

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

FILIPE MARINHO DE OLIVEIRA

**AUTONOMIA E ENGAJAMENTO EM *FIM DE PARTIDA*: O JOGO DA  
LINGUAGEM ENTRE ADORNO E BECKETT**

VITÓRIA  
2017

FILIPE MARINHO DE OLIVEIRA

**AUTONOMIA E ENGAJAMENTO EM *FIM DE PARTIDA*: O JOGO DA  
LINGUAGEM ENTRE ADORNO E BECKETT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Salgueiro

VITÓRIA  
2017

FILIPPE MARINHO DE OLIVEIRA

**AUTONOMIA E ENGAJAMENTO EM *FIM DE PARTIDA*:  
O JOGO DA LINGUAGEM ENTRE ADORNO E BECKETT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial obtenção do título de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Vitória, ES, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Orientador)**  
**Universidade Federal do Espírito Santo**

---

**Prof. Dr. Robson Loureiro**  
**Membro Titular Interno (UFES)**

---

**Prof. Dr. Francisco Elias Simão Merçon**  
**Membro Titular Externo (FAFIA)**

---

**Prof. Dr. Pedro Antonio Freire**  
**Membro Suplente Interno (UFES)**

---

**Prof. Dr. Vitor Ceil Santos**  
**Membro Suplente Externo (UNIR)**



## AGRADECIMENTOS

Ao Bith, orientador no mestrado e na vida, que com suas incomensuráveis paciência e generosidade me guiou por veredas até então desconhecidas que seriam intransponíveis sem o suporte incondicional e a conduta exemplar de um mestre. Tão importante em minha trajetória acadêmica quanto esse afortunado encontro, a presença do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação e Filosofia – em especial, do professor Robson Loureiro – foi e é uma constante em minha vida, desde meu início nos estudos sobre Beckett até as amizades e os cafés filosóficos que me aqueceram no ambiente por vezes frio e solitário da academia.

Às mulheres da minha vida, Rebeca e Beth, que me nutriram não apenas de doses sem prescrição de amor, carinho e força, mas com exemplos diários de superação das adversidades e de excelência acadêmica e profissional que me ajudaram a levantar todas as inúmeras vezes em que caí. A vocês, todo o meu amor. A meus irmãos, Ariane e Alexandre, meu pai Roberto e toda a minha família pelo apoio e compreensão nesses anos nos quais estive ausente.

A Taiga e Juliana, que mesmo desde antes do início foram minhas companheiras nesse casamento a três no qual muito aprendi com mulheres tão fortes sobre o convívio democrático na representação estudantil e sem as quais talvez não tivesse chegado até aqui. Pela distante e, ao mesmo tempo, íntima companhia de Soraya e Luciana nas conversas pela internet ou raros encontros mediados por café e livros.

Ao Prof. Dr. Francisco Simão Merçon, grande estudioso de Beckett, por ter aceitado o convite para esta banca. Igualmente, aos professores Vitor Cei Santos e Pedro Antonio Freire pela leitura da dissertação.

À CAPES, pelo financiamento que possibilitou a realização desta dissertação.



## RESUMO

Este estudo se caracteriza como uma pesquisa teórica, cuja finalidade é investigar, na obra do dramaturgo Samuel Beckett e no materialismo dialético do filósofo alemão Theodor Adorno, a relação entre literatura e filosofia ao analisar os diálogos entre os conceitos de arte engajada e autônoma na constelação de Adorno e uma das mais significativas obras de Beckett (*Fim de Partida*). Para tanto, realiza-se uma interpretação estética da obra, tomando como referência o conceito de *conteúdo de verdade* da obra tal como apresentado por Adorno. Entendido como a resolução do enigma da obra de arte obtido pela reflexão filosófica, o *conteúdo de verdade* é essencial para evidenciar a presença da autonomia e do engajamento na mesma obra.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett; Fim de Partida; Theodor Adorno; Autonomia; Engajamento.

## ABSTRACT

This study is characterized as a theoretical research, which main goal is to investigate, in the works of playwright Samuel Beckett and the dialectical materialism of German philosopher Theodor Adorno, the relation between literature and philosophy by analyzing the dialogues between the concepts of autonomous and engaged art in Adorno's contemplation and one of the most prominent works of Samuel Beckett (*Endgame*). In order to conduct this analysis, an aesthetical interpretation of the play is made, taking as its reference the concept of artistic *truth content* such as introduced by Theodor Adorno. Seen as the resolution of an artwork enigma obtained by philosophical reflection, the *truth content* is essential to show the presence of engagement and autonomy in the same work of art.

**Keywords:** Samuel Beckett; Endgame; Theodor Adorno; Engagement; Autonomy.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
AUTONOMIA .....	18
1.1 .....	18
1.2 .....	21
1.3 .....	30
1.4 .....	36
ENGAJAMENTO .....	47
2.1 .....	47
2.2 .....	52
2.3 .....	57
2.4 .....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	66
ANEXOS .....	69



## INTRODUÇÃO

No nada a fazer e muito pouco a ser dito pelas enigmáticas figuras do teatro de Samuel Beckett, os silêncios falam por si, reverberam-se nas linhas dos diálogos intermitentes e pairam com a força de uma onda supersônica sobre os catárticos solilóquios que se extinguem tão abruptamente quanto quando surgem. Tradutor de si mesmo, o dramaturgo de berço irlandês que – ainda na iminência de uma Segunda Guerra Mundial – adotara a França como pátria e o idioma francófono como língua-mãe<sup>1</sup>, evidencia já a partir do autoexílio linguístico uma representação microcós mica do silêncio possível com o qual se fazem expressar pulsões de vida e morte que regem a condição humana. Suas palavras traduzem laconicamente a aporia da impossibilidade lírica após Auschwitz<sup>2</sup>, da qual falara o filósofo alemão Theodor Adorno dirigindo-se àquele tipo de arte alienada, absenteísta, autocentrada.

Tachado como absurdo, devido a sua forma avessa ao lirismo e a sua interpretação, o teatro de Beckett provoca tudo o que se esconde por detrás de sua quarta parede no que toca às feridas ocultas da humanidade que, uma vez expostas às luzes obnubiladas da arte moderna radical, revelam-se nas relações reificadas entre cultura e sociedade. Seu texto toca a dor humana com a sensibilidade aguçada do sujeito que a deveras sente e para a qual não se conhece uma cura e nem intenta encontrá-la, fazendo dessa impotência lírica a personificação da incapacidade humana diante de si.

Tão perto e tão longe da experiência humana, o teatro de Beckett expõe os atos-falhos que denunciam que aquilo que se encontra dentro e fora do palco é igualmente a mimetização do mundo reificado tal qual visto por Adorno da sacada de seu *Grand Hotel Abgrund*<sup>3</sup>, o lugar que serviu de metáfora para que o filósofo Gyorg Lukács ironizasse seus colegas da Escola de Frankfurt por tão-somente avistarem o abismo civilizatório e nele não se engajarem. De outro modo, no entanto, a própria denúncia do caos converge ao engajamento em Adorno e Beckett.

---

<sup>1</sup> Mais tarde, em entrevista concedida ao jornalista Israel Shenker para o jornal *New York Times* de cinco de maio de 1956, Beckett viria a confessar ao interlocutor sua preferência pela França em tempos de guerra à Irlanda em paz, posto que já não mais conseguisse suportar a censura em sua ilha natal, à qual se referira como teocrática.

<sup>2</sup> Escrevera Adorno em *Crítica cultural e sociedade* (2001): “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”.

<sup>3</sup> Conta o livro homônimo de Vladimir Safatle (2012) que Lukács, em mais uma irreconciliável manifestação de ironia dirigida aos colegas de Frankfurt – e, em especial, à dialética negativa de Adorno – cunhara a metáfora do Grande Hotel Abismo para representá-los como hóspedes de um belo e suntuoso hotel cinco estrelas na condição de um *locus* privilegiado com vista a um abismo perante o qual ostentavam as relíquias de uma sociedade letrada em decadência, a partir das quais nada podiam fazer. Não seria este mesmo o mote central das peças de Beckett?

Povoada de sujeitos danificados como os milhões que os horrores da guerra ceifariam, mesmo em vida, a obra de Samuel Beckett vai muito além da pura representação de um horror que se retroalimenta de sua própria espetacularização, mas torna-o quase palpável a partir das impossibilidades de seu fazer teatral. Ao tornar indissociáveis os fracassos de nossa sociedade danificada pela barbárie e a impossibilidade lírica do fracasso metafísico, seu teatro denuncia os problemas do *status quo* vigente à época da ascensão nazifascista ao poder que, travestidos, em dias atuais ainda perduram sob a égide da personalidade autoritária.

O objetivo deste estudo, nesse sentido, é investigar de que forma ocorre essa denúncia de Beckett ao torpor da condição humana diante da possibilidade de uma aniquilação total de si e como sua forma articula o engajamento presente na obra à autonomia, através da relação dialética entre esses dois conceitos (engajamento e autonomia) na obra de arte e, em especial, na peça *Fim de Partida*. Tal escolha se deve ao fato de a peça representar, como uma espécie de réplica a sua predecessora *Esperando Godot*<sup>4</sup>, um divisor de águas nos campos da arte e da filosofia.

Enquanto no campo da dramaturgia, em específico, a peça seguinte a *Godot* incomoda ainda mais que a primeira e nela a espera nunca chegada dá lugar a uma partida jamais saída, no campo da filosofia a obra representa o que Adorno classificaria em seu ensaio “Tentando entender *Fim de Partida*” como perda do sentido metafísico positivo (ADORNO, 2000, p. 120).

A perda do sentido dá, então, lugar a outro – ora negativo, segundo o filósofo – ou mesmo a sua própria ausência, que sobre uma revolucionária estrutura formal abala os alicerces do teatro enquanto tentativa de se fazer entender sob a mediação da filosofia.

Ainda sobre suas concepções formais, diferentemente do existencialismo em Sartre ou Camus, a falta de sentido no teatro pós-existencialista de Beckett não se trata de mero chiste à medida que o conteúdo desprovido de sentido faz jus à forma por meio da qual é apresentado, opondo-se ao conceito de representação uma vez que não procura – *a priori* – significar algo.

---

<sup>4</sup> Segundo Fábio de Souza Andrade no capítulo que dedica a *Fim de Partida* em seu livro sobre a obra do autor irlandês (ANDRADE, 2001, p. 83): “[...] as raízes profundas de *Fin de Partie* estão na angústia do esgotamento das possibilidades de um ciclo da obra em prosa. O mesmo já acontecera com *Godot*, escrito em 1948, após a conclusão de *Malone Morre*. Finalizados *O Inominável* e os *Textes pour rien*, Beckett voltou-se para o teatro e produziu duas pantomimas mudas, os *Actes sans paroles I* e *Actes sans paroles II*. Ora, recuando para alguém do ovo de *Fin de Partie*, é justamente num texto abandonado datado dos anos 1950, a *Mime du Rêveur A*, que S. Gontarski localiza a matriz primeira de vários dos textos dramáticos escritos ao longo da década (entre as quais, *Krapp’s Last Tape* e *Happy Days*)”.

O sentido metafísico positivo que se encontra expresso nas peças existencialistas sob o arroubo de epifanias filosóficas – em um conteúdo ora *nonsense*, que não se encaixa à própria forma – dissona do silêncio nas falas das personagens de Beckett.

Esse, ensurdecador, dissipa-se no ar rarefeito do claustrofóbico cenário onde as personagens habitam e de onde ecoa a voz inaudível da poesia após Auschwitz. Irrompem, porém, desse silêncio as falas hesitantes cujas conjecturas tentam em vão explicar o que lá ocorreu e falham ainda melhor em prever como e quando (e se) o fim se dará.

Olvidando do sábio conselho de Hamlet ao amigo Horácio no clássico shakespeariano (SHAKESPEARE, 2001, p. 36)<sup>5</sup>, nossa vã filosofia ainda intenta em hierarquicamente domar a arte a seu bel-prazer interpretativo e nela infiltrar-se em uma fracassada tentativa de explicar o que há entre o céu e a terra, ao passo em que ignora o sentido estético das coisas ou, no caso de *Fim de Partida*, a ausência dele.

A moderníssima filosofia de Adorno cavalga a contrapelo, nesse sentido, uma vez que por meio desta “coloca-se em questão o próprio pressuposto deste recurso brechtiano à filosofia, a saber, o racionalismo iluminista, bastante clássico, que sustentava a pedagogia do teatro épico”, segundo a abertura do texto de Luciano Gatti sobre a leitura de Adorno a Beckett (GATTI, 2008, p. 1) e ao teatro contemporâneo de Bertolt Brecht, no supracitado ensaio do crítico de Frankfurt.

Também em sua tentativa de minimizar a hierarquia filosófica sobre a literatura, Gilles Deleuze assume a arte como criadora, tal qual a filosofia, ainda que relegue à última a criação de conceitos enquanto resta à primeira somente a criação de sensações. Segundo o livro *Sobre o teatro* (2010), Roberto Machado reitera a tendência pós-moderna de Deleuze em abalizar a diferença entre o que o filósofo francês divide em saber filosófico e não filosófico, porém sua classificação das diferenças entre esses dois conceitos esgota a possibilidade interpretativa do texto de Beckett ao confiná-lo ao campo dos perceptos e afetos.

Por outro lado, o conceito de imanência da obra do qual Adorno lança mão em análise dedicada ao objeto de estudo estabelece – ao contrário de uma divisão compartimentada entre as diferentes formas de saber – a relação dialética entre sujeito e obra, potencializada por uma técnica que o filósofo denomina como o “olhar demorado sobre o objeto” (ADORNO, 1995, p. 19). É nesse olhar mais demorado, que não busca coagir a obra de arte ao bel-prazer

---

<sup>5</sup> HAMLET: Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, //Do que sonha a tua filosofia. (*Hamlet*, 2010, p. 40)

interpretativo do leitor e a uma imensa seara de múltiplas interpretações que por vezes não se fundamentam no objeto em questão, que a leitura crítica da obra literária faz-se essencial a um processo de restituição da primazia do objeto, por vezes ofuscada pelo protagonismo de outro saber, a saber: o mesmo racionalismo iluminista clássico que serve de matéria-prima a Brecht ou as elucubrações metafísicas do teatro existencialista.

A dialética sujeito-objeto não se associa de maneira alguma, deste modo, à tentativa de extinção ou sublimação da figura do sujeito, mas sim a esse olhar aprofundado sobre o objeto, que lhe exige total entrega do sujeito na tentativa de compreender os conflitos não resolvidos no plano da subjetividade.

Sendo assim, a interpretação da peça *Fim de Partida* por Adorno é calcada na compreensão de sua própria incompreensibilidade, cuja imanência do objeto traz à tona a partir da análise do discurso dos protagonistas Hamm e Clov:

HAMM: O que está acontecendo?

CLOV: Alguma coisa segue seu curso.

*Pausa.*

HAMM: Clov!

CLOV: (*irritado*) Que é?

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

CLOV: Significar? Nós, significar! (*Riso breve*) Ah, essa é boa!

HAMM: Fico cismando. (*Pausa*) Será que um ser racional voltando à terra não acabaria tirando conclusões, só de nos observar? (*Assume a voz de uma inteligência superior*) Ah bom, agora entendo, agora sei o que eles estão fazendo!

(*Fim de Partida*, 2002, p. 73-74)

Nem tanto ao céu, nem tanto à terra, o humor (*omni*)presente em Beckett confirma sua alegada incompreensibilidade através de uma linha tênue entre a fina ironia com a qual Hamm e Clov – e, ao fundo do cenário e da hierarquia narrativa, Nagg e Nell – desafiam o leitor mais desavisado a tentar encontrar qualquer sentido metafísico para sua história e, mesmo negando a História, a recorrente remissão a conflitos históricos que ora surge como farsa ou tragédia.

Tais conflitos podem ser diferentemente abordados através da arte, tanto em sua forma autônoma quanto engajada. É necessário diferenciar, no entanto, a teoria da arte engajada que

flerta com o esclarecimento e representa antagonismos reais não resolvidos como “problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1970, p. 16) e a do engajamento considerado panfletário que, segundo Adorno em *Notas de Literatura I* (1974, p. 158), “degrada a palavra e a forma a mero meio, a elemento do nexos geral de efeitos, a manipulação psicológica, esvaziando assim a coerência e a lógica da obra de arte, que deixa de se desenvolver a partir das leis de sua própria verdade”, o que estabelece um conflito entre essa espécie de engajamento tendencioso e a obra de arte autônoma como sua contraparte esteticamente antagônica, principalmente em relação a aspectos formais. Esse conflito, explorado à exaustão na *Teoria Estética* (1970), lança mão também de outro conceito essencial para a interpretação da obra de arte e, em especial, da obra de arte autônoma: o conteúdo de verdade.

Adorno (1970, p. 149) define, em sua obra póstuma, o conteúdo de verdade das obras de arte como “resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é o que justifica a estética”. Segundo o filósofo, dado seu aporte teórico em prol de uma abordagem da estética pautada na forma, faz-se necessário utilizar tais conceitos a fim de analisar a tensão dialética entre autonomia e engajamento na tentativa de resolver os enigmas propostos pela obra de arte, e nesse sentido Adorno recorre mais uma vez a Beckett e termina por dedicar sua *Teoria Estética* ao dramaturgo irlandês.

