofônicas e outros. Avesso tanto às tentativas de interpretação empreendidas por filósofos e críticos de arte quanto por profissionais que atuaram nas montagens de suas peças, como diretores e atores.

Contamos com um registro sobre a opinião de Beckett acerca das considerações tecidas por Adorno a respeito de sua obra. Trata-se do relato de um encontro pessoal entre os dois e única referência a Adorno na biografia sobre Beckett – *Damned to fame: The life of Samuel Beckett*, de James Knowlson (1996). O biógrafo comenta que no início do ano de 1961⁴, Beckett passou por Frankfurt para uma noite de celebração organizada em sua homenagem pelo chefe da editora Suhrkamp, Dr. Siegfried Unseld. Contando com a presença de Beckett na cidade, Unseld promoveu um almoço com Adorno e Beckett. Descrevendo a ocasião posteriormente, Unseld relatou:

Adorno imediatamente desenvolveu sua ideia sobre a etimologia e a filosofia e o significado dos nomes em Beckett. E Adorno insistiu que Hamm [de Fim de Partida] derivava de Hamlet. Ele tinha toda uma

⁴ Mesmo ano da publicação original do ensaio *Intento de entender Fin de Partida*, de Adorno.

teoria baseada nisso. Beckett disse “Sinto muito, Professor, mas eu não pensei em Hamlet quando inventei esse nome”. Mas Adorno insistiu. E Beckett ficou um pouco irritado... À noite, Adorno iniciou sua fala e, claro, apontou para a derivação de Hamm de Hamlet [adicionando que 'Clov' era um clown aleijado]. Beckett escutou muito pacientemente. Mas então ele sussurrou em meu ouvido – ele disse em alemão, mas eu vou traduzir para o inglês – “Esse é o progresso da ciência, que professores possam seguir em seus erros!”. (UNSELD apud KNOWLSON, 1996, p. 479 – tradução nossa⁵).

De modo similar, Beckett rejeitava as tentativas – de atores e diretores de suas peças – de extraírem mais informações sobre as personagens do que aquelas impressas nos textos. Existem variados registros dessa resistência. Um deles se encontra em uma carta escrita por Beckett em 1954. Referindo-se a essa carta, o biógrafo relata uma discussão que Beckett havia tido com um ator que queria mais informações sobre Pozzo, uma das personagens da peça *Esperando Godot*: “[...] muito cansado para satisfazê-lo, lhe disse que tudo o que sabia de Pozzo estava no texto, que se houvesse descoberto mais o haveria colocado no texto, e que isso era verdade também para as demais personagens.” (BECKETT apud KNOWLSON, 1996, p. 412 – tradução nossa⁶).

Para Adorno em sua *Teoria Estética* (1970/2008), as obras de arte são a identidade consigo mesmas libertas da coação à identidade. Constituem-se como enigmas, e seu caráter enigmático sobrevive à interpretação que obtém a resposta. Nas palavras de Adorno (1970/2008), a obra de arte ultrapassa até mesmo a intenção do artista:

⁵ Na versão consultada: “Adorno immediately developed his idea about the etymology and the philosophy and the meaning of the names in Beckett. And Adorno insisted that 'Hamm' [in *Endgame*] derives from 'Hamlet'. He had a whole theory based on this. Beckett said 'Sorry, Professor, but I never thought of Hamlet when I invented this name.' But Adorno insisted. And Beckett became a little angry... In the evening Adorno started his speech and, of course, pointed out the derivation of 'Hamm' from 'Hamlet' [adding that 'Clov' was a crippled 'clown']. Beckett listened very patiently. But then he whispered into my ear – he said this in German but I will translate it into English – 'This is the progress of science that professors can proceed with their errors!'” (UNSELD apud KNOWLSON, 1996, p. 479).

⁶ Na versão consultada: “Too tired to give satisfaction I told him that all I knew about Pozzo was in the text, that if I had known more I have put it in the text, and that this was true also of the other characters.” (BECKETT apud KNOWLSON, 1996, p. 412).

Que grandes artistas, como Goethe dos contos e Beckett, em certa medida, nada tenham querido fazer com interpretações realça apenas a diferença existente entre o conteúdo de verdade e a consciência e a vontade do artista e, certamente, com a força da sua própria autoconsciência. As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação. (ADORNO, 1970/2008, p. 198).

A sua constituição objetiva como obra, a precisa tensão entre forma e conteúdo que encerra, resiste à identificação do conteúdo com um significado preciso. Esse aspecto fica evidente, ainda, na peça *Esperando Godot*, cuja possibilidade de interpretação mais imediata afirma que Godot se refere a God (Deus), dada a proximidade dos termos. Ainda na carta citada, Beckett comenta essa comparação de modo simples e definitivo: “[...] se por Godot houvesse querido dizer God, lhe teria chamado God e não Godot.” (BECKETT apud KNOWLSON, 1996, p. 412 – tradução nossa⁷).

Para Adorno (1970/2008), a configuração das peças teatrais de Beckett se relaciona com a realidade por meio de uma negação determinada, com ênfase no princípio formal, em que a negação do conteúdo se converte em conteúdo. A lógica associativa do teatro de Beckett desdenha da mera imitação da aparência empírica.

Por conseguinte, o aspecto empiricamente essencial mutilado é recuperado segundo o seu valor posicional histórico preciso e integrado no caráter lúdico. Este exprime ao mesmo tempo o estado objetivo da consciência e o da realidade, que imprime a sua marca no estado da consciência. (ADORNO, 1970/2008, p. 375).

A brincadeira possível, o caráter lúdico, se torna um gesto de recusa e desvelamento. Nisso se fundamenta o modo pelo qual Adorno depreende das peças de Beckett uma contundente recusa e anamnese de uma realidade social opressiva, e o que

⁷ Na versão consultada: “[...] if by Godot I had meant God I would [have] said God, and not Godot” (BECKETT apud KNOWLSON, 1996, p. 412).

nos permite desenvolver este estudo sobre os desdobramentos dessas condições objetivas na formação do indivíduo:

Em *Fim de Partida*, a catástrofe parcial telúrica, a mais sangrenta das palhaçadas de Beckett, é o seu pressuposto temático e formal; ela destruiu o constituinte da arte, a sua gênese. Emigra para um ponto de vista que já o não é, pois mais nenhum existe a partir do qual se deveria dar nome à catástrofe ou designá-la por um termo que, em semelhante contexto, se persuadiria definitivamente do seu ridículo. *Fim de Partida* não é nem um fragmento de átomo nem carece de conteúdo: a negação determinada do seu conteúdo torna-se verdadeiramente princípio formal e negação do conteúdo. A obra de Beckett dá esta terrível resposta à arte que, pelo seu ponto de partida, a sua distância à práxis, e perante a ameaça mortal, se torna ideológica graças à inocência da simples forma antes de todo o conteúdo. (ADORNO, 1970/2008, p. 376).

Essa não ingenuidade da forma ante o conteúdo é um elemento central na obra de Beckett e a torna contundente como historiografia das condições objetivas de formação do indivíduo.

A importância do teatro na obra de Beckett

Samuel Beckett desenvolveu obras para variados meios. Na literatura, romances e poesias; no teatro, peças cênicas e radiofônicas; obras televisivas e mesmo uma obra cinematográfica. Nas suas mais variadas iniciativas, encontramos obras marcadas pela escassez de meios, reiteração estilística e magreza de recursos literários. Comparando sua obra à de James Joyce, seu compatriota irlandês, a quem ele admirava e com quem trabalhou como secretário, Beckett afirma:

‘A diferença em relação a Joyce é que Joyce era um magnífico manipulador de matéria, talvez o maior. Fazia com que as palavras rendessem o máximo; não há sequer uma sílaba a mais. O gênero de trabalho que faço é um trabalho no qual não sou o senhor de minha

matéria [...]. Joyce tende para a onisciência e a onipotência enquanto artista. Eu trabalho com impotência, com ignorância.’

E reconhecendo, ou imbuído de seu papel de renovador, de um revolucionário da literatura, tanto quanto Joyce, acrescenta:

‘Não creio que a impotência tenha sido explorada no passado. Parece que há uma espécie de axioma estético que diz que a expressão é uma realização (êxito), deve ser um êxito. Para mim, o que me esforço por explorar é toda essa gama do ser que foi sempre negligenciada pelos artistas como alguma coisa de inutilizável ou por definição incompatível com a arte.

Creio que hoje qualquer pessoa que preste a mais leve atenção à sua própria experiência se dá conta de que é a experiência de alguém que não sabe, de alguém que não pode’. (BECKETT apud BERRETTINI, 2004, p. XX⁸).

Nessa passagem se evidencia o caráter de negação que a obra de Beckett encerra, resultado de recusas e fugas. Se Joyce ainda busca uma forma de expressão capaz de representar a potência humana, Beckett busca o apagamento, a impotência, uma forma de expressar o inexpressável e a insuficiência da linguagem em nomear o estado de coisas.

Podemos elencar ao menos dois elementos metodológicos que atuam na obra de Beckett em favor da escassez e agudez das palavras em sua obra: (i) escrever em francês, e logo depois traduzir ao inglês – o que lhe auxiliava na construção de um texto contundentemente sintético; (ii) no que se refere especificamente à expressão no teatro, não apenas escrever, propriamente, mas colocar as personagens em situação de terem de dizer, falar alto. Na escassez das palavras e na presença cênica se evidencia o confronto entre o que se tem em cena e o que se quer dizer.

As situações que compõem seus dramas são o negativo de uma realidade referida ao sentido, o que interfere na possibilidade mesma de constituição de uma situação dramática. Isso reforça o drama como paródia em *Fim de Partida*.

⁸ Vale destacar que as passagens entre aspas se referem à Beckett e a passagem de ligação, sem aspas, é de Berrentini.

Sobre o conteúdo das falas das personagens beckettianas no teatro, observamos que as personagens *estão* – não se sabe de onde vêm, são o que dizem ser –, e com isso mesmo prestam contas à cultura e à história. Como Nuno Ramos (2013, p. 226) afirma no posfácio ao romance *Murphy*, de Becket: “Coincidem com o que dizem, e daí o pulo para a cena e o palco. Daí também sua estranha ambiguidade: absolutamente negativas, travadas, querendo não ser – mas ainda assim tão presentes e assertivas”.

Ainda com Ramos (2013), observamos que o teatro ressalta como nenhuma outra forma de representação a tensão entre palavra e corpo, algo que tampouco estivera tão contundentemente presente em qualquer dramaturgia antes de Beckett. O tema central da filosofia cartesiana, a separação entre corpo e espírito, na obra de Beckett aparece atrelada ao gesto, ao passo e à fala – algo que só é realizado plenamente no palco:

Ali a própria interioridade das ideias já está em corpo estranho – o corpo do ator, a tonalidade da voz, a modulação dos gestos [...], a tensão entre consciência e mimese, entre narrar e o que se narra, que Joyce levava ao limite mas que de alguma forma atravessa quase toda a prosa moderna, ganha uma nova dimensão em Beckett. De um lado, mais modesta e quieta; de outro, mais intrínseca e inevitável [...]. (RAMOS, 2013, p. 230).

Outro ponto de deslocamento que Beckett propõe se encontra no questionamento do exercício habitual e inquestionado da plateia – postar-se no escuro confortavelmente com a proteção da quarta-parede – e de certa expectativa dramática – que as personagens se exponham totalmente, permitindo que a peça encerre um significado. Para Vasconcellos,

O público dos tempos do drama, pela fisicalidade que compartilha com os personagens sobre o palco, é meio voyeur: mantém com aqueles que observa uma relação de mão única, pois estes não se sabem observados em ações de natureza privada. A plateia beckettiana, entretanto, é provocada e revelada em sua crueldade. Ela está além do voyeurismo, e é mostrada cada vez mais em sua inclinação para a tortura. Pois é a presença do público e suas expectativas dramáticas que constroem e

forçam os personagens a se exporem, ainda que não queiram e que não possam. (VASCONCELLOS, 2014, online).

Esses elementos da tradição cênica, apresentados em sua obsolescência, dão o tom da peça *Fim de Partida*. Para Adorno, a questão da distância estética é importante na medida em que favorece a crítica: “[...] a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo.” (ADORNO, 1958/2003, p. 61-62). A eliminação da distância é, portanto, seu elemento fundamental.

Sobre a peça *Fim de Partida*

A peça *Fim de Partida* foi escrita em francês entre 1955 e 1956 e encenada pela primeira vez em 3 de abril de 1957, em Londres. É a terceira peça escrita por Beckett e a segunda a chegar aos palcos. Antes, o autor havia se dedicado à *Eleutheria*, escrita em 1947, mas não encenada, e *Esperando Godot*, escrita entre 1948 e 1949 e encenada pela primeira vez em 5 de janeiro de 1953, em Paris (FLETCHER et al., 1979).

Sobre a estreia da peça, Andrade (2001, p. 79) afirma: “A estreia se deu em Londres, em francês, sob a direção de Roger Blin, que fizera de *Godot* um sucesso, sem que isto tivesse garantido recursos para uma encenação parisiense”. Mas diferentemente da calorosa recepção a *Esperando Godot*, a recepção da nova peça foi muito mais fria, “Resposta até certo ponto esperável para um texto que Beckett considerava ‘bastante difícil e elíptico, dependendo fundamentalmente do seu poder de arranhar, mais ‘desumano’ que *Godot*’.” (ANDRADE, 2001, p. 79).

Segundo relatos do próprio Beckett, a construção da peça lhe causou algumas dificuldades. Retomando a forma dramática depois da conclusão do livro *Novelas e Textos para Nada*, de 1954, Beckett decide revisitar um esboço abandonado do que viria a ser *Fim de Partida*:

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, novamente reduzida a um único ato e com o acréscimo de mais duas personagens (Nagg e Nell). (ANDRADE, 2001, p. 79).

Além de terem sido acrescentadas duas personagens em relação ao roteiro inicial, todas as personagens passaram a contar com nomes próprios, ainda que monossilábicos, palavras de quatro letras. Como observa Adorno (1961/2003): “As abreviaturas práticas e familiares aparecem como meros cotocos de nomes.” (p. 299 – tradução nossa⁹). Analisando cada um dos nomes, Adorno afirma:

HAMM: “O nome do herói beckettiano diminui terrivelmente o do shakespeariano [Hamlet]; o do sujeito dramático liquidado, o do primeiro.” (ADORNO, 1961/2003, p. 301 – tradução nossa¹⁰).

CLOV: “O antagonista de Hamm é já no nome o que é, o clown de novo mutilado, a que se recortou a letra final.” (ADORNO, 1961/2003, p. 302 – tradução nossa¹¹).

⁹ Na versão consultada: “Las abreviaturas prácticas y familiares tan populares em los países anglosajones aparecen como meros muñones de nombres.” (ADORNO, 1961/2003, p. 299).

¹⁰ Na versão consultada: “El nombre del héroe beckettiano acorta terriblemente el del shakespeariano; el del sujeto dramático liquidado, el del primero.” (ADORNO, 1961/2003, p. 301).

¹¹ Na versão consultada: “El antagonista de Hamm es ya por el nombre lo que es, el clown de nuevo mutilado, al que se ha recortado la letra final.” (ADORNO, 1961/2003, p. 302).

NAGG: “[...] Por associação com nagging (resmungar), quiçá também com o alemão: o que une o par de anciãos é o roer (em alemão, nagen).” (ADORNO, 1961/2003, p. 299-300 – tradução nossa¹²).

NELL: “Unicamente o nome da mãe é até certo ponto corrente, ainda que obsoleto [...]” (ADORNO, 1961/2003, p. 299 – tradução nossa¹³).

Cada personagem é o duplo de outrem, a quem se contrapõe e complementa. A fala articulada, erudita e irônica de Hamm se contrapõe às respostas secas e precisas de Clov. Nagg, grosseiro e mundano, contrasta com Nell, que preza os sentimentos e memórias.

O conjunto reunido não conta mais do que quatro cabeças:

Duas delas são exageradamente vermelhas [Hamm e Clov], como se sua vitalidade fosse uma enfermidade cutânea; os dois anciãos [Nagg e Nell] são em contrapartida exageradamente brancos como batatas que estiveram brotando no porão. Nenhum deles tem um corpo que funcione corretamente [...]. (ADORNO, 1961/2003, p. 299 – tradução nossa¹⁴).

Em cena, as quatro personagens se encontram dispostas na sala de uma casa que mais se parece a um abrigo. Nagg e Nell, pais de Hamm, perderam as pernas em um acidente a que se referem de modo vago, e estão em latões, à margem da cena; Hamm, cego e parálítico, senhor da casa e dos recursos, se encontra entronado em sua cadeira de rodas no centro do palco; Clov, criado e filho adotivo nesse “lar”, é coxo e vê mal. Vale destacar que as deficiências de Clov e Hamm afetam as mesmas partes do corpo – pernas e visão. Também as pernas se encontram ausentes em Nagg e Nell.

¹² Na versão consultada: “[...] por asociación con nagging, quizá también con el alemán: lo que une a la pareja de ancianos es el roer.” (ADORNO, 1961/2003, p. 299-300).

¹³ Na versão consultada: “Únicamente el [nombre] de la anciana madre, Nell, es hasta cierto punto corriente, aunque obsoleto [...]” (ADORNO, 1961/2003, p. 299).

¹⁴ Na versão consultada: “Dos de ellas son exageradamente rojas, como si su vitalidad fuera una enfermedad cutánea; los dos ancianos son en cambio exageradamente blancos como patatas que se estuvieran ya grillando en el sótano. Ninguno de ellos tiene ya un cuerpo que funcione correctamente [...]” (ADORNO, 1961/2003, p. 299).

Sobre a dinâmica da relação entre as personagens, destacamos as palavras de Webb (1972/2012, p. 67):

No centro da família, tanto literal quanto figurativamente, está Hamm. Ele é o proprietário e, de sua cadeira, no centro da sala, preside sobre os demais. E ele não os deixa esquecer disso. Nada é mais importante para ele do que seu poder. Ele o exerce sobre Nagg e Nell, seus pais, ao oferecer ou negar biscoitos e frutas confeitadas, quando ordena que prestem atenção, que participem ou que desapareçam. Sobre Clov, ele tem o poder de que é senhor e pai de acolhimento.

No que se refere à já citada complementariedade entre as personagens, ela se faz presente em termos de diálogo, nas capacidades de cada personagem e na espacialização da cena, em especial, no conflito entre Clov e Hamm, motor dramático da peça:

Clov tenta, sem sucesso, recolher-se à tranquilidade de sua cozinha; Hamm, por sua vez, tenta mantê-lo ao seu lado, através dos diálogos. A complementariedade sadomasoquista e dualista entre as duas personagens também está expressa no fato de que uma delas, Hamm, não pode enxergar, nem mover-se sozinho – prisioneiro de seu mundo interior, portanto – enquanto Clov, apesar de combalido, faz as vezes de pernas e olhos para Hamm (“a cada um a sua especialidade”, como definem as próprias personagens). Nas montagens que dirigiu, Beckett alterou a marcação do ponto em que, no palco, Clov aguardava os chamados de Hamm. Passou a esperar a meio caminho entre a cadeira e a porta da cozinha, quando antes ficava ao lado daquela, numa indicação clara de sua tentativa ainda malograda de fugir do fascínio aterrorizante, à dependência insuperável que o ligam a Hamm. (ANDRADE, 2001, p. 98-99).

Nessa relação de dependência e numa espera vazia pelo fim, as personagens dialogam como que por costume, sem um objetivo claro. A vida é um lento processo de morte. Fora do abrigo, por duas pequenas janelas, Clov afirma ver um horizonte cinza e ondas de chumbo. A própria cenografia se apresenta em torno de imagens de isolamento e aprisionamento, considerando os latões em que se encontram Nagg e Nell; a sala como abrigo e a indicação de que “fora daqui é a morte” (BECKETT, 1957/2010, p. 46).

Para Andrade, a peça é exemplar do núcleo da produção ficcional de Beckett. Dedicar-se ao universo das relações humanas prejudicadas pela falsidade do todo,

[...] para a esterilidade da passagem do tempo e para a impossibilidade visível de ainda tentar significar em um mundo esvaziado de sentido, através de palavras desgastadas e insignificantes. Como nos romances da trilogia, este processo é acompanhado a partir do ponto de vista de uma subjetividade declinante. (ANDRADE, 2001, p. 96).

Contribuição de Beckett a uma análise de caráter materialista histórico

A premissa do materialismo histórico é contundente: “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1942/2012, p. 13). Explicitando essa ideia com o auxílio de Walter Benjamin, trata-se de buscar alternativas à narrativa histórica que concentra seus esforços na reprodução da narrativa dos vencedores, aqueles que

[...] sempre saíram vitoriosos, [que] integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. (BENJAMIN, 1942/2012, p. 12).

Para fazer frente ao cortejo triunfal dos vencedores, o materialismo histórico busca

[...] um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve a sua existência não ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta o quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1942/2012, p. 13).

Entendemos que a forma de representação proposta por Beckett é capaz de oferecer elementos para um estudo sobre as condições de constituição dos indivíduos também a partir da história dos vencidos e, com isso, desvelar aspectos pouco progressistas no desenvolvimento secular da civilização.

As personagens beckettianas oferecem um pano de fundo importante a essa perspectiva na medida em que se dedicam ao exame do que lhes resta, objetos e impressões recolhidas ao longo de uma vida insignificante, recordada com dificuldade. Fazem um movimento analítico que se volta sobre si mesmo, uma anamnese da interioridade destroçada, tal qual seu corpo debilitado. Vagabundas personagens, solitários pantomimas da civilização ocidental, parodiam o senso prático e a ambição realizadora. Reúnem detritos, objetos, utensílios inúteis, “[...] que animam e dão falsa variedade ao discurso ininterrupto que esses personagens mantêm com suas vozes interiores.” (ANDRADE, 2001, p. 34).

