Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 13, jan-jun/2013

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Dessensibilização do espírito e procedimento compositivo em Beckett

Lucas Alves Marinho

Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG)
Belo Horizonte, Brasil

RESUMO

Dessensibilização do espírito e procedimento compositivo em Beckett

Este artigo está constituído em torno de dois esforços fundamentais: 1º) ensaia-se uma narrativa do vir a ser da arte, a partir de uma retomada crítica da argumentação hegeliana, pela substituição da centralidade do conceito de ideia pelo conceito de *resistência do material*; aproximando-a das reflexões básicas da teoria estética adorniana a respeito da condição compositiva subjacente à arte moderna radicalmente autônoma. 2º) coloca-se à prova tal proposta, mobilizando-se seus elementos conceituais para a interpretação de duas obras de um dos “clássicos da modernidade” referidos por Adorno, Samuel Beckett: *Esperando Godot* e *Fim de partida*.

Palavras-chave: estética – Hegel – Adorno – condição compositiva – Samuel Beckett

ABSTRACT

Desensitization of the Spirit and Compositional Procedure in Beckett

This article is constituted around two fundamental efforts: 1º) it essays a narrative of becoming art of art, from a modification of the hegelian argument, substituting the centrality of the concept of idea by the concept of strength of material; what will make it more conciliable with some basic reflexions of adornian aesthetic theory about the compositional condition underlying the radically autonomous modern art. 2º) it tests such proposal, mobilizing your conceptual elements around the interpretation of two works of one of the “classical authors of modernity” mentioned by Adorno, Samuel Beckett: *Waiting for Godot* and *Endgame*.

Keywords: aesthetics – Hegel – Adorno – compositional condition – Samuel Beckett

MARINHO, L. A. “Dessensibilização do espírito e procedimento compositivo em Beckett”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VII, n. 13 (jan-jun/2013), pp. 62-80.

DOI: 10.22409/1981-4062/v13i/151

Aprovado: 29.07.2013. Publicado: 29.10.2013.

© 2013 Lucas Alves Marinho. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 29.07.2013. Published: 29.10.2013.

© 2013 Lucas Alves Marinho. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Na *Estética* hegeliana, a condição da subjetividade sob o conceito tradicional-representacional da arte encontra-se sintetizada com maestria¹, deste modo: a subjetividade artística está referida a um conteúdo maximamente digno, e deve representá-lo numa forma concreta e sensível; cabendo-lhe, portanto, para a produção do *belo*, a mediação conciliadora deste

duplo aspecto: *em primeiro lugar*, um conteúdo, uma finalidade, um significado; *a seguir*, a expressão, o fenômeno, e a realidade deste conteúdo; *em terceiro lugar*, os dois aspectos de tal modo interpenetrados que o exterior e particular aparecem exclusivamente como exposição do interior.²

Note-se que a subjetividade e todos os demais elementos da esfera estética constituem-se em função da determinação do conteúdo, não havendo “na obra de arte nada que não tenha relação essencial com o conteúdo e o exprima”.³ Portanto, deve-se, antes de tudo – com sua licença, leitor – entabular o seguinte diálogo:

- Mas o que é, em si mesmo, tal conteúdo cuja centralidade afirma-se com tanta veemência?
- Chamemo-lo, por ora, na mesma (des)medida da sua indeterminação, “ideia absoluta”.
- E como algo tão indeterminado pode ser objeto da subjetividade estética?
- “Inicialmente, trata-se apenas de uma necessidade não satisfeita e de uma insuficiência no sujeito [...] esta deficiência logo se mostra como uma inquietação, uma dor, como algo *negativo* que precisa superar-se como negativo”.⁴ A ideia absoluta é, antes de tudo, a significação *puramente interior* de um conteúdo subjetivo irrealizado, o possível, o ainda-não, anseio, fome.
- E daí?
- Tal qual nossas demais necessidades, o interesse pela beleza, o interesse pela arte assenta na exigência de realizar na objetividade o que inicialmente se encerra (como negatividade, como anseio e dever) no subjetivo e interior. (A ideia absoluta é princípio:) a subjetividade naturalmente se empenhará para negar cada limitação daquele estado negativo inicial e *concretizar* seus anseios (a ideia absoluta é fim da atividade artística).
- Entendo que a subjetividade, no interior da esfera estética, deva *referir-se a...* deva colocar-se em função de um conteúdo valoroso para gradativamente concretizá-lo. Mas, neste caso, uma vez que o conteúdo a ser gradativamente concretizado só pode ser, desde o princípio, conteúdo subjetivo, a subjetividade não estaria sempre somente em função de si mesma?
- Exatamente! Trata-se de *objetivar o subjetivo*. Trata-se de *sujeitar a objetividade* – eis a ideia absoluta, o mais alto conteúdo concebível pela subjetividade, a expressão de si mesma, a liberdade.

Conforme seu conceito (seu *ideal*) a arte é, então, a determinação concreta e sensível da liberdade da subjetividade; e três *formas particulares* perfarão a efetivação histórica desse ideal: *arte simbólica*, *arte clássica* e *arte romântica*. Mas não nos ocupemos diretamente deste estágio intermediário, já bastante conhecido, da formulação do problema por Hegel. A perspectiva que deveras interessa aqui é aquela da terceira parte da *Estética*, d'O *sistema das artes singulares*, “acerca da obra de arte na sua realização sensível. Porque é somente pelo fato desta realização sensível que a obra de arte vem a ser uma obra concreta, um indivíduo real, delimitado, que baste a si próprio”.⁵ É somente

pelo fato desta realização que o conceito da arte diferencia-se e vincula-se em um *mundo da arte real*; encetando, enfim, para além do ideal abstrato e das visões gerais do mundo que tal ideal criou, a dialeticidade mais específica da elaboração técnica dos materiais pela subjetividade intraestética.