Posto que haja, também em obras consideradas autônomas, um conteúdo de verdade a ser descoberto, Adorno criticaria a recusa de Beckett ao evitar a vertente interpretativa de suas obras, como é o caso da análise que faz acerca de *Fim de Partida*. A postulação teórica realça “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” (ADORNO, 1970, p. 149), diferença que corrobora a tese da primazia do objeto sobre o sujeito, ainda que seja esse o autor da obra em questão.

Apesar da relutância do autor em aceitar interpretações a respeito de seus textos – não apenas devido ao caráter furtivo de sua obra em relação às possibilidades interpretativas, mas também pela própria negação de Beckett a diferentes intenções pelas quais diversas vezes fora indagado – e do próprio conceito do teor de uma obra de arte e de seu conteúdo de verdade, a tensão dialética entre os papéis de sujeito e objeto potencializa a tentativa de compreensão dos enigmas inexoravelmente suscitados pela obra. Para resolver esse claro enigma, discute-se no primeiro capítulo deste estudo o conceito de autonomia em diversos autores – desde o próprio

Adorno a outros teóricos das tradições alemã e francesa à anglófila e brasileira – à procura de elementos que justifiquem as alusões de *Fim de Partida* como obra de arte autônoma.

Uma vez que a obra de Beckett encontre-se em meio ao vazio interpretativo, sua forma avessa ao lirismo é consonante com uma das mais radicais afirmações de Adorno, de que não se pode mais escrever poesia após Auschwitz. Obviamente que, se não levada em seu sentido literal, a frase denota não a completa impossibilidade da existência da arte – uma vez que esta, assim como os antagonismos que representa, existe e insiste em resistir –, mas reconfigura sua estrutura estética em uma forma de arte moderna radical, da qual o teatro de Beckett seria um dos maiores expoentes junto a exemplares como a prosa de Kafka ou a música de Schönberg. Beckett pertenceria, no entanto, a um modernismo tardio, uma vez que sua obra dramática se concretizaria apenas no período pós-guerra.

Supostamente escrita em resposta aos horrores da Segunda Grande Guerra<sup>6</sup>, a peça *Fim de Partida* ecoa elementos recorrentes em sua narrativa como a intermitência da memória que permeia sua própria forma. A disposição de tais elementos – que denunciam a impossibilidade lírica no contexto ao qual estão inseridos – de tal forma enigmática diferencia a obra de Beckett do fetiche mercadológico representado pela indústria cultural, tornando-a uma espécie de obra de arte indomada, na qual a outrora dicotomia entre arte engajada e arte autônoma se apresentaria de maneira dialética, a contrapelo dessa suposta dualidade a que se atribuem tais elementos.

Uma obra de arte e seu conteúdo de verdade só podem, assim, provocar uma autêntica catarse uma vez que apresentem elementos enigmáticos autênticos capazes de extrapolar todo o processo de massificação das obras de arte produzidas no escopo da indústria cultural, isto é, elementos que provoquem a reflexão filosófica através da arte. Mesmo, pois, a contragosto de Beckett e para a surpresa de Hamm e Clov, as personagens e a peça passam a significar, e seus elementos de engajamento são então investigados no segundo capítulo deste trabalho de acordo com a metodologia do primeiro.

O objetivo geral deste estudo consiste, portanto, em reelaborar a narrativa da peça por meio de uma interpretação reflexiva a partir do que se apresenta como referência em Adorno. Sua obra oferece alicerces para a construção de um sistema estético e, por tal razão, o autor

---

<sup>6</sup> Além de ter vivido na França durante o estopim da Segunda Guerra Mundial, Beckett teria ainda servido como espião da Resistência Francesa junto à futura esposa (a francesa Suzanne Dechevaux-Dumesnil) e, na condição de intérprete, alistara-se como voluntário da *Croix Rouge* a partir de 1945.

escolhido se constitui como referência primordial para esta pesquisa, buscando nessa reflexão filosófica os elementos que se escondem na atemporalidade de uma sociedade aniquilada (em fim de partida). Dessa forma, a hipótese que resta ao capítulo final analisa a convergência dos conceitos de autonomia e engajamento na obra, bem como sua tensão dialética – amplamente debatida entre as mais diversas correntes teóricas e que tem se mostrado vigorosamente capaz de servir à efervescência da riquíssima fortuna crítica acerca de um tema tão caro ao estudo da estética –, tornando-se tanto mais evidente aos olhos do leitor crítico ao passo que se disponha a debruçar-se sobre a obra literária e a ela dedicar seu olhar por todas as dimensões do objeto.

Do laconismo (nas falas quase monossilábicas das personagens) à extrema frugalidade gestual em atos incessantemente repetidos ao longo do ato da peça, quase nada acontece como na espera de Godot. Esse silêncio, no entanto, revela também que a obra de arte autônoma não se pode valer de seu princípio de autonomia para tornar-se hermética em seu significado, pois que ao pôr em xeque o sentido metafísico positivo resta arruinada a dúvida do que há ainda a ser dito e feito antes do fim.

Se, para Adorno (2009, p. 24), “dar voz ao sofrimento é condição de toda a verdade”, Beckett liberta a voz que não quer calar e dá o seguimento à narração, segundo as palavras do autor em *Textos para nada* (2015, p. 32): “Será que tentei tudo, esmiucei por toda parte, sorratamente, escutando com paciência, sem fazer barulho? Falo sério, como de costume, queria ter a certeza que fiz tudo, antes de me ausentar e desistir”.

## AUTONOMIA

### 1.1

De tempos em tempos, a arte – imparável força da natureza humana que, tão-somente, é – tem questionados seus papéis sociais (se é que alguma vez já os tivera ou, ainda, devesse-os ter) frente às crescentes e cada vez mais urgentes necessidades desse mundo administrado que se convencionou chamar de *real*. Essa pretensa função social da arte, que perpassa o puro entretenimento de massa proporcionado pela indústria cultural ao racionalismo iluminista ou à própria função cultural denunciada por Theodor Adorno, tanto perdeu sua evidência ao longo do tempo que através desse e de outros fenômenos fundamentou o caminho para que se questionassem a utilidade da arte ou, até mesmo, sua possibilidade de existência na sociedade contemporânea<sup>7</sup>.

Afinal, não restando à arte qualquer serventia, de que ou a que serviria sua existência? Quanto mais afastada de um reflexo do mundo sensível, à imagem e semelhança platônicas do ideal kantiano ou de seu *doppelgänger*<sup>8</sup> metafísico, mais incompreensível percebe-se a arte em relação ao que se denomina por realidade e mais sentido faz a ingênua pergunta acerca de um ideal utilitário para a estética.

Ao invés de suscitar esse “para que” da arte na tentativa de que uma resposta explique a imprescindibilidade dessa existência, deve-se principalmente analisar seus efeitos a partir de um olhar demorado sobre o objeto de arte e, por meio dele, verificar o porquê de tocarem-nos os objetos enquanto tudo o mais que se permite existir serve somente à manipulação do sujeito sobre a natureza.

Por que, aliás, tudo o que tem garantido seu direito a existir no mundo dominado pelos homens deve obedecer à lógica perversa de uma meritocracia positivista, segundo a qual há os grãos-valores a serem observados e a nada mais se permite, apenas, ser? A questão de Hamlet<sup>9</sup> ainda ecoa no ouvido do sujeito contemporâneo que busca o sentido para a existência

<sup>7</sup> Segundo Adorno em sua *Teoria Estética* (1970, p. 11): “Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto”.

<sup>8</sup> De acordo com o folclore alemão, o *doppelgänger* seria um espírito duplo que representaria o oposto espiritual das contrapartes humanas, assombrando os seres vivos aos quais são idênticos.

<sup>9</sup> HAMLET: Ser ou não ser – eis a questão. // Será mais nobre sofrer na alma // Pedradas e flechadas do destino feroz // Ou pegar em armas contra o mar de angústias – // E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir; // Só isso. E com o sono – dizem – extinguir // Dores no coração e as mil mazelas naturais // A que a carne é sujeita; eis uma consumação // Ardentemente desejável. Morrer – dormir – // Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo! (*Hamlet*, 2010, p. 67)

de si e com ele põe em xeque a serventia de todo o resto em um modelo absenteísta cuja única explicação deve se dar em função do progresso em escala industrial.

Nesse sentido, ou inverte-se a lógica sob a qual todas as coisas devem ser positivas ao sujeito ou corre-se o risco de pervertê-las na loucura de buscar algum significado racional que nelas não se encerra, e isto ocorre principalmente com a arte em todo seu estado de poesia. Na tentativa de domá-la para que sirva aos mais diversos interesses, quebram-lhes as pernas para melhor conduzirem-na aonde dela precisam e, mais uma vez, descartam-na quando já não há mais serventia ao jugo do sujeito e suas necessidades filosóficas.

O oposto disso seria o olhar demorado que Adorno dedica ao objeto de arte, um ato de entrega à obra, no qual a primazia do objeto se consolida e, somente a partir desta, revelam-se um a um os segredos de seu enigmático prisma (revelando, a cada descoberta, diversos outros enigmas). A obra de arte não pertence, assim, ao homem – nem mesmo ou ainda menos a seu criador – mas somente a si e, no que cabe ao sujeito, deve-se dela extrair apenas o que se lhe permite qual força da natureza que é.

Considerando ainda a obra como um ser vivente, concepção hermenêutica apresentada por Adorno e analisada por Fabio Durão em seu livro *Modernism and Coherence* (2008), esta por vezes já nasce tão imbuída do mimetismo a ela imprimido pelos arroubos de realidade que perde assim em autonomia o que ganha em finalidade, transformando-se então em outra coisa que não arte<sup>10</sup>. Delimitada por um fim em si mesmo, esse tipo de obra compromete a liberdade do fazer artístico e sua recepção, preceitos defendidos na revolução modernista do século XX – que, mesmo propulsora da autonomia artística, acabou por dar lugar a seu oposto:

O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento. A extensão imensa do que nunca foi pressentido, a que se arrojam os movimentos artísticos revolucionários cerca de 1910, não proporcionou a felicidade prometida pela aventura. Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado.

(ADORNO, 1970, p. 11)

---

<sup>10</sup> Segundo Adorno (1970, p. 12), “Ao atacar o que, ao longo de toda a tradição, parecia garantir o seu fundamento, ela transforma-se qualitativamente e torna-se um Outro. Pode fazer isso porque, ao longo dos tempos, se voltou, graças à sua forma, tanto contra o simples existente, contra o estado de coisas persistente, como veio em sua ajuda enquanto modelação dos elementos do existente. E é igualmente impossível reduzi-la a uma fórmula universal da consolação ou ao seu contrário”.

O que fora por Adorno jamais pressentido naquele século aparece, neste, elevado a sua máxima potência conforme a anunciada perda de evidência da arte, consolidada por meio dos (*neo*)tabus que tentariam estabelecer alguma ordem no caos da liberdade artística. A liberdade – quase que opressora – proporcionada graças à autonomia reivindicada pelos revolucionários do *métier* artístico do século XX deu vazão a uma crise existencial no campo da arte, na qual os artistas insatisfeitos com a ordem pré-modernista ansiaram pelo regresso dessa mesma, ignorando que a simples reivindicação da autonomia não lhes garantiria sua existência.

Posto que a arte seja um fenômeno mutável de acordo com os contextos históricos nos quais estejam inseridas tanto a sua concepção quanto sua recepção estética<sup>11</sup>, os catastróficos fenômenos que se seguiram à primeira metade do século XX e suas consequências no período pós-guerra se acentuaram de tal modo que a arte se viu, então, diretamente atingida por quão desumana a humanidade viera a se tornar.

Nesse sentido, a arte que (também através da forma) não conteste essa barbárie e desta se veja apenas como testemunha ocular faz-se, portanto, mera reflexão do momento histórico no qual fora produzida, tornando-se mais um produto de seu meio em lugar de encará-lo com a originalidade que a autonomia lhe permite. Ocorre que a cegueira provocada pela glória dos modernistas à luz de sua revolução estética, apesar de reconfigurar toda uma categoria, não se ateu à desumanização da arte em consonância com a sociedade desumana que o mal-estar do século produziu e ainda produz.

Ao escovar a história a contrapelo, para usar a conhecida expressão de Benjamin nas teses sobre a história, o teatro moderno radical de Samuel Beckett expõe esses conflitos ao mesmo tempo em que os subverte ao incorporar sua desumanização tanto à forma quanto ao conteúdo. O enigma, neste caso, é desvendar se ocorrerá a amarga esperança da reconciliação com a natureza e o recomeço no fim em *Fim de Partida* ou se seria esse, de fato, o fim anunciado desde seu início.

Coerente à ambiguidade característica na obra de Beckett, a opacidade do enigma não deixa transparecer, em momento algum, a resposta tão esperada desde *Godot*. Em todo modo,

---

<sup>11</sup> Segundo Walter Benjamin (1968, p. 223, tradução nossa), “A singularidade de uma obra de arte é inseparável de seu ser encrustado na fábrica da tradição. Essa própria tradição é completamente viva e extremamente mutável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, pôs-se em um diferente contexto tradicional com os gregos, que a fizeram um objeto de veneração, do que com os clérigos da Idade Média, que a viam como um ídolo ameaçador. Ambos, no entanto, foram igualmente confrontados com sua singularidade, que é sua aura”.

diferente da mera denúncia panfletária ao horror ou da *ars gratia artis*<sup>12</sup> que à arte lhe permite o perfeito absurdo salvaguardado por sua autonomia, a constante reafirmação da ambiguidade consiste na chave de leitura que permite um olhar aprofundado por todas as dimensões desse prisma.

Ignorar a interpretação desses signos enigmáticos presentes na obra provoca, segundo Adorno (1970, p. 40), a origem de todos os males: “resignar-se a tal é a confusão, que cria a linguagem do absurdo. A obra de arte, que crê possuir o conteúdo a partir de si, encalha num racionalismo ingênuo: isso poderia constituir os limites historicamente previsíveis de Brecht”.

O limite da interpretação em Beckett, por outro lado, aparece intangível na medida em que os *clowns* de seu *vaudeville* caminham sobre a corda bamba da dialética entre o engajamento e a autonomia na obra de arte, como anunciam as visões de Clov pouco antes de seu companheiro vislumbrar das cinzas um horizonte de significado na história: “Preto claro. O universo todo” (*Fim de Partida*, 2002, p. 72).

## 1.2

Considerando o moderno teatro de Beckett como o zero absoluto, o que já era mínimo na relação entre as personagens de *Esperando Godot* torna-se ainda mais entrópico em *Fim de Partida*. Enquanto a relação entre Hamm e Clov não se assemelha à cumplicidade apresentada entre seus pares Didi e Gogo, tampouco reflete a relação de opressor e oprimido representada por Pozzo e Lucky. Resta a Hamm, Clov, Nagg e Nell, menos ainda que aos quatro anfitriões de Godot, apenas a certeza do zero absoluto e a incerteza de seu devir no universo preto-claro onde habitam e do qual não conseguem partir, girando em falso durante toda a peça.

O tablado é o cadafalso dessa tragédia cômica, onde suas quatro personagens esperam senão pelo fim. Como numa partida de xadrez, o rei afogado anuncia já o fim da peça desde a primeira linha: “Minha... (*bocejos*) ...vez. (*Pausa*) De jogar.” (*Fim de Partida*, 2002, p. 38). A situação no jogo, representada por um empate no qual o jogador tem a vez e, no entanto, ainda

---

<sup>12</sup> Ironicamente (ou não), lema de um dos mais famosos estúdios cinematográficos de Hollywood no século XX: o Metro-Goldwyn-Mayer.

não estando em xeque tem invalidados seus movimentos, é análoga à estrutura da peça e a sua própria representação enquanto obra de arte<sup>13</sup>.

Confinados ao tabuleiro, o cenário onde se encontram imóveis as peças dessa partida, os quatro jogadores têm seus papéis invertidos, como numa paródia da peça *Huis clos*, de Sartre. O inferno, aqui, encontra-se fechado em si mesmo, dentro das quatro paredes que nele encerram a casa-palco onde vive a família – resquício do que se tornara a humanidade. Sentado em seu trono em formato de cadeira de rodas, Hamm é o *kingpin* que controla as escassas provisões da casa, ao passo em que tenciona controlar todos os movimentos do trio restante.

Enquanto cabeça da história, Hamm é literalmente o centro das atenções no palco onde comanda imóvel todas as outras personagens. No centro do tablado, é a figura régia que senta ao meio dos peões e a peça que conecta passado e futuro, orgulhando-se da “sublime miséria” que o aflige e a qual julga ser superior à miséria alheia. Atemorizado pelo “ser ou não ser” de Hamlet, o déspota transfere para outrem o fardo da própria morte.

Seu servo infiel, Clov, literalmente se arrasta pelo cenário sem saber de onde veio nem aonde vai, e com o único declarado desejo de partir, porém as amarras do hábito o aprisionam a sua servidão e à indesejável esperança de que um dia tome o lugar do mestre em seu trágico reinado, seguindo a profecia do rei:

HAMM: Espere! (*Clov para*) Como vão seus olhos?

CLOV: Mal.

HAMM: Mas você enxerga.

CLOV: O suficiente.

HAMM: Como vão suas pernas?

CLOV: Mal.

HAMM: Mas você anda.

CLOV: Vou e venho.

---

<sup>13</sup> O empate por afogamento, jogada característica do fim da partida, representa a invalidez de um rei enquadrado por outro jogador em posição inferior, que o impede de movimentar-se no tabuleiro. De igual modo, a peça mexe com essa incapacidade de movimentos na própria imobilidade de suas personagens e na relutância da história em significar, o que pretensamente não os leva a lugar algum.