Para Adorno, os protótipos de Beckett são também históricos, pois se apresentam como humanamente típicos frente às deformações infligidas aos homens:

Os maus modos e desvios na normalidade do caráter que *Fim de Partida* intensifica até o impensável se referem àquela universalidade, que há muito tempo marca todas as classes e indivíduos, de um todo que meramente se reproduz pela má particularidade, pelos interesses antagonistas dos sujeitos. Mas porque não há outra vida que a falsa, o catálogo de seus defeitos se converte em réplica da ontologia. (ADORNO, 1961/2003, p. 288 – tradução nossa¹⁵).

A crise histórica se desenvolve nos indivíduos, mas também neles encontra seu limite. Cada minúsculo e frágil corpo humano é capaz de reproduzir e também resistir

¹⁵ Na versão consultada: “Los malos modales y tics del carácter normal que *Fin de partida* intensifica hasta lo impensable son aquella universalidad, que desde hace mucho tiempo marca a todas las clases e individuos, de un todo que meramente se reproduce por la mala particularidad, por los intereses antagonistas de los sujetos. Pero puesto que no había otra vida que la falsa, el catálogo de sus defectos se convierte en la réplica de la ontología.” (ADORNO, 1961/2003, p. 288).

à catástrofe. A tensão na (im)possibilidade da individuação, presente na obra de Adorno, encontra em *Fim de Partida* uma tensão correspondente. Não se apazigua frente ao curso do mundo, mas o problematiza.

PARTE UM

O Drama do/no/e o Indivíduo

O drama como gênero e o drama em *Fim de Partida*

Em *Fim de Partida*, como em outras de suas peças, Beckett questiona os pressupostos da representação teatral. Clov, personagem e “contrarregra”, “abre as cortinas” para o início da peça, retirando os lençóis que pousam em cima das personagens em cena. Apenas o trapo manchado de sangue que repousa sobre o rosto de Hamm, último “obstáculo”, subsiste.

Hamm, logo em seguida, recolherá o último, este sim, reformador. Trata-se de um trapo que lhe cobre o rosto e lhe represa as palavras. [...] Reduzida a tapa-bocas, a cortina revela a natureza do palco, pois, puxado o pano (ou trapo), o palco se assume como lugar da palavra. (VASCONCELLOS, 2009, p. 51-52).

A retirada do trapo oferece a migração da indistinção do rosto à sua personalização, oferece a referência que permite a palavra. Mas a palavra em cena não se desdobra como a do diálogo clássico, porta-voz da vontade de sujeitos livres, confronto que engendrava o drama. Aqui a palavra se encontra conformada e reitera a submissão e a desigualdade entre as personagens:

Hamm: Não vou lhe dar mais nada para comer.
Clov: Então nós vamos morrer.

Hamm: Vou lhe dar apenas o suficiente para você não morrer. Você vai ter fome o tempo todo.

Clov: Então nós não vamos morrer. (BECKETT, 1957/2010, p. 42).

Sobre a forma de representação adotada por Beckett, Adorno (1961/2003) afirma que a peça *Fim de Partida* se configura como uma espécie de paródia do drama, gênero por excelência do período burguês.

O intercâmbio dialogado das subjetividades, a superação das crises íntimas pela atividade, o elogio da vontade livre e autoconsciente do indivíduo – todos esses elementos perdem sua força expressiva quando o homem a ser representado não encontra palavras capazes de dar sentido à sua existência; quando os homens se encontram alijados uns dos outros, submetidos a fins cada vez mais exteriores ao humano. Em meio às opções massificadas e pré-moldadas, as possibilidades de liberdade e decisão são tão ínfimas que praticamente não se encontram subsídios para a diferenciação.

Tratando da crise específica do diálogo, o que se observa é que “A partir desse momento, o 'ser-aí' do personagem, sua relação problemática com o mundo – com a sociedade, com o cosmo – tende a prevalecer sobre a pura relação interpessoal.” (SARRAZAC, 2005/2012, p. 69). A personagem se apresenta num estado de separação em relação às demais personagens e até mesmo em relação a si própria, o que leva ao questionamento da própria concepção hegeliana de diálogo, segundo a qual “É somente pelo diálogo que os indivíduos em ação podem revelar uns aos outros seu caráter e seus objetivos [...] e é igualmente pelo diálogo que exprimem suas discordâncias, imprimindo um movimento real à ação.” (HEGEL apud SARRAZAC, 2005/2012, p. 69). Se no diálogo a mediação social se faz presente, a crise do diálogo expressa diretamente a sociedade naquilo que ela (im)possibilita.

Segundo Adorno (1961/2003), as peças de Beckett instituem uma nova forma de realismo, que reconstrói na linguagem a fragilidade do indivíduo frente a um progresso esquecido dos homens. As peças de Samuel Beckett se oferecem como um espelho em que ficam claras as ruínas do diálogo, do todo da forma. Pensamentos soltos são apresentados como frases de tal modo que o enunciado se presta apenas à negatividade, à fala automatizada, à impossibilidade de se cumprir a forma dramática. Daí mesmo extraímos o seu potencial crítico, uma vez que o “diálogo”, ou melhor, a sua impossibilidade, remonta ao modo como vêm se configurando as relações sociais. Sobre a forma de representação beckettiana, Adorno afirma:

Todo o progresso reivindicado para além do ponto foi adquirido à custa da regressão pela assimilação com o passado e pela arbitrariedade de uma ordem autônoma. Nos últimos anos, achou-se prazer em censurar a Samuel Beckett a repetição das suas concepções; ele expôs-se a essa censura de uma maneira provocante. A sua consciência foi justamente tanto a da necessidade de continuação como a da sua impossibilidade. O gesto do estar-sem-fazer-nada no final de *Godot*, figura fundamental de toda a sua obra, reage precisamente a esta situação. Responde de um modo violento e categórico. A sua obra é a extrapolação do *καιρός* [kairós] negativo. A plenitude do instante perverte-se em repetição sem fim, convergindo com o nada. (ADORNO, 1970/2008, p. 55).

O progresso reivindicado para “além do ponto” refere-se àquele progresso que ganha sentido em si mesmo e desconsidera os homens, aos quais deveria servir. No gênero dramático, o presente é absoluto e engendra o futuro. Em *Fim de Partida*, o tempo fragmentado se reduz a breves instantes (*kairós*), esfacelando o tempo acumulado (*cronos*). *Kairós* se refere a um tempo importante, mas na peça se apresenta como *kairós* negativo – instantes impotentes, lampejos que não imprimem nenhuma novidade ao desenvolvimento da trama. A seguinte passagem evidencia a indiferença entre o presente e o passado que perpassa todo o texto:

Clov: Há tantas coisas terríveis.
Hamm: Não não, não há tantas assim. (*pausa*) Clov.
Clov: Fale.
Hamm: Você não acha que isso durou o bastante?
Clov: Acho! (*pausa*) O quê?
Hamm: Esse... essa... isso.
Clov: Sempre achei. (*pausa*) Você não?
Hamm: (*abatido*) Então é um dia como os outros. (BECKETT, 1957/2010, p. 88).

O fim retorna ao início, a ação cênica aponta para o nada. O “progresso” do drama, que não pode contar com o diálogo para se desenvolver, é então pontuado pelas entradas e saídas de Clov, o gesto titubeante do único que pode movimentar-se, apesar de coxo:

Hamm: (*com angústia*) Mas o que está acontecendo, o que está acontecendo?
Clov: Alguma coisa segue seu curso.
(*pausa*)
Hamm: Tudo bem, vá embora. (*Recosta a cabeça contra a cadeira, permanece imóvel. Clov não se mexe, suspira profundamente. Hamm endireita-se*) Pensei ter dito para você ir embora.
Clov: Estou tentando. (*vai até a porta, para*) Desde que nasci.
(*pausa*)
Hamm: Estamos progredindo. (BECKETT, 1957/2010, p. 52).

Fora do espaço cênico é a morte para a personagem que não está no palco, e no palco o que se tem é a encenação da morte em vida. A angústia é ter de aguardar o fim. A ação cênica precisa resistir ao marasmo frente a um desastre indefinido, privado de toda capacidade conclusiva. As “personagens” de Beckett, se é que podem ser chamadas assim, incapazes de se comunicar com o restante da humanidade, são portadoras dos despojos da civilização burguesa, do otimismo da razão iluminista convertido em falácia. A morte é desejada, mas também pouco sentida. Nell, a mãe de Hamm, morre, e isso não oferece maiores repercussões à ação dramática – o luto é imperceptível.

A presença de três gerações em cena e de uma quarta geração, fora do abrigo (que servirá de elemento potencialmente transformador da situação), remonta à ideia

de permanência histórica dos homens, apesar da catástrofe. O reduto familiar resiste, mas as relações familiares, antes reduto de felicidade para a burguesia emergente, são agora marcadas pela agressividade e violência uns com os outros. Essa violência se observa, por exemplo, na funesta profecia que cada geração dedica à seguinte.

Nagg relembra a Hamm a fragilidade, os medos de sua infância e o inconveniente dessas questões infantis na vida diária dos pais. Ressente-se pela ausência de diálogo e afeto que marca a relação atual e deseja ver o dia em que ele precisará de alguém:

Nagg: [...] Quando você era um menininho e tinha medo 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 o escutasse. Além disso, eu não o escutei mesmo. *(pausa)* Espero que chegue o dia em que você realmente precise que eu escute você, e precise ouvir a 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. (BECKETT, 1957/2010, p. 98-99).

Hamm, por seu turno, pragueja para Clov um futuro com a mesma escuridão e imobilidade que lhe são próprias e o amaldiçoa com uma solidão ainda mais acentuada que a sua:

Hamm: [...] Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu. *(pausa)* Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Um dia você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não se levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. [...] Estará rodeado pelo vazio do infinito e nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam, e então você será como um pedregulho perdido na estepe. *(pausa)* Sim, um dia você saberá como é, será como eu, só que não terá ninguém, porque você não terá se apiedado de ninguém e não haverá mais ninguém de quem ter pena. (BECKETT, 1957/2010, p. 77-78).

A estrutura familiar que une as personagens, aliada à crescente paralisia que atinge do mais novo aos mais velhos (e a crescente cegueira que atinge a Hamm e

ameaça a Clov), acentua a expectativa de uma inevitável e absoluta imobilidade como o destino previsto para cada uma das personagens desse quarteto.

Em *Fim de Partida*, as personagens estão às voltas com a tarefa de acabar de existir. A proximidade do fim se apresenta na escassez de meios (remédios, provisões, bicicletas), na decrepitude física das personagens (um cego paralítico, um coxo, dois mutilados) e na rotina vazia que custa a preencher o tempo de espera, sem esperança.

O girar em falso do relógio, negação da novidade e da mudança, sugere um processo de entropia, uma decadência irreversível e irremediável, que as personagens, dolorosamente conscientes, tentam enganar, apegando-se a rituais e hábitos cuja única finalidade é matar o tempo. A própria estrutura dramática da peça, circular, eivada de paralelismos, começando e terminando com solilóquios, sugere a assimilação do tema à forma. Quando o ciclo se cumpre, Hamm deixa entrever que, no dia seguinte, as mesmas velhas perguntas e velhas respostas estarão a torturar aquelas mesmas personagens. Entusiasmo fingido, relações humanas ensaiadas, raivas de mentira servem às tentativas, desesperadas, de dar sentido a um mundo desprovido de significado. (ANDRADE, 2001, p. 80).

As personagens de Beckett já não defendem quaisquer virtudes. Como últimos sobreviventes da humanidade, com pensamentos tortuosos, apenas esperam que tudo acabe. Há uma prevalência de elementos como a miséria, a solidão e a impotência humanas, presentes em toda a sua obra, enquanto os gêneros – a prosa, o drama – são levados ao limite do reconhecível. Esse contraponto evidencia a hipóstase do sujeito para situá-lo, imutável, em confronto com um mundo objetivo tão reificado quanto ele mesmo. Nas palavras de Andrade (2001, p. 21):

à contínua substituição das cascas sucessivas a que damos o nome ‘eu’ corresponde um mundo igualmente cambiante e a arte deve fazer justiça à natureza movediça do terreno em que pretende promover o encontro (ou denunciar o desencontro) entre o sujeito e o universo.

Isso aparece na análise de *Fim de Partida* no modo pelo qual, sob a ação da história, a diferenciação dos mundos interiores particulares, a multiplicidade de caracteres legitimamente explorados em uma particularidade socialmente significativa, acaba por se dissolver. De acordo com Andrade:

A identidade subsiste apenas como concha vazia, reduzida ao menor denominador comum, simplificada e infantilizada, recriando, em segundo nível, o empobrecimento da experiência historicamente possível. Reduzida a equivalência de balanços individuais de soma zero, a identidade pessoal converte-se em homogeneidade fabricada, congenitamente defeituosa. (ANDRADE, 2001, p. 73).

A construção de caracteres mediante uma determinada representação convencional do tempo e do espaço é criticamente questionada. Daí surge a questão central em Beckett: quem é este que fala na narrativa, que se arroga o direito, oscilante, de dizer “eu”, que às vezes se transveste numa confusão impessoal de vozes, às vezes encena sua cisão interior, teatralizada no encontro de projeções cindidas da mesma subjetividade?

Uma imagem recorrente na obra beckettiana é a de uma cabeça que ganha autonomia em relação ao corpo. No seu teatro, são variadas as personagens que se apresentam aos espectadores apenas por meio de suas cabeças: Nagg e Nell, de *Fim de Partida*, dentro dos latões, aparecem em cena apenas com a parte superior do corpo; ainda em *Fim de Partida*, o próprio cenário despojado, com duas janelas por meio das quais se observa o mundo exterior, muitas vezes interpretado como alegoria de um crânio; a personagem Winnie, que no segundo ato de *Dias Felizes* aparece enterrada até o pescoço; as mulheres e o homem de *Peça*, dentro de vasos; e na mais radical das experiências de apagamento do corpo, a boca desgarrada de *Eu não*, cabeça reduzida à parte rebelde, a boca, órgão de fala compulsiva – incapaz de referir-se a si mesma.

Cavalcanti explicita a modernidade do procedimento estético de fragmentação da figura, que inscreve a obra de Beckett na “tradição moderna e pós-expressionista” (CAVALCANTI, 2006, p. 55), e o modo pelo qual o seu teatro evidencia a relação entre corpo e pensamento. A fragmentação se coloca como metáfora para expressar a perda de referência à totalidade. Nas peças de Beckett, a formalização dessa ruptura ganha contornos múltiplos: fragmentação ou subtração corporal, despersonalização, diluição do contorno figural ou separação entre o corpo e a voz da personagem.

Paralela ao frequente despedaçamento da unidade da figura, observa-se uma recorrente e intensa narração de relatos autobiográficos, que, entretanto, problematizam a coerência, a estabilidade e a homogeneidade do sujeito falante. Segundo Cavalcanti:

São relatos em que elas falam de si mesmas e que, em vez de servirem ao seu auto-reconhecimento, vêm justamente colocá-lo em xeque. Ao narrar sua própria história, a personagem fala de 'si mesma' como se fosse um outro, testemunhando o desmoronamento (pela linguagem) de uma suposta unidade, fixidez, imutabilidade e permanência. (CAVALCANTI, 2006, p. 56).

A correlação entre corpo e pensamento se desenvolve em outro paralelo: a perda do corpo leva a personagem à imobilidade e, quanto maior sua imobilidade, mais sua fala tende à narração. Por outro lado, se a personagem possui alguma mobilidade, sua fala se aproxima do discurso.

A diferença entre discurso e narração é depreendida do livro *Problemas de linguística geral*, de Emile Benveniste, citado por Cavalcanti (2001). A enunciação histórica, que se aproxima da narrativa, hoje reservada à escrita, apresenta fatos passados circunscritos em certo período de tempo. Já o discurso pressupõe um locutor,

um ouvinte, e demonstra a intenção do primeiro em influenciar de algum modo o segundo:

Em síntese, Benveniste especifica que os dois planos de enunciação apresentam marcas linguísticas diversas. A narrativa histórica apresenta ausência de marca do emissor e do receptor e mostra os pronomes pessoais ele(s), ela(s), que seriam os personagens da história. Já o discurso se caracteriza pela presença das marcas de um emissor – os pronomes pessoais eu, nós – e de um receptor – os pronomes tu e vós. (CAVALCANTI, 2001, p. 57).

Disso, Cavalcanti (2001) deriva o modo pelo qual as palavras de Clov, que pode se locomover pelo espaço cênico, estão ancoradas no discurso, enquanto as falas de Nagg e Hamm – imobilizados e alocados, seja numa lata de lixo (Nagg), seja numa cadeira de rodas (Hamm) – se fundamentam na narração. E conclui que a narração tende a aprofundar a distância entre o narrador e o seu enunciado. Quando Hamm diz “eu logo terei terminado com essa história”, caberia entender que a extinção ameaça mais o *eu* do que a *história*.

Paralelos entre o gênero dramático e a concepção iluminista de Indivíduo

Destacar o drama como gênero específico implica compará-lo a outros e, especialmente, a normas sociais e ideológicas que para uma época e um público constituem o modelo de verossimilhança. Não existindo gênero puro, a distinção tem interesse na medida em que se podem estabelecer correspondências entre cada uma das formas no que diz respeito à sua visão dramatúrgica, e mesmo à concepção do homem e da sociedade que a sustenta.

O drama é a forma que reflete a concepção de indivíduo do século XVIII, momento que reconfigura a possibilidade de pensar a constituição do homem como indivíduo, que fundamenta sua constituição na potência da razão humana. Nesse contexto, o drama representa a audácia do homem em construir suas próprias balizas. O teatro responde a essa realidade na medida em que passam a ser valorizadas as peças de teatro que partem unicamente das relações intersubjetivas, que refletem a realidade (ou a aposta) desse homem, obras nas quais ele possa se determinar e espelhar (SZONDI, 1965/2001).

A consolidação dos elementos específicos ao gênero dramático se configura a partir de uma retomada dos requisitos para apresentação das tragédias, propostas na *Poética* de Aristóteles. Os elementos formais que Aristóteles havia destacado como agradáveis e úteis nas obras cênicas, a fim de garantir a verossimilhança do espetáculo e a consequente identificação do público, passam a ser valorizados no século XVIII como requisitos *sine qua non* para a representação cênica de histórias trágicas. Retoma-se a ideia de que elas devem ser centralizadas numa ação *una*, que forme um todo, e chegue ao seu termo com começo, meio e fim, “[...] semelhantes a um ser vivo *uno* e que forma um todo, [para que] elas [as peças dramáticas] produzam o prazer que lhes é peculiar.” (SARRAZAC, 2005/2012, p. 42 – grifo nosso).

Essa busca por uma correspondência entre a forma de representação cênica e os elementos constitutivos e *naturais* das vidas dos homens resulta na forma prescrita ao gênero dramático: “Marcada por sua comparação recorrente com um ‘ser vivo’ dotado de uma finalidade que lhe é ‘específica’” (SARRAZAC, 2005/2012, p. 42), a forma do drama é interpretada como uma necessidade orgânica, quase fisiológica.

A *dramaturgia clássica* que parte desse pressuposto designa um tipo formal de construção dramática e de representação do mundo, assim como um sistema autônomo e lógico de regras e leis dramatúrgicas. As regras impostas pelos doutos e pelo gosto do

público do século XVIII se transformam num conjunto coerente de critérios distintivos da ação, das estruturas espaço-temporais, do verossímil e do modo de apresentação cênica (PAVIS, 1996/2011, p. 115).

Mantidos os elementos formais para a representação de histórias com teor trágico, o drama burguês inaugura algumas perspectivas para refletir e representar o homem de seu tempo.

Se, por seu turno, na tragédia grega as personagens são deuses ou príncipes, isso se justifica porque o destino do homem nas tragédias não se refere tão somente ao destino de um indivíduo, mas ao de todo o povo. A tragédia tem como ênfase a natureza do mundo, as paixões que afligem os homens e suas consequências para a *pólis*. No drama do período burguês, por outro lado, a preocupação deixa de se concentrar sobre a natureza do mundo, mas enfatiza a conduta de um indivíduo. Busca-se lançar luz às responsabilidades de cada indivíduo sobre seus atos. As consequências também perdem progressivamente o caráter de coletividade e se tornam cada vez mais individuais.

Essas características estão registradas nos estudos de Peter Szondi (1973/2004), manuscritos produzidos para aulas e palestras que basearam a produção do livro *Teoria do drama burguês*, que trata do teatro dramático produzido no século XVIII. Sobre as mudanças que levaram da tragédia ao drama, o autor afirma:

O canto da musa da tragédia é substituído por seu lamento. E, enquanto ela se lamenta, caem dos olhos gotas brilhantes que compensam a ausência de pompa com pérolas radiantes. Antes de tudo, se expressa aqui o deslocamento que se constata no efeito da tragédia no século XVI e XVII para o XVIII: se o acento recaía nos séculos XVI e XVII, sobre o temor e o tremor, os quais, principalmente na França de Luís XIV, despertavam a admiração, então ele se transfere para o século XVIII como compaixão. O pressuposto disso é a distância social entre os personagens e o público. Porém as lágrimas, cujo brilho substitui o da ostentação abolida, não somente as das *dramatis personae*, são também as lágrimas do espectador. Também nesse sentido desaparece o fosso entre o palco e a plateia. (SZONDI, 1973/2004, p. 36).