É neste terceiro termo do “silogismo estético” do espírito absoluto que a subjetividade, devendo objetivar seus conteúdos *puramente interiores*, depara-se com a rudeza da materialidade *puramente exterior*, que não se deixará simplesmente sobrepujar e exigirá um demorado exercício de sucessivas tentativas de expressão, correspondentes ao sucessivo desenvolvimento dos diferentes gêneros componentes do sistema das artes singulares: desde a *arquitetura*, gênero pelo qual a subjetividade iniciará (cronológica e conceitualmente) seu périplo, naturalmente tão (in)determinada quanto permita a extrema rudeza do meios então disponíveis, até a mais dócil forma artística singular da poesia – Hegel acompanha minuciosamente os estágios desse demorado exercício na sua *Estética*, durante seis centos de laudas; Condensêmo-lo.

No *sistema das artes singulares*, arquitetura, escultura, pintura, música e poesia definem os estágios da progressiva adequação da materialidade à autodeterminação sensível da subjetividade. Todavia (é preciso insistir:) “adequação” diz muito pouco. (É preciso insistir:) Os materiais não se deixarão simplesmente sobrepujar, porque têm como seu atributo essencial o próprio cerne da dialética: *resistência*. E uma vez que a intensificação da subjetivação, no interior da esfera estética, efetivar-se-á como progressiva diferenciação dos materiais, será antes a resistência destes materiais que condicionará a capacidade de determinação sensível da subjetividade. Diante de um enorme pedregulho maciço, material arquitetônico tomado à absoluta contingência da realidade empírica imediata, a possibilidade de a subjetividade literalmente insuflar-se ali será reduzida ao quase nada das suas categorias mais abstratas (*regularidade* e *simetria*) – isto porque, afinal de contas, um enorme pedregulho maciço é algo quase nada diferenciável.

Contudo, algo que resista não oferecerá sempre, ao mesmo tempo, a perfeita ocasião para o próximo exercício?

A insistência nessa tímida elaboração arquitetônica (limando, justapondo, gretando, aparando...) incrementará vagarosamente o domínio intraestético da subjetividade sobre a materialidade resistente, até que ambas, diferenciando-se, conjuguem-se perfeitamente na produção do *belo ideal* – pela forma artística singular da escultura: quando aqueles blocos maciços, dantes impenetráveis, estarão suficientemente docilizados para oferecerem-se à auto-determinação da “individualidade espiritual sob a forma de uma manifestação material adequada, a única que lhe convém, a da sua própria corporeidade”.⁶ E essa equilibrada imbricação sensível entre interioridade e exterioridade naturalmente representará, para Hegel, do ponto de vista das formas singulares, a mais bem acabada efetivação do conceito da arte. Quando da sua

figuração escultural, a subjetividade artística contém, digamos, numa medida exata, a resistência objetiva; ao (delicadíssimo) ponto de poder determinar-se com toda a independência, mas ainda *através* da materialidade. Acontece que o ideal da arte, a livre determinação sensível da subjetividade, não basta à subjetividade. Conquanto seja bela, essa *conjugação* ainda é limitação. Se a livre determinação da subjetividade progride inversamente à resistência dos materiais, não basta temperar esta resistência na exata medida de um invólucro corporal. Será preciso *subjugá-la* nos desdobramentos seguintes do seu demorado exercício expressivo... e é evidente que subjugar a resistência dos materiais equivalerá a subjugar a própria materialidade, no interior da esfera estética – primeiro, convertendo o espaço natural da escultura no espaço bidimensional da *pintura*; depois, reduzindo este à temporalidade (unidimensional) da *música* – até, finalmente, suprimi-la (a materialidade) no meio nulidimensional da *poesia*.⁷

*

A irrefreável intensificação do poder de autodeterminação da subjetividade nessas três últimas formas artísticas singulares, mais do que romper aquele equilíbrio ideal do belo escultural, rompe a própria relação constitutiva do conceito hegeliano-tradicional da arte (quando transforma qualitativamente e abandona seu *elemento sensível*) ao minimizar a resistência dos materiais até convertê-los em meros *sinais*.⁸

Hegel compreendera perfeitamente as implicações caducas desse rompimento:

[neste momento] Através da arte... temos como objeto, diante dos olhos sensíveis ou espirituais, algo tão completo que seu conteúdo se esgota e se exterioriza sem que já nada permaneça de obscuro e interior, com o que desaparece o interesse absoluto.⁹

Isso que permanecia *obscuro* e resistia materialmente à expressão, justamente porquanto era o indício incômodo da relativa limitação do domínio da subjetividade, era também sempre o indício e a motivação, concretamente instalados na realidade exterior, para a constituição *necessária* do conteúdo e do procedimento compositivo subsequentes – era, em suma, o que conferia substancialidade (e efetiva dialeticidade) à atividade subjetiva, no interior da esfera estética. Portanto, quando os meios forçados pela subjetividade convertem-se, de tão dóceis, em algo de completamente indiferente e sem valor sobre o qual se exerce um poder de determinação livre de empecilhos¹⁰, dissolve-se fatalmente qualquer vinculação necessária entre os procedimentos subjetivos e a materialidade. Ao final do seu demorado exercício, depois de vencer toda resistência à expressão dos seus conteúdos, à subjetividade artística restará girar livremente em torno de si mesma...

[agora o compositor pode] estar interessado, sem que o valor do conteúdo o preocupe, unicamente na estrutura... de seu trabalho e na riqueza espiritual de tal arquitetura. Deste ponto de vista é contudo fácil que a produção se converta em algo completamente vazio de pensamento e sentimento.¹¹

E o que segue é bem conhecido: Hegel percebe, nessa transformação qualitativa do conceito da arte, determinada imanentemente, o esgotamento (e prenúncio da inevitável supressão histórica) da arte como forma de apreensão do espírito – apreensão da subjetividade por si mesma. A produção estética se converterá “em algo completamente vazio de pensamento e sentimento”¹² porque não há mais o que representar concretamente, uma vez que a exterioridade já foi inteiramente *recolhida* como linguagem interior adequada à *apresentação* infinita (religiosa e filosófica) da subjetividade.