HAMM: Na minha casa. (*Pausa. Tom profético, com volúpia*) 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. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. (*Pausa*) Ficará um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. (*Pausa*) Estará rodeado pelo vazio do infinito, 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, pois você não terá se apiedado de ninguém e não haverá mais ninguém de quem ter pena.

(*Fim de Partida*, 2002, p. 77-78)

A relação abusiva que protagonizam Hamm e Clov, em primeiro plano, remete ambos os protagonistas a “diálogos sadomasoquistas como que encenados por um par de canastrões” (ANDRADE, 2001, p. 81) que, somados aos sinais visuais presentes em suas condições físicas – enquanto Hamm é cego e parálítico, Clov é coxo e tem baixa visão –, estabelecem nesse par o mote central de toda a peça.

Mais ao fundo do palco, imóveis como Hamm mesmo que relegados a posições muito mais desconfortáveis que a dele (deixados à míngua, literalmente em latas de lixo), os velhos Nagg e Nell vivem em segundo plano à mercê da misericórdia do despótico “filho” ao mesmo tempo em que esperam também pelo cair das cortinas ao final dessa peça em único ato. Todos aqui compartilham do mesmo desejo pelo descanso ansiado nas palavras finais de Hamlet<sup>14</sup>. O modo como exprimem suas pulsões, no entanto, deixa entrever a armadilha de Beckett:

Do espectador atento, chama a atenção a retomada de certas falas e motivos, que trocam de boca, mas não de sentido (“Vou deixá-lo”, “Não há mais [bicicletas], [caramelos], [calmante]”, “Estamos progredindo”). A simetria entre as situações não é gratuita – Hamm pede um beijo a Clov, Nagg e Nell tentam se beijar; Nagg amaldiçoa Hamm, Hamm prevê um fim triste e solitário para Clov etc. Sublinha o que há de comum, mas incomunicável, nas experiências das quatro personagens: o vazio, a solidão, a vontade de acabar.

O gancho dramático da peça (a ameaça da partida de Clov) não se resolve, permanecendo em suspenso no quadro final, em que, vestido de maneira

---

<sup>14</sup> Nas linhas finais de Hamlet, “the rest is silence.” (*Hamlet*, 2001, p. 147), a palavra *rest* – na língua elisabetana de Shakespeare – denota dois possíveis significados, deixando assim margem a uma interpretação ambígua. Das duas traduções possíveis, convencionou-se na língua de Camões por traduzir a palavra como “resto”, porém há a possibilidade de que o *rest* interdito por Hamlet seja também o “descanso”, lugar do silêncio que se segue tanto à morte da personagem quanto ao fim da peça e da existência.

desconjuntada, pronto para a chuva e para o sol, Clov imobiliza-se, sem concretizar a sonhada fuga.

(ANDRADE, 2001, p. 81-82)

Qual uma cena dantesca em que os ciclos infernais alinham-se e desalinham-se a todo o tempo, o inferno dos outros inverte constantemente seus papéis na peça, adicionando a essa dinâmica uma alternância cíclica para que esse cenário não congele em meio ao torpor de um *establishment* mimético transportado para o campo da arte. Fábio de Souza Andrade analisa o fenômeno da alteridade com mais profundidade no capítulo que dedica à obra em seu livro *O silêncio possível*:

A alternância de papéis, em que à crueldade satisfeita e à aspereza das réplicas e trélicas não corresponde nenhuma falsa positividade (ao contrário da relação hegeliana clássica entre explorador e explorado, da qual restam ainda vestígios no par Pozzo e Lucky), manifesta-se na instabilidade da posição de vantagem que cada um logra obter, temporária e precariamente, às custas de estocadas verbais.

(ANDRADE, 2001, p. 98-99)

O horizonte, preto-claro como uma aurora boreal às avessas, revela que não há então no céu qualquer perspectiva de liberdade, uma vez que a personagem de Clov não se encontra aprisionada senão pelo hábito, esta mesma coleira que na figura irônica de Lucky é literal em *Godot* e que, no caso de *Fim*, utiliza-se da metáfora do cão que retorna a seu vômito conforme mencionada por Beckett em seu ensaio *Proust* (sobre a obra do escritor homônimo).

Ao leitor-espectador não escapa também a metáfora, e é de tais intersecções que vem a dúvida se é possível entrever por meio da luz gris algum vislumbre de diálogo com o que se encontra além do palco. Dois exemplos distintos de quebra da quarta parede se aplicam então a essa hipótese, sendo o primeiro deles mais sutil quanto à comunicação das personagens com o mundo exterior, enquanto faz jus a essa impossibilidade comunicativa por meio da concreta metáfora das paredes que os impedem de significar muito além das fronteiras invisíveis de sua interpretação.

No jogo de cena em que Clov conduz seu feitor a uma volta ao mundo em sua cadeira de rodas (sem rodas de verdade), levando-os para lugar algum e de volta ao centro do palco – cadeira que se assemelha à confortável poltrona do espectador que é transportado com Hamm e Clov, à revelia, ao beco sem saída da busca por um sentido metafísico positivo na obra –, o

arquétipo deturpado de Hamlet em Beckett ordena a seu súdito que lhe pare o mundo para que ele possa tatear os limites que os separam do deserto do real de Baudrillard:

HAMM: Alto! (*Clov para a cadeira perto da parede dos fundos, Hamm apoia a mão na parede. Pausa*) Velha parede! (*Pausa*) Além é... o outro inferno. (*Pausa. Com violência*) Mais perto! Mais perto! Vá de encontro!

CLOV: Tire a mão. (*Hamm levanta a mão. Clov encosta a cadeira na parede*) Pronto.

*Hamm inclina-se na direção da parede, encosta o ouvido contra ela.*

HAMM: Está ouvindo? (*Bate os dedos dobrados contra a parede. Pausa*) Está ouvindo? Tijolos ocos. (*Bate novamente*) Tudo isso é oco! (*Pausa. Recompõe-se. Com violência*) Chega! De volta!

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: Acho que sim! Coloque-me bem no centro!

(*Fim de Partida*, 2002, p. 65-66)

Ao conhecer o mundo a sua volta e reconhecer-se como parte de um simulacro, Hamm é imediatamente acometido pelo horror do choque de realidade a ele imprimido e ordena que Clov, duplamente fio-condutor e literal potência motriz da história, retorne-o ao lugar central de onde jamais desejaria ter saído. Questionado a respeito de sua decisão de voltar ao lugar após tocar as paredes que o aprisionam em seu *bunker* sepulcral, o trágico rei reage

violentamente ao saber da fragilidade do fundo falso que o cerca em seus limites e demanda o retorno à confortável posição de onde começara a jogar (no original, *jouer*, ou *play*)<sup>15</sup>.

Também o espectador, imobilizado em sua cadeira, é convidado a ouvir a verdade que cala por trás da falsidade desse muro que separa seus dois mundos. Logo após o fascínio pela redescoberta da farsa, segue-se a tragédia do horror causada pela perda do sentido metafísico revelada por Adorno. Afinal, se é plena a consciência de que os elementos teatrais já não mais são suficientes para representar as agruras da realidade e de tudo o que neles é falso, por que a insistência na tentativa frustrada de significar alguma coisa? Nisso responde o próprio Hamm, com outra questão, em um de seus solilóquios:

O fim está no começo e no entanto continua-se. (*Pausa*) Talvez pudesse continuar minha história, dar um fim e começar outra. (*Pausa*) Talvez pudesse me atirar no chão. (*Com esforço, soergue-se na cadeira. Deixa-se cair*) Cravar as unhas nos vãos e me arrastar adiante, com a força dos pulsos. (*Pausa*) Será o fim então e me perguntarei por que chegou o fim, por qual... (*hesita*) ...por que motivo demorou tanto. (*Pausa*) Lá estarei eu, no velho refúgio, sozinho contra o silêncio e... (*hesita*) ... a inércia. Se puder me calar, e ficar em paz, estará acabado, todo som, todo movimento.

(*Fim de Partida*, 2002, p. 113)<sup>16</sup>

Num crescente em relação à cena anterior, no entanto, Clov continua a jogar o jogo de cena iniciado por seu parceiro e vai de encontro à parede, segundo as ordens de Hamm, mas o que entra em jogo na cena é maior: o limite da quarta parede imaginária em lugar da barreira cenográfica concreta:

*Entra Clov com a luneta. Vai até a escada.*

CLOV: A coisa está esquentando. (*Sobe na escada, dirige a luneta para o exterior, ela escapa-lhe das mãos, cai. Pausa*) Fiz de propósito. (*Desce, pega a luneta, examina-a, dirige-a para a plateia*) Vejo... uma multidão...

<sup>15</sup> A tradução da versão original em língua francesa e, posteriormente, em língua inglesa (esta última traduzida e publicada pelo próprio autor, um ano após a publicação da primeira) sofre, aqui, a perda de um significado muito importante no significante equivalente à palavra “jogar”, na língua de Camões. Se nas línguas inglesa e francesa – cuja origem latina é compartilhada com o português devido à influência de Roma na Europa feudal – há muito mais em comum devido à invasão da Normandia na Baixa Idade Média e o domínio normando sobre os saxões, o mesmo não se pode dizer da última. Nas línguas de Beckett, os verbos *jouer* e *play* podem aludir tanto ao jogo (como seu equivalente em português) quanto à representação teatral, enquanto a tradução portuguesa encontra-se em um labirinto linguístico devido à perda desse sentido último. A falta é compensada, no entanto, pela acurada equivalência de sentido entre o título original francês e o português, que ambos dão a ideia de jogo e saída, o que não ocorre com o *Endgame* inglês (cuja justaposição não provoca a mesma ideia de “partida” na palavra *game*).

<sup>16</sup> O lamento de Hamm, frente à iminência da tão esperada chegada do fim, ecoa nesse sentido a fala deformada de um Hamlet que encerra a peça de mesmo nome (*Hamlet*, 2010, p. 139): Oh, eu morro, Horácio; // O poderoso veneno domina o meu espírito. // Não vou viver pra ouvir notícias da Inglaterra; // Mas profetizo que a eleição recairá em Fortinbrás. // Ele tem o meu voto agonizante; // Diz-lhe isso e fala de todas as ocorrências, // Maiores e menores, que me impulsionaram a... // O resto é silêncio. (*Morre.*)

delirando de alegria. (*Pausa*) Isso é o que eu chamo de lentes de aumento. (*Abaixa a luneta, volta-se para Hamm*) E então? A gente não ri?

(*Fim de Partida*, 2002, p. 69)

O humor arruinado em Beckett não provoca riso nas personagens. Pelo contrário, sua consciência da tragédia anunciada após a reflexão de suas condições existenciais condu-los de volta à estaca zero. Acossados pela inexorabilidade do tempo, que se sabe curto durante o ato ao qual estão confinados (originalmente dividido em dois, como os de *Esperando Godot*, mas encurtado em sua versão final)<sup>17</sup>, transferem para a plateia esse mesmo sentido de urgência para noutro momento descartá-lo em seus jogos habituais.

Esse jogo que desafia o espectador a descobrir o quanto daquilo é brincadeira (*play*) e o quanto é reflexão filosófica travestida de seriedade torna a obra ainda mais interessante. Da mesma forma em que uma imagem tridimensional se transforma diante de seus olhos através do exercício ocular sobre duas imagens superpostas, a interpretação de *Fim de Partida* exige o mesmo esforço dedicado ao olhar e, igualmente, atenção simultânea às duas imagens que se lhe formam em conjunto.

De igual modo, também, o uso obrigatório de um acessório para a identificação dessas imagens (no caso das imagens tridimensionais, o uso dos óculos 3D) pode ser e parecer mais confortável aos olhos de quem vê, porém periga tornar a visão mais preguiçosa conforme sua domesticação do olhar, que não mais consegue trabalhar sem lançar mão de auxílios externos. O perigo da interpretação em *Fim de Partida* é, portanto, análogo a esse e arrisca não oferecer a seu *viewer* a experiência completa de imersão na peça caso este não se veja imiscuído tanto nos jogos cenográficos que se apresentam através de sua forma quanto nas reflexões estéticas que a visão provoca.

A escolha por uma linha interpretativa, apenas, não é (nunca) saída para a peça, que ao mesmo tempo responde em forma de lamento ao lixo cultural que a cerca e ri da própria arte e suas pretensas ideias de transcendência e racionalismo (HUEBERT, 2008, p. 7). A alusão que Adorno faz a Hamlet em “Tentando entender *Fim de Partida*”, por exemplo, de fato não deve ser levada tão a sério quanto o fizera o próprio Beckett – ainda que com característico humor.

---

<sup>17</sup> Conforme conta Fábio de Souza Andrade em *O silêncio possível* (ANDRADE, 2001, p. 79): “[...] 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 outra, para consertar o que lhe parecia um desequilíbrio estrutural. Tendo revisto profundamente o texto ao longo de 1955, foi apenas na 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)”.

Num curioso caso de recepção estética da obra de Beckett, o filósofo apaixonado pela onomástica em *Fim de Partida* haveria disposto, em seu ensaio, de três teorias para explicar a origem e significado do nome de Hamm (ADORNO, 1982, p. 143): a primeira, e mais óbvia, uma derivação abreviada do herói shakespeariano, dado o esgotamento do drama em formato paródico na figura tragicômica do sujeito patético que ecoa de forma assombrosa a simulação do clássico arquétipo do primeiro.

A segunda das teorias onomásticas de Adorno para Hamm alude, no entanto, a contos ainda mais antigos da literatura universal, embora seja relativa a alguém menos conhecido: o filho amaldiçoado por Noé no *Antigo Testamento*. Reza a lenda que Ham, como era chamado (ou Cam, na versão ocidental do livro), vira o pai desnudo enquanto ébrio e por isso teve toda sua futura geração amaldiçoada a partir do filho Canaã.

Embora escritos apócrifos apontem a versões mais controversas do versículo que culminaria com a maldição<sup>18</sup>, a relação de Hamm com seu “progenitor” – quem, inclusive, o amaldiçoa – e a servidão de Clov no papel de filho dão ainda suporte a essa teoria. Em último (mas não menos importante) lugar no ensaio, encontra-se a teoria acerca do termo inglês *ham actor*, palavra derivada do termo *hamfatter*, que por sua vez refere-se a um espetáculo norte-americano do século XIX: *The Ham-fat Man*.

Ainda que o espetáculo não se assemelhe à obra de Beckett, o significado atribuído ao termo – ator de desempenho medíocre ou inferior – devido a sua qualidade relaciona-se com o papel de Hamm em *Fim de Partida*, o que por sua vez estabelece uma ligação com a primeira teoria e a paródia intencional que faz do gênero dramático em sua forma clássica.

Ciente apenas da primeira teoria quando da iminente publicação do ensaio, conta um amigo e confidente de Beckett (UNSELD apud KNOWLSON, 1996, p. 428) que o escritor e o filósofo haveriam se encontrado em evento no qual Beckett o confessaria nunca ter pensado em Hamlet quando da invenção do nome Hamm. Segundo conta, após a insistência de Adorno e irritação do irlandês, o professor prosseguira com a teoria em discurso proferido no evento.

---

<sup>18</sup> Especula-se, levando em conta a quantidade infundável de eufemismos sexuais contidos no *Antigo Testamento*, que o “pecado original” de Ham tenha sido mais grave do que apenas a visão do pai desnudo, a fim de que fosse merecedor de tamanho castigo. Teorias apontam que o filho teria se aproveitado do estado do pai e cometido um estupro enquanto esse adormecia alcoolizado, merecendo então a ira eterna de seu progenitor e a maldição a que seu filho se vira condenado. Dado o caráter escatológico e violento em Beckett, a hipótese de Adorno toma ainda outra forma se considerada essa interpretação, especulando que a maldição tenha pulado uma geração graças ao fato de a punição de Ham ter sido, possivelmente, concretizada de outra maneira (na figura de uma castração), e a Noé só lhe tenha restado amaldiçoar suas gerações seguintes após esterilizado o pai de Canaã.

Ao fim e ao cabo, conta Siegfried Unseld que Beckett teria pacientemente ouvido toda a teoria novamente durante o discurso para, enfim, sussurrar (em alemão) no ouvido do amigo editor: “Esse é o progresso da ciência, que os professores possam proceder com seus erros!” (UNSELD apud KNOWLSON, 1996, p. 428, tradução nossa).<sup>19</sup>

Comentada e até celebrada por críticos como um erro da filosofia ao tentar adentrar o campo da literatura, retornando ao conceito pós-moderno da independência entre os saberes e revelando sua aversão à (por vezes, real) tentativa de dominação da primeira sobre a última na autodeclarada função de avaliá-la, justificá-la ou legitimá-la perante outras formas de saber, a célebre anedota entre criador e crítico revela muito mais do que sua *punchline* deixa entrever.

A capacidade autônoma de interpretar a obra de arte pelo que nela se oculta pode, mais do que de seu próprio autor, provir apenas a partir de uma profunda análise da obra à procura de elementos que – pasme – mesmo o criador pode não estar consciente de que lá os colocara ou de como e onde encontrá-los.