Destacamos um exemplo de peça desse período que concentra importantes informações sobre seus aspectos formais e de conteúdo: *O mercador de Londres* de George Lillo, encenada pela primeira vez em 1731, cujo acento se concentra sobre os méritos dos comerciantes. Peter Szondi (1973/2004) ressalta a lógica individualista do liberalismo econômico que se encontra impressa na peça. O autor observa nessa obra os pressupostos burgueses do século XVIII: a vocação do mercador está fundada na razão e ela se expressa como esclarecimento prático, prevendo a superação das barreiras naturais – como as marés que separam os continentes – e das barreiras autoimpostas – como a religião e os costumes que separam os povos. Na conversa entre o mercador e o dócil aprendiz se tornam explícitos os pressupostos com relação às contribuições do comércio mundial para o desenvolvimento da humanidade. Nas palavras de Szondi:

O comerciante age como instrumento da razão, na medida em que corrige sobre a terra a distribuição natural e, por assim dizer, irracional dos bens. O oriental tem pedras preciosas e especiarias em abundância, a América recém-descoberta, minas de ouro e pratas riquíssimas. Assim, cada clima e cada terra foi abençoada pelos céus com determinadas mercadorias e carece de outras. Levar à ordem a desordem natural constitui a tarefa do mercador. (SZONDI, 1973/2001, p. 63-64).

A peça valoriza a virtude burguesa do trabalho constante e sistemático, capaz de levar ordem ao mundo naturalmente desigual. A condição proletária das personagens ganha destaque, haja vista sua configuração como drama burguês, distanciando-a assim da tragédia. Afastar-se da tragédia é importante, mas Szondi considera que se torna ainda mais importante a defesa dos valores burgueses. Na tragédia, como destaca Aristóteles, o infortúnio é um elemento constitutivo do destino; já no drama, o destino é decorrência das ações executadas pelo indivíduo no pleno exercício de sua razão.

Existe uma convicção de que a submissão aos preceitos da razão atende não apenas aos interesses próprios, mas aos interesses de toda a humanidade. Isso coincide

com o que Horkheimer e Adorno (1956/1973) destacam em nota de rodapé sobre o individualismo:

A palavra 'Individualismo' foi usada primeiramente pelos discípulos de St. Simon para caracterizar, em contraposição a 'Socialismo', uma economia de concorrência. A teoria acabada do individualismo, em sentido estrito, implica a tese liberal de que o indivíduo, ao lutar pela realização de seus interesses particulares, está prestando um serviço aos interesses gerais. (ADORNO; HORKHEIMER, 1956/1973, p. 58).

Mas o recolhimento em si mesmo, próprio da individualização, empobrece o indivíduo. O individualismo não se confunde com o indivíduo. A interação e a tensão do indivíduo e da sociedade atende a uma dinâmica complexa, segundo Adorno e Horkheimer:

O indivíduo, num sentido amplo, é o contrário do ser natural, um ser que, certamente, se emancipa e afasta das simples relações naturais, que está desde sempre referido à sociedade, de um modo específico, que, por isso mesmo, recolhe-se em seu próprio ser. (ADORNO; HORKHEIMER, 1956/1973, p. 53).

Para o pensamento burguês, a fraqueza do indivíduo que se separa da coletividade é transfigurada em força social. É isso que reitera Ulisses como protótipo do indivíduo burguês. Como destacam Horkheimer e Adorno (1947/1985) no *Excurso I Ulisses ou Mito e Esclarecimento*:

O desamparo de Ulisses diante da fúria do mar já soa como legitimação do viajante que se enriquece à custa do nativo. Foi isso que a teoria econômica burguesa fixou posteriormente no conceito de risco: a possibilidade da ruína é a justificação moral do lucro. Do ponto de vista das sociedades de troca desenvolvidas e dos indivíduos que a compõem, as aventuras de Ulisses nada mais são do que a descrição dos riscos que constituem o caminho para o sucesso. Ulisses vive segundo o princípio primordial que constituiu outrora a sociedade burguesa. (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 66).

Em *Fim de Partida*, o individualismo surge de modo irônico e contundente ao longo de toda a trama. O resultado da aposta burguesa no individualismo se revela em suas nuances perversas. Resgatamos três cenas em que isso se apresenta, de modo a explicitar o contexto e os entendimentos subjacentes a postura individualista na peça.

A primeira referência se observa na própria posição central de Hamm na cena, sua relação com o espaço. A noção de autonomia do indivíduo, como centro do universo, surge de modo irônico na implicância com que Hamm exige que seja posicionado exatamente no centro do palco após “uma volta ao mundo”, cujas margens nada mais são que as paredes ocas da sala. Nesse trecho se evidencia também a inexistência desse lugar central que Hamm busca e supõe como seu, já que ele se sente reiteradamente deslocado:

Clov: Ainda não demos a volta.
Hamm: Leve-me para o meu lugar. (*Clov empurra a cadeira de volta ao centro*) É aqui o meu lugar?
Clov: É, esse é o seu lugar.
Hamm: Estou bem no centro?
Clov: Vou medir.
Hamm: Mais ou menos, mais ou menos.
Clov: (*move minimamente a cadeira*) Aí, pronto.
Hamm: Estou mais ou menos no centro?
Clov: Acho que sim.
Hamm: Acha que sim! Coloque-me bem no centro!
Clov: Vou buscar a trena.
Hamm: A olho nu! A olho nu! (*Clov move minimamente a cadeira*) Bem no centro!
Clov: Pronto.
(*pausa*)
Hamm: Me sinto um pouco à esquerda demais. (*Clov move minimamente a cadeira. Pausa*) Agora me sinto um pouco à direita demais. (*Clov move minimamente a cadeira. Pausa*) Me sinto um pouco pra frente demais. (*mesma coisa*) Agora me sinto um pouco pra trás demais. (*mesma coisa*) Não fique aí parado (*atrás da cadeira*), você me dá arrepios. (BECKETT, 1957/2010, p. 66- 67).

A segunda referência trata da relação do protagonista com a natureza e os outros. Arrogante, Hamm, provedor do abrigo, se considera o senhor da situação e, prepotente,

quer ser o único responsável pelo fim. “Todos aqueles que eu poderia ter ajudado. (pausa) Ajudar! (pausa) Salvar. (pausa) Salvar! (pausa) Apareciam por todos os lados.” (BECKETT, 1957/2010, p. 113). Hamm quer ser o narrador desse momento solene.

Supondo que os quatro habitantes desse abrigo são os últimos representantes da humanidade, o fim do mundo se dá por seguro, como se fosse evidente. Nem os ratos ou as pulgas podem sobreviver, sob o risco de a humanidade ressurgir a partir de qualquer forma de vida:

Clov: (angustiado, se coçando) Acho que é uma pulga!
Hamm: Uma pulga! Ainda há pulgas?
Clov: (se coçando) A não ser que seja um piolho.
Hamm: (muito perturbado) Mas a humanidade poderia se reconstituir a partir dela! Pegue-a, pelo amor de Deus!
Clov: Vou buscar o pó.
(Sai)
Hamm: Uma pulga! É apavorante! Que dia!
Entra Clov com o pulverizador.
Clov: Voltei com o inseticida.
Hamm: Que ela tenha o seu quinhão! (BECKETT, 1957/2010, p. 74-75).

A terceira referência versa mais especificamente sobre as noções de autonomia e potência da razão que, ridicularizadas, surgem no modo engenhoso como Clov propõe a resolução de um “problema”. Clov deseja deixar o abrigo. Ele diz que, um dia, apenas deixará de responder aos apitos de Hamm. Dessa futura situação, e desacreditando a iniciativa de Clov em deixar o abrigo, surge o problema: como Hamm, cego e imobilizado na sua cadeira de rodas, saberá se Clov realmente foi embora ou se morreu na cozinha? A diferença entre os dois acontecimentos atende ao simples desejo de Hamm de ter certeza do que realmente aconteceu. Ele quer saber:

Hamm: Se você me deixar, como vou ficar sabendo?
Clov: (vivamente) É só você apitar. Se eu não vier, é porque fui embora.
[...]
Hamm: Mas você poderia simplesmente estar morto na sua cozinha.
Clov: Daria no mesmo.

Hamm: É, mas como vou saber se você não está simplesmente morto em sua cozinha?

Clov: Bem, mais cedo ou mais tarde, eu vou feder.

Hamm: Você já fede. A casa toda fede a cadáver.

Clov: O universo todo.

Hamm: (*com raiva*) Que se dane o universo! (*pausa*) Pense em alguma coisa.

Clov: Quê?

Hamm: Uma ideia, tenha uma ideia. (*pausa. Com raiva*) Uma ideia brilhante.

Clov: Ah bom. (*Começa a andar de lá pra cá, os olhos fixos no chão, as mãos juntas às costas. Para*) Como doem minhas pernas, é incrível. Logo não poderei mais pensar.

[...]

Clov: Espere. (*ele se concentra. Não muito convencido*) É... (*pausa. Mais convencido*) É. (*levanta a cabeça*) É isso. Eu ajusto o despertador.

(*pausa*)

Hamm: Talvez eu não esteja num de meus dias mais brilhantes, mas...

Clov: Você apita. Eu não venho. O despertador toca. Fui embora. Ele não toca. Estou morto. (BECKETT, 1957/2010, p. 89-91 – grifo [sublinhado] nosso).

As pernas, tal como o pensamento, permitem o deslocar-se, mas isto mesmo se encontra impossibilitado. As consequências do esvaziamento dos sujeitos como sedes de reflexão na capacidade dos homens de pensar e agir a fim de transformar sua situação, com vistas à libertação de seu aprisionamento real (não apenas o seu, mas o de todos os homens), se encontram explícitas na fala final de Clov:

Clov: Às vezes digo a mim mesmo, Clov, você precisa aprender a sofrer melhor, se quiser que parem de te punir, algum dia. Às vezes me digo, Clov, você precisa melhorar, se quiser que te deixem partir, algum dia. Mas me sinto velho demais, e longe demais, para criar novos hábitos. Bom, isso nunca acabará, nunca vou partir. (*pausa*) E então, um dia, de repente, acaba, muda, não entendo nada, morre, ou morro eu, também não entendo. Pergunto às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, manhã. Elas não têm nada a dizer. (*pausa*) Abro a porta da cela e vou. Estou tão curvado que só vejo meus pés, se abro os olhos, e entre minhas pernas um punhado de poeira escura. Me digo que a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa. (*pausa*) É assim mesmo. (*pausa*) Quando eu cair, chorarei de felicidade. (BECKETT, 1957/2010, p. 127).

As resoluções individuais a que Clov tenta se aferrar em busca de uma saída à sua heteronomia apenas o reafirmam nesse lugar.

Andrade (2001) ressalta o contraponto entre o corpo (tornado carcaça) e o pensamento. Ele observa como nas personagens que povoam o universo beckettiano, o corpo decrepito, máquinas gastas e desconjuntadas, aliam-se a um espírito analítico extremamente aguçado, herdeiro dos despojos de séculos de racionalismo ocidental, portador de farrapos de erudição e cultura letrada acumulados num baú de quinquilharias, recorrentemente revolido e espanado como única forma de passatempo.

A vida segue seu curso e a morte é recebida com a alegria de quem encontra o que sempre viveu – morte em vida. As palavras não encontram sentido. Hamm, o anti-herói desse drama às avessas, concentra características que explicitam os dilemas do “drama” no século XX.

PARTE DOIS

Do Individual ao Coletivo: imanências e ausências

O caráter materialista histórico-dialético da concepção de indivíduo para Theodor Adorno

O cerne da concepção de indivíduo que Adorno defende ao longo de sua obra surge em seu diálogo crítico com a obra do teólogo Søren Kierkegaard. Com orientação de Paul Tillich, a tese de pós-doutorado do jovem Adorno (1933/2010) analisa a obra de Kierkegaard sob uma dupla perspectiva: critica o idealismo de sua teoria, mas, como quem diz, “olhou para o que viu, acertou o que não viu”, avalia que mesmo sem intenção evidente, seu idealismo acaba desvelando algo das condições sócio-históricas. Em sua tese, Adorno argumenta:

Ele contrapõe à convicção do progresso secular da sociedade a de um esvaziamento do indivíduo: o próprio progresso se torna a história da decadência enquanto continuada. Mas, tal como na esquerda hegeliana, em Kierkegaard a crítica ao progresso significa, embora apenas implicitamente e num timbre teológico, uma crítica da civilização como desumanização. É verdade que sua indignação se dirige menos às condições estruturais do que aos sujeitos que as refletem. Junto com poucos pensadores de sua época, como E. A. Poe, Tocqueville e Baudelaire, ele pertence àqueles que farejaram algo das mudanças realmente ctônicas [de dimensões planetárias] que aconteceram no começo do alto capitalismo com os próprios homens, com os comportamentos humanos e com a composição interna da experiência humana. É isso que confere a seus motivos críticos sua seriedade e sua dignidade. (ADORNO, 1933/2010, p. 328).

As reflexões kierkegaardianas sobre as condições de formação da interioridade oferecem importantes subsídios para a constituição do conceito de indivíduo na obra subsequente de Adorno. E ressaltamos, ainda, que a leitura de Adorno a Kierkegaard ajuda a depreender a contundente crítica que Adorno tece sobre o existencialismo no ensaio *Intento de entender Fin de Partida*, que subsidia o presente estudo.

Numa conferência em 1963, por ocasião dos 150 anos do nascimento de Kierkegaard, Adorno (1963/2010) critica o que julga ser a sua tese fundamental – “a subjetividade é a verdade” – porque essa seria uma tese completamente idealista. Sua dialética, apesar dos esforços mais extremos, “escorrega” no idealismo ao qual pertence por seu ponto de partida na interioridade sem objeto. Adorno destaca:

[...] Enquanto Kierkegaard se considera como um dialético e procede aparentemente em forma dialética, ele falha no método com o qual se comprometeu, na medida em que procede sem mediação. Seu indivíduo extravasa da dialética e retorna à pura imediatidade. Kierkegaard não vê que nem o indivíduo nem outra categoria qualquer tomada separadamente é algo de absoluto, senão que elas encerram em si mesmas, como um momento necessário, seu contrário, aquela totalidade cujo emprego ele repreende em Hegel como algo de sistemático. No real, contudo, isso é a sociedade. Pela interiorização; por deixar que o indivíduo permaneça para si, em vez de passar ao seu outro, já que ele mesmo sempre é o seu outro, com isso não se falsifica apenas Hegel, senão também o sujeito, que se encerra na aparência de seu ser-para-si, enquanto sempre segue sendo ao mesmo tempo um ser social. (ADORNO, 1963/2010, p. 351).

O que Adorno retoma nessa conferência, e que havia sinalizado já em sua tese, é a ideia de que interioridade em Kierkegaard se refere a uma espécie de indiferenciação entre o eu e o mundo. Para Kierkegaard, a relação entre o mundo exterior e o individual é de tal afetação que uma “individualidade ética verdadeiramente grande” desenvolveria a si mesma e exerceria grande influência sobre o exterior. Porém, isso seria de tal sorte que “[...] não a ocuparia [a individualidade] em absoluto, porque sabe que o exterior não

está em seu poder, e por isso não tem nenhuma significação, nem a favor, nem contra.” (KIERKEGAARD apud ADORNO, 1933/2010, p. 114).

Essa ênfase na interioridade, que subsiste apesar do exterior, contradiz a potência da experiência humana como mediação social. Para Rouanet (2013), que comenta a relação entre Adorno e Kierkegaard, o que repõe o caráter crítico em Kierkegaard é que o elemento antissocial de sua obra é expressão do próprio movimento do social:

É o produto de uma exterioridade reificada, produzida por relações humanas opacas, que não se deixam devassar pelo sujeito, e por isso são voltadas para dentro. [...] sua dialética é uma dialética sem síntese, uma dialética negativa, que nenhum verdadeiro hegeliano, de direita ou de esquerda, poderia aceitar. (ROUANET, 2013, p. 149-150).

A leitura de Adorno enfatiza a sua condição de dialético negativo e se concentra na impossibilidade de desconsiderar os aspectos sociais e históricos para tomar o indivíduo como algo em si. Reitera, portanto, que a obra kierkegaardiana deixa entrever a prevalência do individualismo sobre o indivíduo.

Tais entendimentos transparecem na tessitura do conceito de indivíduo presente no livro *Temas básicos de sociologia* (ADORNO; HORKHEIMER, 1956/1973), na medida em que os autores ressaltam a concepção do indivíduo como ser social:

Se o homem, na própria base de sua existência, é para os outros, que são seus semelhantes, e se unicamente por eles é o que é, então a sua definição última não é de uma indivisibilidade e unicidade primárias, mas de uma participação e comunicação necessária com os outros. (ADORNO; HORKHEIMER, 1956/1973, p. 47).

No âmbito das condições sociais em que vive, e antes mesmo de ter consciência de si, o homem representa papéis como semelhante de outros. Em consequência desses papéis, e na relação com os outros, ele é o que é.

Contrapondo-se a uma suposta imediatidade da existência humana e avançando no que Adorno já havia sido explicitado em sua tese sobre Kierkegaard, os autores afirmam:

Quem quisesse prescindir desse caráter funcional da pessoa, para procurar em cada um o seu significado puro e absoluto, não conseguiria chegar ao indivíduo puro, em sua singularidade indefinível, mas apenas a um ponto de referência sumamente abstrato que, por seu turno, adquiriria significado em relação ao contexto social, entendido como princípio abstrato da unidade da sociedade. Inclusivamente, a pessoa é, como entidade biográfica, uma categoria social. Ela só se define em sua correlação vital com outras pessoas, o que constitui, precisamente, o seu caráter social. A sua vida só adquire sentido nessa correlação, em condições sociais específicas; e só em relação ao contexto é que a máscara social do personagem também é um indivíduo. (HORKHEIMER; ADORNO, 1956/1973, p. 48).

Horkheimer e Adorno (1956/1973) ressaltam de tal modo a intrínseca relação entre o social e o particular que a autonomia do indivíduo só pode ser pensada nos termos dessa inter-relação. Nesse contexto, vale lembrar a aposta na forma dramática devido à sua naturalidade e sua ênfase na intersubjetividade. A forma dramática era tida como expressão dos elementos concernentes à própria constituição do indivíduo.

Outro aspecto que os autores sinalizam é que a relação entre indivíduo e sociedade depende da inseparável relação com a natureza:

A constelação entre os três momentos tem um caráter dinâmico e a ciência da sociedade não pode conformar-se em observar sua interação perpetuadora, cabendo-lhe averiguar, outrossim, a que leis obedece tal interação, a fim de determinar as figuras variáveis que, em sua dinâmica histórica, o indivíduo, a sociedade e a natureza vão adotando. (HORKHEIMER; ADORNO, 1956/1973, p. 49).

Esse elemento é especialmente relevante para a civilização se considerarmos que a vida no estado natural, a vida animal e vegetativa, constitui um perigo absoluto e

constante. A dominação da própria natureza, essencial para a constituição do indivíduo, é revivida a cada infância. Sobre a importância da dominação da natureza para a constituição do eu, Horkheimer e Adorno afirmam, na *Dialética do Esclarecimento*:

A humanidade teve de sucumbir a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo. (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 44).

No entanto, em seu limite, a dominação da natureza corre o risco de transformar-se em negação da natureza – interna e externa. Uma questão permeia essa negação: o eu que escapa à dissolução na natureza cega, que substitui o sacrifício pela racionalidade autoconservadora, pode se enrijecer na petrificação de si mesmo:

[...] o eu que persiste idêntico e que surge com a superação do sacrifício volta imediatamente a ser um ritual sacrificial duro, petrificado, que o homem se celebra para si mesmo opondo sua consciência ao contexto da natureza. [...] Com a negação da natureza no homem, não apenas o telos da dominação externa, mas também o telos da própria vida se torna confuso e opaco. No instante em que o homem elide a consciência de si mesmo como natureza, todos os fins para os quais ele se mantém vivo – o progresso social, o aumento das forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência – tornam-se nulos, e a entronização do meio como fim, que assume no capitalismo tardio o caráter de um manifesto desvario, já é perceptível na proto-história da subjetividade. (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 60-61).

A peça *Fim de Partida* trata desses elementos na ausência de sentido de uma vida que não vive e em sua iniciativa de reiterar a não coincidência entre sujeito e objeto. Beckett se contrapõe ao caminho proposto pela ciência moderna, que substitui o conceito pela fórmula, a causa pela regra, o animado e diferente pelo inanimado e indiferenciado. O

tratamento dispensado ao tempo, ao espaço e às demais convenções da narrativa ficcional traz o desconforto e a necessidade de reformulação da própria tradição.

A necessidade de questionamento da tradição aponta, ainda, para a crítica à imbricada relação entre o individual e o coletivo, que depende de condições históricas específicas para se desenvolver. Cada momento histórico possui um caráter específico, e esse caráter se imprime nos homens:

[...] não é mero acidente fortuito que só por volta do século XVIII a palavra “indivíduo” tenha passado a designar o homem singular, e que a própria coisa não seja muito mais antiga do que a palavra, dado que só começou a existir nos alvares do renascimento. (ADORNO; HORKHEIMER, 1956/1973, p. 52).

A forma do indivíduo é a forma de uma sociedade que se mantém em virtude da mediação do livre comércio, no qual se fortalecem os sujeitos econômicos livres e independentes. Surge, assim, o indivíduo, “[...] aquele que se diferencia a si mesmo dos interesses e pontos de vista dos outros, faz-se substância de si mesmo, estabelece como norma a autopreservação e o desenvolvimento próprio.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1956/1973, p. 52).

Tendo como referência esses elementos – particular, social, natureza e história – os autores concluem que o curso do desenvolvimento econômico e político do século XVIII lança as bases para a constituição do indivíduo burguês. Mas o indivíduo da sociedade burguesa se vê acuado na oposição entre a existência burguesa-particular e a político-universal.