*

Aí onde Hegel interrompe suas considerações sobre o movimento imanente da esfera estética, começa a filosofia da arte adorniana. Ambos estão de acordo quanto à caducidade inerente ao novo conceito do seu objeto; no entanto, divergem profundamente quanto à avaliação das razões e implicações históricas e filosóficas desse novo estado da arte. Para Adorno, que *já não se permite buscar apoio na transcendência positiva*¹³, a racionalidade artística radicalmente autonomizada que ora gira em torno de si mesma, produzindo obras “vazias de pensamento e sentimento”, depois de haver dominado seus materiais até anular toda referência à exterioridade resistente, descreve uma rematada *mimesis* do processo de reificação (travestido de *esclarecimento*) da racionalidade global exterior na sua relação com a natureza.

Hegel tem, por assim dizer, razão contra si mesmo [...] Quanto mais este espírito avança para a autonomia mais se afasta da relação concreta com tudo o que domina, homens e matéria por igual. Logo que domina em sua própria esfera (que é a da livre produção artística), o espírito domina tudo até a última heteronomia, até a última entidade material; começa a girar sobre si mesmo como se estivesse aprisionado e desligado de tudo quanto lhe é oposto e de cuja penetração havia recebido seu significado próprio. A plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito. Seu caráter fetichista e sua hipóstase como pura forma de reflexão tornam-se evidentes desde o momento em que o espírito já não permanece subordinado ao que não é em si espírito, mas que, como elemento subentendido de todas as formas espirituais, é o único fator que a elas confere substancialidade.¹⁴

Para Adorno, o “vazio” das obras radicalmente autônomas não é o vestígio da retirada do espírito rumo a formas mais livres e verdadeiras de autodeterminação da subjetividade. Testemunha sim dois traços distintivos desse *outro conceito* radicalmente autônomo da arte: o *desmoronamento objetivo da ideia de expressão*, conjugado com uma *desintegração objetiva da linguagem*.¹⁵

De uma vez por todas: na *arte nova*, está interdita qualquer referência direta à exterioridade, justamente o que conferia substancialidade – dava *o que e através do que* expressar positivamente – e uma significação coletiva aos procedimentos subjetivos; conseqüentemente, está interdita toda referência às formas “redondas e compactas” que cristalizavam esses procedimentos dentro de limites linguísticos bastante seguros e

“comunicáveis”.¹⁶ A extrema autonomia e domínio técnico da subjetividade e a extrema disponibilidade dos materiais estéticos não deram como resultado a possibilidade de usar à vontade tudo aquilo que a matéria e a técnica puseram historicamente à disposição dos artistas¹⁷ – deram como resultado a radical *interdição* de tudo aquilo que a matéria e a técnica puseram historicamente à disposição dos artistas. Ademais, esta interdição, por um lado, e a irresistível necessidade de intensificação do domínio, por outro, é o que funda, de um ponto de vista estritamente intratécnico, a obrigação do *novo* na produção estética.¹⁸

De uma vez por todas: à *nova subjetividade artística*, autonomizada e desensibilizada, restou dedicar-se cabalmente à estruturação integral de uma racionalidade compositiva tornada fim de si mesma. Sua paisagem inicial é aquela d'A *Fábula de Anfion*: de uma segunda incursão ao deserto, desta vez desprovida da ingênua esperança de que ainda haja algo vivo ali – “Ali, é uma terra branca/ e ávida/ como a cal./ Ali, não há como pôr vossa tristeza/ como a um livro/ na estante./ respira/ o deserto, Anfion”; e tem “a esterilidade que procurava... gesto puro de resíduos”... sob “o sol do deserto,/ lúcido, que preside/ a uma fome vazia”.¹⁹ Impossível haver imagem mais acertada.

Com efeito, nesse procedimento compositivo constitutivo do novo conceito da arte, dá-se uma intensificação micrológica, infinitesimal, do seu *momento diferenciador* (dominador), das intervenções da subjetividade artística – em detrimento do momento sintético, dialeticamente complementar, e certamente ligado aos limites impostos à diferenciação pela resistência dos materiais – (como sol, lúcido, que preside) para uma avaliação hiperconsciente de cada mínimo gesto executado sobre cada mínimo material (ora dissolvido em sinal exangue) do seu vocabulário. Mas num duplo deserto, duplo abismo, duplo sem-sentido: sem o subterfúgio de uma linguagem de validade geral que alivie do peso da exatidão técnica²⁰; rumo à fome vazia do *novo abstrato*.

É claro que esse novo conceito autorreflexivo da arte, e o procedimento compositivo correspondente, “desafiam precisamente o próprio conceito de capacidade de produção e de obra”.²¹ Por isto, muitos preferirão evitar o desafio instalado nesse estado da arte, conservando arbitrariamente o que já está superado; alguns aceitarão o desafio; e poucos conseguirão levá-lo a cabo. A estes que efetivarão algo válido sem descuidar das incontornáveis restrições do novo conceito (quase uma impossibilidade) da arte, Adorno os chamará de “clássicos” da modernidade: Schoenberg, Klee, Picasso, Beckett...

Fiquemos com Beckett.

*

Beckett encontra-se, por um lado, dotado da máxima capacidade de diferenciação, por outro lado, restrito apenas ao aqui e agora de cada *minimum material* do seu vocabulário. Porque nada mais aponta para além de cada um desses *aqui e agora*,

depois que, como vimos, as duas tradicionais balizas que permitiam conduzir a vinculação desses fragmentos linguísticos numa unidade estética coerente – algum *sentido transcendente* (ansiado, como objeto, pela subjetividade) e a resistência dos materiais à objetivação desse sentido como conteúdo estético – ruíram irremediavelmente; levando consigo o cânon formal da dramaturgia tradicional que quase nada mudara desde a categorização aristotélica, justamente porquanto sempre assentara seu desenvolvimento na determinação de um *sentido transcendente positivo* que se apresentava [*protasis*], explicava [*epitasis*] e resolvia [*catastrophe*] num enredo consistente, com personagens consistentes, verossimilhança, plausibilidade, concatenação de motivos e episódios...