Deixar-se levar pela aparente falta de sentido do que dizem e deixam de dizer ou fazer as personagens de *Fim de Partida*, desse modo, seria deixar-se levar ainda pelo absurdo da inexistência. De acordo com Adorno, é através do silêncio que a arte é capaz de melhor se expressar, qual o som que se oculta abruptamente na música de Schönberg para representar a arte em seu estado natural:

[...] porque aí não é tanto o sujeito que fala – preferiria antes, como em toda obra autêntica, emudecer nesta perfeitamente –, mas porque imita, pela sua linguagem, o indizível da linguagem da natureza. Nada mais pode sugerir a norma de que, na poesia, a prosa e o conteúdo deviam coincidir, na medida em que ela deve ser mais do que a retórica da indiferença.

(ADORNO, 1970, p. 89-90)

Ainda que o caminho do autor por vezes se confunda, portanto, com a própria vida de sua obra, nenhuma obra é apenas fruto do trabalho de seu criador. Apesar de formada por um processo de criação baseado na ideia original que primeiro lhe acendeu a centelha, a recepção que esta recebe pode mudar completamente seu destino. É o que afirma Simon Critchley em seu livro *Very Little... Almost Nothing*, a respeito da relação entre filosofia e literatura:

---

<sup>19</sup> 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!”

A obra de arte é evidência da liberdade. Propositadamente criada através da atividade humana livre e intuitivamente disponível em forma de objeto, é o objeto no qual o sujeito encontra sua própria liberdade realizada e refletida de volta a si. Dessa forma, a obra de arte toma parte na união dos reinos da necessidade e da liberdade, da epistemologia e da ética ou do sensível e o inteligível que Kant havia separado.

(CRITCHLEY, 2004, p. 90, tradução nossa)<sup>20</sup>

Esse é, precisamente, o caso de *Fim de Partida* e sua interpretação, uma vez que deu a Beckett o hercúleo trabalho de responder por uma vida que, desde sua concepção, já não mais pertencia a si. Mesmo que a bibliografia do autor e sua fortuna crítica possam fornecer peças para esse quebra-cabeça, suas possibilidades interpretativas jamais se esgotam porque a obra é feita da mesma matéria do “monte impossível”<sup>21</sup> do qual fala Clov no início de *Fim*. Enquanto representação mínima das relações humanas como fractais em escala microcós mica, dela não se retira nenhuma possibilidade posto que o zero seja indivisível.

Mas a realização do possível procede sempre por exclusão, pois ela supõe preferências e objetivos que variam, sempre substituindo os precedentes. São essas variações, essas substituições, todas essas disjunções exclusivas (a noite/ o dia, sair/ voltar...) que acabam cansando.

(DELEUZE, 2010, p. 68-69)<sup>22</sup>

### 1.3

Se, por um lado, o autor recusa-se a assimilar tanto a transcendência estética quanto o puro desencantamento em sua obra – exigindo da peça uma análise ainda mais profunda para tentar compreendê-la –, seu “caráter enigmático”<sup>23</sup> continua cada vez mais vivo se reduzirmos o universo de seus personagens à questão da mínima possibilidade da narração.

<sup>20</sup> The artwork is evidence for freedom. The work of art is purposively produced through free human activity and it is intuitively available in the form of an object, it is the object in which the subject finds its own freedom reflected back to it and realized. As such, the work of art partakes in and unites the realms of necessity and freedom, epistemology and ethics or the sensuous and the intelligible that Kant had sundered.

<sup>21</sup> CLOV: (*olhar fixo, voz neutra*) Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando (*Pausa*). Os grãos se acumulam, um a um, e um dia, de repente, lá está um monte, um amontoado, o monte impossível. (*Fim de Partida*, 2002, p. 38)

<sup>22</sup> A citação de Deleuze rima, aqui, com a quase partida de Clov ao fim da peça e a pose impassível com que ele – vestido para todas as ocasiões, como um bufão de guarda-chuva, paletó e chapéu Panamá – escuta o solilóquio de Hamm e acata a última ordem nas últimas palavras de seu rei: “Você... fica.” (*Fim de Partida*, 2002, p. 128).

<sup>23</sup> Para ilustrar o que se considera como esse caráter enigmático, recorre-se à *Teoria Estética* (ADORNO, 1970, p. 89): “Se é bárbaro afirmar de alguma coisa na natureza que ela é mais bela do que outra, o conceito do belo na natureza enquanto diferenciável traz, contudo, em si de modo teleológico uma tal barbárie ao passo que, na realidade, o protótipo do pedante permanece aquele que é cego perante o belo natural”.

Nesse ponto, esclarece-nos Fábio de Souza Andrade:

Como se orientar em meio a esta parafernália crítica, de formação cada vez mais especializada e voltada para parcelas cada vez mais específicas e mínimas de seus despojos literários? Um dos caminhos é escolhendo algumas questões chave, intersecções que, inevitavelmente, nas muitas comutações forçadas a que o leitor de Beckett recorre nos caminhos da literatura crítica, acabarão por se impor como as essenciais. Entre elas a do sujeito (autor, voz narrativa, material da narração), apesar de sua vastidão, talvez seja a que melhor ilumine as diferentes consequências que os diversos e numerosíssimos leitores extraem da obra beckettiana.

(ANDRADE, 2001, p. 24)

Adorno desloca o princípio de que “os conceitos de sujeito e objeto – ou melhor, aquilo a que se referem – têm prioridade sobre qualquer definição” (ADORNO, 1995, p. 182) e parte da pura definição filosófica para sua reflexão dialética num movimento consciente da resistência dos conceitos à definição. Em se tratando da ambiguidade do conceito de sujeito e objeto, indissociáveis como numa obra de Escher na qual espelhos refletem-se mutuamente *ad infinitum*, é somente a partir de suas mútuas reflexões que se podem perceber os “conceitos multívocos” de ambos.

Apesar de coexistirem conceitualmente sujeito e objeto, através da separação que lhes é imputada pelo “cindido da condição humana”, tal pseudo-separação revela-se falsa na medida em que é reduzida ao plano individual do mito de que sua cisão seja – de tal modo – totalizadora, o que por sua vez gera a falsa necessidade da reunificação.

Ao ignorar que ambos, sujeito e objeto, dotam-se da capacidade de mediação, a separação ideológica encontra na supressão de uma das partes a artimanha de que necessita para que busque o retorno da condição humana a uma pretensa paz. Prefere-se a paz na Terra aos homens idênticos à preterição de um verdadeiro “estado de diferenciação sem dominação, no qual o diferente é compartilhado” (ADORNO, 1995, p. 184). A busca pelo idealizado sujeito transcendental em detrimento de um sujeito empírico implica uma falsa hierarquia, tomando o sujeito “vivo e individual” (empírico) como derivado do sujeito transcendental primeiro.

O sujeito transcendental seria então *constitutivo*, ou seja, presume-se que originando o sujeito empírico também seja ele próprio mestre de toda a sorte de objetos a seu redor. O que ocorre é que, pela lógica racional com que fixamente produz seus objetos, o sujeito mesmo se objetifica, tornando-se o homem objeto do próprio homem. A lógica de produção suprime o homem como indivíduo e o transcende à medida que seu lugar no sistema passa a valer como

única possibilidade de existência na totalidade do humano universal. Mais do que a definição “na linguagem polida pela filosofia”, Adorno provoca o homem como ser social a partir de uma reflexão dialética: a de que não exista sujeito e objeto sem a mediação do outro.

Se o sujeito é a chave de leitura que falta nessa equação, a procura da impossibilidade lírica após Auschwitz recorre à arte para que redima a si e ao mundo, caso consiga-se abrir as portas desse claro enigma que se entrevê. Coerente com o pensamento de Deleuze no qual não há hierarquia entre as diferentes formas de saber, a *Procura da Poesia* de Drummond se alia à dialética de Adorno nessa busca por respostas à pergunta que insiste em não calar: Trouxeste a chave?

Tanto em Beckett quanto em Drummond, elementos negativos como morte e ausência dão o tom dos textos através da remissão, que consiste da repetição intratextual de elementos negativos que escancaram as ruínas de um mundo exterminado na voz entrecortada do sujeito lírico que insiste intermitentemente na anunciação da tragédia.

A constante presença da ironia e da melancolia em Drummond, em análise de Jaime Ginzburg no livro *Crítica em tempos de violência* (GINZBURG, 2012, p. 331-338), lança nova luz sobre os elementos melancólicos e irônicos imanentes, também, na forma e no conteúdo da obra de Beckett.

Ao esclarecer o conceito de ironia, diferindo-o do senso comum humorístico a que se lhe atribuiu, Ginzburg expõe a fragmentação do sujeito na arte moderna radical através de sua ambivalência impregnada no eterno conflito a que estão submetidos o sujeito e o mundo onde ironicamente vive apesar da morte que o cerca. Tal indissociabilidade entre forma e conteúdo é primada por Adorno e reiterada por Ginzburg, que cita Antonio Candido e Clarice Lispector (além, é claro, do próprio Drummond) para confirmar a hipótese de que isto ocorre através de uma inexorável remissão:

Como uma vez observou Clarice Lispector sobre sua escrita: “não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma”. Encontramos uma articulação consistente e necessária entre construção formal e tema. A respeito do assunto, Antonio Candido escreveu: “o conteúdo só atua por causa da forma”. A relação entre os dois componentes é de indissociabilidade, de necessidade recíproca.

(GINZBURG, 2012, p. 5)

Desse modo, Drummond já alertara a respeito da efemeridade de um conteúdo primaz nos primeiros versos de “Procura da poesia” (1945). O verso 1 traz um conselho sobre o verso, em um exercício metalinguístico: “Não faça versos sobre acontecimentos”.

No verso 2, indica-se a ausência de elementos épicos na poesia após Auschwitz: “Não há criação nem morte perante a poesia”. Os versos 20 e 21, por sua vez, fazem um elogio à lírica (apesar da barbárie) ao que aludem à dialética entre o sujeito e o objeto, segundo a qual ambos são também desvanecidos perante a arte: “A poesia (não tires a poesia das coisas) / elide sujeito e objeto”<sup>24</sup>.

Restam, portanto, à procura de Drummond os últimos versos a partir da sétima estrofe desse poema de sete faces, que muito têm a dizer sobre o fazer artístico e a relação da palavra com o silêncio.

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Estão paralisados, mas não há desespero,

(...)

Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

(...)

Espera que cada um se realize e consume

com seu poder de palavra

e seu poder de silêncio.

(...) Aceita-o

como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada

no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras

Cada uma

---

<sup>24</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da Poesia. In: *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v.1. p. 11-12.

tem mil faces secretas sob a face neutra  
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
 pobre ou terrível que lhe deres:  
 Trouxeste a chave?

Repara:  
 ermas de melodia e conceito  
 elas se refugiaram na noite, as palavras.  
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

(DRUMMOND, 2012, p. 11-13)

Em consonância com o poema de Drummond e o teatro moderno radical de Beckett, o comentário crítico de Verlaine Freitas acerca do texto *Palestra sobre lírica e sociedade* é pertinente, se “[...] quanto menos o sujeito se serve da linguagem para se comunicar com a objetividade social, quanto mais ele se esquece de si e imerge na própria estrutura linguística/poética, tanto mais é capaz de dizer uma verdade [...] também de si mesmo” (FREITAS, 2012, p. 7).<sup>25</sup>

A visão do sujeito deformado em *Fim de Partida*, dessa forma, não destoaria do que dele se espera como representante desse lirismo ultramoderno. Faz-se questão, aqui, do cuidado ao não classificar a obra de Beckett como pós-moderna, uma vez que isso possa suscitar algo de histórico-filosófico que não se encontra, necessariamente, imbricado no trabalho em questão.

Segundo Robson Loureiro, em “Considerações sobre a filosofia de Theodor Adorno e o pós-moderno”, “para Adorno, o pensar filosófico não coincide com o conteúdo pensado, apesar de ser dele dependente. Para ele, a não identidade entre a realidade e os modos de conhecê-la é igual a não-identidade entre sujeito e objeto” (LOUREIRO, 2009, p. 181).

De igual modo, a despeito das convergências entre Adorno, Horkheimer e seus colegas da Escola de Frankfurt se comparados aos filósofos pós-modernos no tocante à hierarquia dos

---

<sup>25</sup> Em comentário anterior acerca desse encolhimento do sujeito face à primazia do objeto, Freitas afirma que “Adorno concebe o eu lírico como uma forma de negação substantiva do espelhamento da coerção social e coletiva no âmbito micro da particularidade subjetiva.” (FREITAS, 2012, p. 5).

diversos saberes e ao racionalismo iluminista, afirma o autor que a relativização que promove esse último grupo – em relação aos conceitos de saber e de arte – vai de encontro ao conceito de autonomia na constelação de Adorno e à prerrogativa da “diferença entre uma obra de arte rendida à indústria cultural e aquela que resiste à sua mercadorização” (Idem., p. 186).

Se tudo é arte para o pós-modernismo, a esse movimento não mais importa a perda da evidência estética, posto que esse “rechaça qualquer alusão a termos como *autonomia*, *crítica*, *utopia*, *universalidade* dentre outros. Diferentemente dos autores do pós-moderno, a educação, na perspectiva adorniana, deve perseguir uma formação para a autonomia [...]” (Idem., p. 188).

Consideradas as observações de Freitas e Loureiro, uma vez que ocorra a emancipação do sujeito à medida que seu contato dialético com o objeto se expanda, mais ocorrerá a maior aproximação de uma formação autônoma do sujeito quanto mais autônoma seja a obra a partir da qual essa relação se estabeleça. Sua autonomia não deve ceder, porém, à cegueira da “arte pela arte” à qual fora acometido o sujeito pós-moderno, mas ao mesmo tempo não cabe à obra responder pelo sentimento do mundo mais do que a ele reagir.

Ao contrário do engajamento panfletário, que mimetiza completamente a realidade ao tratar a obra de arte como manifesto, o que ocorre nas obras de arte autônomas é de tal modo diferenciado, conforme explica Theodor Adorno:

Nesta relação à empiria, as forças produtivas salvagam, neutralizando, o que outrora os homens experimentaram literal e inseparavelmente no existente e o que o espírito dele bania. Participam na *Aufklärung* porque não mentem: não simulam a literalidade do que elas exprimem. Mas são reais enquanto respostas à forma interrogativa do que lhes vem ao encontro a partir do exterior. A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa.

(ADORNO, 1970, p. 16)

Ao mesmo tempo em que defende a autonomia da arte, no entanto, Adorno a vê menos como entidade do que como o conjunto da obra (nesse caso, das obras) que tem em sua tensão junto à realidade empírica a força de que necessita para que a ela resista, continuamente, sob a forma de cada objeto de arte. Para o filósofo, portanto, a autonomia não existe senão por meio do fôlego que lhe proporciona o advento de cada obra. Esse respiro da arte, um misto de gozo e tormenta, é o que garante à autonomia sua existência por meio dessa tensão.

#### 1.4

O que Sartre considera gozo, a alegria da liberdade na criação do objeto de arte, ignora o que há de fruição na descoberta do enigma que se dá através do olhar sobre o objeto. O gozo de Sartre – e também o *jouissance* de Roland Barthes em *O prazer do texto* (1987) – encontra no mito da criação o *leitmotif* a partir do qual se reestabelece ao sujeito sua primazia frente ao objeto que, qual um Prometeu moderno, dedica à humanidade por meio do prazer da leitura:

Nesse nível se manifesta o fenômeno propriamente estético, ou seja, uma criação em que o objeto criado é dado *como objeto* ao seu criador; é o caso único em que o criador tem o gozo do objeto que cria. E a palavra gozo, aplicada à consciência posicional da obra lida, indica suficientemente que estamos em presença de uma estrutura essencial da alegria estética.

(SARTRE, 1948, p. 48)

Em tempos de uma sociedade excitada por constantes “choques audiovisuais”, de que trata Christoph Türcke (2010) em sua obra seminal sobre a filosofia da sensação, o gozo pela leitura perde cada vez mais o sentido mítico a que lhe atribui Barthes, cuja dialética do desejo residiria na fenda entre a cultura e sua destruição – mediadas pela figura de um sujeito que lê a palavra a contrapelo nesse ato cada vez mais escasso da leitura por prazer.

Não o perde, porém, por escassez do sujeito nem tampouco a de seu objeto de leitura, haja vista as crescentes demandas de mercado por leitores vorazes dos *best-sellers* em série e dos fenômenos de autoajuda (esses também em série), mas pela falta de tensão dialética entre sujeito e objeto, o que impossibilita a erotização da leitura na qual a primazia atribuída à obra seja capaz de estabelecer sua mediação através do olhar aprofundado do sujeito, o que exige a sua total entrega ao objeto.

Apartada da discussão acerca dos valores estéticos legados à produção cultural, o que resta à “experiência do ler na sociedade excitada” – sobre a qual trata Luciana Rodrigues, em seu artigo homônimo (2011) –, a relação com a leitura se dá menos pela tensão dialética entre sujeito e objeto do que pela exploração do primeiro sobre o último, que denota a mimetização das próprias relações materialistas em um sistema de produção controlado pelo capital.

Tais relações corroboram o esvaziamento da experiência leitora na figura do sujeito, ao qual é legado – em lugar do mito do “contra-herói” em Barthes – o mito do herói prometeico cujo conhecimento o leva a sua danação. Esse esvaziamento, no entanto, dá-se

não pela aquisição de saberes (negando-se, assim, a um movimento irracionalista), mas a partir da exigência de que se devore o conhecimento, perdendo-se essa parte considerável da experiência do sujeito com o objeto de leitura numa espécie de perversão da esfinge de Tebas na qual o sujeito-leitor devora-a em lugar de decifrá-la.