Com a entronização do princípio da concorrência, a eliminação dos limites das ordens correlativas e o início da revolução técnica na Indústria, a sociedade burguesa desenvolveu um dinamismo social que obriga o indivíduo a lutar implacavelmente por seus interesses de lucro, sem se preocupar com o bem da coletividade. [...] O ideal antifeudal da autonomia do indivíduo compreendia a autonomia da decisão política dos indivíduos; no contexto econômico, porém, transformou-se numa

ideologia que exigia a manutenção da ordem vigente e o constante recrudescimento da capacidade produtiva. [...] A sociedade que estimulou o desenvolvimento do indivíduo, desenvolve-se agora, ela própria afastando de si o indivíduo, a quem destronou. (HORKHEIMER; ADORNO, 1956/1973, p. 55).

Se o ideal do período pós-feudal se fundamenta na autonomia do indivíduo, inclusive em termos de decisão política, no contexto econômico resta uma ideologia que admite a autonomia, desde que seja mantida a ordem vigente e constantemente ampliada a capacidade produtiva.

As condições mesmas de constituição do indivíduo potencializadas pela sociedade burguesa fomentaram também o individualismo, que acaba por negá-lo. No interior do lar, o burguês mantém a ilusão de um universo harmonioso e trata de esquecer as contradições da sociedade.

A fantasmagoria da cultura capitalista se desdobra no interior burguês: cortinas, papéis de parede, quadros, molduras rebuscadas, tapetes etc. devem montar um cenário capaz de oferecer segurança e apoio espiritual às personagens. Além do conforto, é preciso solidez e beleza, em oposição à fragilidade e à feiura do mundo do lado de fora. (D'ANGELO, 2006, p. 60).

A noção do indivíduo como mônada, de Leibniz, ofereceu o modelo conceitual para essa visão individualista do homem na sociedade burguesa: "as mônades não têm janelas pelas quais possam entrar ou sair alguma coisa" e as modificações que nelas ocorrem não têm causas externas mas derivam, outrossim, de um 'princípio interno'. Por último, cada mônade é diferente das outras todas." (LEIBNIZ apud HORKHEIMER; ADORNO, 1956/1973, p. 46-47).

O homem é um dos seus semelhantes, e essa etapa de identificação é fundamental para a autodeterminação. Mas no momento histórico em que alcançamos condições básicas de subsistência a todos, estamos imersos no individualismo, esquecidos uns dos

outros. A anulação do outro se volta como anulação de si mesmo. O indivíduo, interiorizado em si mesmo, se torna simulacro. Na sociedade de trocas amplamente desenvolvida e “democrática”, a angústia decorrente da desproporção entre o poder das instituições e a impotência do indivíduo se generaliza.

A humanidade classificada como clientela, o sujeito das necessidades, está pré-formada socialmente mais além de toda representação ingênua, e isso não apenas pelo estado técnico das forças produtivas, senão também pelas relações econômicas, por mais difícil que isso resulte de controlar empiricamente. [...] Na redução dos homens a agentes e suportes do intercâmbio de mercadorias se oculta a dominação dos homens sobre os homens. (ADORNO, 1965/2004, p. 13).

A intensificação da capacidade produtiva gira em falso na medida em que não possibilita uma vida digna de ser vivida. O caráter abstrato da taxa de câmbio conflui para o domínio do geral sobre o particular. Nesse contexto, as possibilidades de liberdade e decisão de cada um se revelam tão frágeis que tem sido difícil aos homens pensar para além da heteronomia instalada.

A questão da liberdade possível na atualidade é fundamental para a ciência psicológica, a fim de que não atue de maneira afirmativa, reiterando uma falsa liberdade individual em meio à não liberdade do todo; creditando apenas a cada homem as agruras de sua existência e, com isso, inviabilizando a superação deste estado de coisas.

É na tensão entre o individual e o coletivo que o indivíduo se constitui. Para Adorno, reside precisamente na contradição não resolvida em Kierkegaard entre a interioridade como verdade (indivíduo ensimesmado) e a necessidade (e quiçá, impossibilidade), de agir no mundo, o panorama das condições de individuação no período romântico (e para Adorno, prelúdio do que viria a seguir). Como nos lembra

Kierkegaard, a autoconsciência não se configura num pensar dobrado sobre si mesmo.

Sobre a indicação de Kierkegaard:

Quanto mais, no criticismo, o eu mergulhava na contemplação do eu, tanto mais magro, sempre mais magro ficava esse eu, até que acabou tornando-se um fantasma, imortal como o marido de Aurora. Aconteceu com o eu o mesmo que com o corvo que, encantado com os elogios da raposa sobre sua pessoa, deixou cair o queijo. Enquanto a reflexão refletia constantemente sobre a reflexão, o pensamento se desencaminhou, e cada passo que ele dava adiante o afastava mais e mais de todo conteúdo. (KIERKEGAARD apud ADORNO, 1933/2010, p. 72-73).

Ele observa que, ensimesmado, o eu se fragiliza. Diferentemente da noção determinista de identidade $Eu=Eu$, que deriva da noção matemática $A=A$, o indivíduo está em devir, e, portanto, não está concluído para contemplação. Adorno observa que a pergunta pelo *em si* não é enfrentada por Kierkegaard. O eu é devolvido a si mesmo pelo predomínio da alteridade e a ênfase se concentra no devir.

O ser deve habitar em todo devir como seu teor, decerto oculto ao homem. O ser oculto, o 'sentido' cifrado, produz movimento dialético; não o cego ímpeto subjetivo. É justamente isso que eleva Kierkegaard acima das tentativas românticas de reconstrução que pretendem poder restaurar a ontologia, sem rupturas - fenomenologicamente. Ele prefere deixar a consciência errar em círculos, sem começo nem fim, no escuro labirinto de si mesma e de seus caminhos comunicantes, aguardando sem esperança de ver aparecer como luz distante da saída do túnel mais recuado, em vez de se deixar encantar pela *fata morgana* de uma ontologia estática cujas promessas da *ratio* autônoma não são cumpridas. Daí a preponderância do devir sobre o ser apesar da questão ontológica original. (ADORNO, 1933/2010, p. 81).

O devir depende da imbricada relação entre possibilidade e necessidade, cuja síntese culmina na personalidade:

A personalidade é uma síntese de possibilidade e necessidade. Sua persistência se assemelha assim à respiração, é um inspirar e expirar. O eu mesmo (*selbst*) do determinista não pode respirar, pois é impossível respirar somente o necessário, o qual não faria senão asfixiar o homem. (KIERKEGAARD apud ADORNO, 1933/2010, p. 222).

Nesse entrelaçamento entre o que se é (necessidade) e o que se pode ser (possibilidade), o indivíduo não conhece a si mesmo, mas escolhe a si mesmo. Nisso toma consciência de si e, nesse sentido, a autoconsciência não é uma contemplação, mas um ato, mediado por condições histórico-sociais específicas.

É por meio da autorreflexão que a consciência individual, munida de suas experiências, consegue afirmar-se enquanto indivíduo. Reitera-se, portanto, a importância do que é contingente a cada indivíduo, o que o torna um exemplar e um agente da história: “Como é em si mesma universal, e porquanto o seja, a experiência individual também alcança o universal.” (ADORNO, 1967/2009, p. 47). O indivíduo oferece um contraponto necessário ao social, ele mesmo, indivíduo diferenciado – que depende do social, mas que se diferencia dele. Qualquer equívoco no que se refere à primazia do indivíduo pode levar a uma ordem social autônoma e esquecida dos homens. É o que Adorno destaca na passagem a seguir:

No leste, o curto-circuito teórico na concepção do indivíduo serviu de pretexto para a opressão coletiva. Em razão do número de seus membros, o Partido deveria ser a priori superior a todo indivíduo em poder de conhecimento; e isso mesmo o Partido sendo cego ou estando aterrorizado. No entanto, o indivíduo isolado que não é levado em conta pela ordem pode perceber de tempos em tempos a objetividade de maneira menos turva do que um coletivo que não é, de mais a mais, senão a ideologia de seus comitês. A frase de Brecht de que o Partido possui mil olhos, enquanto o indivíduo só possui dois, é falsa como toda sabedoria de botequim. A imaginação exata de um dissidente pode ver mais do que mil olhos nos quais se colocaram os óculos rosa da unidade, de modo que aquilo que eles olham é confundido com a universalidade do verdadeiro e regredido. (ADORNO, 1967/2009, p. 47).

Do ponto de vista da coletividade, deve-se avaliar se a sociedade permite ao indivíduo ser tão livre quanto lhe promete. A sociedade determina os indivíduos naquilo que eles podem ser, a liberdade não é dada *a priori*. “O principium individuationis [...] não é de maneira alguma o elemento derradeiro e imutável, e, por isso, também não o é a

liberdade.” (ADORNO, 1967/2009, p. 185). A liberdade é um fator em um duplo sentido: “[...] não é isolável, mas acha-se entretecida; e por enquanto ela não passa de um instante de espontaneidade, de um ponto nodal histórico, encoberto pelas condições atuais.” (ADORNO, 1967/2009, p. 185). Alguma repressão da natureza é fundamental para a consolidação da civilização, mas ela deveria ser corroborada pela liberdade. Sem condições de realizá-la, a repressão se converte em *mais-repressão* (termo de Herbert Marcuse), em que a liberdade é ainda uma promessa não cumprida.

A incomunicabilidade e suas consequências para a formação do indivíduo

A imbricada relação entre o individual e o coletivo é fundamental à constituição do indivíduo. Para Crochík (2010), a constituição do indivíduo depende da experiência, uma experiência refletida e incorporada à vida. E como toda incorporação deve ter como referência experiências anteriormente sedimentadas, a referência para a experiência individual é a coletiva: “Assim, a tradição é importante para a formação do indivíduo: uma tradição viva, dinâmica. Se a experiência não reaviva a tradição, essa perde continuamente o sentido, se não serve de referência, não há como haver acúmulo de experiência individual.” (CROCHÍK, 2010, p. 388).

Por isso, cabe pensar o repertório que a coletividade oferece aos homens. Walter Benjamin é categórico ao afirmar que:

nossa pobreza de experiência nada mais é que uma parte da grande pobreza que ganhou novamente um rosto [...]. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não o vincula a nós? [...] Sim, admitamos: essa pobreza de experiências não é uma pobreza

particular, mas uma pobreza de toda a humanidade. (BENJAMIN, 1933/1995, p. 196).

Um prognóstico similar é apontado por Adorno: “O cerne da experiência encontra-se esgotado; nenhuma experiência, nem sequer a que se subtrai imediatamente ao comércio, deixou de ser minada.” (ADORNO, 1970/2008, p. 56).

De forma concisa, atrelada à autoridade dos mais velhos, de modo prolixo, em histórias, ou ainda como narrativas distantes, contadas em família no aconchego do lar – assim as experiências eram apresentadas entre gerações e ofereciam conhecimentos válidos aos seus ouvintes. Mas no início do século XX, Benjamin questionava:

Para onde foi tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fossem um anel? A quem ajuda, hoje em dia, um provérbio? Quem sequer tentará lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1933/1995, p. 195).

As festividades coletivas, cultos, cerimoniais e festas – e as narrativas que as justificavam – ofereciam ocasião para a fusão entre os elementos individuais e coletivos. Nas palavras de Benjamin (1939/1983, p. 32), “Onde há experiência, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo”. Com o esvaziamento dessas ocasiões, os passados individual e coletivo perdem progressivamente sua reciprocidade exclusiva.

Para Benjamin (1933/1995), o resultado da pobreza da experiência é uma nova espécie de barbárie que impele o homem a seguir em frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para os lados. Uma tendência progressiva e arbitrária, que contrasta com a dimensão orgânica da vida.

Em meio a essa tábula rasa, pobre em experiências, não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências: “Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, externa e interna, que disso resulte algo decente.” (BENJAMIN, 1933/1995, p. 197-198).

Ainda com Benjamin (1933/1995), observamos que nem sempre se trata de ignorância. Podemos afirmar o oposto: no bombardeio de informações devora-se tudo, a cultura e os homens, até a saciedade e a exaustão. A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e, aos olhos das pessoas, fatigadas, surge uma existência que se basta a si mesma, necessariamente indiferenciada.

As implicações da crise da experiência, da fragmentária e indiferenciada vida moderna na constituição de cada homem em particular, são apresentadas por Horkheimer e Adorno (1947/1985) na análise que os autores realizam como fechamento de suas reflexões no livro *Dialética do Esclarecimento*. Do último texto *Sobre a gênese da burrice*, que compõe a parte *Notas e Esboços*, destacamos uma metáfora sobre a inteligência e a sensibilidade. Segundo os autores,

O símbolo da inteligência é a antena do caracol “com a visão tateante”, graças à qual, a acreditar em Mefistófeles, ele é também capaz de cheirar. Diante de um obstáculo, a antena é imediatamente retirada para o abrigo protetor do corpo, ela se identifica de novo com o todo e só muito hesitantemente ousará sair de novo como um órgão independente. Se o perigo ainda estiver presente, ela desaparecerá de novo, e a distância até a repetição da tentativa aumentará. Em seus começos, a vida intelectual é infinitamente delicada. O sentido do caracol depende do músculo, e os músculos ficam frouxos quando se prejudica seu funcionamento. O corpo é paralisado pelo ferimento físico, o espírito pelo medo. Na origem, as duas coisas são inseparáveis. (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 239).

No contato com o mundo, o qual possibilita a experiência que permite o desenvolvimento do corpo e do espírito, a inteligência e o pensamento se constituem.

Caso o contato seja agressivo ou ameaçador, esse tatear necessário ao aprendizado pode ficar comprometido, resultando na inibição do jogo dos músculos em suas primeiras tentativas. Frente a uma violenta resposta do ambiente, o órgão sensível se atrofia, fomentando timidez e burrice. O órgão afugentado, medroso, se torna menos sensível, como a pele em que residem cicatrizes, pequenos enrijecimentos que podem tornar as pessoas insensíveis e, conseqüentemente, burras. O relacionamento obstado entre sensibilidade e pensamento se revela “[...] no sentido de uma manifestação de deficiência, da cegueira e da impotência, quando ficam estagnadas, no sentido da maldade, da teimosia e do fanatismo, quando desenvolvem um câncer interior.” (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 240).

As personagens de *Fim de Partida* padecem desse emburrecimento. Ensimismado no abrigo, esse microgrupo familiar, no qual poderiam residir contatos amorosos e reconfortantes, se converte em ameaça constante e da qual não há saída – o horizonte é cinza, ou seja, aqui e além são a mesma coisa, e o enredo desenvolve a constante impossibilidade de obter alguma saída por dentro da história. A narrativa de Hamm remonta essa fragilidade da experiência: “[...] Hamm apresenta-se como um narrador consciente de seu assunto – a crise, pessoal e cósmica, a agonia que custa a se encerrar – e das dificuldades de tratá-lo – servindo-se de uma linguagem que não mais corresponde às coisas ou ao sujeito.” (ANDRADE, 2001, p. 106).

O que se observa é que não há discurso capaz de sedimentar as potencialidades de realização de uma vida digna e torná-la transmissível frente ao rápido desenvolvimento tecnológico e às constantes adaptações requeridas. A possibilidade de passar por experiências – e ainda de comunicá-las, como algo que faz sentido e pode fazer diferença na determinação objetiva dos rumos de uma vida – tem sido proscrita. A experiência incomunicável torna-se vivência:

A experiência caiu de cotação. E a impressão é de que prosseguirá na queda interminável. Qualquer olhada nos jornais comprova que ela atingiu novo limite inferior, que não só a imagem do mundo externo, mas também a do mundo moral, sofreu da noite para o dia mudanças que nunca ninguém considerou possíveis. Com a Guerra Mundial começou a manifestar-se um processo que desde então não se deteve. Não se notou, no fim da guerra, que as pessoas chegavam mudas do campo de batalha – não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável? O que dez anos mais tarde desaguou na maré de livros de guerra era tudo, menos experiência que anda de boca em boca. E isso não era de se estranhar. Pois nunca as experiências foram desmentidas mais radicalmente do que as estratégias pela guerra de posições, as econômicas pela inflação, as físicas pela batalha de material bélico, as morais pelos detentores do poder. Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado a cavalos, ficou sob o céu aberto numa paisagem onde nada permanecera inalterado a não ser as nuvens e, debaixo delas, num campo magnético de correntes e explosões destruidoras, o minúsculo, frágil corpo humano. (BENJAMIN, 1936/1983, p. 57).

As experiências decorrentes das guerras deixaram marcas profundas, incomunicáveis. As experiências subsequentes caminham para uma asséptica integração pela economia, integração que se dá pela assimilação ao capital, impessoal e volúvel. A impessoalidade também se expressa na paulatina substituição da comunicação de algo que de início era marcado pela “sensação”, para o relato objetivo e “isento” dos “fatos”.

A narrativa convertida em informação não oferece substrato para o pensamento. Tudo já está esclarecido, e de modo impessoal. A impessoalidade, tão requerida no “mercado de trabalho”, exige o apagamento daquilo mesmo que é próprio dos homens: o espanto, o horror, a dúvida. Algo dessa impessoalidade marca a experiência descrita por Walter Benjamin acerca dos campos de batalha na Primeira Guerra Mundial, e que a guerra atômica iria intensificar ao limite. A narrativa não visa, como a informação, comunicar o puro *em si* do acontecimento, mas o faz penetrar na vida do relator para oferecê-lo aos ouvintes como experiência. É pessoal, individual, mas também coletiva.

Sem conteúdo social que ofereça subsídio para a formação do indivíduo, os homens se refugiam em seus próprios “fantasmas”. Nisso Benjamin resgata e ilumina o

conceito de *mémoire involontaire* de Proust, que pertence ao repertório da pessoa particular, isolada em todos os sentidos.

Como destaca Benjamin: “A memória é essencialmente conservadora, a lembrança é destrutiva.” (BENJAMIN, 1939/1983, p. 32). Somente pode se tornar parte da *mémoire involontaire* aquilo que não foi vivido expressa e conscientemente, aquilo que se aproxima de traços mnemônicos – em suma, aquilo que não foi vivência. Nesse contexto, tomada de consciência e permanência de traços mnemônicos são coisas incompatíveis:

Acumular ‘impressões duradouras como fundamento da memória’ de processos estimuladores é reservado, segundo Freud, a ‘outros sistemas’, que devem ser tidos como diversos da consciência. Segundo Freud, a consciência como tal não acolheria traços mnemônicos. Teria, ao invés, uma função diversa e importante: servir de proteção contra os estímulos. (BENJAMIN, 1939/1983, p. 32).

A defesa contra os estímulos é tão importante quanto a possibilidade de recebê-los. As ameaças provenientes de energias demasiado grandes que operam no exterior do indivíduo são chamadas por Freud de ameaças, de *chocs* traumáticos, porque rompem a proteção contra os estímulos. A recepção traumática desses *chocs* pode ser atenuada tanto pelo sonho como pela lembrança – apesar de ser a consciência desperta aquela que oferece melhores condições para a sua recepção.

Benjamin (1939/1983) destaca a proximidade da concepção de Valéry à de Freud:

‘Consideradas em si mesmas’, escreve Valéry, ‘as impressões ou sensações do homem entram na categoria de *surpresas*, testemunham uma *insuficiência* do homem... A lembrança... é um fenômeno elementar e tende a dar-nos o tempo de organizar’ a recepção do estímulo, ‘tempo que, num primeiro momento, nos faltou’. (VALÉRY apud BENJAMIN, 1939/1983, p. 33 – grifo do autor).

O fato de que esses *chocs* precisam ser aparados e captados pela consciência dão aos acontecimentos que os mobilizam o caráter de vivência, em sentido estrito. Esterilizam a experiência incorporando-o à lembrança consciente, e, por isso mesmo, conservam o indivíduo dos estímulos, impressões da memória involuntária.

As próprias relações entre os homens têm se aproximado da ideia de vivência. Para Benjamin (1939/1983), estar necessariamente em relação com os outros, o que a princípio era necessário e constantemente reavivado, se torna pouco a pouco algo obtuso, estranho. Determinados atos e mesmo os modos de sentir perdem o sentido.

Em meio à multidão, o homem reproduz gestos da massa. Como foi possível observar com a invenção dos fósforos, as inovações técnicas substituem uma série complexa de operações por gestos bruscos. O conforto isola e conforma os usuários a mecanismos reificados. Benjamin (1939/1983, p. 43) destaca as implicações dessas mudanças:

Entre os inúmeros gestos de acionar, pôr, apertar etc. foi particularmente cheio de consequências o disparo do fotógrafo. Bastava apertar um dedo para fixar um acontecimento por um período ilimitado de tempo. A máquina comunicava ao instante, por assim dizer, um *choc* póstumo. As experiências táteis desse gênero juntavam-se experiências óticas como aquelas que a secção de classificados de um jornal suscita, mas também o tráfego das grandes cidades. Deslocar-se através do tráfego implica também para o indivíduo uma série de *chocs* e de colisões. Nos cruzamentos perigosos uma rápida sucessão de contrações o percorre, como golpes de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão, como num reservatório de energia elétrica. E o define logo depois, descrevendo assim a experiência do *choc*, 'um *caleidoscópio* dotado de consciência'. Se os transeuntes de Poe ainda lançam olhares para todos os lados (aparentemente) sem motivo, os de hoje têm de fazê-lo à força para atentar aos sinais de trânsito. Desse modo a técnica submetia o sensorio do homem a um *training* complexo.

Essa conformação e uniformidade se expressa em cada indivíduo e no comportamento da multidão: "Os seus transeuntes [de Poe] se comportam como se, adaptados para autônomos, já não se pudessem exprimir a não ser de forma automática.

O seu comportamento é uma reação a *chocs*.” (BENJAMIN, 1939/1983, p. 44). A experiência do transeunte na multidão se torna paulatinamente correspondente à do homem com a máquina.