No entanto, Beckett teima. Sua famosa trilogia não quererá acaso enfrentar, como motivo autorreflexivo, justamente esse problema(-síntese da arte nova) – *qual é a razão e mesmo a possibilidade de ser da forma dramática agora que está desfeita sua tensão constitutiva entre a subjetividade e o que lhe é heterogêneo?*

À primeira vista, a solução pareceria bastante simples. Bastaria remendar, a partir dos materiais ora fragmentados, uma forma correspondente ao novo conceito da arte, uma “nova forma”, entendida não mais como *epifania de um sentido transcendente* mas como concretização da própria logicidade inerente ao procedimento subjetivo. Afinal, uma *reforma* intelectual coerente do drama não seria, em si mesma e por si mesma, suficientemente substancial, suficientemente significativa? Seria... se seus materiais (da *subjetividade pensante*), até sua mais íntima estrutura linguística – “o sentido das palavras e frases que dizem os personagens, e o sentido da sua sucessão, no diálogo” – não tivessem também perdido todo sentido apriorístico, evidente, quando da derrocada daquelas duas tradicionais balizas heterônomas do procedimento compositivo.²²

Não é o caso apenas da construção subjetiva integral de outro drama, e posituação de outro sentido, *após* a impossibilidade do drama tradicional (Quanto ao romance, quem procurar, por exemplo, em *Finnegans Wake* – o mais genuíno resultado desse tipo de empreitada – não encontrará nada como um novo sentido auto-evidenciado pelo procedimento subjetivo, e sim um longo discursar arbitrário, abstrato).²³ É o caso da construção subjetiva integral de outro drama *através* da impossibilidade do drama tradicional – eis o que faz Beckett. Quero dizer: Beckett comete, porque tornou-se impossível não cometê-la, a mesma temeridade de James Joyce, em *Finnegans Wake*; corrigindo-a, no entanto: porquanto percebe que seu drama, embora esteja erigido sobre a proibição radical do uso dos constituintes da forma dramática tradicional, se quiser ser mais do que um exercício subjetivo abstrato, só será possível *através* do uso, ou seja, como crítica e rompimento imanente – negação determinada – desses mesmos constituintes tradicionais.

Rompimento cuja progressiva intensificação deixar-se-á captar, especialmente, em *Esperando Godot* e *Fim de partida*.

*

Esperando Godot, dentre os dois que destacaremos, é o drama que mais imediatamente preserva, ao menos como evocação, os constituintes tradicionais. A começar pelo cenário: *Estrada no campo. Árvore. Entardecer*. Um “a meio caminho” que, na mesma medida da sua indeterminação, sugerirá permanentemente como seus possíveis prosseguimentos no espaço (e no tempo, o “esperando” dos personagens), momentos de determinação que permitam, enfim, estabelecer uma totalidade significativamente estruturada. Vladimir e Estragon deveriam ser os indutores dessa determinação. Poderiam, sem dúvida, a princípio, determinar algo... e tentarão, pela enésima vez! lançando mão do recurso inesgotável de que dispõem, apesar da absoluta esterilidade circundante: seu pensamento. Nisto aposta sobretudo Vladimir, o ingênuo²⁴, para quem a derrocada é apenas subjetiva – “Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés”.²⁵

VLADIMIR: (*sonhador*) O último minuto... (*medita*) Custa a chegar, mas será maravilhoso. Quem foi que disse isso?

[...]

Às vezes até sinto que está vindo. Então fico todo esquisito. (*Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna a vesti-lo*) Como se diz?

Aliviado e ao mesmo tempo... (*busca a palavra*) apavorado. (*enfático*) A-PA-VO-RA-DO. (*Tira o chapéu mais uma vez, examina o interior com o olhar*)...²⁶

E segue oferecendo, obsessivamente, toda sorte de (mínimos) materiais mutilados: retalhos de histórias, memórias, piadas, filosofices, literatices, que talvez possam (re)suscitar entre ele e Estragon, pelo peso da sua antiga substancialidade (dos personagens e dos retalhos de pensamento), quaisquer possibilidades de *suprassunção*.

VLADIMIR: [...] Só temos que recomeçar.

ESTRAGON: É, não parece muito complicado.

VLADIMIR: O primeiro passo é o mais difícil.

ESTRAGON: Podemos começar de qualquer parte.²⁷

No entanto, cada “retalho”, tão logo é trazido à baila e submetido à inteligência, ao invés de conduzir à construção (e positivação) de uma *imagem* (correspondente estético da *ideia*) *dialógica*, cinde-se e vai degenerando em algo ainda mais abstrato; visto que, nos dois personagens – assim também na perpétua intervenção do *gestus experimental* da subjetividade estética moderna, porque apartados da sua própria história e de toda heteronomia através das quais constituíam-se – somente restou, violentamente hipertrofiado, seu momento analítico, diferenciador, dissociador, desqualificador, decompositor.

VLADIMIR: (*pausa*) Gogô?

ESTRAGON: (*irritado*) O quê?

VLADIMIR: Você já leu a Bíblia?

ESTRAGON: A Bíblia...? (*pensa*) Devo ter passado os olhos.

VLADIMIR: Lembra dos evangelhos?

[...]

VLADIMIR: Onde é que eu estava?... Ah, é, os dois ladrões. Você lembra da história?

ESTRAGON: Não.

VLADIMIR: Quer que eu conte?

ESTRAGON: Não.

VLADIMIR: Ajuda a passar o tempo. (*pausa*) Dois ladrões, crucificados lado a lado com nosso Salvador. Um deles...

ESTRAGON: Nosso quê?

VLADIMIR: Nosso Salvador. Dois ladrões. Dizem que um deles se salvou e o outro... (*busca o contrário de 'salvar-se'*) se perdeu.

ESTRAGON: Salvou do quê?

VLADIMIR: Do inferno.

ESTRAGON: Vou embora. (*não se move*)

VLADIMIR: E no entanto... (*pausa*) Como é que... não estou chateando, estou?

ESTRAGON: Não estou ouvindo.