Os desdobramentos provocados a partir da filosofia de Türrcke, pela qual se constata o *esse est percipi* de George Berkeley, estende-se à sociedade excitada que se entretém todos os dias através do *mass media* e vê surgir crescente o número de *reality shows* instantâneos e de novos perfis em redes sociais, todos em busca dos 15 minutos de fama profetizados por Andy Warhol.

À procura da reconciliação dessa sociedade com uma dialética do desejo que permita a experiência do ler através da emancipação, por intermédio da obra de arte autônoma, a leitura da peça *Fim de Partida* corresponde à proposta de reconciliar sujeito-leitor e objeto. O teatro de Beckett proporciona oportunidades de conhecimento ao sujeito que a própria apresentação formal da obra permite, enquanto demanda olhar aprofundado do mesmo posto que o cerne de seu êxito como arte encontra-se na interpretação. A escolha de uma das peças do autor não se faz por acaso, portanto, uma vez que este demonstre um estilo formal que difere dos cânones da dramaturgia e, não obstante, seja considerado um autor canônico e tenha sido laureado com o prêmio Nobel de Literatura (1969) “pela sua escrita, que – em novas formas para o romance e drama – na destituição do homem moderno adquire sua elevação”, o que qualificaria a peça a essa tentativa de reconciliação do sujeito com a literatura.

Diferentemente da narrativa em prosa tradicional, *Fim de Partida* não se apresenta em “esquema de três atos”, com seu início, o meio e o fim, o que já em sua apresentação formal a configura um exemplo de literatura fora da caixa, no sentido mais libertador que tal expressão possa ter.

A situação inicial de *Fim de Partida*, conforme seu próprio nome revela, não é antes o ponto de partida para a história nem tampouco seu fim, mas apenas mais um ponto na partida jogada pelas quatro personagens que se revezam nos diálogos e solilóquios da peça, sufocados pela fantasmagórica distopia que circunda a narrativa e pelos diabos interiores que carreguem dentro de si.

As quatro personagens são tão ou mais lacônicas que seus nomes, e iniciam a peça do mesmo ponto onde terminam suas cenas, imóveis e impassíveis diante de suas próprias vidas

e do terrível cenário que as cerca, confinados a uma família decadente ocupada em manter as aparências de sua hierarquia patriarcal e de todas as tradições que a protegem.

Nesse sentido, a peça de Beckett é também libertadora, pois ainda que não apresente a catarse aristotélica por meio da qual proporcione ao sujeito a sensação de que – ao menos no escopo da obra – os problemas da realidade empírica possam se resolver, essa proporciona ao espectador a oportunidade de uma catarse autêntica que somente a obra de arte autônoma lhe possa proporcionar.

Ao prender o leitor à cena infernal onde suas personagens se encontram e da qual não se tem qualquer certeza a respeito do tempo ou espaço que habitam, a peça de Samuel Beckett é capaz de provocar reações tão diversas quanto o riso ou o desespero, por isso a necessidade de uma mediação de leitura quando da apresentação à estória. A abordagem e as estratégias de montagem escolhida para a apresentação das obras de Beckett devem ser, portanto, mediadas por conta da rejeição inicial que o espectador habituado à narrativa tradicional possa vir a ter.

Se na tradicional narração em prosa há, no primeiro ato, a apresentação de algum fator perturbador que desencadeie os fatos que se sucederão nos dois atos seguintes a partir de uma situação inicialmente tranquila, o autor subverte essa característica do gênero ao apresentar a obra de um ato só (segundo o próprio subtítulo da peça) na qual esse ato primário – e singular – ocupa o lugar do segundo no que seria um esquema de três atos, ou seja, inicia sua história a partir da complicação e de seu desenvolvimento, sem apresentar um início ou fim.

Esse recurso, ora apresentado exaustivamente de maneira semelhante em outras obras tanto literárias quanto audiovisuais incorporadas à cultura dos leitores, faz-se interessante não apenas por representar início e fim propositadamente sublimados, mas sobretudo devido à forma em que esse conteúdo se apresenta através das falas lacônicas e das parcas descrições a que seu enredo se permite.

A forma, aliás, representa o grande trunfo na obra de Beckett e um primor em *Fim de Partida*, por sublimar com a mais irônica clareza que a literatura permite indícios de que, para Adorno (1970, p. 16), “os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes de sua forma”, que se demonstra através dos conflitos das mais diversas ordens – familiar, social, existencial, etc. – a circundar a obra por entre suas variadas camadas.

Por conta de tais conflitos, inclusive, a peça dialoga com o público sem o didatismo ao qual se habituaram os leitores. Este trabalho sugere, portanto, um retorno à dialética do desejo na qual a relação sujeito-objeto de leitura seja pautada pela primazia do objeto, sem o fetiche da obra (mercadoria) ou do indivíduo autor-leitor em busca de uma subjetividade ideal.

O que se propõe a partir da leitura de Beckett não é a conversão de um leitor a sujeito autônomo, mesmo porque sua emancipação não ocorra através de uma leitura específica, pois que a autonomia do sujeito seja um longo e perene processo que o leve a seu desenvolvimento pleno. Voltando a Adorno, cada obra é mais um fôlego nesse caminhar, como a utopia que se afasta no horizonte ao passo que o sujeito se aproxime, conforme define Eduardo Galeano.

A ideia de uma literatura bem engajada, na qual “o engajamento guerreiro de uma fala literária é duvidoso desde a origem” (BARTHES, 1987, p. 46), mescla então a figura do *joker* à do criador autônomo e sem sentido. Sua teoria deixa escapar, no entanto, que há ainda uma separação mesmo que intangível na dialética entre sujeito e objeto, e separação imensamente maior entre o engajamento panfletário denunciado por Barthes em relação a um engajamento que flerta com a literatura autônoma.

Contrariando uma postura analítica propagada pelo teórico Martin Esslin em seu livro *O Teatro do Absurdo* (1968), a qual associa o teatro de Beckett ao existencialismo de Sartre e que ainda perdura em certas agendas críticas a respeito do autor, Cláudia Maria Vasconcellos reitera a posição de Adorno que traduz o paradoxo da arte após Auschwitz, do qual trata ainda Fábio de Souza Andrade (2001, p. 31): “num mundo privado de sentido imanente, a partir de um sujeito esvaziado da capacidade de reflexão, é preciso elaborar formas significativas, ao mesmo tempo denúncia e cópia deste estado de coisas”.

Ao mesmo tempo em que critica leituras equivocadamente metafísicas, sob esse viés humanista, Vasconcellos reconhece os estudos seminais que classificaram a fase analisada do teatro de Beckett como uma paródia do cânone dramático.

Da subversão do próprio gênero, através de seus confrontos dramáticos, vêm as sete emblemáticas figuras infernais das quais se trata seu livro *Teatro inferno: Samuel Beckett* (2012), a saber: circularidade, confinamento, paradoxo, inconcludência, intermitência, dissimulação e coatividade.

Para ilustrar as figuras infernais da circularidade e do confinamento, as alegorias do efeito-*matrioshika*<sup>26</sup> e da gravura *Galeria de Arte* do artista M.C. Escher<sup>27</sup> servem ao texto como metáforas da reprodução contínua e em série do tempo circular e ainda do confinamento das personagens a uma obra que contém os mesmos elementos paradoxais do mundo ao qual se refere e, no entanto, não pode ser considerada cópia fiel desse mundo assim como os grãos de areia no “monte impossível” de *Fim de Partida* não se podem considerar mais do que (um monte de) grãos de areia<sup>28</sup>.

Fundados os elementos essenciais do inferno beckettiano, a autora faz um importante resgate dos conceitos que diferenciam a obra (e o inferno) de Beckett e de Sartre. Enquanto o inferno sartreano se forma a partir do modelo teatral canônico respeitando seus preceitos para, enfim, chegar a sua máxima sobre a angústia existencialista da necessidade do outro, Beckett subverte a estrutura teatral e faz de sua própria obra o demônio da teoria.

Ao mesmo tempo em que se apresentam em seu cerne os conflitos de um mundo onde é encenado, seu teatro confina o espectador a um lugar estranho, mas ainda reconhecível, com o que obriga a todos (obra, crítica e público) a questionarem seus papéis no espetáculo, dentro e fora do tablado.

Como as bonecas russas (o efeito-*matrioshika*) que representam tanto o confinamento quanto a repetição desses motivos em *Godot*, assim o autor parece retomar a mesma angústia do confinamento e da circularidade em *Fim de Partida* – as quatro personagens, desta vez, se veem confinadas a um oásis às avessas no que parece ser uma distopia sem a configuração de um futuro distópico, uma vez que há também o indício do tempo circular, a começar por uma das mais emblemáticas linhas da peça: “O fim está no começo, e no entanto continua-se” – e a essas duas figuras se unem a do paradoxo e a da inconclusão.

Diferentemente da repetição dos dois atos apresentada em *Esperando Godot*, não há a certeza de que o tempo se repetirá a não ser a dúvida de que isso de fato possa ocorrer em *Fim* – que, ao fim, não revela se a decisão de Clov em partir (ou não) do *bunker* foi concretizada –, daí o paradoxo apontado por Vasconcellos: seria a narração do rei Hamm algo *real* ou seriam

<sup>26</sup> Como na figura clássica das bonecas russas do século XIX que se ocultavam umas dentro das outras e, assim, representam ambos o confinamento e a repetição, utiliza-se aqui também da mesma metáfora a fim de mimetizar os elementos apresentados no teatro de Beckett a partir da análise imagética proposta por Vasconcellos.

<sup>27</sup> Anexo 1 (ESCHER, 1956)

<sup>28</sup> De acordo com Vasconcellos (2012, p. 47), o paradoxo a que remonta Clov refere-se ao filósofo Eubulides de Mileto (400 a.C.) e à noção de que “[...] se *n* grãos de sal é um monte, *n-1* será também um monte.”, o que enfim configuraria 1 grão de sal como um monte, em alusão ao caráter microcósmico da peça.

as outras três personagens crias de sua cabeça? Por conta disso, então, a própria peça poderia significar um delírio do narrador e assim ocorrer física e dramaticamente (devido à disposição do cenário, que remeteria a um crânio<sup>29</sup>) em sua imaginação.

Nada disso importa, no entanto, a não ser que sua análise seja feita a partir do objeto e nele aprofunde-se, conforme explica Adorno (2003, p. 27), ao invés de “reduzi-lo a uma outra coisa”. De igual modo, os esquemas de pensamento nas constelações do filósofo alemão estão em alinhamento crítico com a tessitura da obra de Beckett:

Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo.

(ADORNO, 2003, p. 48)

Fruto de um pensamento não linear, conforme define Adorno ao caracterizar o ensaio como forma, a obra de Beckett traz consigo as memórias do horror, que reorganizadas em sua mente transportam para o palco e o papel a incompreensão de um passado incompreensível:

*Watt* é como um manual para que se compreenda a função do esquecimento como parte do processo da memória. *Fim de Partida* torna-se então um guia dramatizado para o esquecimento como uma arte e ciência. Muito da ficção de Beckett – como *Molloy*, *Textos para nada* ou *O Inominável* – e seu drama nos traz personagens que se esqueceram dos fatos heurísticos básicos: onde estarão eles, como chegaram a esse lugar ou quem eles são. As personagens de *Fim de Partida* não são simplesmente criaturas sem memórias; a peça nos mostra o processo de esquecimento dessas personagens. Vemos memórias a decompor e se recompor até que não se lhes possa recuperar – memórias que permanecem dependem do bem-estar físico dessas personagens.

(ANDERSON, 2010, p. 30, tradução nossa)<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Assim como o narrador de “O Inominável” habita algo semelhante a um crânio em um latão, a clara referência estética à psique humana é recorrente na obra de Samuel Beckett, a exemplo de Winnie e Willie – enterrados até o pescoço na peça “Dias Felizes” –, dos crânios anônimos confinados em “Peça” ou mesmo a boca flutuante em “Não Eu”.

<sup>30</sup> *Watt* is something like a manual to understanding the function of forgetting as part of the memory process. *Endgame* becomes a dramatic handbook to forgetting as an art and science. Much of Beckett’s fiction, like *Molloy*, *Texts for Nothing*, or *The Unnamable*, and his drama provide us with characters who have forgotten basic heuristic facts: where they are, how they got there, or who they are. The characters of *Endgame* are not simply creatures without memories; the play shows us the process of these characters’ forgetting. We see memories decompose and recompose until they are no longer recoverable – memories that remain depend on the physical well-being of the characters.

Esse processo de esquecimento, comum tanto às personagens quanto a sua história e à história da humanidade, remonta a horrores vividos por Beckett quando de sua experiência na guerra. Todas as suas obras, desde *Watt* (escrita na pequena vila de Roussillon quando o autor e sua companheira Suzanne se refugiavam do exército nazista na França), trazem os resíduos dessa memória apagada que a escrita insiste em reacender.

O caso de *Fim de Partida* é detalhado no ensaio ao qual lhe dedica Adorno, em que o filósofo estabelece uma ligação entre a peça e outras obras (ou circunstâncias que possam ter envolvido a sua criação).

Escrita no período pós-guerra e publicada em 1956, *Fim de Partida* começa e termina seu único ato em um cenário de desolação, como se o que ali ocorrera fosse um expurgo do qual não se pode falar. A impossibilidade de fala encontra dois impedimentos: o trauma que impossibilita a narração e o esquecimento que lhe permeia a memória.

Longe de qualquer caminho que leve à civilização, os quatro sobreviventes da mal dita e mal vista guerra buscam em seu abrigo algum refúgio desse horror ao mesmo tempo em que “as personagens de *Fin de Partie* estão às voltas com a tarefa de morrer, acabar de existir [...] como se fossem os últimos sobreviventes de uma humanidade devastada, último resquício de uma natureza que se esgota.” (ANDRADE, 2001, p. 80) e a peça abre seu primeiro solilóquio com esse sentimento (de fim) do mundo:

Minha... (bocejos) ...vez. (Pausa) de jogar. (Segura o lenço aberto à sua frente na ponta dos dedos) Trapo velho! (Tira os óculos, enxuga os olhos, o rosto, limpa os óculos, recoloca-os, dobra o lenço com cuidado e coloca-o com delicadeza no bolso do peito do roupão. Limpa a garganta, junta a ponta dos dedos) Pode haver... (boceja) ...miséria mais... mais sublime do que a minha? Sem dúvida. Naquele tempo. Mas e hoje? (Pausa) Meu pai? (Pausa) Minha mãe? (Pausa) Meu... cão? (Pausa) Ah, é claro que admito que sofram tanto quanto criaturas assim podem sofrer. Mas isso quer dizer que o nosso sofrimento seja comparável? Sem dúvida. (Pausa) Não, tudo é a... (boceja) ...bsoluto, (com orgulho) quanto maior o homem, mais pleno. (Pausa. Melancólico) E mais vazio. (Funga) Clov! (Pausa) Não, estou sozinho. (Pausa) Que sonhos! Aquelas florestas! (Pausa) Chega, está na hora disso acabar, no abrigo também. (Pausa) E mesmo assim eu ainda hesito em ter um... (boceja) ...fim. (Boceja) Meu Deus, que há comigo hoje, devia ir me deitar. (Apita. Entra Clov imediatamente. Para ao lado da cadeira) Você polui o ar! (Pausa) Apronte-me, vou me deitar.

(*Fim de Partida*, 2002, p. 38-39)

Seu relacionamento passivo-agressivo com a própria existência e com a natureza a seu redor faz dos personagens de *Fim* a antítese do engajamento, ainda que a recusa de Beckett a estabelecer elementos políticos em sua peça demonstre nela mesma seu engajamento político, justamente ao negá-lo, segundo Adorno: “Esse não é o tempo para obras de arte políticas, mas a política migrou à obra de arte autônoma, e a nenhum outro lugar que não onde parece estar politicamente morta.” (ADORNO, 2003, p. 258, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Desde o efeito causado por *Godot* ao público quando de sua estreia em 1952, na qual o crítico Martin Esslin classificaria a obra de Beckett (entre as obras de Harold Pinter e Eugène Ionesco) como *O Teatro do Absurdo*, esse conceito que se relaciona ao niilismo equivoca-se a buscar um conteúdo que faça algum sentido em um mundo absurdo, uma vez que “a acusação mais comum e banal atribuída à obra de Beckett é considerá-la niilista e apolítica porque nela não há nada da crítica social ou conteúdo evidentes, digamos, no teatro de Brecht ou Sartre.” (CRITCHLEY, 2004, p. 26, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Considerando as peças de Sartre e Brecht como obras de arte engajadas, isso se tornou ainda mais evidente devido ao conhecido engajamento político de seus autores, que as oporia à obra de arte autônoma. Em relação a essa pretensa oposição – que não leva em conta todo o engajamento dos autores aos quais se acusa de alienar as obras –, Anna Boschetti afirma:

Se Sartre repudia a irresponsabilidade e gratuidade com tanta veemência, é menos para atacar os partidários da forma [...] do que para limpar a literatura de uma suspeita, para reclamar sua absoluta autossuficiência. Proclamar que a literatura já é intrinsecamente política é o melhor caminho para dispensar a política no sentido estrito ao qual o público gostaria de se engajar.

(BOSCHETTI apud GUERLAC, 2000, p. 77, tradução nossa)<sup>33</sup>

A pretensão das obras de arte declaradamente engajadas prova-se equivocada, uma vez que seu engajamento ocorra de maneira imediata, porquanto seja necessária a mediação para a emancipação do sujeito através de sua reeducação do olhar quando em contato com o objeto.