Essa mecanização da vida se mostra importante em termos de suas consequências. Os processos baseados na câmera fotográfica e nos aparelhos que se seguiram, que permitem fixar um fato sonora e visualmente, ampliam o âmbito da vivência – da *mémoire volontaire*. Isso tem consequências para a ideia de validade da experiência e para o fenômeno da *aura*:

“Quando Proust acusa a insuficiência e a falta de profundidade das imagens que a *mémoire volontaire* lhe oferece sobre Veneza, diz que diante da palavra ‘Veneza’, sem mais, este repertório de imagens lhe aparecera vazio e insípido como uma exposição de fotografias. (BENJAMIN, 1939/1983, p. 52).

As imagens que afloram da *mémoire involontaire* estão calcadas na experiência, possuem *aura*.

A perceptibilidade [...] não é outra coisa senão a da *aura*. A experiência da *aura* repousa [...] na transferência de uma forma de reação normal na sociedade humana para a relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é olhado ou se julga olhado levanta os olhos. Perceber a *aura* de uma coisa significa dotá-la da capacidade de olhar. (BENJAMIN, 1939/1983, p. 53).

Por isso a Veneza das imagens do consciente parece vazia e insípida. Ela está encerrada, concluída; como a *verdade* impressa na fotografia, ela não devolve o olhar, mas encerra a questão.

Na diferença entre a fotografia e o quadro, essa questão do olhar se manifesta de modo evidente. Nenhuma ideia que o quadro suscita pode chegar a esgotá-lo ou concluí-lo. A fotografia, por seu turno, registra de modo incontestável o que se apresenta ante sua lente. Para Benjamin, era isso que na câmera primitiva (daguerreótipo) devia ser

sentido como desumano: olhar longamente para um aparelho enquanto ele acolhe sua imagem sem lhe retribuir o olhar. Isso devia ser sentido como desumano porque

[...] está implícita no olhar a expectativa de ser correspondido por aquilo que se oferece. Se tal expectativa (que pode associar-se no pensamento tanto a um olhar intencional de atenção como a um olhar no sentido literal da palavra) é satisfeita, o olhar consegue na sua plenitude a experiência da aura. (BENJAMIN, 1939/1983, p. 52-53).

Quanto mais crescem as cidades, mais exigido passa a ser o sentido da visão; as relações entre os homens se fundamentam numa forte prevalência do sentido da visão sobre a audição. “A causa principal desse fato são os coletivos. Antes do advento do ônibus, dos trens e do metrô no século XIX as pessoas nunca se haviam encontrado na condição de dever permanecer minutos, e até horas inteiras, a olhar-se sem dirigir a palavra.” (SIMMEL apud BENJAMIN, 1939/1983, p. 54). Um olhar preocupado com a segurança não pode abandonar-se sonhador e distante.

Se cada sociedade produz os homens necessários à sua reprodução (ADORNO 1955/2004), os homens de nossa sociedade são aqueles com os sentidos obstados. O olhar exigido nas cidades é diverso de uma visão que dialoga com os demais sentidos. Ele se sobrepõe e solapa a sensibilidade.

O olhar é elemento importante em muitas das obras de Beckett. Na peça *Fim de Partida*, vale destacarmos como se apresenta o sentido da visão nas personagens: Hamm é cego, enquanto Clov está perdendo a visão. Hamm crê que seus olhos ficaram totalmente brancos e afirma que um dia os mostrará a Clov. A própria configuração do cenário remonta a questão da visão: as janelas a partir das quais Clov olha o exterior seriam os olhos do cenário em forma de crânio. Hamm nunca esteve “lá”. Ensimesmado, em seu próprio crânio ou nesse abrigo, Hamm não é capaz de voltar-se para o exterior.

O fato de que Hamm se encontre “dobrado sobre si mesmo” coloca a problemática das condições de experiência e de formação do indivíduo. As personagens beckettianas estão continuamente ligadas a questões de autopercepção e da percepção que os outros têm delas. Mas o que se observa é um desencontro na relação entre eu-eu e eu-outro. As personagens não reconhecem a si mesmas e não são capazes de se reconhecer naquilo que dizem e/ou fazem (lembrando que a palavra dramática é *ação*).

No livro *Dialética Negativa*, Adorno (1967/2009, p. 193) afirma que “[...] quanto mais o sujeito se torna um ser-por-si e se distancia de uma consonância sem fissuras com a ordem previamente dada, tanto menos coincidem ação e consciência”. A obra de Beckett retrata exatamente essa fissura. Coloca em cena a não coincidência entre ação e consciência e a não coincidência entre consciência e linguagem. Beckett leva ao limite o imperativo cartesiano e assume as consequências. Se, para Descartes, eu penso, me vejo pensando, e por isso sei que existo, Beckett coloca o pensamento em desencontro com o sujeito.

Para Adorno (1961/2003), cada vez menos os acontecimentos se apresentam como plenos de sentido. Os ecos disso na forma estética se observam na desconexão entre o que aparece (fenomenologia) e o que se quer dizer (semântico). Nas palavras do autor: “Quanto menos acontecimentos podem se supor como em si plenos de sentido, mais se apresenta como ilusão a ideia da forma estética como unidade do que aparece e do que se quer dizer.” (p. 271 – tradução nossa¹⁶).

Beckett trata dos dois momentos como díspares. Cindido, o pensamento já não pretende, como antes a ideia, ser o sentido mesmo da obra. Para Adorno,

¹⁶ Na versão consultada: “Cuantos menos acontecimientos puedan suponerse como en sí plenos de sentido, más deviene una ilusión la idea de la forma estética como una unidad de lo que aparece y lo que aparece y lo que se quiere decir.” (ADORNO, 1961/2003, p. 271).

O sentido estético unívoco, sobretudo sua subjetivação em uma intenção sólida, tangível, substitui precisamente aquela transcendente posse de sentido cujo desmentido mesmo é o que constitui o conteúdo. Mediante a ausência organizada de sentido, a ação deve acomodar-se ao que sucedia com o conteúdo de verdade da dramaturgia em geral. (ADORNO, 1961/2003, p. 271 – tradução nossa¹⁷).

Houve uma modificação do *a priori* dramático e o drama não pode simplesmente (i) tomar de modo negativo o sentido ou (ii) tomar a ausência de sentido como conteúdo. Se o fizesse, tudo o que lhe é peculiar seria afetado até converter-se em seu contrário. “O que é essencial ao drama se constituía no sentido.” (ADORNO, 1961/2003, p. 271 – tradução nossa¹⁸).

Para Adorno (1961/2003), Beckett demonstra ser discípulo de Proust e amigo de Joyce na medida em que devolve ao conceito de situação o que este diz e o que a filosofia que o explora escamoteava, a dissociação da unidade da consciência no díspar, a não identidade. “Mas enquanto o sujeito deixa de ser indubitavelmente idêntico consigo, um contexto de sentido encerrado em si, também seu limite com o exterior se dissipa e as situações da interioridade se convertem ao mesmo tempo na da *physis* (do corpo).” (ADORNO, 1961/2003, p. 282 – tradução nossa¹⁹). A paralisia dos sentidos e do corpo nas personagens de *Fim de Partida* expressa essa condição.

Também aí Beckett se aproxima de Proust, na medida em que não divide o mundo no psíquico e físico. Mas enquanto Proust ainda se deixa levar afirmativamente por uma fisionomia que une a determinação extrema ao seu contrário, em Beckett, o que

¹⁷ Na versão consultada: “El sentido estético unívoco, sobre todo su subjetivación en una intención sólida, tangible, surrogaba precisamente aquella transcendente posesión de sentido cuyo desmentido mismo es lo que constituye al contenido. Mediante la propia ausencia organizada de sentido, la acción debe amoldarse a lo que sucedía en el contenido de verdad de la dramaturgia en general.” (ADORNO, 1961/2003, p. 271).

¹⁸ Na versão consultada: “Lo que es esencial al drama lo constituía ese sentido.” (ADORNO, 1961/2003, p. 271).

¹⁹ Na versão consultada: “Pero en cuanto el sujeto deja de ser indudablemente idêntico consigo, un contexto de sentido encerrado en sí, también su limite con el exterior se disipa y las situaciones de la interioridad se convierten al mismo tiempo en las de la *physis*.” (ADORNO, 1961/2003, p. 282).

se esconde atrás da fachada comunicativa é condenado a se manifestar. Se Proust ainda se deixa levar afirmativamente por “[...] uma tradição mística subterrânea, como se a memória involuntária revelasse a linguagem secreta das coisas; em Beckett se converte naquilo que já não é mais humano.” (ADORNO, 1961/2003, p. 285 – tradução nossa²⁰).

Benjamin, Beckett e Proust

As obras de Walter Benjamin e Samuel Beckett se encontram na de Marcel Proust. Ambos os autores se dedicaram ao estudo do romance *Em busca do Tempo Perdido*. Benjamin, ao relacionar a obra de Proust à de Baudelaire no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939/1983), e Beckett, em um ensaio exclusivamente dedicado a *Proust* (1931/2003) e assim mesmo nominado – ambos escritos na década de 1930.

Se a importância do conceito de experiência de Walter Benjamin para a constituição do conceito de indivíduo – tanto para Benjamin quanto para Adorno – é inquestionável, vale enfatizar que o conceito de experiência benjaminiano adota muito da ideia de *mémoire involontaire* de Proust.

Apresentamos neste estudo elementos do ensaio de Beckett sobre a obra de Proust, pois neles se revela o cerne da ideia de isolamento e incomunicabilidade que perpassa as obras do dramaturgo irlandês.

Seguindo a cronologia de publicação das obras de Beckett, o seu ensaio sobre Marcel Proust seria a sua segunda publicação²¹. A leitura do jovem Beckett sobre Proust

²⁰ Na versão consultada: “[...] una tradición mística subterránea, como si la memoria involuntaria revelara el lenguaje secreto de las cosas; en Beckett se convierte en el de lo que ya no es humano.” (ADORNO, 1961/2003, p. 285).

²¹ “Whoroscope”, poema inglês de 1930, é o primeiro livro que traz o nome de Beckett como autor (BERRETTINI, 2004).

se revela um duplo ato: compreender um autor se demonstra, ao mesmo tempo, uma oportunidade para que o cerne de sua própria obra se configure (BERRETTINI, 2004). Isso também pode ser apreendido na leitura de Adorno a Kierkegaard²².

Uma importante perspectiva de Beckett (1931/2003) a respeito das personagens de Proust é a constatação de que suas personagens são vítimas de sua relação com o Tempo. Beckett enfatiza a perspectiva de Proust, que se recusa a medir um homem por meio do lugar que ele ocupa no espaço: em sua opinião, não se deve medir o tamanho e o peso de um homem em termos de seu corpo, mas de seus anos. Os espaços podem ser mudados, mas não há como fugir dos dias e das horas. O indivíduo é, nesse contexto, lugar de um constante processo de decantação.

Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. [...] Os prazeres e pesares imediatos do corpo e da inteligência não são mais do que malformações de superfície. Assim como foi, esse dia é assimilado ao único mundo que tem realidade e significado, o mundo de nossa consciência latente, cuja cosmografia sofre assim um deslocamento. (BECKETT, 1931/2003, p. 11).

A relação entre o que está consolidado no passado (diamantes na estrada batida dos anos) e os eventos possíveis do futuro se encontram na sua análise aos atributos da memória e do hábito. Esses atributos permitem a relação do homem consigo, com os outros e com os demais objetos, no movimento empreendido pelo Tempo. Primeiramente, vale observar que as leis da memória se encontram sujeitas às leis mais abrangentes do hábito. Sobre o hábito:

²² Na *Apresentação à tradução brasileira*, Valls argumenta: “Há livros que antes de serem lidos nos parecem supérfluos e que, uma vez lidos, mostram-se indispensáveis. Ao lê-los, descobrimos uma riqueza insuspeitada e uma importância para o desenvolvimento do pensamento do autor que explicam muitas coisas que nos deixavam talvez desconfiados.” (VALLS, 2010, p. 11).

O hábito é o acordo feito entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o para-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos [...], o pacto deve ser continuamente renovado, a carta de salvo-conduto atualizada. (BECKETT, 1931/2003, p. 17).

Os períodos de transição que separam adaptações consecutivas representam zonas de risco na vida do indivíduo – zonas precárias, dolorosas, misteriosas e férteis – “[...] quando por um instante o tédio de ser é substituído pelo sofrimento de ser.” (BECKETT, 1931/2003, p. 18). A obrigação fundamental do hábito consiste em ajustar e reajustar nossa sensibilidade orgânica. O sofrimento se apresenta na omissão desse dever, por negligência ou ineficácia; o tédio representa seu cumprimento.

A memória voluntária e o hábito são proporcionais. A memória voluntária é uniforme, criadora de rotina, instrumento de referência. É a memória uniforme da inteligência, é de confiança para a reprodução daquelas impressões do passado, formadas por ação consciente. Apresenta um passado monocromático e insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio: o plágio de si mesmo.

Já a memória involuntária é explosiva; subtrai o útil, o oportuno, o acidental, consumindo o Hábito e seus labores. Como Benjamin (1939/1983), Beckett reitera que só é possível lembrar daquilo que foi registrado em extrema desatenção, armazenado naquela inacessível parte do ser para a qual

[...] o Hábito não possuía a chave – e não precisa possuir, pois lá não encontrará nada de sua útil e hedionda parafernália de guerra. [...] [Onde] está armazenada a essência de nós mesmos, o melhor de nossos muitos eus e suas aglutinações, que os simplistas chamam de mundo. (BECKETT, 1931/2003, p. 31).

Como um mágico rebelde que não se deixa importunar, que escolhe o tempo e o lugar para a apresentação de seu milagre. Sobre a importância desse elemento para Proust, Beckett afirma:

Não sei quantas vezes este milagre reaparece em Proust. Acho que doze ou treze. Mas a primeira – o famoso episódio da *madeleine* embebida em chá – justificaria a asserção de que seu livro é todo ele um monumento à memória involuntária e a epopéia de sua atuação. O mundo inteiro de Proust sai de uma taça de chá [...]. (BECKETT, 1931/2003, p. 33).

Como ato do intelecto, a evocação está condicionada aos requisitos da inteligência, que abstrai cada sensação como ato ilógico e insignificante, descartando “[...] como intruso discrepante e frívolo, qualquer gesto ou palavra, perfume ou som que não possa se enquadrar no quebra-cabeça de um conceito.” (BECKETT, 1931/2003, p. 76). Qualquer nova experiência depende precisamente desse elemento misterioso que o arbítrio rejeita por seu caráter anacrônico. Para Proust, a mais trivial experiência está repleta de elementos que não podem ser acessados de maneira lógica, que foram rejeitados pela nossa inteligência.

[...] está encerrada em um vaso perfumado com certa fragrância, colorido por certa cor e elevado a uma certa temperatura. Esses vasos estão suspensos ao longo da linha de nossos anos e, inacessíveis à memória inteligente, conservam-se de certo modo imunes, a pureza de seu conteúdo climático resguardada pelo esquecimento, cada um mantido à sua distância, em sua data. (BECKETT, 1931/2003, p. 78).

O que há de comum entre as experiências imediatas e passadas consiste numa colaboração entre o real e o ideal, colaboração negada na vida ativa e na contemplação. Da realidade, imaginada ou empírica, acessamos apenas a superfície. A realidade imaginada é um exercício no vácuo: aplicada ao que está ausente, se mostra incapaz de se relacionar com os limites do real. Já a realidade empírica remonta à impossibilidade de qualquer contato direto entre sujeito e objeto, separados que estão pela consciência

que o sujeito tem de sua percepção, o que faz com que os objetos percam sua “pureza” e se tornem meros pretextos ou motivos intelectuais.

Para Beckett, o que é ativo, o que está envolvido pelo tempo e pelo espaço, é dotado de uma abstrata e absoluta impenetrabilidade. Nas palavras de Proust, resgatadas por Beckett:

‘Imaginamos que o objeto de nosso desejo é uma criatura exposta à nossa frente e limitada por um corpo. Mas, para nossa desgraça, ele é a extensão a todos os pontos do espaço e do tempo que aquela criatura já ocupou e um dia ocupará. Se não estabelecemos contato com determinado local e determinada hora, aquele ser não nos pertence. Mas não podemos tocar todos os pontos’. E ainda: ‘Um ser espalhado no tempo e no espaço não mais é uma mulher, mas uma série de eventos que somos incapazes de iluminar, uma série de problemas de impossível solução, um oceano que, como Xerxes, castigamos com varas, em nosso desejo absurdo de puni-lo por ter engolfado nosso tesouro’. E define o amor como ‘o Tempo e o Espaço tornados perceptíveis ao coração’. (PROUST apud BECKETT, 1931/2003, p. 60).

A impenetrabilidade de tudo que não é o recôndito de nosso próprio ser afeta tanto o amor quanto a amizade. Mas se o amor é função da tristeza do homem porque está fadado ao fracasso da posse, ao menos guarda a nobreza do que é trágico. A amizade, por seu turno, é função da covardia, situada entre a fadiga e o tédio. Para Proust, a amizade é a negação da solidão irremediável à qual cada ser está condenado. É como um expediente social sem significado espiritual, “[...] porque o único desenvolvimento espiritual possível é no sentido da profundidade.” (BECKETT, 1931/2003, p. 67). O exercício da amizade seria o sacrifício da essência real e incomunicável de nós mesmos frente às exigências de um hábito que, amedrontado, precisa de uma dose de atenção para que sua confiança possa ser restaurada.

Se a essência se encontra no mais recôndito interior do homem, que nem ele próprio é capaz de acessar voluntariamente, as relações entre os homens são marcadas pela incomunicabilidade. Para Beckett (1931/2003, p. 68), “Mesmo nas raras ocasiões

em que palavra e gesto ocorrem como expressões válidas da personalidade, perderão seu significado ao passar através da catarata da personalidade alheia”. Nega nossa condição fundamental: estamos sós. Incapazes de compreender e incapazes de sermos compreendidos. “O homem é a criatura que não consegue sair de si mesmo, que só conhece os outros em si mesmo e que, quando afirma o contrário, mente.” (BECKETT (1931/2003, p. 70).

Esse isolamento (ir)remediável da existência humana e que parece ontológico, é reiterado pelas condições sociais atuais. Não contamos com condições objetivas propícias à experiência e à diferenciação. E um dos elementos que comprometem a capacidade de nomear este estado de coisas é que o sofrimento decorrente disso – que atinge a todos – seja atribuído a cada particular. Nesse contexto, refletir sobre as condições de formação do indivíduo é um modo de fazer justiça aos homens.

Isso coloca a importância da defesa que Horkheimer e Adorno (1947/1985) fazem da primazia do objeto – já que nela até mesmo o sujeito se torna objeto de reflexão. Para Horkheimer e Adorno, na primazia do *sujeito*, o eu é instado a projetar compulsivamente. Mas, sem experiências narráveis, ele não pode projetar senão a própria infelicidade, cujos motivos se encontram dentro dele mesmo, mas dos quais se encontra separado pela impossibilidade de reflexão. É precisamente isso que coloca o sujeito em desencontro consigo mesmo.

Existem ao menos duas formas de expressão da primazia do sujeito:

Quando ele se esgota, no registro positivista de dados, sem nada dar ele próprio, [e] se reduz a um simples ponto; e se ele, idealisticamente, projeta o mundo a partir da origem insondável de si mesmo, [e] se esgota numa obstinada repetição. Nos dois casos, ele sacrifica o espírito. (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 176).

Os produtos da projeção compulsiva são os esquemas estereotipados do pensamento e da realidade. Por outro lado, na primazia do *objeto*, o homem recria o mundo fora dele a partir dos vestígios deixados em seus sentidos, se alimenta da experiência e isso fundamenta a sua formação. Não prescinde de si mesmo (como no positivismo, o que o reduziria a um ponto), mas devolve o olhar à realidade:

Para refletir a coisa tal como ela é, o sujeito deve devolver-lhe mais do que dela recebe. O sujeito recria o mundo fora dele a partir dos vestígios que o mundo deixa em seus sentidos: a unidade da coisa em suas múltiplas propriedades e estados; e constitui retroativamente o ego, aprendendo a conferir uma unidade sintética, não apenas às impressões externas, mas também às impressões internas que se separaram pouco a pouco daquelas. [...] A profundidade interna do sujeito não consiste em nada mais senão a delicadeza e a riqueza do mundo da percepção externa. Quando o entrelaçamento é rompido, o ego se petrifica. (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 176).

A diferenciação depende de um pensamento voltado ao exterior, que o apreende e, no entanto, o conhece como outro:

Só pela mediação, pela qual o dado sensorial vazio leva o pensamento a toda a produtividade de que é capaz e pela qual, por outro lado, o pensamento se abandona sem reservas à impressão que o sobrepuja, supera a mórbida solidão em que está presa a natureza inteira. (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 176).

A possibilidade de um pensamento que não se esgota em si mesmo, e que tampouco se anula frente à realidade, ou seja, um pensamento capaz de superar a “mórbida solidão em que está presa natureza inteira”, trabalharia a favor da reconciliação entre natureza e espírito. Enquanto isso não for possível, “Indiferente ao cliché dominante do progresso, Beckett toma como tarefa mover-se num espaço infinitamente pequeno, num ponto sem dimensões. [...] O *telos* da dinâmica do sempre-semelhante é apenas a infelicidade; a poesia de Beckett olha-a de frente.” (ADORNO, 1970/2008, p. 338).

PARTE TRÊS

O que resta do Indivíduo?

Hamm: o anti-herói

Se a personagem Ulisses de Homero é, para Horkheimer e Adorno (1947/1985), o protótipo do indivíduo burguês; Hamm e seu parceiro Clov, de Samuel Beckett, podem ser considerados exemplares do indivíduo no século XX.