VLADIMIR: Como é possível que, dos quatro evangelistas, só um fale em ladrão salvo?

Todos quatro estavam lá – ou por perto – e apenas um fala em ladrão salvo. (*pausa*)

Vamos lá, Gogô, minha deixa, não custa, uma vez em mil...

ESTRAGON: Estou ouvindo.

VLADIMIR: Um em quatro, dos outros três, dois nem falam disso e o terceiro diz que eles o xingaram, os dois.

ESTRAGON: Quem?

VLADIMIR: O quê?

ESTRAGON: Que confusão! (*pausa*) Xingaram quem?

VLADIMIR: O Salvador.

ESTRAGON: Por quê?

VLADIMIR: Porque não quis salvá-los.

ESTRAGON: Do inferno?

VLADIMIR: Não, tonto. Da morte.

ESTRAGON: E daí?

VLADIMIR: Então os dois devem ter ido pro inferno.

ESTRAGON: E então?

VLADIMIR: Mas um dos quatro diz que um foi salvo.

ESTRAGON: E daí? Não chegaram a um acordo e ponto.

VLADIMIR: Todos quatro estavam lá. E só um fala em ladrão salvo. Por que acreditar nele e não nos outros?

ESTRAGON: Quem acredita nele?²⁸

Aplicando-se à determinação possível, Vladimir e Estragon, obviamente, intensificarão cada vez mais essa cisão, rumo à quase anulação do que ainda pudesse haver de *substancialidade* nos seus materiais e no seu pensamento. A dissolução da antiga coincidência entre forma dramática (aparência) e conteúdo metafísico (essência) repercutirá então, nos diálogos, até o mais íntimo do material mais básico, a palavra: implodindo sua síntese constitutiva correspondente entre *significante* (marca gráfica, som) e *significado* – pela quase anulação desta antiga referência precisa da palavra a algo exterior, seu sentido objetivamente fundado. “Pode-se começar por qualquer parte...” além disso, “é verdade, somos inesgotáveis”, gabam-se os dois. Mas por onde quer que comecem, e quanto mais as palavras e os gestos proliferem... tanto mais se lhes imporá a mesma desgraçada dialeticidade desvigorada – restante desde a morte do *diálogo*, até então veículo concreto da vinculação significativa de todos os materiais

dramáticos.²⁹ Espelharem-se indefinidamente: *personae vazias*, que em verdade não fazem senão meramente deixarem-se atravessar por – *palavras degeneradas em mero somido*. (O “vamos praticar conversação” de Vladimir e Estragon, e suas variações; a empolgação insossa de Pozzo e o jorro atabalhoado de Lucky, cristalizam, no drama, os não-diálogos disponíveis). A derrocada é objetiva.

ESTRAGON: Todas as vozes mortas.
VLADIMIR: Um rumor de asas.
ESTRAGON: De folhas.
VLADIMIR: De areia.
ESTRAGON: De folhas.
Silêncio.
VLADIMIR: Falam todas ao mesmo tempo.
ESTRAGON: Cada uma consigo própria.
Silêncio.
VLADIMIR: Melhor, cochicham.
ESTRAGON: Murmuram.
VLADIMIR: Susurram.
ESTRAGON: Murmuram.
*Silêncio.*³⁰

“E se a gente se enforcasse?”, sugere Estragon, o que ele percebe ser o único desfecho possível. E essa lúcida hipótese do suicídio deveras mobiliza os dois personagens. (A determinação possível, “com tudo que se segue”, anima-se Vladimir: uma ereção... a fertilidade, enfim! donde a mandrágora brotaria como nova humanidade e natureza reconciliadas através da negação concreta da humanidade malograda³¹). Mas não por muito tempo. O galho, o cinto em que se enforcariam parecem frágeis demais e nenhum dos dois está disposto a assumir o risco, pior do que a morte, de restar absolutamente sozinho. Afinal, assim como estão agora, os dois juntos ao menos podem continuar “praticando conversação” e fazendo “passar o tempo”. O que, de qualquer forma, sempre autoriza *esperar*: Godot, o *sentido* evocado por Vladimir e Estragon; ou até que um acidente, não o espírito sagaz, acabe – quem sabe? – fundando algo imprevisto.³²

Godot cumpriria o papel, ou melhor, faria as vezes de pálida evocação daquela “função estética” do sentido transcendente rumo ao qual e através do qual, como vimos, todo o drama (desde cada um dos seus átomos linguísticos até as suas diretrizes categoriais mais gerais) costumava desenvolver-se significando positivamente. Função estética essencial do conceito tradicional da arte, cujos momentos básicos Hegel compreendera tão bem: *a*) o sentido (ou conteúdo) da arte manifestar-se-ia primeiro subjetivamente, como falta (e espera); falta e espera *b*) motivadas objetivamente, pela resistência da materialidade imediata à diferenciação para livre expressão estética dos conteúdos da subjetividade (ou seja, para a necessária expressão estética do sentido, a esta altura ainda abstrato); *c*) a própria resistência material determinaria, em seguida, a direção e conferiria efetividade ao desenvolvimento sistemático dos esforços expressivos da subjetividade – aquela das personagens, aquela do artista empenhado na realização de

obras particulares, aquela da longa história estética do espírito absoluto –, enquanto *d*) fosse (a materialidade resistente) *sujeitando-se* à expressão concreta do sentido.

À efetividade desse *dever-ser* do sentido metafísico positivo no drama tradicional, correspondia, portanto, também a efetividade da atividade da personagem ou da intersubjetividade que sustentava o desenvolvimento do enredo, enquanto ia veiculando existencialmente, por suas palavras e por seus atos, a determinação daquele *telos não-idêntico* – até a *catastrophe*.