---

<sup>31</sup> This is not the time for political works of art, but politics has migrated into autonomous work art, and nowhere more so than where it seems to be politically dead.

<sup>32</sup> the most common and banal accusation leveled at Beckett’s work is that it is apolitical and nihilistic because it lacks any of the critical social content evident, say, in the theatre of Brecht or Sartre.

<sup>33</sup> If Sartre repudiates irresponsibility and gratuity with such vehemence, it is less to attack the partisans of form [...] than to cleanse literature of a suspicion, to claim its absolute self-sufficiency. To proclaim that literature is already intrinsically political is the best way to dispense with politics in the strict sense to which people would like to enchain it.

Posto que toda obra de arte seja essencialmente política para que lhe seja garantida sua condição enquanto forma de educação estética, Paulo Freire reitera esse caráter politizado da educação (e, logo, da arte) ao afirmar que: “A raiz mais profunda da politicidade da educação se acha na educabilidade mesma do ser humano, que se funda na sua natureza inacabada e da qual se tornou consciente.” (FREIRE, 1996, p. 69).

Ao seguir as evidências deixadas em *Fim de Partida*, portanto, Adorno cumpre com o papel de mediador entre a realidade empírica e o enigmático teatro de Samuel Beckett, em um esforço reflexivo para que se encontre algum parco sentido no absurdo (da obra e do mundo). No cenário de desolação encontrado em toda a história, enquanto Beckett recusa-se a dar-lhe um nome ou mais detalhes que levem a esse lugar, Adorno lá encontra o horror do holocausto e a questão da própria tragédia humana:

Beckett nos deu a única reação adequada aos campos de concentração – uma situação à qual jamais chama pelo nome, como se estivesse sujeita a um tipo de banimento de sua imagem. O que é, ele diz, é como se fosse um campo de concentração. Em uma ocasião ele fala de uma pena de morte perpétua. A única esperança é que não haverá mais nada no horizonte. Isso, também, ele rejeita. Da fissura de inconsistência que surge dessa forma, a imagem de um nada-mundo emerge como alguma coisa para equilibrar sua poesia. O legado de ação nisso é um *continuum* aparentemente estoico, mas é cheio de choros inaudíveis de que as coisas deveriam ser diferentes.

(ADORNO, 1973, p. 380-381, tradução nossa)<sup>34</sup>

Em seu ensaio sobre *Fim*, o filósofo discute a afinidade de Beckett para com a tragédia e sua posição no tempo e espaço – para além de uma única catástrofe –, o que, para Benjamin, tem a ver com sua transcendência estética. Mesmo não testemunhando a peça de Beckett à luz dos palcos, Walter Benjamin foi ator da tragédia que teria levado à criação da obra no tempo e espaço aos quais se confinaram sujeito e objeto:

Até para a mais perfeita reprodução de uma obra de arte falta um elemento: sua presença no tempo e espaço, sua existência única onde ocorre de estar. Essa existência única da obra de arte determina a história à qual se sujeitou durante todo seu tempo de existência. Isso inclui as mudanças que possa vir a sofrer em condições físicas ao longo dos anos, bem como várias mudanças de propriedade. Os traços da primeira podem ser revelados apenas por meio de análise químicas e físicas impossíveis de realizar em uma reprodução; as

---

<sup>34</sup> Beckett has given us the only fitting reaction to the situation of the concentration camps – a situation that he never calls by name, as if it were subject to an image ban. What is, he says, is like a concentration camp. At one time he speaks of a lifelong death penalty. The only dawning hope is that there will be nothing any more. This, too, he rejects. From the fissure of inconsistency that comes about in this fashion, the image world of nothingness as something emerges to stabilize his poetry. The legacy of action in it is a carrying-on which seems stoical but is full of inaudible cries that things should be different.

mudanças de propriedade estão sujeitas à tradição, que deve ser delineada a partir da situação de seu original. A presença do original é o pré-requisito ao conceito de autenticidade.

(BENJAMIN, 1968, p. 218, tradução nossa)<sup>35</sup>

Conquanto o conceito de Benjamin não sirva da mesma forma à literatura que às artes visuais, como no caso do *Angelus Novus*<sup>36</sup> de Paul Klee, a peça de Beckett carrega também o peso da história. A figura errante de Hamm (a exemplo de sua contraparte no clássico herói de Shakespeare) representaria então um sinal da humanidade refletida em sua própria tragédia na iminência de um fim que jamais chega.

Beckett simboliza, desse modo, uma “resposta original à crise moderna da narrativa de ficção” (ANDRADE, 2001, p. 14), crise esta agravada pela apropriação burguesa da estética – em busca de uma narrativa sempre mais original –, que fracassa diante da impossibilidade de negação do aspecto mimético que mesmo as obras mais fantasiosas são incapazes de negar.

Nesse sentido, sua originalidade reside em um comprometimento com a apresentação dos conflitos de forma enigmática, através do internamento em seu caos ordenado. A resposta narrativa de Beckett vem, também (e principalmente), da forma, mesclando mesmo os limites dos gêneros textuais. Ainda dois aspectos, o bilinguismo e a obsessão pela reescrita, destacam também a resposta do autor a essa crise, que não necessariamente busca soluções.

A ilusão de uma representação ficcional realista, calcada na suspensão de descrença do espectador e em uma voz narrativa onisciente, mantém através da forma a ilusão de que talvez fosse possível representar a realidade empírica de forma esteticamente fiel. É, portanto, nessa tensão dialética entre a história e a imaginação que reside sua autonomia apartada do realismo clássico do século XX, fazendo de sua irregularidade narrativa um alerta à humanidade para a perda de significado do fim e mesmo da estrutura linear (conforme ocorre com a história).

Em sua obra, o sujeito-cabeça não se separa do mundo objetivo em sua estranheza, que é resultado da intercorrência do autor ao terreno da distopia aliada à infidelidade aos gêneros

---

<sup>35</sup> Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be. This unique existence of the work of art determined the history to which it was subject throughout the time of its existence. This includes the changes which it may have suffered in physical condition over the years as well as the various changes in its ownership. The traces of the first can be revealed only by chemical or physical analyses which it is impossible to perform on a reproduction; changes of ownership are subject to a tradition which must be traced from the situation of the original. The presence of the original is the prerequisite to the concept of authenticity.

<sup>36</sup> Anexo 2 (KLEE, 1920 )

narrativos. A leitura de Beckett, afora a evidente crise do sujeito ora apresentada, exige então do leitor uma suspensão análoga à que se é exigida na filosofia de Adorno ao abordar, através da forma, a ideia de perda do sujeito, relegando à voz narrativa um palimpsesto que perpassa a obra e rejeita sua narrativa linear.

A despeito das correntes filosóficas que o tentaram interpretar, Beckett insistia no fato de não ser ele mesmo filósofo, mas que sua arte seria perfeitamente compreensível dentro de sua coerência estética, embora “refratária a uma inteligibilidade reta do conceito” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 28). Os escritos inéditos, cercados de enigmas como sua biografia, confrontaram, portanto, diversas tendências crítico-interpretativas.

Obcecado pela reescrita de seus textos, Beckett aqui exige a releitura dos mesmos em seu sentido literal, discutindo inclusive modos de pensar face à inabilidade de produzir algo de novo que questione a ideia de rendimento caracterizada pela indústria cultural. Questionar as próprias estratégias de leitura põe em xeque, ainda e então, a pedagogia linear hegemônica que, segundo a reflexão de Jaime Ginzburg (2010, p. 224) “[...] se pautaria pelo parâmetro do desenvolvimento progressivo”.

A linearidade comum à simplificação das ciências rumo a sua complexidade encontra no espaço vazio das linhas gerais de *Fim de Partida* um entrave que suscita na crítica literária “[...] períodos de dúvida, de incompreensão, em que o desafio da investigação não se resolve” (GINZBURG, 2010, p. 225).

Esse modo de ler a obra a contrapelo é consonante à filosofia de Adorno que, em um dos fragmentos da *Minima Moralia*, descreve-o:

[...] o valor de um pensamento mede-se por seu distanciamento da continuidade do desconhecido. O valor diminui objetivamente com o encurtamento dessa distância; quanto mais o pensamento se aproxima do “standard” estabelecido, mais ele perde sua função antitética, e é somente nela, na relação manifesta com seu contrário, não em sua existência isolada, que sua pretensão se encontra fundada.

(ADORNO, 1993, p. 69)

Defendida positivamente por uma fé no progresso ininterrupto, tanto da arte quanto da sociedade na qual ela se espelha, a noção de continuidade é quebrada pela reflexão antagonista proposta pela autonomia da obra de arte dialética, essa composta por movimentos disjuntivos

que constituem o processo reflexivo e nele proporcionam a maturação de ideias a despeito das detrações e apropriações às quais se sujeitam.

O uso da razão antagônica face ao modelo vigente de conhecimento positivista, ainda segundo Ginzburg, só se concretiza (tanto na arte quanto na ciência) ao “[...] falar de seu tema em um lugar de enunciação interno de dentro e de fora, como quem ao mesmo tempo acredita e desacredita no próprio discurso.” (GINZBURG, 2010, p. 227). Tal ambiguidade é o espaço que possibilita o distanciamento necessário para dar-se o *leap of faith* de Kierkegaard, do qual sobrevive o engajamento.

Os cânones historiográficos da crítica literária, também eles, demonstram a necessária crítica da cultura por dentro e por fora de si, pois que a consagração de tudo o que está posto – seja na arte ou nas ciências – nada mais deixa senão o espaço vazio para a retórica. Esse medo social da mudança, intensificado a partir de Auschwitz, teria levado a sociedade do progresso científico linear a um conservadorismo que não lhe fora salutar, reconhecido mesmo entre os processos linguísticos que, segundo Adorno, “[...] alinha adjetivos para a crítica conservadora que incluem conformismo, incompetência e negligência.” (GINZBURG, 2010, p. 228).

Ao negar as construções históricas ou os *faits sociaux*, a crítica literária por vezes não dá o mesmo voto de confiança que o leitor à obra, e rejeita a reflexão antagônica ao desviar o olhar, em uma falsa sensação de segurança, frente a essa (cada vez mais) crescente tendência pós-moderna à obnubilação dos conflitos sociais, tornando-os virtualmente resolvidos mesmo que se anule a necessidade de existência do próprio pensamento filosófico. Evitar a cegueira é preciso, por isso há que ao menos tentar enxergar os conflitos sublimados em *Fim de Partida*; ou, como na epígrafe de José Saramago para o *Ensaio sobre a Cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.

## ENGAJAMENTO

### 2.1

Frequentemente utilizado para distinguir a obra de arte do mero fetiche, o conceito de indústria cultural tal qual proposto por Theodor Adorno e Max Horkheimer em suas pesquisas entre as décadas de 1930 e 1940 quando em solo estadunidense compreende tanto complexos industriais quanto comerciais, abrangendo não apenas a produção como a distribuição de bens culturais. Obras como *Fim de Partida*, no entanto, ainda que pertençam à indústria cultural e à

lógica capitalista não escapem, têm no cerne algo diferente enquanto objeto que não se deixa facilmente manipular pela vontade de um sujeito que anseie por dominá-las:

Em oposição ao que a indústria cultural deseja transformá-las, obras de arte querem alcançar o que se repousa para além delas. Note aqui a prosopopeia, essa figura de linguagem fundamental para Adorno, através da qual as obras são consideradas seres vivos, porquanto sujeitas à morte. [...] Qualquer coisa que simplesmente exista, por meio da pura ausência de sua participação em um conflito, contribui para a dominação.

(DURÃO, 2008, p. 48, tradução nossa)<sup>37</sup>

A dicotomia entre arte engajada e arte autônoma apresentada também por Adorno não se encontra presente em *Fim*, enquanto “Adorno entende essa peça como uma obra, ao mesmo tempo, autônoma e inerentemente política” (HUEBERT, 2008, p. 27, tradução nossa)<sup>38</sup>. Essa inerência se deve, entre outros, a fatores universais como a recusa de Beckett em estabelecer o tempo e o lugar para sua história, como já houvera feito em trabalhos anteriores a exemplo de *Esperando Godot*.

Na peça em questão, entretanto, diferentemente do que há em *Godot*, o cenário é ainda mais rarefeito e não há qualquer resquício sequer de existência da natureza como o há na peça em que a árvore torna-se mais uma personagem na espera de Vladimir e Estragon. Seu enredo é também rarefeitíssimo e não revela uma resposta evidente para o que houve ali, mas em sua negação estética à exaustão é capaz de superar a predecessora no engajamento político:

Obras de arte violam [*freveln*, literalmente “pecam”] umas às outras através de sua coexistência. Cada uma delas, sem que o autor necessariamente assim o tenha desejado, luta pelo seu melhor, e nenhuma delas realmente tolera sua vizinhança próxima a si. Esse tipo de intolerância salutar caracteriza não só objetos individuais como também gêneros artísticos, conforme as diferentes abordagens com as quais a semiesquecida controvérsia entre a arte engajada e autônoma se debruçou. Essas são duas ‘atitudes para a objetividade’, e elas estão em guerra entre si até mesmo quando a vida intelectual as exhibe numa falsa paz. A obra de arte engajada desqualifica [*entzaubert*] a obra que quer apenas existir, e a considera um fetiche, um passatempo superficial daqueles que adormeceriam felizes sob o bombardeio que nos ameaça – uma atitude apolítica que é, de fato, altamente política.

<sup>37</sup> In opposition to what the culture industry wants to make them, artworks want to reach what lies beyond them. Note there the prosopopeia, that fundamental Adornian figure of speech, whereby works are considered as living beings, therefore subjected to death. [...] Anything that merely exists, by its sheer non-participation in conflict, partakes in domination.

<sup>38</sup> Adorno understands this play as simultaneously an autonomous work of art and an inherently political one.

(ADORNO apud DURÃO, 2008, p. 48, tradução nossa)<sup>39</sup>

A peça vai além, portanto, da própria biografia do autor ou das obras que a precedem, engajando-se a um propósito ainda que viole a vontade de seu criador. Sua universalidade e a possibilidade de que ocorra a qualquer tempo e lugar levou críticos a interpretações diversas a respeito de seu contexto político e uma coexistência com outras obras. Uma dessas alusões às demais obras de arte refere-se ao trágico Hamlet de William Shakespeare e à impossibilidade de coexistência do herói com a figura de sua contraparte, o demasiadamente humano Hamm:

A tendência crítica ao se considerar Shakespeare e *Fim de Partida* consiste em focar, de um lado, em *A Tempestade*, e do outro, nas grandes tragédias, em particular *Hamlet*. A escolha por essas obras para marcar o ponto-alto do qual o declínio de Beckett permite ser mapeado é significativo ao informar a qualidade daquilo que não é mais possível. O diálogo entre *Hamlet* e *Fim de Partida*, conduzido tanto dentro da peça e quiçá mais importante por dentro da comunidade crítica, permite considerar o estágio da significância trágica.

(STEWART apud BYRON, 2007, p. 221, tradução nossa)<sup>40</sup>

O diálogo entre *Hamlet* e *Fim de Partida*, negado por Beckett no evento narrado pelo amigo Siegfried Unseld em sua biografia, continuou a fazer parte da constelação sobre a obra do dramaturgo irlandês e, mesmo após sua negação, fora publicado por Adorno em ocasião de seu ensaio *Tentando entender Fim de Partida*. No diálogo que ecoara por mais de meio século na crítica literária, o filósofo prova que o progresso da ciência (com seus erros inclusos) se faz essencial para que a arte se mantenha viva através de sua crítica.

Se considerada a obra de arte um ser vivente, deve-se bem alimentá-la e nada é capaz de fazê-lo como a crítica argumentativa. Entre tantos outros nomes, Adorno soube alimentar a necessidade argumentativa ao mostrar que obras consideradas autônomas, como as de Kafka e Beckett, seriam tão ou mais poderosas que suas contrapartes explicitamente engajadas.

---

<sup>39</sup> Works of art violate [freveln, literally “sin”] one another through their co-existence. Each one, without the author necessarily having willed it, strives for the utmost, and none really tolerates its neighbor next to it. This kind of salutary intolerance characterizes not only individual works but also types of art, like the different approaches the half-forgotten controversy about committed and autonomous art was concerned with. These are two ‘attitudes to objectivity’, and they are at war with one another even when intellectual life exhibits them in a false peace. The committed work of art debunks [entzaubert] the work that wants nothing but to exist, it considers it a fetish, the idle pastime of those who would be happy to sleep through the deluge that threatens us – an apolitical stance that is in fact high political. In this view, such a work distracts from the clash of real interests.

<sup>40</sup> The critical tendency when considering *Endgame* and Shakespeare is to focus, on the one hand, on *The Tempest*, and on the other, the great tragedies, particularly *Hamlet*. The choice of these works to mark the high-point from which the Beckettian decline can be charted is significant and informs the quality of the no longer possible. The dialogue between *Hamlet* and *Endgame*, conducted both within the play and perhaps more importantly within the attendant critical community, allows for a consideration of the status of tragic significance.

Longe do mero teatro do absurdo ou da arte de cunho niilista, as peças de Beckett são seres bem vivos, e como seres vivos que são devem responder ao ambiente sociopolítico que as cerca. A abstenção nos conflitos e sua conseqüente participação no processo de dominação não pode, dessa forma, ser aplicada a *Fim de Partida* apenas por essa não apresentar evidente seu engajamento político.