A partir do século XIX, e de maneira mais explícita no teatro contemporâneo, o herói subsiste sob traços de seu duplo irônico ou grotesco: o anti-herói. Estando os valores aos quais era vinculado o herói clássico em baixa, ou mesmo deixados de lado, o anti-herói oferece uma alternativa para a representação. Como destaca Pavis (1996/2011, p. 194), “O herói [moderno] não sobrevive à inversão dos valores e à desmontagem de sua consciência”; para sobreviver, ele se disfarça de bufão ou de criatura risível, como as personagens de Beckett.

Para Andrade (2001), as criaturas risíveis de Beckett são caricaturas do indivíduo burguês que, assustado com a multidão descaracterizada que invade as cidades, recolhe parte do mundo em sua casa para resguardá-lo. Segundo o autor,

Os objetos recolhidos defendem-no do anonimato e da descaracterização, impregnam a casa de traços pessoais, registram e protegem a experiência pessoal num momento que punha em risco a

autonomia e a integridade do sujeito como sede segura para a atribuição de sentido ao mundo. (ANDRADE, 2001, p. 34).

De maneira irônica, esse exercício de recolhimento o torna risível, gesto desesperado de um homem que busca nos objetos a diferenciação que não observa em si próprio.

Hamm dá o tom de *Fim de Partida*. As outras personagens, que já não o são, se convertem em instrumentos de sua situação, como se tivessem que tocar música de câmara: “Hamm, que em *Fim de Partida* permanece sentado, cego e imóvel na cadeira de rodas, é, de todos os instrumentos de Beckett, aquele com mais tons, com o som mais surpreendente.” (KASCHNITZ apud ADORNO, 1961/2003, p. 304 – tradução nossa²³).

Em função da imobilidade e da escuridão, da impotência da ação dramática, Hamm dedica-se à elaboração de um romance. Uma narração que ninguém tem interesse em ouvir:

Clov: Para que eu sirvo?

Hamm: Para me dar as deixas. (*pausa*) Avancei bastante na minha história. (*pausa*) Está bem avançada a minha história. (*pausa*) Pergunte até onde eu cheguei.

Clov: Ah, falando nisso, e a sua história?

Hamm: (*muito surpreso*) Que história?

Clov: Aquela que você conta desde sempre.

Hamm: Ah, você quer dizer o meu romance?

Clov: Isso.

(*pausa*)

Hamm: (*com raiva*) Continue, criatura, continue mais um pouco.

Clov: Você deve estar bem adiantado, imagino.

Hamm: (*com modéstia*) Ah, nem tanto, nem tanto. (*suspira*) Há aqueles dias em que a inspiração não vem. (*pausa*) É preciso esperar por ela. (*pausa*) Nunca forçar, não, forçar nunca, é fatal. (*pausa*) Uma questão de técnica, entende? (*pausa. Com força*) Eu disse que mesmo assim consegui avançar um pouco.

Clov: (*com admiração*) Não acredito! Apesar de tudo você conseguiu avançar!

²³ Na versão consultada: “Hamm, que en Fin de Partida permanece sentado ciego e inmóvil en la silla de rueda, es, de todos los extravagantes instrumentos de Beckett, aquél con más tonos, con el sonido más sorprendente.” (KASCHNITZ apud ADORNO, 1961/2003, p. 304).

Hamm: (*modesto*) Ah, nem tanto, nem tanto, você sabe, mas em todo caso, melhor que nada.

Clov: Melhor que nada! É assombroso. (BECKETT, 1957/2010, p. 101-102).

As rápidas mudanças no humor de Hamm citadas nas rubricas (muito surpreso / com raiva / com modéstia / com força) parodiam a própria representação teatral. Já a ironia entre o “nunca forçar” e o modo como Hamm “força” o diálogo para que Clov lhe dê as deixas que ele busca para contar sua história evidenciam a ausência de interesse e a dificuldade em engendrar um diálogo. Hamm precisa de um interlocutor para lhe dar as deixas, e precisa de um ouvinte (chega a prometer um bombom a Nagg para que ele escute sua história).

Na narrativa de Hamm, história que ele conta desde sempre, um homem “coberto de lama e lágrimas” chega às vésperas do Natal à casa de Hamm, em busca de pão para o filho que deixara adormecido numa cidade distante. Da narrativa, se destacam os dados técnicos – indicações precisas da temperatura registrada no termômetro, da intensidade do sol no heliômetro, da força dos ventos no anemômetro e da umidade do ar no higrômetro, que fazem às vezes do cenário da história – seguidos de tentativas de inserir poesia e autoelogios ou críticas à própria performance de Hamm como narrador. Para facilitar a visualização desses itens na narrativa, destacamos com negrito as referências aos **dados técnicos**; com um sublinhado simples, os autoelogios ou críticas à própria performance; e com sublinhado tracejado, as autoreferências de Hamm a si mesmo, como única esperança:

Hamm: [...] Então, que maus ventos o trazem? Ele ergueu para mim o rosto escuro, coberto de lama e lágrimas. (*Pausa. Tom normal*) Assim está bom. (*Tom de narrador*) Não, não, não olhe pra mim, não olhe pra mim! [...] (*Pausa. Com energia*) Afinal, qual é o motivo desta invasão? (*Pausa*) **Naquele tempo fazia, me lembro, um sol esplêndido, os heliômetros marcavam cinquenta.** O sol mergulhava no... na... entre os mortos. (*Tom normal*) Bonito isso. (*Tom narrativo*) Vamos, vamos,

apresenta tua súplica, o tempo urge. *(Tom normal)* Ah, isso sim é que é português! Enfim. *(Tom narrativo)* Foi então que ele criou coragem. É o meu filho, disse. Ai ai ai, uma criança, que transtorno! Meu filho, ele disse, como se o sexo importasse. De onde veio? Ele me disse o nome do buraco. Umas boas dez horas, a cavalo. Não vá me dizer que o lugar ainda é habitado. Não, não, mais ninguém por lá, além dele e da criança, supondo que ela exista. Muito bem. Me informei sobre a situação em Koy, do outro lado do estreito. Nem um pecador. Muito bom. E quer que eu acredite que deixou seu filho lá, completamente só, e ainda por cima vivo? Ora! *(Pausa)* **Naquele dia soprava, me lembro, um vento cortante, o anemômetro marcava cem.** O vento arrancava os pinhos mortos e os varria... para longe. *(Tom normal)* Um pouco fraco isso. *(Tom narrativo)* Vamos logo, o que é que você quer? Ainda tenho que enfeitar o pinheiro. *(Pausa)* [...] Perdi a paciência. Use a cabeça, pense bem, você está no chão, não tem remédio! *(pausa)* **Naquele dia fazia, me lembro, um tempo excessivamente seco, o higrômetro marcava zero. Tempo excelente para meu reumatismo!** *(pausa. Com violência)* Mas qual é a sua esperança afinal? Que a terra renasça com a primavera? Que os peixes voltem aos mares e rios? Que haja maná do céu para imbecis como você? *(pausa)* Aos poucos fui me acalmando, pelo menos o suficiente para perguntar-lhe quanto tempo levava para vir. Três dias inteiros. Em que estado tinha deixado a criança. Caída do sono. *(com violência)* Sono! Que tipo de sono? *(pausa)* Em resumo, propus que trabalhasse para mim. Ele tinha me comovido. E depois eu imaginava que não teria mais muito tempo. *(ri. Pausa)* E então? *(pausa)* Como é? *(pausa)* Aqui, quem se cuidasse poderia morrer tranquilamente, uma confortável morte natural. *(pausa)* E então? *(pausa)* No fim, me perguntou se eu consentiria em recolher também a criança – caso ainda estivesse viva. *(pausa)* Era o momento que eu esperava. *(pausa)* Se eu consentiria em também recolher a criança. *(pausa)* Ainda posso vê-lo, de joelhos, as mãos apoiadas no chão, me olhando fixamente com os olhos dementes, apesar da minha proposta. *(pausado normal)* Chega por hoje. *(pausa)* Essa história não dura muito mais. (BECKETT, 1957/2010, p. 95-96).

A narrativa não aponta para qualquer sentido exterior à cena, tampouco a elucida. Se a antiga narrativa sobre a qual se refere Walter Benjamin, como reduto da experiência, guarda um sentido precioso e mobilizador, essa narrativa apenas reitera o lugar e a função de cada uma das personagens nessa vida não vivida. Para Benjamin (1939/1983), dois elementos compõem o enfraquecimento da narrativa: sua transformação em informação, ou seja, sua padronizada despersonalização; e a impregnação de explicações. Se o narrador busca aquilo que narra na experiência própria ou relatada por outrem e transforma isso em experiência aos que ouvem sua

história (sem preocupação com um relato isento dos fatos, mas em busca de um sentido mobilizador decorrente da história), o individualismo exige algo mais próximo da imprensa. Resultam disso poucas histórias notáveis e muitas explicações.

O enfraquecimento das condições que propiciavam a narrativa, previsto por Benjamin e depois por Adorno, encontra sua expressão no século XX. Para Adorno (1958/2003), o impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, não oferece mais oportunidade para um encontro com a própria essência²⁴. A própria alienação se torna meio estético: “[...] os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas.” (ADORNO, 1958/2003, p. 62).

No momento em que Hamm haveria de proferir sua decisão acerca do destino do menino, a história é interrompida. Existem proximidades importantes entre a história narrada e as personagens em cena. Mas não há confirmação de que o registro dramático e o narrativo se refiram às mesmas personagens. O que se pode afirmar é que o tempo da narrativa, passado, acaba se reunindo (ou coincidindo) com o tempo da ação dramática. Retomada adiante por Hamm, a história não avança em relação ao que já havia sido narrado. Esse romance em que Hamm estaria trabalhando, a história que conta desde sempre, diferentemente de qualquer narrativa preñe de sentido, expressa uma vida humilhada que se arrasta e uma postura arrogante do “herói” frente à catástrofe. A narrativa de Hamm é impotente em relação à própria possibilidade de engendrar mudança na situação encenada. O drama regride a uma narrativa sem fim.

²⁴ Contrapondo-se, assim, a Lukács, para o qual “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca novas aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência.” (LUKACS, 1965/2000, p. 91).

Ao supostamente visualizar uma criança fora do abrigo, Clov afirma que irá ao seu encontro. Mas a ação não se concretiza. Na cena final da peça, Hamm acredita que Clov o deixou, enquanto este o observa. Mais uma vez é possível verificar uma característica fundamental do “drama” parodiado em *Fim de Partida*: “Em Beckett, a unidade paródica de lugar, tempo e ação age por episódios habilmente construídos e pensados pela catástrofe, que consiste no simples fato de ela [a ação teatral] não aparecer.” (ADORNO, 1970/2008, p. 236). Elemento fundamental do teatro, a ação surge como fragmento de ação, breves espasmos que não avançam, não oferecem saída.

Beckett situa suas personagens em tempo e espaço aparentemente abstratos. Com essa suposta abstração ele reitera a impossibilidade de existência de algo além desse marasmo e expõe de modo estético o que se observa de modo cada vez mais patente na realidade: as diferenças entre os lugares são cada vez mais irrisórias. Como destaca Andrade sobre a obra de Beckett: “muito mais interessante do que explorar um horizonte destruído por uma devastação bélica, datado e definido geograficamente, [...] é a percepção [de] que a devastação interior a que as personagens estão submetidas tem a ver com um contexto destrutivo maior do que uma guerra específica, contemporâneo [...]” (ANDRADE, 2001, p. 39). Beckett coloca sua ênfase no que é denominador comum: a concretude de um particular extremamente determinado e as identidades em frangalhos de personagens recolhidas a espaços fechados e indiferenciados.

A indiferença entre os espaços dificulta o deslocar-se. Em termos da formação da consciência, cabe avaliar o modo como a massificação e a padronização, que impedem o deslocamento do pensamento, levam ao tresloucar. Nas palavras de Horkheimer e Adorno: “O verdadeiro tresloucar consiste na incapacidade de se deslocar, na incapacidade do pensamento de atingir essa negatividade, em que consiste, diferentemente do juízo consolidado, o verdadeiro pensamento.” (HORKHEIMER;

ADORNO, 1947/1985, p. 181). A negatividade, nesse contexto, se refere à necessidade de elaborar intelectualmente o fracasso da pretensão absoluta. O pensamento paranoico e totalizante, que perde de vista seus limites, se converte em ilusão com pretensão de verdade: “[...] como a verdade implica a imaginação, pode sempre ocorrer que, para as pessoas cuja imaginação foi lesada [ou obstada] a verdade seja algo de fantástico e a ilusão, a verdade.” (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 180).

O eu que escapa à dissolução na natureza cega, que substitui o sacrifício pela racionalidade autoconservadora e, por vezes estereotipada, corre o risco iminente de converter a dominação da natureza em negação da natureza.

[...] o eu que persiste idêntico e que surge com a superação do sacrifício volta imediatamente a ser um ritual sacrificial duro, petrificado, que o homem se celebra para si mesmo opondo sua consciência ao contexto da natureza. [...] Com a negação da natureza no homem, não apenas o telos da dominação externa, mas também o telos da própria vida se torna confuso e opaco. No instante em que o homem elide a consciência de si mesmo como natureza, todos os fins para os quais ele se mantém vivo – o progresso social, o aumento das forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência – tornam-se nulos, e a entronização do meio como fim, que assume no capitalismo tardio o caráter de um manifesto desvario, já é perceptível na proto-história da subjetividade. [...] Uma vítima de um desses sacrifícios é o próprio Ulisses, o eu que está sempre a se refrear e assim deixa escapar a vida que salvou e que só recorda como uma viagem de erros. No entanto, ele é ao mesmo tempo uma vítima que se sacrifica pela abolição do sacrifício. Sua renúncia senhoril é, enquanto luta com o mito, representativa de uma sociedade que não precisa mais de renúncia e da dominação: que se tornou senhora de si, não para fazer violência a si mesma e aos outros, mas para a reconciliação (HORKHEIMER; ADORNO, 1947/1985, p. 60-61).

Esses elementos aparecem em *Fim de Partida* no modo como se revela o limite de uma vida não vivida – que a narrativa de Hamm reitera. Com Adorno (1970/2008), entendemos que a ênfase de Samuel Beckett no estudo sobre a forma o torna privilegiado para uma análise da práxis social. Ele não trata de produzir novos sentidos numa ordem social autônoma, mas trata de desvelar, pelo estudo sistemático da forma, a

história sem sentido da vitória do homem sobre a natureza: “Só quando o jogo percebe o próprio horror, como em Beckett, é que ele na arte participa possivelmente na reconciliação.” (ADORNO, 1970/2008, p. 482), a reconciliação possível entre natureza e espírito.

A peça *Fim de Partida* e a fragilidade do indivíduo

Para Adorno (1961/2003), a obra de Beckett tem vários elementos em comum com o existencialismo. Em ambas ecoam resquícios de categorias como o absurdo, a situação e a decisão. “Mas a forma, em Sartre como nas obras de tese concebidas de modo até certo ponto tradicional, para nada atrevidas senão para o efeito, em Beckett assume o expressado e o altera.” (ADORNO, 1961/2003, p. 270 – tradução nossa²⁵). Adorno avalia que, em Beckett, o absurdo não se apresenta como um estado da existência, diluído e ilustrado. Seu procedimento poético se entrega ao absurdo e o problematiza, sem se acomodar a ele.

Na concepção de Adorno, ao levar o existencialismo “ao pé da letra”, Beckett demonstra como o conteúdo da filosofia pode degenerar em tautologia ontológica:

Enquanto a ontologia moderna vivia da promessa não cumprida da concretização de suas abstrações, em Beckett a concretude de uma existência que se encerra em si mesma como um molusco, agora incapaz de algo universal, esgotando-se na pura autoposição, se mostra como o mesmo que o abstracionismo que já não é capaz de chegar à experiência. A ontologia aparece em última análise como patogênese de uma vida

²⁵ Na versão consultada: “Pero la forma, en Sartre como en las obras de tesis concebida de modo hasta cierto punto tradicional, para nada atrevido sino para el efecto, en Beckett asume lo expresado y lo altera.” (ADORNO, 1961/2003, p. 271).

falsa. Representada como estado de eternidade negativa. (ADORNO, 1961/2003, p. 276 – tradução nossa²⁶).

A vida falsa é aquela do individualismo ensimesmado, *acrítico*, que se posiciona frente as condições de existência como Hamm, que “nunca esteve lá”. Se “A terra não foi pisada nunca, o sujeito ainda não o é.” (ADORNO, 1961/2003, p. 309 – tradução nossa²⁷). A formação do indivíduo se assenta na experiência. Como destaca Adorno, por sua participação no meio discursivo, a experiência individual sempre é, ao mesmo tempo, mais do que apenas individual:

O indivíduo torna-se sujeito, na medida em que se objetiva graças à sua consciência individual, na unidade de si mesmo e na unidade de suas experiências: poderia muito bem ser que essas duas coisas permanecessem recusadas aos animais. Como é em si mesma universal, e porquanto o seja, a experiência individual também alcança o universal. (ADORNO, 1967/2009, p. 47).

Ou seja, todo conteúdo da consciência individual *lhe* é trazido por essa coletividade (representada pela sociedade no que se oferece como cultura) em favor de sua autoconservação, e se reproduz em cada indivíduo. É por meio da autorreflexão que a consciência individual consegue avançar em relação ao que *lhe* é oferecido, se libertar daí e se ampliar. Esse movimento ocorre porque aquela universalidade possui a tendência de suprimir o predomínio na experiência individual. Enquanto “prova de realidade”, a experiência universal duplica as emoções e os desejos do indivíduo,

²⁶ Na versão consultada: “Mientras que la ontología moderna vivía de la promesa irrealizada de la concreción de sus abstracciones, en Beckett el concretismo de una existencia que se encierra en sí misma como un molusco, incapaz ya de nada universal, agotándose en la pura autopoición, se muestra como lo mismo que el abstractismo que ya no es capaz de llegar a la experiencia. La ontología vuelve a casa como patogénesis de la vida falsa. Ésta se representa como estado de eternidad negativa.” (ADORNO, 1961/2003, p. 276).

²⁷ Na versão consultada: “La tierra aún no ha sido hollada nunca; el sujeto aún no es tal.” (ADORNO, 1961/2003, p. 309).

oferecendo ocasião para que o repertório portado possa se desenvolver, mas também o nega, para que ele sobreviva e se diferencie.

Esse processo é de tal modo constitutivo do indivíduo, e depende de modo tão contundente de cada homem, que Adorno conclui:

A não ser no modo que se dá no movimento da consciência humana individual, o universal não se deixa absolutamente apreender pelo sujeito. Se o indivíduo fosse cortado, não surgiria daí nenhum sujeito superior, purificado do entulho da contingência, mas um sujeito que seguiria um padrão de realização sem consciência. (ADORNO, 1967/2009, p. 47).

Cada indivíduo tem o poder de reafirmar ou reconfigurar algo da experiência universal. Essa possibilidade reside no que de mais pessoal existe em cada indivíduo, aquilo mesmo que põe a universalidade em xeque, as contingências da experiência individual. Aqui reside o nó que alia liberdade e destino.

Para Adorno (1967/2009), aquilo que Hegel teria atribuído aos espíritos dos povos enquanto individualidades coletivas é obtido por meio da individualidade, do ser humano individual, como forma de resistência à falsa totalidade. Essa *indiferenciação* na estrutura do pensamento hegeliano, a relação do espírito do mundo e do singular, com a sua mediação, se manifestam de modo invariante: “O que o conduz é a imagem do indivíduo na sociedade individualizada” (ADORNO, 1967/2009, p. 284). Seguindo em sua argumentação, Adorno afirma:

Essa imagem é adequada na medida em que o princípio da sociedade de troca só se realiza por meio da individuação dos contraentes individuais; ou seja, na medida em que o princípio da individuação era literalmente o princípio dessa sociedade, seu universal. Ela é inadequada porque, na conexão funcional total que necessita da forma da individuação, os indivíduos são relegados ao papel de meros órgãos de execução do universal. As funções do indivíduo e, com isso, sua própria constituição, variam historicamente. Em comparação com Hegel e sua época, o indivíduo caiu a um grau de insignificância que não se podia prever: a aparência de seu ser-por-si desagregou-se tanto aos

olhos de todos quanto a especulação hegeliana o tinha demolido de antemão esotericamente. (ADORNO, 1967/2009, p. 284).

É como se Hegel houvesse vislumbrado o caráter ficcional do *ser-por-si* da individualidade no curso do processo histórico. Para Adorno:

As catástrofes que inspiram *Fim de Partida* fazem saltar pelos ares aquele indivíduo cuja substancialidade e condição absoluta constituía o que de comum havia em Kierkegaard, Jaspers e a versão sartreana do existencialismo. Esta havia, inclusive, certificado às vítimas dos campos de concentração a liberdade de aceitar ou negar interiormente o martírio infligido. *Fim de Partida* destrói esse tipo de ilusão. O indivíduo mesmo, enquanto categoria histórica, resultado do processo capitalista de alienação e desafiante protesto contra este, se revela uma vez mais evidente como algo efêmero. [...] A experiência individual, com sua estreiteza e sua contingência, não recebeu de parte alguma autoridade que permita interpretar-se a si mesma como característica fundamental do ser. Mas isso precisamente é o que é falso. A imediatidade da individuação era enganosa. O que concerne à experiência humana individual é mediado, condicionado. (ADORNO, 1961/2003, p. 279-280 – tradução nossa²⁸).