Vladimir e Estragon também miram um *dever-ser* como seu objeto transcendente: *Godot*, ao qual percebem-se “a-mar-ra-dos... pés e mãos”. Mas tal *dever-ser* não será, do início ao fim, para os dois, senão este algo extremamente indeterminado:

ESTRAGON: Tem certeza de que era hoje à tarde?
VLADIMIR: O quê?
ESTRAGON: Que era para esperar.
VLADIMIR: Ele disse sábado. (*pausa*) Acho.
[...]
ESTRAGON: Mas que sábado? E hoje é sábado? Não seria domingo? Ou segunda? Ou sexta?
VLADIMIR: (*olhando pressuroso ao redor, como se a data pudesse estar inscrita na paisagem*) Não é possível.
ESTRAGON: Ou quinta?
VLADIMIR: O que vamos fazer?
ESTRAGON: Se ontem ele esteve aqui à toa, hoje com certeza não volta.
VLADIMIR: Mas você disse que ontem viemos nós.
ESTRAGON: Posso estar enganado. (*pausa*)
[...]
ESTRAGON: O que era mesmo que queríamos dele?
VLADIMIR: Você não estava junto?
ESTRAGON: Não prestei muita atenção.
VLADIMIR: Ah, nada de muito específico.
ESTRAGON: Um tipo de prece.
VLADIMIR: Isso!
ESTRAGON: Uma vaga súplica.
VLADIMIR: Exatamente!³³

Beckett, em decorrência do procedimento compositivo que se lhe impôs objetivamente, impõe aos seus personagens a mesma condição de radical autonomia e dessensibilização – daí a severa interdição de qualquer traço “vivo” nos seus dramas: não há natureza em torno; e, aos atores, pede-se que evitem a irrupção de qualquer gesto espontâneo, qualquer gesto que não tenha sido previamente e hiperconscientemente determinado no texto. E justamente por isto – porque encontram-se, desde o princípio, completamente privados de todo traço qualitativo, ou seja, de todo elemento heterogêneo potencialmente indeterminado sobre o qual pudessem *trabalhar*³⁴ – lhes acometerá, a Vladimir e Estragon, como deformidade congênita, uma completa incapacidade de constituir-se e desenvolver um enredo, uma completa incapacidade de

realizar qualquer passo determinado em direção a *Godot*, e para além da falta (e espera).

No final das contas, nada autorizará acreditar que *Godot* possa ser mais do que mera evocação abstrata – e que o drama possa ser mais do que o mero jogo ficcional. Tanto assim, que caberá a Vladimir, o ingênuo – depois de tomar o cuidado de afastar-se de Estragon, como se quisesse protegê-lo do pior – formular seriamente a suspeita:

VLADIMIR: Será que dormi, enquanto os outros sofriam? Será que durmo agora? Amanhã, quando pensar que estou acordando, o que direi desta jornada? Que esperei Godot com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite? Que Pozzo passou por aqui, com o seu guia, e falou conosco? Sem dúvida. Mas quanta verdade haverá nisso tudo? (*Tendo pelejado em vão com as botas, Estragon volta a se encolher. Vladimir o observa.*) Ele não saberá de nada. Falará dos golpes que sofreu e lhe darei uma cenoura. (*pausa*) Do útero para o tumulto e um parto difícil. Lá do fundo da terra, o coveiro ajuda, lento, com o fórceps. Dá o tempo justo de envelhecer. O ar fica repleto dos nossos gritos. (*escuta*) Mas o hábito é uma grande surdina. (*olha para Estragon*) Para mim também, alguém olha, dizendo: ele dorme, não sabe direito, está dormindo. (*pausa*) Não posso continuar. (*pausa*) O que foi que eu disse?³⁵

Godot degenera então num *sentido* reduzido apenas àquele “primeiro momento” abstrato da antiga função estética do sentido. *Godot* não *vem a ser*, não *aparece* – outra forma de dizer: *Godot vem a ser*, *Godot aparece* como a ausência objetiva de sentido. Escarnecendo da essência aporética (e, infelizmente, profética) do projeto do idealismo absoluto: a efetivação histórica absoluta (portanto unilateral) dos conteúdos da subjetividade, tornada tecnicamente onipotente na sua relação com a heteronomia, a instauração da subjetividade como *espírito auto-evidente* dá-se às custas do rompimento histórico da dialeticidade constitutiva. Ou seja, como bem sabia Hegel, é o mesmo que a objetivação da mais completa indigência e indeterminação como *sentido*. Depois de neutralizar toda a resistência da natureza, o espírito plenipotente *falls far from help*.

*

Esperando Godot configura-se, assim, como uma paródia estrutural³⁶ que nega determinadamente, e conjuntamente, a pretendida substancialidade dos constituintes dramáticos tradicionais mais fundamentais – a sugestão de um “caminho” (ou enredo) a ser desenvolvido; o diálogo como vinculação substancial das subjetividades; o dever-ser referido pelos personagens; a posituação de um sentido transcendente. Da antiga substancialidade destes, resta apenas o fogo morto (pseudo) de certa humanidade (certa mobilidade), sustentada apesar de tudo, entre Vladimir e Estragon, na medida em que eles sempre continuam esperando, portanto persistem acreditando na possibilidade da determinação de um sentido transcendente positivo. Em *Fim de partida*, Beckett cuidará de extirpar do seu drama, e do seu procedimento, essa derradeira ingenuidade.

A começar pelo cenário: o quarto hermeticamente fechado, o rigoroso interior – com duas janelas altas, cujo acesso é relativamente dificultoso – que serve de cenário a *Fim de partida*,³⁷ nega concretamente aos seus personagens aquela expectativa inevitavelmente sugerida, a Vladimir e Estragon, pela amplidão da sua “estrada no campo”. Além disso, se a espera por uma possível determinação transcendente significativa sustentara o drama anterior, alimentada sobretudo pelo ingênuo Vladimir, Hamm interdirá qualquer possibilidade de espera ingênua, logo ao proferir suas primeiras palavras. No fundo, considerando-se as restrições impostas de saída, não faria muita diferença estarem ou não estarem todos ali – Hamm, Clov, Nagg, Nell – bastante estropiados, quase completamente imobilizados.