Ademais, faz-se muito mais interessante interpretar suas peças ao seguir as pistas que o texto deixa do que relacionar as personagens e situações a um rótulo sociopolítico sem uma mediação reflexiva, como se a obra de arte pertencesse exclusivamente a determinado tempo e lugar.

Investigar as evidências espalhadas em *Fim de Partida* e nas outras obras de Beckett completa o trabalho crítico de Adorno e dá vida à obra de arte ao interpretar os enigmas dessa peça de um ato só.

Tendo em mente a teoria na qual Adorno afirma que obras de arte violam mutuamente umas às outras devido à coexistência, somente uma obra de arte original poderia superar seus pares, o que traz consigo o elemento da transcendência estética. O conflito salutar entre a obra de Beckett e o *Hamlet* shakespeariano dá lugar, então, a uma metáfora fatal que simula a luta pela existência contra a morte inexorável:

Morte e história, particularmente a história coletiva de categoria individual, formam uma constelação. Uma vez que o indivíduo, Hamlet, inferiu absoluta essencialidade da crescente percepção da irrevogabilidade da morte; a agora queda do indivíduo traz consigo toda a construção da existência burguesa. O que é destruído é uma não entidade, em si mesma e talvez até por si mesma. Daí surge seu constante pânico da visão da morte, um pânico a não mais ser silenciado exceto por reprimir o pensamento na morte. A morte desse modo, ou então sob a forma de fenômeno biológico primário, não deve se extrair de convolações da história; para isso, o indivíduo que carrega a experiência de morte está muito além de uma categoria histórica. O discurso de que a morte é sempre a mesma é tão abstrato quanto irreal.

(ADORNO, 1973, p. 370-371, tradução nossa)<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Death and history, particularly the collective history of the individual category, form a constellation. Once upon a time the individual, Hamlet, inferred his absolute essentiality from the dawning awareness of the irrevocability of death; now the downfall of the individual brings the entire construction of bourgeois existence down with it. What is destroyed is a nonentity, in itself and perhaps even for itself. Hence the constant panic in view of death, a panic not to be quelled any more except by repressing the thought of death. Death as such, or as a primal biological phenomenon, is not to be extracted from the convolutions of history; for that, the individual as the carrier of the experience of death is far too much of a historical category. The statement that death is always the same is as abstract as it is untrue. The manner of people's coming to terms with death varies all the way into their physical side, along with the concrete conditions of their dying.

Ao comparar as duas personagens, ambas vivem suas histórias sob um perene senso de urgência da morte nas respectivas peças, o que ocorre quando tentam se conectar ao passado. Em *Fim*, Hamm desafia Clov a matá-lo (assim como fizera Hamlet com o tio Fortinbras, antes da tragédia anunciada), mas o servo se recusa porque diferentemente do príncipe dinamarquês cuja morte se dá em combate o rei desse xadrez suicida já se encontra morto desde iniciada a partida.

Reminiscência das marcas da guerra como que testemunhadas pelo autor, a imagem do rei caído rima visualmente com as memórias narrativas de Beckett em seus *Textos para nada* (2015, p. 17-18):

Ver chegar debaixo de uma chuva torrencial os restos de Vincent, num balanço involuntariamente alegre de velho lobo do mar, com a cabeça envolta num pano ensanguentado, um brilho nos olhos, era, para um observador perspicaz, um exemplo do que o homem é capaz, em sua sede de prazer. Com uma das mãos ele escorava o esterno, com o dorso da outra a coluna vertebral, não, são lembranças, subterfúgios de antes do dilúvio. Ver o que acontece aqui, onde não há ninguém, onde nada acontece, fazer com que alguma coisa aconteça aqui, que haja alguém, acabar com isso, fazer silêncio, entrar no silêncio, ou em outro ruído, um ruído de outras vozes que não as de vida e morte, vidas e mortes que não querem ser as minhas, entrar em minha história, para poder sair dela, não, tudo isso é bobagem.

A aparência fantasmagórica de Hamm, rosto coberto pelo velho trapo ensanguentado, relembra os horrores das inúmeras manchas que se prefeririam permanecer encobertas sob as cortinas da história. Sua impossibilidade narrativa, no entanto, dá lugar a um esgotamento que lhe é sobremaneira fiel à escrita em tempos de desencantamento do romance:

Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.

(ADORNO, 2003, p. 56-57)

Talvez por isso mesmo tenha Beckett migrado do romance ao teatro, na busca por uma oportunidade de (tentar) narrar o inenarrável em uma ingrata tarefa. Nas falas e descrições das cenas, mais do que nos intermináveis parágrafos de um romance, encontra a atenção de crítica e público segundo as palavras de um velho Terteão: “Fala pouco e bem, ter-te-ão por alguém” (RAMOS, 1993, p. 123).

O próprio ato de sentar-se e assistir a uma boa peça parafraseia Adorno, tornando-se à época de Beckett e – ainda mais – nos tempos de hoje já arcaico devido à invenção do cinema e ao papel dominante na forma com que se narram as histórias na indústria cultural. Se não se faz mais possível o impacto da arte devido à perda de sua evidência perante a manipulação da indústria cultural, o teatro de Beckett reage a esse torpor por meio de uma implosão do *métier* artístico ao questionar sua importância dentro de um mundo descaracterizado.

Situada nesse *locus* privilegiado da representação, a 2ª arte encontra-se hoje em muito presa a velhas formas de narração enquanto o cinema parece ter encontrado outras saídas pela via do audiovisual. Aonde caminhos tão difusos levarão a sétima arte ainda é impreciso dizer, porém decerto constata-se que suas técnicas narrativas têm se desenvolvido constantemente e de certa forma sublimado a experiência teatral que por vezes se estagna em seu lugar-comum, aquele espaço sagrado onde se representa a história em três atos que convirjam para o aplauso final.

## 2.2

A evidente falsidade do jogo teatral ao cair das cortinas vai de encontro à arte moderna radical de Samuel Beckett, que não deixa pedra sobre pedra na fundação desse teatro onde soa precipitado qualquer ruído de catarse aristotélica que venha a guiar o espectador à ovação. Ao contrário, a escuridão à qual é acometida a plateia é sintomática devido ao estado de coisas no qual se encontra o mundo além das fronteiras do *theatron*. Se o termo grego significa lugar de visão, seu sentido é realizado somente através do esforço no olhar de quem o vê.

O caminho do palco se encontra livre para que os olhares mais aguçados explorem sua ausência de mobílias e a luz preto-clara que entrevê o cenário. Nesse vazio interpretativo onde não há margem para conclusões rasteiras, Clov é o personagem-orelha que conduz a plateia à emaranhada trama da peça, mas não sem apresentar certa dificuldade em caminhar.

Assim como suas personagens, o enredo de *Fim de Partida* não engrena em trajetória, deixando os espectadores tão absortos quanto os seres que habitam o palco. Perdidos em vista da escuridão que abrange o palco e a história, os espectadores desse espetáculo às avessas são guiados por um rei cego, o servo coxo com baixa visão e os progenitores inválidos que vivem em latas de lixo.

Como se isso não bastasse para derrubar o respeitável público de um trono inerte onde assiste a um simulacro da própria miséria representada na miséria alheia, a anunciação do fim desde seu começo já causa o estranhamento necessário para a adaptação do que está por vir. A arte de Beckett, nesse sentido, não difere daquela de Kafka ou Schönberg tais quais analisadas à luz das teorias de Adorno. O poder de representação, no entanto, potencializa a abrangência da autodestruição estética que a peça provoca nessa dimensão de proporções tão esteticamente definidas que compreende as artes cênicas.

Neutralizada pela indústria cultural, a arte de puro entretenimento foi transformada em produto *prêt-à-porter*, enquanto analogamente à indústria têxtil esquece-se que também a arte de cunho mais refinado tornara-se igualmente fetiche do sistema capitalista, simbolizando um requinte daqueles que a possuem ou a ela têm acesso. Essa condição de privilégio da arte leva Adorno a constatar o que chamou “desartificação da arte”, ou *Entkunstung der Kunst*:

Os polos da sua *Entkunstung* são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre as coisas; por outro, faz-se dela veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento esse mecanismo e explora-o. Deixa mesmo aparecer como próximo dos homens, como sua pertença, o que lhes foi alienado e de que se pode dispor heteronomamente na restituição.

(ADORNO, 1970, p. 29)

Contrariando as correntes que classificam a estética de Theodor Adorno como elitista, a denúncia à função de mercadoria da arte já caracterizara sua teoria enquanto engajada, ainda que a prática pedagógica ao longo de toda a vida já o fosse. Não lhe escapou a arte elitista que salvaguardada em uma campânula diz-se ser a verdadeira arte, denunciando que também esta se vê à mercê da indústria cultural e foi reificada a partir do sentido de apropriação do homem sobre o *objet d'art* ao invés de seu contrário na figura da primazia do objeto.

Analogamente à filosofia de Theodor Adorno, a obra de Beckett é também refratária a essa campânula estética, o que lhe provoca a pecha do absurdo ao que se desconhece e relega

à loucura uma vez que não se encaixe no breve limiar de sanidade que se intentou estabelecer a sua escrita não linear. Compreendendo essa variedade temática, a análise de Fábio de Souza Andrade à luz da trilogia do pós-guerra (*Esperando Godot*, *Fim de Partida* e *Dias Felizes*) faz entender esse processo de refração que caracteriza a obra:

Para além das afinidades gerais, que a fidelidade a toda prova a um mesmo universo temático preserva tanto no teatro, como na ficção beckettiana, *Fin de Partie*, filha diletta e de parto difícil no conjunto de obra, mostra-se iluminadora do núcleo de sua produção ficcional em diversos aspectos. Como os romances da trilogia, inclui uma infinidade de alusões mitológicas (bíblicas, históricas, literárias) sem se deixar reduzir a uma interpretação alegórica restrita, alimentada por correspondências bi-unívocas entre seu enredo e apenas um destes mitos em especial. Volta-se, ainda, para o 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)

Negar-se mesmo a uma definição temática é o grito de guerra a uma limitação espaço-temporal no estreito vácuo entre autonomia e engajamento onde Beckett encontra Adorno e a filosofia dialética. Esse encontro que convencionou conceber duas dimensões diametralmente opostas revela uma simbiose entre os dois autores que tem em *Fim de Partida* seu ponto mais alto, a começar pelos discursos de Hamm e Clov:

HAMM: Você se sente normal?

CLOV: (*irritado*) Eu disse que não me queixo.

HAMM: Eu me sinto um pouco estranho. (*Pausa*) Clov.

CLOV: Fale.

HAMM: Você não está cheio disso?

CLOV: Estou! (*Pausa*) Do quê?

HAMM: Desse... dessa... disso.

CLOV: Desde sempre. (*Pausa*) Você não?

(*Fim de Partida*, 2002, p. 41)

Fosse Adorno um filósofo de alegorias a exemplo de seus colegas gregos, as *personas* de Beckett certamente figurariam entre as mais recorrentes na obra do alemão. Elas revelam o

estado de coisas no qual se encontra o mundo, e se isso não denuncia o engajamento da obra à maneira que se espera da arte engajada é porque esse elemento está diluído na forma, como o grão de areia que amontoado a outros é um monte – o que o faz em sua essência um monte em si mesmo<sup>42</sup>. Encontra-se aí a beleza da “girafa de três pernas” que o autor reduziu a um ato só, reduzindo-o por sua vez ao mínimo interpretativo comum para que cada linha fale, ao mesmo tempo, do grito silenciado da arte perante a barbárie.

O engajamento ao qual se convencionou classificar como tal, neutralizado pelo mesmo sistema classificatório que trata a arte como produto mercadológico, sobrevive em seu filão de uma falsa antítese entre a arte engajada e o que se veio a chamar de arte pura. Segundo critica Adorno ao tratar de Valéry: “Essa antítese é um sintoma da trágica tendência ao estereótipo, ao pensamento enrijecido em fórmulas esquemáticas, que a indústria cultural produz por toda parte e que invadiu há muito tempo o âmbito da reflexão estética.” (ADORNO, 2003, p. 152).

Ao contrário, portanto, do engajamento que mimetiza os problemas dos quais se deseja falar, à arte engajada não se deve exigir a obediência a um estereótipo para classificá-la como tal. Sobre essa dicotomia, ainda, o filósofo alerta sobre as consequências em relação ao *métier* da arte e a diversidade: “A produção ameaça se polarizar entre os estereis administradores dos valores eternos, de um lado, e os poetas da desgraça, de outro, aos quais às vezes caberia perguntar se aprovam os campos de concentração como locais de encontro com o nada.” (ADORNO, 2003, p. 152).

Preso nesse fogo cruzado entre a cruz e a espada, o conceito de engajamento se atém a uma determinada maneira reificada de denunciar os problemas existentes, tolhida sua potência criativa em favor de uma *mimesis* utilitária que se assemelha ao que chamamos politicamente correto. A domesticação da forma é seu maior sintoma, em oposição a uma revolução estética desalienante da qual fala Marcos Napolitano:

Ao “despejar os problemas estéticos do seu material estético em lugar de construir sua obra como contribuição às coletividades” (apud LUNN, 1986, p. 229), o artista moderno cumpriria um papel social desalienante e politizador. Reside principalmente neste ponto, na defesa da “autonomia da arte” voltada para a luta contra sua apropriação industrial e instrumentalização política, a crítica que Adorno fará ao conceito de “engajamento” de Sartre.

(NAPOLITANO, 2011, p. 53)

---

<sup>42</sup> Mais uma vez remonta-se à fala inicial de Clov e à alusão de Vasconcellos (2012, p. 47) ao paradoxo do monte impossível – se um monte é formado por *n* grãos, seria este ainda um monte caso se lhe fosse subtraído um grão?

Nesse sentido, o humor não se encaixa a um estereótipo de engajamento que traduz do *commitment* o sentimento de compromisso que impede o riso de eclodir. O humor em *Fim de Partida*, no entanto, é uma arma letal a serviço do engajamento mesmo que dela não se ouça o estampido do riso:

Deixa eu contar de novo. (*Voz de narrador*) Um *gentleman* (*faz cara de inglês, retoma a sua*) reparou na última hora que precisava de calças de riscas para as festas do fim do ano. Correu ao seu alfaiate que lhe tomou as medidas. (*Voz de alfaiate*) “Isso basta. Volte em quatro dias e estará pronta.” Tudo bem. Quatro dias depois. (*Voz de alfaiate*) “*Sorry, sir*, volte em uma semana, cortei errado os fundilhos.” Tudo bem, essas coisas acontecem, fundilhos bem cortados são difíceis de acertar. Uma semana depois. (*Voz de alfaiate*) “Sinto muitíssimo, senhor, volte em dez dias, me enganei no cós.” Tudo bem, que se há de fazer, o cós é essencial. Dez dias depois. (*Voz de alfaiate*) “Minhas mais sinceras desculpas. Volte em quinze dias, fiz uma bagunça na braguilha.” Tudo bem, uma braguilha em ordem é estratégica. (*Pausa. Voz normal*) Conto cada vez pior, jamais contei tão mal. (*Pausa. Melancólico*) Naquele tempo contava muito melhor. (*Pausa. Voz de narrador*) Bom, pra encurtar o caso, as quaresmeiras já floriam e ele estraga as casas dos botões. (*Expressão, depois voz do cliente*) “Goddam, sir, não é possível, é um escândalo, um absurdo, não há Cristo que aguento! Em seis dias, ouviu bem, seis dias, nem mais nem menos, só seis dias, Deus fez o mundo. Sim, senhor, o mundo, entendeu, o MUNDO! E o senhor não consegue acabar umas reles calças em três meses!” (*Voz do alfaiate, escandalizado*) “Mas Milord, Milord, olhe... (*gesto de desprezo, com repugnância*) ... o mundo... (*pausa*) ...e olhe... (*gesto carinhoso, com orgulho*) ...minhas CALÇAS!”

(*Fim de Partida*, 2002, p. 61-62)

A piada mortal de Samuel Beckett é o humor entredentes, sem riso, onde a vazão para a catarse é constantemente limitada pelo espaço claustrofóbico da obra e não há fôlego para as gargalhadas em meio à atmosfera rarefeita da peça. Essa subversão do humor está relacionada ao engajamento na medida em que faz troça do riso e da própria narrativa ao não deixar que o personagem se esqueça do espaço onde se encontra e da posição que ocupa nesse jogo<sup>43</sup>.

Não levar o riso a sério é uma escolha comprometida com a catarse autêntica, uma vez que sua quebra narrativa possibilita através dessa fissura um vislumbre de reflexão por dentre as frestas que escondem o engajamento desse ato. A graça se perde na procura vã por um sinal do riso conciliador que desaparece no silêncio das gargalhadas ausentes:

<sup>43</sup> O jogo polissêmico do teatro assume, no humor, outro caráter se considerado o significado dos originais *jouer* e *play* (respectivos equivalentes ao brincar nas versões francesa e inglesa). A brincadeira semântica representa o jogo de palavras que comprometem a própria narrativa cômica, ao considerar que nada daquilo deva ser levado a sério mais do que como uma representação da realidade.

A arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar com sua existência pelo humor, que é mais repelente que tudo o repulsivo, mas para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem, embora mesmo aí subsista ainda a possibilidade do afirmativo enquanto assentimento à degradação em que facilmente se transforma a simpatia pelos reprovados. No pendor da arte nova pelo repulsivo e fisicamente repugnante, ao qual os apologetas do estado de coisas existente nada de mais forte sabem contrapor a não ser que esse estado de coisas é já suficientemente feio e que, portanto, a arte deve voltar-se à simples beleza, transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, mediante as suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega. Esse motivo, ainda como aparência, permanece na forma o que ele era para além da forma.