Essa dupla afetação entre experiência individual e universalidade oferece também o substrato necessário ao desenvolvimento dramático. A peça *Fim de Partida* evidencia a falência desse substrato e dá a conhecer suas consequências:

Se prega tanto a impossibilidade de seguir representando segundo o costume do século XIX, de trabalhar em materiais, como a compreensão de que os modos subjetivos de reação que a favor da reprodutibilidade proporcionam a lei formal, não são eles mesmos algo primeiro e absoluto, senão algo último, objetivamente posto. Todo o conteúdo da subjetividade que necessariamente se hipostasia [se torna ficção] a si mesmo é vestígio e sombra do mundo do qual ela se retira para não se

²⁸ Na versão consultada: “Las catástrofes que inspiran *Fin de Partida* han hecho saltar por los aires aquel individuo cuya sustancialidad y condición absoluta constituía lo que de común tenían Kierkegaard, Jaspers y la versión sartreana del existencialismo. Ésta había incluso certificado a la víctima de los campos de concentración la libertad de aceptar o negar interiormente el martirio infligido. *Fin de partida* destruye esta clase de ilusiones. El individuo mismo, en cuanto categoría histórica, resultado del proceso capitalista de alienación y desafiante protesta contra éste, se ha hecho una vez más patente como algo efímero. [...] En su estrechez y contingencia, la experiencia individual no ha recibido de ninguna parte la autoridad para interpretarlas a ellas mismas como cifra del ser, a no ser que se afirme a sí misma como carácter fundamental del ser. Pero eso precisamente es lo que es falso. La inmediatez de la individuación era engañosa. Lo que concierne a la experiencia humana individual es mediado, condicionado.” (ADORNO, 1961/2003, p. 279-280).

colocar a serviço da aparência e adaptação que o mundo o exige. (ADORNO, 1961/2003, p. 280-281 – tradução nossa²⁹).

Aquilo que no gênero dramático era entendido como pressuposto – o indivíduo como unidade indivisível de si, responsável por seus atos, engendrando com a potência da razão os caminhos de sua existência – é construção histórica, dependente das condições objetivas para sua concretização. Adorno afirma que *Fim de Partida* revisita as categorias dramáticas que explicitavam essa dinâmica, tendo em vista seu estado de decomposição.

As categorias dramáticas são em sua totalidade tratadas com humor. São todas parodiadas. Mas elas não se tornam objeto de zombaria. Enfaticamente, paródia significa a utilização de formas na era da sua impossibilidade. Demonstra essa impossibilidade e isso modifica as formas. As três unidades aristotélicas [unidade de tempo, lugar e causalidade das ações] se conservam, mas o drama perde a vida. Com a subjetividade da qual *Fim de Partida* é epílogo, se lhe retira o herói; da liberdade se conhece apenas o reflexo impotente e ridículo de decisões vãs. (ADORNO, 1961/2003, p. 292 – tradução nossa³⁰).

Os constituintes dramáticos aparecem após sua própria morte. Exposição, nó, ação, peripécia e catástrofe voltam, decompostos, para uma autópsia dramatúrgica: a catástrofe é, por exemplo, substituída pela comunicação de que acabaram os calmantes. Esses componentes revogam o sentido em que o drama se constituía e, assim, *Fim de*

²⁹ Na versão consultada: “Se pliega tanto a la imposibilidad de seguir representando según el costumbre del siglo XIX, de trabajar con materiales, como a la comprensión de que los modos subjetivos de ración que en lugar de reproductibilidad proporcionan la ley formal, no son ellos mismos algo primero y absoluto, sino algo último, objetivamente puesto. Todo contenido de la subjetividad que necesariamente se hipostasia a sí misma es vestigio y sombra del mundo del que ella se retira para no ponerse al servicio de la apariencia y la adaptación que el mundo le exige. (ADORNO, 1961/2003, p. 280-281).

³⁰ Na versão consultada: “Las categorías dramáticas son en su totalidad tratadas con el humor. Se parodian todas. Pero no se las hace objeto de burla. Enfáticamente, parodia significa la utilización de formas en la época de su imposibilidad. Demuestra esta imposibilidad y con ello modifica las formas. Las tres unidades aristotélicas se conservan, pero el drama pierde la vida. Con la subjetividad de la que *Fin de Partida* es epílogo, se le sustrae el héroe, de la libertad no conoce más que el reflejo impotente y ridículo de decisiones vanas.” (ADORNO, 1961/2003, p. 292).

Partida estuda, como num tubo de ensaio, o drama da época que já não tolera nada daquilo de que ele consiste.

A importância da natureza na constituição do indivíduo, retomando uma das tríades propostas por Adorno e Horkheimer (1956/1973) ao verbete “Indivíduo” – indivíduo-sociedade-natureza – surge na peça *Fim de Partida* de maneira contundente. A morte da natureza, que na peça *Fim de Partida* se apresenta como pano de fundo da história, não ocorre sem a devida repercussão nas possibilidades de constituição psíquica e individual de cada uma das personagens.

Hamm: A natureza nos esqueceu.
Clov: Não existe mais natureza.
Hamm: Não existe mais! Que exagero!
Clov: Nas redondezas.
Hamm: Mas nós respiramos, mudamos! Perdemos os cabelos, os dentes! A juventude! Os ideais!
Clov: Então ela não nos esqueceu.
Hamm: Mas você disse que não existe mais natureza.
Clov: (*triste*) Nunca ninguém pensou de modo tão tortuoso como nós.
(BECKETT, 1957/2010, p. 48-49).

O enredo de *Fim de Partida* pressupõe um mundo em que não há mais natureza. A reificação do mundo está completa: não existe nada que não tenha sido criado por mãos humanas e por elas destruído. O cão é de pelúcia, feito por Clov para Hamm. Nada há ao alcance da visão “zero, zero, zero”, que é o que Clov informa a Hamm depois de observar pela janela, com uma luneta, o que há fora do abrigo. O horizonte é cinza. Mas Clov ainda pode andar. Esse é um aspecto importante. Clov é tido como uma espécie de *clown*, o que seria reforçado pela própria grafia de seu nome – um *clown* aleijado, como indicara Adorno na cerimônia de homenagem à Beckett. Clov é a única personagem que pode se mover. E o *clown*, do ponto de vista de sua própria constituição, é caracterizado por um tipo de representação pouco estruturada, instável, calcada na fragilidade, mas também potente nessa instabilidade. Para Adorno, “[...] se a psicanálise explica o humor dos

clowns como regressão a uma etapa ontogênica precoce, então a regressiva peça de Beckett desce até esse ponto.” (ADORNO, 1961/2003, p. 289 – tradução nossa³¹).

Na peça, a natureza é o elemento capaz de oferecer alguma modificação à situação das personagens. Eles, como seres naturais, definham (perdem os cabelos, os dentes, a juventude). Em contrapartida, a natureza não se mostra capaz de fazer crescer algo. Ainda no início da peça:

Hamm: Suas sementes cresceram?
Clov: Não.
Hamm: Você escavou um pouco para ver se elas brotaram?
Clov: Não brotaram.
Hamm: Talvez ainda seja cedo demais.
Clov: Se tivessem que brotar, já teriam brotado. Não vão brotar nunca.
(BECKETT, 1957/2010, p. 51).

Para Adorno (1961/2003), a situação dada na peça é de que já não há natureza. A fase de completa reificação do mundo, em que já não subsiste nada que não tenha sido feito por homens, é indistinguível de um sucesso catastrófico causado exclusivamente pelos homens. E conclui:

O inseticida, que desde o início aludia aos campos de extermínio, se converte em produto final do domínio da natureza que acaba consigo mesma. O conteúdo da vida é já apenas: que nada permaneça vivo. Tudo o que é deve igualar-se a uma vida que seja ela mesma morte, o domínio abstrato. (ADORNO, 1961/2003, p. 304 – tradução nossa³²).

Nas obras de Beckett, a história fica anulada. A compulsão à repetição imita o comportamento regressivo do prisioneiro, que sempre volta a tentar fugir. Para Adorno

³¹ Na versão consultada: “Si el psicoanálisis explica el humor de los clowns como regresión a una etapa ontogénica sumamente temprana, entonces la regresiva pieza beckettiana desciende hasta ese punto.” (ADORNO, 1961/2003, p. 289).

³² Na versão consultada: “El insecticida, que desde el inicio aludía a los campos de exterminio, se convierte en producto final del dominio de la naturaleza que acaba consigo mismo. El contenido de la vida ya sólo es: que no quede nada vivo. Todo lo que es debe igualarse a una vida que sea ella misma la muerte, el dominio abstracto.” (ADORNO, 1961/2003, p. 304).

(1961/2003), Beckett se aproxima das tendências mais recentes da música ocidental, amalgama traços de Stravinski, “o sufocante estatismo da continuidade desintegrada”, com avançados meios expressivos extraídos da escola de Schoenberg. O resultado estético disso, no teatro, é que:

[...] os contornos de Hamm e Clov são os de uma linha única; lhe são negados a individuação como mônada nitidamente autônoma. Não podem viver o um sem o outro. O poder de Hamm sobre Clov parece fundar-se no fato de que só ele sabe como se abre a despensa [...]. Estaria disposto a lhe revelar o segredo se Clov jurasse acabar com ele – ou conosco. Clov responde com locução sumamente característica da trama da peça: “não poderia acabar contigo”, e como se a peça zombasse do homem que se torna razoável, diz Hamm: “então você não acabará comigo”. Depende de Clov porque este é o único que ainda pode fazer o que os mantém com vida. Mas isto é de valor questionável, pois, como capitão de um navio fantasma, ambos temem não poder morrer. O mínimo, que ao mesmo tempo é tudo, seria quicá que algo, apesar de tudo, mude. Este movimento, ou sua ausência, é a ação. (ADORNO, 1961/2003, p. 302-303 – tradução nossa³³).

Na análise de Adorno (1961/2003) da peça *Fim de Partida*, o filósofo enfatiza que a história é omitida porque o poder da consciência para pensar a história, o poder de lembrar, está esgotado. “O drama se converte em gesto mudo, congelado no meio dos diálogos. Da história não aparece mais que o seu resultado como sedimento.” (ADORNO, 1961/2003, p. 277 – tradução nossa³⁴).

Considerando que nenhum estado de coisas é meramente o que é, cada um aparece como signo de algo interior. Com isso, a porção de realidade e personagens que

³³ Na versão consultada: “[...] los contornos de Hamm y Clov son los de una línea única; se les niega la individuación como mônada nítidamente autónoma. No pueden vivir el uno sin el otro. El poder de Hamm sobre Clov parece estibar en el hecho de que sólo él sabe cómo se abre la despensa [...]. Estaría dispuesto a revelarle el secreto si Clov jurara ‘acabar’ con él – o ‘con nosotros’. Clov responde con locución sumamente característica de la trama de la pieza: ‘no podría acabar contigo’, y como si la pieza se burlase del hombre que se vuelve razonable, dice Hamm: ‘Entonces tú no acabarás conmigo’. Depende de Clov porque éste es el único que aún puede hacer lo que les mantiene a los dos con vida. Pero esto es de valor cuestionable, pues, como el capitán del buque fantasma, ambos han de temer no poder morir. Lo mínimo, que al mismo tiempo lo es todo, sería que quizá algo, pese a todo, cambie. Este movimiento, o su ausencia, es la acción.” (ADORNO, 1961/2003, p. 302-303).

³⁴ Na versão consultada: “El drama se convierte en gesto mudo, congelado en medio del dialogo. De la historia meramente aparece todavía su resultado como sedimento.” (ADORNO, 1961/2003, p. 277).

o drama de *Fim de Partida* possui e administra coincide com o que resiste do sujeito, espírito e alma, tendo em vista a catástrofe permanente:

Do espírito que surgiu pela mimesis, a imitação ridícula; da alma que se revela em cena, o sentimentalismo inumano; do sujeito, sua determinação abstrata: existir, e apenas por isso cometer um crime. As figuras de Beckett se comportam de modo primitivo e reativo como corresponderia às circunstâncias posteriores à catástrofe, e ela [a catástrofe] os mutilou de tal modo que não podem reagir de outro modo: moscas que se estremecem depois de haverem sido meio amassadas pelo mata-moscas. (ADORNO, 1961/2003, p. 281 – tradução nossa³⁵).

Fim de Partida contém diálogos sem interrupção, monossilábicos, como em outro tempo, na tragédia Édipo Rei, se observa no jogo de perguntas e respostas entre o rei obcecado e o mensageiro do destino. Mas enquanto em Édipo a curva dramática se tensiona, aqui os interlocutores relaxam.

[...] no apogeu da ação, a tragédia conhecia, como quintessência da antítese, a extrema tensão do fio dramático, a esticomitia; uns diálogos em que os versos das personagens se sucedem um após o outro. A forma havia renunciado a este meio, de uma estilização e evidente pretensão que o alijavam demais da sociedade secular. Beckett o utiliza como se a detonação houvesse desenterrado o que havia debaixo do drama. (ADORNO, 1961/2003, p. 293 – tradução nossa³⁶).

A peça estuda como numa proveta o drama da época que já não tolera nada daquilo em que ele consiste. Sem fôlego até o emudecimento, as personagens já não

³⁵ Na versão consultada: “Del espíritu que surgió de la mimesis, la imitación ridícula; del alma que se escenifica, el sentimentalismo inhumano; del sujeto, su determinación abstracta: existir y sólo por eso cometer un crimen. Las figuras de Beckett se comportan tan primitivo-conductistamente como correspondería a las circunstancias posteriores a la catástrofe, y ésta las ha mutilado de tal forma que no pueden reaccionar de otra manera: moscas que se estremecen tras haber sido medio aplastadas por el matamoscas.” (ADORNO, 1961/2003, p. 281).

³⁶ Na versão consultada: “[...] en el apogeo de la acción, la tragedia conocía, como quintaesencia de la antítesis, la extrema tirantez del hilo dramático, la esticomitia; unos diálogos en los que los trómeros de los personajes se suceden uno tras otro. La forma había renunciado a este medio, de una estilización y evidente pretensión que lo alejaban demasiado de la sociedad secular. Beckett lo utiliza como si la detonación hubiera desenterrado lo que había debajo del drama.” (ADORNO, 1961/2003, p. 293).

contam com a síntese de períodos linguísticos e balbuciam frases protocolares, não se sabe se dos positivistas ou dos expressionistas.

Todo o sentido está banido e não significar nada se converte no único significado. O temor mais mortal das personagens do drama, mesmo do drama parodiado, é o medo, dissimuladamente cômico, de significar algo. Mas em lugar de tentar liquidar o elemento discursivo da linguagem mediante o puro som, Beckett o transforma em elemento de sua própria absurdidade, segundo o ritual do *clown*, cujo palavreado soa sem sentido quando é apresentado como pleno de sentido.

Clov: Faça isso, faça aquilo, e eu faço. Nunca me nego. Por quê?

Hamm: Você não consegue.

Clov: Logo vou parar de fazer.

Hamm: Não conseguirá mais. (Clov sai) Ah, as pessoas, as pessoas, você tem que explicar-lhes tudo. (BECKETT, 1957/2010, p. 86).

Adorno destaca: “Que às pessoas tem que se explicar tudo é o que milhões de superiores repetem a cada dia a milhões de subordinados.” (ADORNO, 1961/2003, p. 296 – tradução nossa³⁷). A explicação de Hamm não só ilumina o desvario que o costume oculta, o clichê, como também expressa o engano de falar um com o outro. A comunicação, a lei universal dos clichês, proclama que não há mais comunicação. O caráter absurdo de toda fala não se desenvolve contra o realismo, mas a partir dele. Pois em sua forma sintática, por sua lógica, suas relações dedutivas, seus conceitos fixos, a linguagem já postula o princípio da razão suficiente.

Mas esta exigência dificilmente segue se satisfazendo: os homens, tal como falam entre si, em parte são motivados por sua psicologia, o inconsciente pré-lógico, em parte perseguem fins que, enquanto os da

³⁷ Na versão consultada: “Que ‘a la gente hay que explicárselo todo’ es lo que millones de superiores inculcan cada día a millones de subordinados.” (ADORNO, 1961/2003, p. 296).

mera autoconservação, divergem daquela objetividade que a forma lógica reflete. (ADORNO, 1961/2003, p. 296³⁸).

Em Freud, a *ratio* da comunicação verbal é sempre, também, racionalização.

Mas a *ratio* mesma nasce do interesse de autoconservação e por isso as racionalizações obrigatórias a convencem de sua própria irracionalidade. O absurdo é já a contradição mesma entre a fachada racional e o inelutavelmente irracional. Beckett não tem mais que sublinhá-la, utilizá-la como princípio de seleção – o realismo, despojado da aparência de rigor racional, encontra a si mesmo. (ADORNO, 1961/2003, p. 297 – tradução nossa³⁹).

No ensaio *Sobre la relación entre sociología y psicología*, Adorno (1955/2004)

retoma a pretensa racionalidade que camufla um irracionalismo evidente – algo que a obra de Beckett registra em sua forma:

As necessidades estiveram sempre mediadas socialmente; hoje se converteram em totalmente externas a seus portadores, e sua satisfação se transformou em seguir as regras do jogo dos anúncios. O essencial da racionalidade de autoconservação de cada indivíduo está condenado à irracionalidade, porque se fracassou na formação de um sujeito total racional e social. Nele volta a trabalhar inversamente cada indivíduo. O mandato freudiano “Onde era *isso*, deve haver *eu*” contém algo de vazio estoico, de falta de evidência. O indivíduo ajustado à realidade, ‘são [sadio]’, é tão pouco firme frente às crises como pouco econômico é o sujeito racional econômico. A consequência social irracional se converte também em individualmente irracional. Na mesma medida, as neuroses haviam que derivá-las de fato, segundo sua forma, da estrutura de uma sociedade na qual não resultam desmontáveis. Até a cura conquistada carrega o estigma da lesão, da adaptação falida que se exagera a si mesma patologicamente. O triunfo do eu é o da cegueira produzida pelo particular. Na medida em que o “curado” se assemelha à totalidade demente, se torna na verdade enfermo, no entanto aquele no qual

³⁸ Na versão consultada: “Esta exigência, sin embargo, difícilmente se sigue satisfaciendo: los hombres, tal como hablan entre sí, en parte son motivados por su psicología, el inconsciente pré-lógico, en parte persiguen fines que, en cuanto los de la mera autoconservación, divergen de aquella objetividade que la forma lógica refleja.” (ADORNO, 1961/2003, p. 296).

³⁹ Na versão consultada: “Pero la *ratio* misma nace del interés por la autoconservación y por eso las racionalizaciones obligatorias la convencen de su propia irracionalidad. Lo absurdo es ya la misma contradicción entre la fachada racional y lo ineluctablemente irracional. Beckett no tiene más que señalarla, utilizarla como principio de selección, y el realismo, despojado de la apariencia de rigor racional, llega a sí mismo.” (ADORNO, 1961/2003, p. 297).

fracassa a cura está, por isso, mais sadio. (ADORNO, 1955/2004, p. 52-53 – tradução nossa⁴⁰).

É nesse sentido que Adorno afirma: “[...] a linguagem de Beckett produz uma enfermidade saudável no enfermo: quem ouve a si mesmo, teme falar assim.” (ADORNO, 1961/2003, p. 295 – tradução nossa⁴¹). Além disso, a exposição cênica que Beckett propõe não é de apaziguamento, de resolução, de síntese ou mesmo do absurdo por si. O jogo teatral que propõe é de provocação, instigação do espectador. As peças de Beckett causam desconforto, tensão – mas dificilmente indiferença.

Para Adorno, a lógica associativa do teatro de Beckett desdenha da imitação da aparência empírica, mas joga com ela:

Por conseguinte, o aspecto empiricamente essencial mutilado é recuperado segundo o seu valor posicional histórico preciso e integrado no caráter lúdico. Este exprime ao mesmo tempo o estado objetivo da consciência e o da realidade, que imprime a sua marca no estado da consciência. (ADORNO, 1970/2008, p. 375).

Nas peças de Samuel Beckett, a necessidade do jogo se mostrou tão importante que o autor assumiu a direção de seus espetáculos na Alemanha ao sentir que as peças ali encenadas até aquele momento haviam se tornado demasiado pesadas. Para Beckett, se mostrava cada vez mais importante o elemento clownesco – ligado ao jogo,

⁴⁰ Na versão consultada: “Las necesidades estuvieron siempre mediadas socialmente; hoy se han convertido en totalmente externas a sus portadores, y su satisfacción se ha transformado en seguir las reglas de juego de los anuncios. Lo esencial de la racionalidad de autoconservación de cada individuo está condenado a la irracionalidad, porque se fracasó en la formación de un sujeto total racional y social. En ello, vuelve a trabajar inversamente cada individuo. El mandato freudiano ‘Donde era Ello, debe hacerse Yo’ contiene algo de vacío estoico, de falta de evidencia. El individuo ajustado a la realidad, ‘sano’, es tan poco firme ante la crisis como poco económico es el sujeto racional económico. La consecuencia social irracional se convierte también en individualmente irracional. En esa misma medida, las neuroses habría que derivarlas de hecho, según su forma, de la estructura de una sociedad en la que no resulten desmontables. Incluso la cura lograda lleva el estigma de la lesión, de la adaptación fallida que se exagera a sí misma patológicamente. El triunfo del yo es de la ceguera producida por lo particular. En la medida en que el sanado se asemeja a la totalidad demente, se vuelve de verdad enfermo, sin que aquel en el que fracasa la cura estuviera por ello más sano. (ADORNO, 1955/2004, p. 52-53).

⁴¹ Na versão consultada: “[...] el lenguaje de Beckett produce una enfermedad saludable en el enfermo: quien se oye a sí mismo teme hablar así.” (ADORNO, 1961/2003, p. 295).

oferecendo contrastes entre leveza e profundidade. Jogo que se expressa na interação entre os atores e no modo como se conduz o espetáculo, com vistas a “mexer com os nervos” do espectador.

Nas peças tidas como clássicas, a ideia era seguir uma história, situações e personagens em conflito. As histórias já eram conhecidas e o objetivo era desfrutar o “como” da nova apresentação – a vinda do texto à cena. A escrita atual não pode depender de papéis e situações. Isso não significa que a escrita dramatúrgica tenha que se privar de situações, personagens e dramaticidade. Significa que esses elementos não são mais capazes de oferecer, por si mesmos, validade. A lição da arte moderna é o desafio do gesto de mostrar: não se busca mais o efeito da ilusão, mas a sobriedade lúdica. Com o sumiço das figuras, resta o jogo.