HAMM: 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 crianças assim podem sofrer. Mas isso quer dizer que nosso sofrimento seja comparável? Sem dúvida. (pausa) Não, tudo é a ... (boceja) ... absoluto, (com orgulho) quanto maior o homem, mais pleno. (Pausa. Melancólico) E mais vazio. (funga) Clov! (pausa) Chega, está na hora disso acabar, no abrigo também. (pausa) E mesmo assim eu ainda hesito em... ter um fim. É, é isso mesmo, está na hora disso acabar 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.³⁸

“Minha vez de jogar”. Isto, dito entre bocejos, contrasta e destrói tão impiedosamente aquele resquício de *tonus* ingênuo, esperançoso, presente na peça anterior! Se Vladimir, inicialmente, insistira em suscitar seus retalhos de pensamento, confiando que eles ainda pudessem promover uma imagem dialógica, determinar qualquer coisa substancial para além de si mesmos, nem que fosse (com o que ele, aliás, acabou contentando-se mais tarde) apenas porquanto seus fragmentos permitissem “passar o tempo” até que algo imprevisto *acontecesse*, Hamm, por sua vez, interdita logo toda esperança de significação e transcendência ao apresentar-se consciente (até o aborrecimento) da redução do drama a mero jogo ficcional. Opondo-se à prolongada *espera* pueril do drama anterior, Hamm, que acabara de despertar, interrompe já sua primeira frase com uma brusca renúncia: “apronte-me, vou me deitar” – e se admite, em seguida (repreendido por Clov – “Acabei de levá-lo”), participar do drama, o faz como um jogador sonolento que admite participar de um jogo tornado insuportavelmente enfadonho apenas para “compor a mesa” até que seus colegas também desanimem. Tudo se passa como se Hamm, jogador veterano, já soubesse aquilo que Vladimir e Estragon precisavam ainda descobrir – tentando, inutilmente, positivar seu agônico *dever-ser*. “O fim está no começo...”

“No entanto continua-se.” Mas mesmo o *continuar*, em *Fim de partida*, transforma-se qualitativamente: aquela tensa, posto que vazia, pulsação, no drama anterior, da

permanente e ansiosa sugestão dramática (tradicional) de um *sentido transcendente*, por Vladimir e Estragon, transformar-se-á em constatação reiterada da ausência objetiva de *transcendência*. Aprofunda-se a consciência da catástrofe.

HAMM: E o horizonte? Nada no horizonte?
CLOV:(*abaixando a luneta, voltando-se para Hamm, exasperado*) Que você esperava que houvesse no horizonte?
Pausa.
HAMM:As ondas, onde estão as ondas?
CLOV:As ondas? (*direciona a luneta*) De chumbo.
HAMM:E o sol?
CLOV:(*ainda olhando*) Zero.
HAMM:Deveria estar se pondo. Procure bem.
CLOV:(*depois de procurar*) Dane-se o sol.
HAMM:Então já está escuro?
CLOV:(*olhando*) Não.
HAMM:Está o quê, então?
CLOV:(*olhando*) Cinza. (*abaixando a luneta e voltando-se para Hamm, mais alto*) Cinza!
(*Pausa. Mais alto ainda*) CIIINZA!
Pausa. Desce da escada, aproxima-se de Hamm por trás, sussurra em seu ouvido.
HAMM:(*sobressaltado*) Cinza? Você disse cinza?
CLOV:Preto claro. O universo todo.³⁹

E porque aprofunda-se a consciência da catástrofe, troca-se “passar o tempo” até que algo *aconteça*, por “matar o tempo” enquanto se *hesita em ter um fim*. Quando se sabe bem que a determinação e a transcendência são, em todo caso, impossíveis, torna-se compreensível o mais profundo rancor contra tudo que possa sugerir a menor promessa de determinação e transcendência, ou seja, contra todo resquício de heterogeneidade.

Deste modo, os comandos de Hamm (executados por Clov), que compõem o anti-enredo do drama, ou serão variações da mesma vigilância para que nada heterogêneo (ou “vivo”), pretensamente significativo, se manifeste (“Como está o tempo? Olhe a terra. Olhe de novo com a luneta. Suas sementes cresceram?”⁴⁰); ou serão ordens para suprimi-las imediatamente, as “complicações” do heterogêneo, quando for o caso (“Uma pulga! Ainda há pulgas? (*muito perturbado*) Mas a humanidade poderia se reconstituir a partir dela! Pegue-a, pelo amor de Deus..! Um rato! Existem ratos ainda..? Uma pessoa! É alguém! E você não o exterminou?”⁴¹); ou serão imposições de “exercícios” que, no fundo, pretendem manter tudo arbitrariamente (i)mobilizado para, mais uma vez, blindar-se contra o imprevisível:

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:Estou bem no centro?
CLOV:Vou medir.
HAMM:Mais ou menos! Mais ou menos!

CLOV:(*move minimamente a cadeira*) Aí, pronto.
HAMM:Estou mais ou menos no centro?
CLOV:Acho que sim.
HAMM:Acha que sim! Coloque-me bem no centro!
CLOV:Vou buscar a trena.
HAMM:A olho nu! A olho nu! (*Clov move minimamente a cadeira*) Bem no centro!
CLOV:Pronto.
Pausa.
HAMM:Me sinto um pouco à esquerda demais. (*Clov move minimamente a cadeira.*
Pausa.) Agora me sinto um pouco à direita demais. (*Clov move minimamente a cadeira.*
Pausa.) Me sinto um pouco pra frente demais. (*mesma coisa*) Não fique aí parado (*atrás da cadeira*), você me dá arrepios.

Inescapáveis (e irresistíveis) variações de *momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história*.⁴²

* Lucas Alves Marinho é mestre em filosofia pela UFOP e professor de filosofia pelo IFMG.

¹ Como observa Peter Bürger (em *Teoria da vanguarda*), e como veremos em seguida, Hegel compreendera, com efeito, tão bem a dinâmica dos elementos constituintes do conceito tradicional-representacional da arte, que foi capaz de antever os traços básicos da sua supressão histórica, especulando sobre os desdobramentos da “arte romântica”.

² HEGEL, G. W. *Cursos de estética*. v. I. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 110.

³ Ibidem, p. 111.