(ADORNO, 1970, p. 63)

### 2.3

O compromisso em *Fim de Partida* não é, portanto, nem com o humor ou ainda menos com a denúncia panfletária que se denominou engajamento, mas com a ambiguidade que lhe é característica desde sua cena inicial até a partida de Clov que jamais se sabe acontecer ao final da peça. Essa falta de clareza encontra-se no limiar da arte, que faz da tênue separação entre o metafísico e o real sua janela para comunicar o sentimento do mundo:

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 para o 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.

CLOV: Um louco? Quando isso?

HAMM: Ah, há muito tempo, há muito tempo, você ainda não estava no mundo dos vivos.

CLOV: Bons tempos!

*Pausa. Hamm tira o gorro.*

HAMM: Eu gostava muito dele. *(Pausa. Recoloca o gorro. Pausa)* Ele pintava.

CLOV: Há tantas coisas terríveis.

HAMM: Não não, não há mais 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?

(*Fim de Partida*, 2002, p. 87-88)

A rima visual dessa janela com a sacada do Grande Hotel Abismo não se trata de uma coincidência mais do que o mundo de cinzas pintado por um “louco” rima visualmente com a percepção da realidade. Sob a mesma ótica a partir da qual os filósofos da Escola de Frankfurt enxergam o abismo civilizatório, a loucura nos olhos do artista permite-lhe que este enxergue os matizes de cinza escondidos nos espectros coloridos de um mundo reificado. Enquanto tentam convencer a si mesmos de que o mundo recrudescera em sua escalada ao terror, o inominável reaparece a Clov e Hamm para questionar-lhes a sanidade quando só o que se pode ver são os rastros das cinzas de Auschwitz.

Das janelas onde avistam um mundo cinza-claro surge a metáfora para o papel da arte, após testemunhar os horrores do século. Ao passo em que correntes reacionárias se vejam em conflito com a arte moderna e dela exijam seu retorno aos ideais clássicos de beleza, não cabe à arte ignorar as transformações físicas e sociais das quais é testemunha, sob o risco de alienar sua potência estética em prol do mero devaneio metafísico.

Assegurado o papel social de representar a realidade de onde fora criada, a ela (a arte) também não lhe cabe a denúncia dos problemas pelos quais se aflige a sociedade, no entanto a visão dessas mazelas é inevitável ao abrirem-se as janelas da alma para as portas da percepção das quais falara William Blake. O objetivo da arte, desse modo, não deve ser delimitado posto que não deva obedecer a sua natureza a subserviência e desta regra áurea se lhe isenta o dever para com a responsabilidade social.

Mais uma vez recorre-se à filosofia de Adorno para desvencilhar a arte do denunciamento mimético que a aprisiona: “[...] porque deve, sem dúvida, transcender o seu conceito a fim de o realizar, porque, ao assemelhar-se às coisas reais, se adapta no entanto à reificação, contra a qual protesta: o *engagement* torna-se hoje, de modo inevitável, uma concessão estética” e nele a forma exerce papel primordial para sua existência (ADORNO, 1970, p. 123).

Esse distanciamento mínimo entre a potência metafísica da arte e a realidade empírica perpassa a forma em *Fim de Partida*, tornando-se de modo essencial à manutenção da arte em sua plena liberdade. Afetada pelas transformações físicas e sociais do mundo, à arte não resta senão testemunhar a olho nu o que nela se reflete.

O reflexo à qual a arte é refratária, no entanto, não transparece enquanto uma imagem fiel do mundo. Em contato com a obra de arte autêntica, o reflexo do mundo se distorce como se em um espelho côncavo que absorvesse os raios que não estão ao seu alcance para prolongá-los a partir de seu eixo principal, ou seja, o enigma da obra. A imagem que nele se reflete necessita de um maior tempo de maturação para que se lhe revele algo a declarar, em lugar do *statement* imediato:

As obras de arte assemelham-se enquanto síntese; esta, porém, é nelas sem juízo, nenhuma obra declara o que julga, nenhuma é o que se chama uma declaração (*Aussage*). Torna-se, pois, discutível se as obras de arte podem verdadeiramente ser empenhadas, mesmo quando põem em realce o seu *engagement*. Não é possível formular um juízo sobre o ponto da sua vinculação, a fonte da sua unidade, nem sequer sobre o que elas exprimem nas suas palavras e proposições.

(ADORNO, 1970, p. 144)

Por mais controversa pareça tal afirmação de Adorno, sua voz ecoa nas obras de arte uma vez que nelas não procurem significar, legando à crítica essa árdua – e até mesmo, talvez, dispensável – tarefa de dar sentido ao que jamais pretendia ser significado desde a sua feitura. Não cabe, então, à crítica afirmar o que é ou não é a arte, mas a partir dela analisar o seu teor de engajamento e autonomia.

Na obra de Beckett, por exemplo, essas duas vertentes se imiscuem em uma forma completamente diferente da dicotomia à qual nos habitua a indústria cultural e, a partir desta segmentação da práxis, a própria crítica literária. Enquanto divide-se a arte entre autônoma e engajada, como se a seus exemplares coubesse o respectivo privilégio de verem-se totalmente livres dos problemas sociais ou neles se imergirem completamente, obras como *Fim de Partida* se aproximam cada vez mais do âmago da arte em sua essência indomável.

A arte indomada faz da crítica literária um celeiro de diferentes interpretações, principalmente no tocante à comparação que Adorno faz entre a perda de significado nas personagens de Beckett e a tragédia de Hamlet. A respeito desta universalidade do drama, Luciano Gatti discorre logo no início de sua tese sobre a leitura de Adorno a Beckett:

*Fim de Partida* poderia ser então descrita como a tematização da impossibilidade do drama. Com isto, as questões de amplo escopo como perda de sentido e crítica da metafísica estariam articuladas na constituição formal da própria peça, mais precisamente na destruição do gênero dramático pela introdução de elementos épicos. É nessas ruínas do drama desmembrado pela épica kafkiana que Adorno encontra a historicidade da catástrofe sem referências históricas apresentada por Beckett em *Fim de partida*.

(GATTI, 2008, p. 5)

Seu caráter altamente apolítico fez da obra de Beckett antagônica às de Bertolt Brecht e Jean-Paul Sartre, por exemplo, devido ao engajamento explícito das últimas. Nesse sentido, a oportunidade de ler *Fim de Partida* a contrapelo de tal dicotomia presente na crítica literária materializa o aprofundamento da concomitância entre a arte engajada e a arte autônoma, com base na filosofia de Adorno. Por meio dessa peça, encontra-se o denominador comum ao qual convergem a conscientização política e a revolta contra o sistema que dela faz uso para mediar esteticamente os conflitos no intuito de domesticá-los.

## 2.4

Tanto em sua forma autônoma quanto na engajada, a arte volta-se contra a sociedade e com ela não anda de mãos dadas. Em um mundo irreconciliável, o privilégio da reconciliação não pertence à arte, e duvida-se mesmo que a qualquer outro meio senão a constante implosão das estruturas reificadas para que sedimentadas não se entranhem mesmo no campo estético:

O nome corrente para isso é o termo de *engagement*. O *engagement* é um grau de reflexão mais elevado do que a tendência; não quer apenas melhorar situações pouco apreciadas, embora quem se empenhe simpatize demasiado facilmente com as medidas tomadas; visa a transformação das condições conjunturais e não proposições estéreis; nesta medida, o *engagement* inclina-se para a categoria estética da essência. A autoconsciência polêmica da arte pressupõe a sua espiritualização; quanto mais intolerante se torna em relação à imediatidade sensível à qual, antes, era equiparada, tanto mais crítica se torna a sua atitude perante a realidade bruta que, prolongamento do estado natural, é alargada e reproduzida pela sociedade.

(ADORNO, 1970, p. 275)

Ora, em vias de alcançar um distanciamento estético necessário à ação em prol de uma plena reconstrução do mundo como o conhecemos, a autonomia é o fator essencial a todo esse movimento revolucionário que é antes reforma do que restauração<sup>44</sup>. A reminiscência da mais ínfima parcela da estrutura reificada seria, a exemplo do velho paradoxo do monte impossível, recorrência dessa mesma estrutura original. Por isso, causa estranhamento em *Fim de Partida* a ambiguidade dos termos e a recusa a dar-se um fim em si mesmo.

Limitar a obra a algum fim específico seria aprisioná-la em seu tempo e espaço em um controle mimético que não mais a diferenciasse do contexto na qual foi gerada e, desse modo, fizesse da obra a mera extensão deste. Por mais difusos o engajamento e a autonomia possam parecer, percebe-se que ambos os conceitos encontram-se mais próximos do que se imagina:

Nenhuma obra de arte, porém, pode socialmente ser verdadeira se não for também verdadeira em si mesma; inversamente, a consciência socialmente falsa também não pode tornar-se algo de esteticamente autêntico. O aspecto

---

<sup>44</sup> Ao contrário da onda reacionária que tenciona regressar aos valores do passado para recuperar o presente sob a fachada de sua restauração, a filosofia de Adorno e seu equivalente estético em Beckett compreendem a reforma dessa relação com o mundo reificado como um pensamento comprometido com o futuro. Em lugar, portanto, de agarrarem-se ao passado para dele preservarem o que julgassem necessário em uma atitude arbitrária que alude à autocomiseração, ambos os autores pensam o futuro no sentido de uma nova forma que se valha tanto de valores do passado quanto os do presente, mas que não seja deles regresso ou continuação.

social e imanente das obras de arte não coincidem, mas também não divergem tão completamente como desejariam o feiticismo cultural e o praticismo. Aquilo mediante o qual o conteúdo de verdade das obras, em virtude da sua complexão estética, vai além desta possui sempre um valor de posição social.

(ADORNO, 1970, p. 277)

Apesar de não coincidirem, o aspecto tanto social quanto o imanente da obra é o ponto crucial de onde devem partir – respectivamente – em sincronia seu engajamento e autonomia, o que ocorre com a perda gradual do sentido metafísico em *Fim de Partida* sob uma regressão cada vez mais coesa com a falsa incoerência da forma que revela a sua cuidadosa degradação nos detalhes. Diminuir a importância dos fatos não diminui a relevância de sua reivindicação, porquanto a ocultação dos fatos qualifique-a para o engajamento sem que a deixe sucumbir ao mero clichê.

Separar-se de um contexto histórico específico tornaria, então, a obra mais do que uma manifestação apolítica se, no entanto, acompanhe-a ainda a forma na medida em que separar-se da classificação formal do que considera por seu domínio estético. Não importando mais o impasse que trouxera as peças desse tabuleiro à imobilidade na qual esperam alguma resposta para seus enigmas, este potencializa as infinitas possibilidades que os limites da forma não lhe permitem.

Às voltas com o horror inominável, portanto, *Fim de Partida* engaja-se por completo e quebrar as paredes da forma é seu trunfo-mor para alcançar o que *Esperando Godot* se propôs a mostrar a partir de uma relação servil entre Pozzo e Lucky. O tempo, em *Fim*, é muito além do maniqueísmo das estruturas de poder ao questionar mesmo que a eventual continuidade de tais estruturas seja mesmo necessária:

Por duas vezes, a técnica de Beckett o rejeita para a periferia: o capítulo de Hegel torna-se anedota, com função crítico-social e dramaturgica. Em *Fin de Partie*, 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 um nome à catástrofe ou designá-la por um termo que, em semelhante contexto, se persuadiria definitivamente do seu ridículo. *Fin de Partie* 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 e antes de todo o conteúdo. O influxo do cômico nas obras enfáticas explica-se precisamente assim. Ele tem o seu aspecto social. Ao moverem-se por assim dizer com os olhos velados para fora de si mesmas, o seu movimento ocorre no mesmo lugar e declara-se como tal, ao passo que o sério sem concessão se declara como não-sério, como jogo.

(ADORNO, 1970, p. 279-280)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta pesquisa buscou-se correlacionar, na obra *Fim de Partida* e também em sua contraparte teórica a partir da filosofia de Theodor Adorno, a presença dos elementos que remetem tanto à autonomia quanto ao engajamento em uma mesma obra. Mesmo encerrados à aparentemente hermética obra de Beckett, encontra-se justamente em seu hermetismo a chave de leitura para a crítica a um mundo reificado.

É justamente na ausência de signos mais explícitos que revele o teor do enigma onde é possível encontrar seu engajamento que ressoa a partir do silêncio ensurdecedor entre as falas lacônicas de suas personagens. A perda de um sentido metafísico positivo lhe é, assim, salutar na medida em que preserve sua autonomia necessária à obra de arte para que se engaje através da forma.

Contrariando, portanto, a crítica que insiste em tachar a obra de Samuel Beckett como “teatro do absurdo”, esta dissertação defende que a incompreensão gerada por *Fim de Partida* transcenda a dicotomia entre a obra de arte engajada e obra autônoma, revelando um caminho possível entre essas duas vertentes na forma em que se apresenta.

Mesmo as relações entre suas personagens fogem do lugar-comum ao desmistificarem o conceito maniqueísta de que haja apenas papéis de dominado e dominador, porquanto todos interpretem ambos os papéis conforme ocorram mudanças em suas estruturas de poder que se revelam no modo como tais estruturas se apropriam da práxis.

Investigando a condição humana diante de um mundo reificado, *Fim de Partida* é uma lente de aumento não apenas para o *métier* artístico, mas para o que o movimenta e por trás de suas cortinas se esconde. Antes um estudo aprofundado das personagens do que uma narração em três atos, a peça de um ato só minimiza ao limite o microcosmo visto em *Godot*. Quebrar a quarta parede é um recurso muito bem utilizado por Beckett nesse sentido, demonstrando que a peça não se trata da história, mas da História.

Remetendo à tragédia clássica e aos elementos épicos a fim de implodi-los sob a forma revolucionária, *Fim de Partida* é um expoente da arte moderna radical que não mais busca sua compreensão a partir do belo ideal, mas parte da incompreensão de condições reais do mundo para refazê-las através da liberdade estética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa* (1966). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. Observações sobre o pensamento filosófico. In: ADORNO, Theodor. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. 2. ed. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1994 [1970].
- ADORNO, Theodor. Trying to understand Endgame. Tradução: Michael T. Jones. *The New German Critique* 26 (Spring-Summer 1982): 119-150. In: *The Adorno Reader*. Ed. Brian O'Connor. Londres: Blackwell, 2000.
- ANDERSON, Dustin. *Remembering to Forget: The Event of Memory in Beckett and Joyce*. Tallahassee: Florida State University, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da Poesia. In: *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editoria Perspectiva, 1987.
- BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BECKETT, Samuel. *Textos para Nada*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Nova York: Schocken Books, 1968.
- BOSCHETTI, Anna apud GUERLAC, Suzanne. *Literary Polemics*. Palo Alto: Stanford University Press, 2000.
- CRITCHLEY, Simon. *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. Nova York: Routledge University Press, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DURÃO, Fabio. *Modernism and Coherence: Four Chapters of a Negative Aesthetics*. Frankfurt: Peter Lang, 2008.

ESCHER, Maurits. *Galeria de Arte*, 1956. Disponível em: <<http://www.mcescher.com/gallery/recognition-success/print-gallery/>>. Acesso em: 27/04/2017.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Verlaine. Particular e universal na poesia lírica – um comentário crítico do texto “Sobre lírica e sociedade”, de Theodor Adorno. *Literatura e Autoritarismo – Dossiê Theodor Adorno e o Estudo da Poesia*, 2012, p. 4-15. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie12/art\\_01.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie12/art_01.php)>. Acesso em: 27/04/2017.

GATTI, Luciano Ferreira. *Adorno lendo Beckett: a paródia do drama*. 11º Congresso Internacional da ABRALIC, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/055.htm>>. Acessado em 27/04/2017.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2012.

HUEBERT, David. *Outrunning Silence: Adorno, Beckett and the Question of art after the Holocaust*. Halifax: Dalhousie University, 2008.

KLEE, Paul. *Angelus Novus*, 1920. Disponível em: <<http://www.imj.org.il/imagine/item.asp?itemNum=199799>>. Acessado em 27/04/2017.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Nova York: Groove Press, 2004.

LOUREIRO, Robson. *Considerações sobre a filosofia de Theodor Adorno e o Pós-Moderno*. In: Educação & Realidade, Campinas, n. 34, 175-190, jan./abr. 2009.

MACHADO, Roberto. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e política como tema historiográfico: apontamentos metodológicos. São Paulo: USP, 2011.

RAMOS, Graciliano. Infância. Posfácio de Octávio Faria, ilustrações de Darcy Penteado, 28º ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

RODRIGUES, Luciana. *A experiência do ler na sociedade excitada*. In: Impulso, Piracicaba, n. 20, 17-25, jul.- dez. 2010.

SAFATLE, Vladimir. *Grande Hotel Abismo – por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Paris: Gallimard, 1948.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Londres: Penguin Books, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

STEWART, Paul. *Samuel Beckett's Endgame*. Edited by Mark S. Byron, Nova York: Editions Rodopi B.V., 2007.

TÜRCKE, Cristoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

UNSELD, Siegfried apud KNOWLSON, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Nova York: Grove Press, 2004.

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

ANEXOS