Se a figura não pode mais conferir credibilidade, o próprio jogo cênico, desdobrado em sua figura ou submetido às suas próprias limitações, é o que joga com as figuras em sua autoapresentação. Como destaca Guénoun (1977/2004, p. 136),

O jogo agora é uma práxis na medida em que, mesmo que ele produza surtos de identificação (e produz, com certeza), mesmo que ele coloque em movimento personificações imaginárias, não são estas figurações que o instituem e o movem, mas sua autoexposição como existência em cena.

Isso também reitera a escolha pelo elemento clownesco. O palhaço e uma figura que lhe é aparentada, o louco, possuem características subversivas tendo em vista seu caráter questionador e de inadequação à realidade. Em *Fim de Partida*, o louco é um artista que pinta quadros. A sua visão do mundo, que a princípio parece insólita, se converte em realidade:

Hamm: Conheci um louco que pensava que o fim do mundo tinha chegado. Ele pintava. Eu gostava muito dele. Ia vê-lo no hospício. Eu o

tomava pela mão e o arrastava até a janela. Olhe! Ali! O trigo começa a brotar! E ali! Olhe! As velas dos pesqueiros! Como é bonito! *(Pausa)* Ele me fazia soltar sua mão, bruscamente, e voltava a seu canto. Apavorado. Tinha visto apenas cinzas. *(Pausa)* Apenas ele tinha sido poupado. *(Pausa)* Esquecido. *(Pausa)* Parece que o caso não é.... não era... tão... tão raro. (BECKETT, 1957/2010, p. 87).

Criticando a práxis da sobrevivência, a obra de arte se apresenta socialmente como antítese da sociedade, cujas antinomias e antagonismos nela se expressam como problemas internos da forma. Ao mesmo tempo, a obra se afirma como ente autônomo, com propriedade epistemológica frente ao autor e ao público. Esse duplo caráter vincula-se à própria natureza da arte, sua constituição como aparência. Seu caráter de aparência se fundamenta em quatro pontos: (i) por sua diferença em relação à realidade; (ii) pelo caráter aparente da realidade que pretende retratar; (iii) pelo caráter aparente do espírito que ela torna manifesto; (iv) por se tornar até aparência de si mesmo, pretendendo ser o que não pode ser – algo perfeito num mundo imperfeito, se apresentando como ente definitivo quando, na verdade, é algo feito e tornado o que é.

Em Beckett, esse ente autônomo se contrapõe às expectativas do público. O palco se volta para a plateia – é o espectador moderno que se acha em diálogo – não mais as personagens. Revela o jogo teatral como jogo e, quiçá, a cultura como invenção. E o faz pela tensão, pelo negativo, por aquilo que não é mais possível, mas que insiste em continuar.

Esses elementos reconfiguram esteticamente para Adorno (1961/2003) a questão da abstração de categorias gerais na existência individual, como havia criticado em Kierkegaard e como observa no existencialismo:

A ontologia existencial afirma que há algo universalmente válido no processo de abstração inconsciente de si mesmo. Esta, de acordo com a velha tese fenomenológica da intuição das ideias, faz como se percebesse suas determinações obrigatoriamente no particular, e por isso, unira aprioridade e concretude pela arte da magia, destila o que lhe

parece atemporal tachando precisamente aquele particular, individuado no tempo e no espaço, enquanto isso é a existência e não seu mero conceito. Corteja aos que estão fartos do formalismo filosófico e, porém, se aferram ao que unicamente se pode obter de modo formal. A tal abstração não-confessada opõe Beckett a cortante antítese da subtração confessada. Não suprime o [elemento] temporal na existência, a qual sem dúvida só seria tal temporalmente, senão que extrai dela o que o tempo – a tendência histórica – está realmente a ponto de recolher concretamente. Estende a linha de fuga do sujeito até o ponto em que ela se contrai num aqui e agora cujo caráter abstrato, a perda de toda qualidade, reduz literalmente a ontologia *ad absurdum*, àquele absurdo em que se transforma a mera existência enquanto absorvida em sua nula igualdade consigo mesma. (ADORNO, 1961/2003, p. 275-276 – grifo e tradução nossos⁴²).

O que se pode depreender como algo humanamente típico nas personagens beckettianas são as deformações que a forma da sociedade inflige aos homens que a compõem. O que nesse ambiente segue existindo de humanidade se observa na relação entre Nagg e Nell:

Nagg: [...] (Pausa. Mostrando o biscoito) Quer um pedaço?
Nell: Não. (Pausa) Do quê?
Nagg: De biscoito. Guardei metade para você. (Olha o biscoito. Orgulhoso) Três quartos. Para você. Tome. (Estende o biscoito, oferecendo-o) Não? (Pausa) Não quer? Você não está se sentindo bem? (BECKETT, 1957/2010, p. 57).

Para Adorno, o fato de que os dois velhos dividam o último biscoito, se converte em resíduo do amor “[...] na intimidade dos estalos da língua ao comer. Na medida em que ainda são seres humanos, humanizam as coisas.” (ADORNO, 1961/2003, p. 291 –

⁴² Na versão consultada: “La ontología existencial afirma que hay algo universalmente válido en un proceso de abstracción inconsciente de sí mismo. Ésta, mientras que, según la vieja tesis fenomenológica de la intuición de esencias, hace como si percibiese sus determinaciones obligatorias en lo particular y por tanto uniera aprioridad y concreción por arte de magia, destila lo que le parece intemporal tachando precisamente aquello particular, individuado en el espacio e el tiempo, en cuanto lo cual es la existencia y no su mero concepto. Corteja a los que están hartos del formalismo filosófico y, sin embargo, se aferran a lo que únicamente se puede obtener de manera formal. A tal abstracción inconfesada opone Beckett la cortante antítesis de la sustracción. No suprime lo temporal en la existencia, la cual sin embargo sólo sería tal temporalmente, sino que extrae de ella lo que el tiempo – la tendencia histórica – está realmente a punto de cargarse. Alarga la vía de escape de la liquidación del sujeto hasta el punto en que éste se contrae en un aquí y ahora cuyo carácter abstractidad, la pérdida de toda cualidad, reduce literalmente la ontológica *ad absurdum*, a aquel absurdo en que se transmuta la mera existencia en cuanto es absorbida en su nuda igualdad consigo misma.” (ADORNO, 1961/2003, p. 275-276).

tradução nossa⁴³). Também parte deles a discussão sobre a indiferenciação entre areia e serragem (palha, na versão em português de *Fim de Partida*)⁴⁴, o pouco que resta:

Nagg: Mudaram sua palha?

Nell: Não é palha. (Pausa) Você não consegue ser um pouco mais preciso, Nagg?

Nagg: Sua areia então. Qual a diferença?

Nell: É importante.

Pausa.

Nagg: Antes era palha.

Nell: Era.

Nagg: E agora é areia. (Pausa) Da praia. (Pausa. Mais alto) Agora é areia que ele traz da praia. (BECKETT, 1957/2010, p. 56).

A diferença entre serragem e areia é tão pequena quanto decisiva. Transição do mínimo a nada:

No reino entre a vida e a morte, onde já nem sequer se pode sofrer, a diferença entre serragem e areia é tudo; a serragem, subproduto miserável do mundo das coisas, se converte em bem escasso e sua privação na intensificação da pena de morte perpétua. (ADORNO, 1961/2003, p. 300 – tradução nossa⁴⁵).

Nesse contexto, o consolo de que as coisas sempre podem ser piores se converte em juízo condenatório.

Hamm nega a seu pai sua comida de bebê, sua papinha, substituída por um biscoito que, sem dentes, já não pode mastigar. Por outro lado, sua postura é de arrogante bondade, afinal: “[...] o último homem é demasiado sensível para permitir que

⁴³ Na versão consultada: “[...] en la intimidad de los chasquidos de la lengua al comer. En la medida en que todavía son seres humanos, humanizan las cosas.” (ADORNO, 1961/2003, p. 291).

⁴⁴ Na versão em português de *Fim de Partida*, Andrade adota a palavra *palha*. Mas na versão em espanhol do ensaio de Adorno, a palavra escolhida é *serrín*, cuja melhor tradução seria *serragem*. Buscamos uma versão em inglês da peça, e a palavra adotada é *sawdust*, que também pode ser traduzida como *serragem*. Para o argumento de Adorno, a palavra *serragem* funciona melhor, então, com vistas a manter a coerência da argumentação, adotamos a palavra *serragem*.

⁴⁵ Na versão consultada: “En el reino entre la vida y la muerte, donde ya ni siquiera se puede sufrir, la diferencia entre serrín y arena lo es todo; el serrín, subproducto miserable del mundo de las cosas, se convierte en un bien escaso y su privación en la intensificación de la pena de muerte a perpetuidad.” (ADORNO, 1961/2003, p. 300).

vivam os penúltimos.” (ADORNO, 1961/2003, p. 300 – tradução nossa⁴⁶). A ação secundária da peça vai demasiado longe: “[...] o fim dos dois anciãos a faz avançar até aquele desenlace da vida cuja possibilidade constitui o momento de tensão. Uma variação de Hamlet: morrer ou morrer, essa é aqui a questão.” (ADORNO, 1961/2003, p. 300-301 – tradução nossa⁴⁷).

Não há outra vida além da falsa, e por isso a indiferenciação dos espaços na peça se faz importante, na medida em que reitera o colapso aqui e além. Ante a norma da filosofia existencialista, para a qual os homens deveriam ser eles mesmos porque já não podem ser absolutamente nada mais, *Fim de Partida* se opõe com uma antítese: a de que “[...] precisamente este *eu* não é o *eu*, senão a imitação primata de algo não existente.” (ADORNO, 1961/2003, p. 301 – grifos e tradução nossos⁴⁸).

Mas a questão não se resolve no apaziguamento com a má sorte da humanidade. Adorno discute longamente a impossibilidade de individuação, mas sem prescindir dela. A contribuição de Beckett, por meio da forma dramática, reside na manutenção da tensão: sem síntese apaziguadora, sem tampouco negar o estado de coisas.

⁴⁶ Na versão consultada: “[...] el último hombre es demasiado sensible para permitir que vivan a los penúltimos.” (ADORNO, 1961/2003, p. 300).

⁴⁷ Na versão consultada: “[...] el fin de los dos ancianos la hace avanzar hacia aquel desenlace de la vida cuya posibilidad constituye el momento de tensión. Una variación de Hamlet: diñarla o diñarla, ésa es aquí la cuestión.” (ADORNO, 1961/2003, p. 300-301).

⁴⁸ Na versão consultada: “[...] precisamente éste yo no es el yo, sino la imitación simiesca de algo no existente.” (ADORNO, 1961/2003, p. 301).

Considerações finais

A presente tese discute o conceito de indivíduo na obra de Adorno a partir do que se apresenta na análise de Adorno à peça *Fim de Partida*, de Samuel Beckett. Para Adorno, a peça se apresenta como denúncia realista das condições de formação do indivíduo no período pós-guerra. Como ela o faz de modo especial pela forma de representação, começamos o presente estudo apresentando os elementos concernentes à forma dramática, da qual a peça *Fim de Partida* se apresenta como paródia. Na forma dramática, em especial a do período burguês, encontramos uma forma de representação que trata de representar uma ação unitária e coesa, com início, meio e fim, em correlação com uma pretensa unidade da vida humana. O diálogo é o motor da ação, e o confronto das vontades das personagens engendra o desenvolvimento da história.

O que se observa no teatro moderno, de modo geral e não apenas no teatro beckettiano, é um esvaziamento do diálogo com relação à sua potência em engendrar a ação dramática. A expressão disso em *Fim de Partida* é que suas personagens não são, mas *estão* à espera e à revelia da história que segue seu curso. Ao dialogar com a tradição da forma dramática, a peça retrata o enfraquecimento das noções de diálogo, liberdade e decisão. O absurdo da existência ensimesmada é contundentemente desvelado.

Interessante destacarmos que, no momento histórico de enfraquecimento do drama, o teatro passa a “importar” elementos da épica, da narrativa, antes estranhos à sua forma (que previa que tudo o que era narração deveria estar ausente).

O resgate das narrativas na era de sua impossibilidade pode ser analisado à luz do que Horkheimer e Adorno (1947/1985, p. 56-57) observam na história: “Todas as vezes que o eu voltou a experimentar historicamente semelhante enfraquecimento, ou que o modo de expor pressupôs semelhante fraqueza no leitor, a narrativa da vida resvalou novamente para a sucessão de aventuras”. Na fragilidade das experiências e da comunicabilidade, a narrativa se apresenta como uma tentativa de dizer algo sobre a vida humana, precisamente quando pouco resta a dizer.

Em *Fim de Partida*, além da forma dramática, a própria narrativa é parodiada: a história que Hamm conta desde sempre pode (já que não há confirmação) se referir à chegada de Clov nesse lar – o que explicaria a situação e a função da personagem nesse abrigo. Mas a história contada por Hamm se alia e coincide com a ação dramática sem lhe oferecer saída ou sentido mobilizador.

Em Beckett, podemos observar que quanto menor a mobilidade da personagem, mais sua fala tem caráter de narrativa. E quanto maior sua mobilidade, mais sua fala se aproxima do discurso. Como todas as personagens contam com algum problema de mobilidade, a narrativa é o que lhes resta – a migração do discurso para a narrativa é o seu destino. As narrativas eram redutos da experiência num sistema de ideias ordenado e coerente, respondendo pela consistência interna da totalidade e das relações entre todos os elementos. Pressupunham uma comunidade de ouvintes e um sentido comum de existência. A história narrada apresentava um viés prático e, por isso, se configurava como uma espécie de conselho.

A experiência se alia à narrativa na medida em que se refere à possibilidade de contar com um conhecimento coletivo capaz de oferecer balizas à existência individual. No entanto, o que se observa é que não vem sendo possível, a partir do prisma da experiência subjetiva, alçar esse saber à condição de conhecimento compartilhado.

Para Adorno, as condições para formação de indivíduo estão imbricadas na sociedade, na história e na natureza. Contrapondo-se a interioridade sem objeto como, por vezes, defendera Kierkegaard, Adorno, em diversos de seus ensaios, afirma que o conceito de indivíduo é imanente à mediação social. O individual e o coletivo estão imbricados.

Nisso se fundamenta, ainda, a leitura de Adorno (1961/2003) sobre a proximidade entre a obra beckettiana e o existencialismo parisiense (em especial, o defendido por Sartre). Em ambos, elementos essenciais da existência humana (aquilo que seria o elemento comum da vida humana), como o absurdo, a situação e a decisão se fazem presentes. Mas o que poderia ser creditado a algo como o absurdo da existência em si, cabendo a cada um aceitar o estado de coisas tal como ele se apresenta, em Beckett expressa, nesses contornos específicos, a massificação e mesmice que caracterizam esse momento histórico. O preço pago pela individualização, em detrimento da individuação, é o que observamos na peça que avalia seu desdobramento e consequências: uma vida que não vive.

As (im)possibilidades de constituição do indivíduo se fazem presente na peça *Fim de Partida* das mais variadas formas: no cenário que remontaria um crânio, por cujas janelas altas e quase inacessíveis se observa um horizonte cinza; nas personagens, ensimesmadas dentro desse abrigo sem relação com o exterior no qual, aliás, Hamm nunca esteve; na (im)possibilidade do diálogo, forçoso e agressivo, que não engendra ação dramática, que não avança e não oferece saída; na representação de relações

reificadas e na arrogância do anti-herói Hamm, que pretende ser o narrador solene do fim e contribui para o fim desprezando qualquer forma de vida sob a qual a humanidade mesma pudesse ser reconstituída.

Concordamos com Adorno (1961/2003) ao avaliar que a expressão de Beckett não é indiferente à alienação de si, dos outros, da história, da natureza e da cultura, mas oferece a “fatura”, a conta a pagar, em decorrência da fragilidade desses elementos. Beckett não prescinde da história (como defendera Sartre, por exemplo, ao certificar às vítimas dos campos de concentração a liberdade de aceitar ou negar interiormente o martírio infligido), mas precisamente por meio da história se expressa.

A importância da inter-relação entre o individual e o coletivo se faz inequívoca. Aquilo que o indivíduo pode apreender da sociedade por meio da cultura é que permite a cada indivíduo ser o que é. Quanto mais diversificadas forem as experiências culturais, mais o indivíduo pode se diferenciar em busca dos objetos propícios para a sua autoconservação e à satisfação de seus desejos. Por isso, o conceito de experiência é relevante: quanto menos experiências forem possíveis, mais frágeis as possibilidades de diferenciação para o eu.

Se, como afirma Adorno (1967/2009, p. 47) “O indivíduo isolado que não é levado em conta pela ordem pode perceber de tempos em tempos a objetividade de maneira menos turva do que um coletivo que não é, de mais a mais, senão a ideologia de seus comitês.”, a possibilidade de superação reside no indivíduo entretecido na materialidade de sua existência.

A escolha do título desta tese, um eu que se questiona e se afirma, expressa essa tensão: apesar de o indivíduo quase se configurar como impossibilidade, o título enfatiza a constatação de que precisamente aí reside alguma possibilidade de superação. O eu é,

portanto, uma pergunta (possibilidade) e uma resposta (necessidade, aquilo sem o qual nada é possível).

Referências

ADORNO, Theodor W. (1933)⁴⁹. **Kierkegaard**: construção do estético. Tradução Alvaro Valls. São Paulo: UNESP, 2010.

_____. (1955). Sobre la relación entre sociología y psicología. In: _____. **Escritos Sociológicos I**, Obra completa 8. Madrid: Akal/Básica de Bolsillo, 2004. p. 39-78.

_____. (1958). Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003.

_____. (1961). Intento de entender Fin de Partida. In: _____. **Notas sobre literatura**, Obra completa 11. Madrid: Akal/Básica de Bolsillo, 2003. p. 270-310.

_____. (1963). Kierkegaard outra vez. In: _____. **Kierkegaard**: construção do estético. Tradução Alvaro Valls. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 339-366.

_____. (1965). Sociedad. In: _____. **Escritos Sociológicos I**, Obra completa 8. Madrid: Akal/Básica de Bolsillo, 2004. p. 9-18.

_____. (1967). **Dialética negativa**. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. (1970). **Teoria Estética**. Tradução Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett**: O silêncio possível. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. (1931). **Proust**. Tradução Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. (1938). **Murphy**. Tradução Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. (1953). **O inominável**. Tradução Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

⁴⁹ Para facilitar a identificação dos textos, as datas de publicação original estão localizadas entre parênteses após o nome do(s) autor(es).

_____. (1957). **Fim de Partida**. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, Walter. (1933). Experiência e pobreza. In: _____. **Documentos de cultura, Documentos de barbárie**. Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al. São Paulo: Cultrix: Universidade de São Paulo, 1995. p. 195-198.

_____. (1936). O narrador - Observações acerca da obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Textos escolhidos**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-74.

_____. (1939). Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Textos escolhidos**. Tradução Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.57-74.

_____. (1942). Sobre o conceito da História. In: _____. **O anjo da história**. Tradução João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012. p. 7-20.

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett**: Escritor Plural. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou**: o teatro de Samuel Beckett (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CROCHÍK, José Leon. A constituição do sujeito na contemporaneidade. **Inter-Ação**, Goiânia, v. 35, n. 2, p. 387-403, jul/dez. 2010.

D'ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FLETCHER, S. Beryl et al. **Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett**. London: Faber and Faber Limited, 1978.

GUÉNOUN, Denis. (1977). **O teatro é necessário?** Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. (1947). **Dialética do esclarecimento**; fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. (1956). O indivíduo. In: _____. **Temas básicos de sociologia**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 45-60.

KNOWLSON, James. **Damned to fame**. London: Bloomsbury, 1996.

LUKACS, Georg. (1965). **A teoria do romance**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

PAVIS, Patrice. (1996). **Dicionário de teatro**. Tradução Jaime Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RAMOS, Nuno. Posfácio. In: BECKETT, Samuel. **Murphy**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 223-233.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Buriti, 1965.

ROUANET, Sergio Paulo. Adorno e Kierkegaard. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300011&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 20 dez. 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (2005). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. (1965). **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2003.

_____. (1973). **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

VALLS, Alvaro. Apresentação à tradução brasileira. In: ADORNO, Theodor W. **Kierkegaard: construção do estético**. São Paulo: UNESP, 2010. p. 11-17.

VASCONCELLOS, Cláudia. **Figuras infernais no teatro de Samuel Beckett**. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. Relação entre palco e plateia no teatro de Samuel Beckett - Estudo sobre o estranhamento na dramaturgia de Samuel Beckett. **Questão de crítica**, v. VII, n. 61, mar. 2014. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2014/03/relacao-entre-palco-e-plateia-no-teatro-de-samuel-beckett/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

WEBB, Eugene. (1972). **As peças de Samuel Beckett**. Tradução Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2012.

Bibliografia consultada

BENJAMIN, Walter. (1928). **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CROCHÍK, José Leon. Psicologia e Formação: O olhar do caçador, **Inter-Ação**, Goiânia, v. 39, n. 2, p. 272-283, mai/ago. 2014.

DIDEROT, Denis. (1758). **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GOMIDE, Ana Paula de Ávila. **Um estudo sobre os conceitos freudianos na obra de T. W. Adorno**. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HUIZINGA, Johan. (1938). **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PUCCI, Rodrigo. **O conceito de indivíduo na obra de Theodor W. Adorno e suas relações com o pensamento de Sigmund Freud**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Texto revisado de acordo com os parâmetros
vigentes da norma culta da língua portuguesa
(Brasil) e normas da ABNT
(NBR 6023, 6027, 6028, 6034, 10520, 14724).

www.revisaoacademica.com.br