⁴ Ibidem, p. 111.

⁵ Idem. *Curso de Estética: o sistema das artes*. v. III. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 4.

⁶ Ibidem, pp. 97-98.

⁷ DUARTE, R. *A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias*. In: *Revista ArteFilosofia*, n. 2 (jan. 2007), Ouro Preto, pp. 19-34.

⁸ Mesmo que abandonemos a ideia de uma progressão qualitativa entre as artes singulares, continuaria sendo razoável perceber que o movimento de redução da materialidade resistente a mero *signal* para expressão da subjetividade, repete-se também no interior de cada uma das artes singulares. Historicamente, os materiais arquitetônicos também serão extremamente docilizados. Em nossos dias, “o concreto [também] paira no ar”.

⁹ HEGEL, G. W. *Vorlesungen über die Aesthetik*, p. 231. Apud ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 21.

¹⁰ Idem. *Cursos de Estética*, v. I. Op. cit., p. 101.

¹¹ Idem. *Vorlesungen über die Aesthetik*. Op. cit., p. 23.

¹² ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 23.

¹³ Ibidem, p. 31.

¹⁴ Ibidem, p. 26.

¹⁵ Ibidem, p. 23.

¹⁶ Por exemplo, no caso da música, dentro dos limites da tonalidade.

¹⁷ ADORNO, T. W. Op. cit. pp. 23-24.

¹⁸ “A autoridade do Novo... é privativa, muito mais negação desde o início daquilo que já não deve existir, do que *slogan* positivo”. ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 33.

¹⁹ CABRAL DE MELO NETO, J. “Fábula de Anfion” (e “Psicologia da Composição”). In: *Obra Completa*. volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1946-1947, pp. 87-102.

²⁰ ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música* Op. cit., p. 17.

²¹ Ibidem, p. 34.

²² “Aplicada ao drama, a palavra sentido é polissêmica. Cobre na mesma medida o conteúdo metafísico que se representa objetivamente na complexão do artefato; a intenção do todo como coerência de sentido que significa a partir de si; finalmente, o sentido das palavras e frases que dizem os personagens, e o de sua sucessão, o diálogo [...] se estas tivessem um sentido racional, no drama se sintetizariam necessariamente naquela coerência de sentido que o todo nega.” ADORNO, T. W. *Intento de entender Fin de partida*. In: *Notas sobre Literatura. Obra Completa*, v. 11. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003, p. 271.

²³ “Hamm, ao qual irrita o impulso da vida, degenerado até a torpeza, na conversação dos pais nos latões de lixo, e que se põe nervoso porque 'isto não vai acabar nunca', pergunta: 'Mas sobre o que podem falar, sobre o que se pode falar, todavia?' A peça não fica atrás com respeito a isto. Está erigida sobre os fundamentos de uma proibição da linguagem e se expressa através de sua própria estrutura. Não evita, sem embargo, a aporia do drama expressionista: que a linguagem, ainda quando tende a reduzir-se a som, não pode desembaraçar-se de seu elemento semântico, devir puramente mimético ou gestual, como as formas pictóricas emancipadas da objetualidade, tampouco desprender-se totalmente da similitude com o objetual. Os valores miméticos, uma vez definitivamente separados dos significativos, caem na arbitrariedade e o acaso e finalmente em uma segunda convenção. A maneira como *Fim de Partida* lida com isto o distingue de *Finnegans Wake*. Em lugar de tentar liquidar o elemento discursivo da linguagem mediante o puro som, Beckett o transforma no instrumento do seu próprio absurdo...” Ibidem, p. 295.

²⁴ É sobre ele que Pozzo pergunta: “perdoe-me a indiscrição mas... quantos anos você tem?” “Quantos anos ele tem?” – e Estragon responde: “13”.

²⁵ BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 23. [*Coleção Prosa do mundo*; v. 19]

²⁶ Ibidem, pp. 22-23.

²⁷ Ibidem, p. 125.

²⁸ Ibidem, pp. 25-28.

²⁹ “Toda a temática do drama se formulava na esfera do 'inter'. Por exemplo, a luta de *passion* e *devoir* na situação do Cid, colocado entre seu pai e sua amada; o paradoxo cômico nas situações intersubjetivas 'enviesadas', como na de Adam, o juiz de aldeia; e a tragédia da individuação, como aparecia no Hebbel, no trágico conflito entre o duque Ernst, Albrecht e Agnes Bernauer. Mas o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se... o único componente da textura dramática”. SZONDI, P. *A teoria do drama moderno, 1880 a 1950*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 29.

³⁰ BECKETT, S. Op. cit., pp. 122-123.

³¹ A raiz da mandrágora, a planta que brotaria da fecundação da terra pelo sêmen de Vladimir, é bastante conhecida, e era bastante utilizada “magicamente”, por ter forma similar à forma humana (seria, portanto, uma espécie de *belo (natural) ideal – a reconciliação*).

³² ADORNO, T. W. Op. cit., p. 305.

³³ BECKETT, S., Op. cit., pp. 32 a 40.

³⁴ “... [o sujeito] degrada em simples material o que não lhe está submetido, as qualidades, e as remove da arte enquanto potencial totalmente indeterminado, de que ela, segundo o seu próprio conceito, teria necessidade.” ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 78.

³⁵ BECKETT, S., Op. cit., p. 188.

³⁶ Adorno afirma, com efeito, na sua “tentativa de entender fim de partida”, que a paródia, nos textos de Beckett, é o resultado do uso dos constituintes dramáticos tradicionais na era da sua impossibilidade; ou seja, é o resultado da negação determinada dos constituintes tradicionais.

³⁷ *Interior sem mobília. Luz cinzenta. À direita e à esquerda, duas janelas pequenas e altas, cortinas fechadas.*

³⁸ BECKETT, S. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 38-39. [*Coleção Prosa do mundo*, v. 7]

³⁹ Ibidem, pp. 71-72.

⁴⁰ Ibidem, p. 51.

⁴¹ Ibidem, p. 74.

⁴² Ibidem, p. 129.