

O A PRIORI (OU TÉDIO) EM *ENDGAME* COMO CRÍTICA DA REALIDADE, DA ARTE E DA FILOSOFIA

THE *A PRIORI* (OR BOREDOM) IN *ENDGAME* AS CRITICISM OF REALITY, THE ART AND PHILOSOPHY

Felipe Rezende da Silva¹

Resumo: Trata-se de compreender a importância do tédio na obra teatral *Endgame* (1957), de Samuel Beckett, a partir do ensaio “*Tentando entender fim de partida*” (1958), de Theodor W. Adorno. Como veremos, Adorno vislumbra na obra beckettiana um importante ponto de referência de uma virada estética que põe em xeque a realidade, a filosofia e a própria arte. Partindo do tédio moderno como elemento estruturante de sua obra, Beckett traz à tona o mal-estar objetivo do esclarecimento como impossibilidade de significado na vida humana em um mundo totalmente desencantado. Na era da falência da metafísica, as categorias tradicionais da filosofia (o universal e o imutável) e da arte (coerência, hermeticidade e necessidade), devedoras de um esteio metafísico para até então se sustentarem, tornam-se insuficientes para compreender criticamente a realidade perante a predominância de um novo paradigma ontológico que assombra a humanidade: o incontestável tédio da existência em uma realidade sem mistério e transcendência. É justamente esse o ponto crítico que Beckett toma como mote de sua peça para instigar a arte e a filosofia a repensarem a possibilidade de resistência ao estado de coisas imperante.

Palavras-chave: Teoria crítica. Teatro do absurdo. Tédio moderno.

Abstract: It is about understanding the importance of boredom in the play *Endgame* (1957), by Samuel Beckett, from the essay "Trying to understand order of departure" (1958), by Theodor W. Adorno. As we shall see, Adorno sees in the beckettian work an important reference point for an aesthetic turning that calls into question the reality, philosophy and art itself. Starting from the modern boredom as a structuring element of his work, Beckett brings up the objective malaise of enlightenment as the impossibility of meaning in human life in a world totally disenchanted. In the age of the bankruptcy of metaphysics, the traditional categories of philosophy (the universal and unchanging) and art (coherence, hermeticity and necessity), borrowing a metaphysical basis to support themselves until then, become insufficient to critically understand the reality before the predominance of a new ontological paradigm that haunts humanity: the undeniable boredom of existence in a reality without mystery and transcendence. It is precisely this critical point that Beckett takes as part of its motto to instigate art and philosophy to rethink the possibility of resistance against the prevailing state of things.

Keywords: Critical theory. Theater of the absurd. Modern boredom.

No âmbito da arte dramática, a palavra “significado” possui uma multivalência denotativa que pode ser apreendida nos respectivos modos: [1] como um conteúdo metafísico que objetivamente se mostra na aparência da obra; [2] a intenção do todo como uma estrutura de significado que possui sentido a partir de si próprio; [3] o

¹ Mestrando em Filosofia pela UNESP de Marília. E-mail: s_frs@hotmail.com

sentido das palavras e frases utilizadas pelos personagens e as referidas consequências lógicas resultantes da interação entre elas (ou seja, o sentido do diálogo trabalhado pelos sujeitos ficcionais). Em *Endgame*, esses três elementos encontram-se às ruínas, são como fantasmas que parecem assombrar a si próprios em sua época dourada que há tempos deixou de existir. A positividade de um significado metafísico esfumou pelos ares, e isso vai implicar na sabotagem da base na qual a arte dramática se apoiou e extraiu seus princípios formais há séculos. Instala-se, no lugar, um angustiante *a priori* do estado de coisas no qual o tempo, a ação e o espaço estão diluídos em um nível de indiferenciação responsável por apresentar o mote principal da peça: quase nada muda, nada efetivamente acontece, não há nada para fazer e, frente a isso, não há o que fazer. Esse apriorismo beckettiano remete à referida virada estética realizada pelo artista no período pós segunda guerra mundial. Ele será arquitetado por meio de dois processos paralelos que marcam o referido ponto de virada em sua arte:

Por um lado, um abandono da representação realista do mundo, característica dos romances que continuavam a tradição do modelo francês do século XIX [...]. Por outro lado, uma recusa absoluta da concepção do romance enquanto movimento, ação que se alimenta de personagens a baterem-se contra circunstâncias exteriores adversas, abandonada em nome da encenação interiorizada deste conflito em personagens imobilizadas e ensimesmadas (ANDRADE, 2001, p.30).

Em termos gerais, a representação realista do mundo - caracterizada como um contramovimento ao romantismo - não tolera excessos e fantasia em suas histórias, visto que o fundo de influência para sua criação está calcado em torno do entusiasmo para com a razão iluminista, que relega os devaneios e as paixões a um plano secundário da vida humana. Por adotar uma postura mais científica ao apresentar o universo artístico, ela insere os seus personagens em um contexto existencial que busca aproximar-se o máximo possível de nossa realidade: os sujeitos fictícios estão comumente envolvidos em uma determinada conjuntura histórico-política responsável por moldar os modos como se comportam, sentem e pensam. Ao longo da trama, o autor, através de uma escrita precisa e objetiva, costuma explorar e criticar problemas socioculturais concomitantes à conjuntura especificada, e também traçar um minucioso perfil psicológico de cada um de seus personagens, cuja intenção subjacente consiste em individuá-los e assim marcar o papel de cada um no desenrolar da história. Por querer representar fielmente a realidade, podemos dizer que a presença do segundo processo apontado por Andrade -

movimento e ação no decorrer da obra por meio de acontecimentos externos à intenção dos personagens, que exigem que estes se firmem como sujeitos e escolham o que fazer diante das adversidades - é mais do que essencial para suprir essa demanda de verossimilhança, cujo semblante se assemelha à lei da ação e reação newtoniana: há a existência e inter-relação entre tempo e espaço, onde os elementos posicionados e subordinados aos limites e às leis desse âmbito são responsáveis por promover o desencadeamento dos acontecimentos concernentes ao mundo urdido pelo artista.

Mas esse tipo de concepção artística não pode arcar com um vazio da existência que chegou a corroer o seu próprio fundamento formal, onde nem mesmo a construção linguística da obra passa incólume. Ao transformar a ausência de significado em seu conteúdo, o drama não pode simplesmente abordá-lo sem que com isso necessite rever a própria forma que deve apresentá-lo, visto que uma contradição imanente se manifesta entre seu método tradicional e uma realidade engolfada pelo humor do tédio. Em última instância, propor a existência de significado onde este está profundamente abalado resulta na contrafação do princípio realista que nega uma realidade fantástica no artefato artístico. Insistir na possibilidade infalível de significado em uma realidade onde “a reificação de todas as relações entre os indivíduos, [...] a alienação e a auto-alienação universais” (ADORNO, 2003, p.57) formaram um espesso véu sobre o processo social da vida é iludir-se acerca da nova condição ontológica do mundo, é “tornar-se culpado de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido” (ADORNO, 2003, p.56).

O drama não pode simplesmente apoderar-se do significado negativo, ou sua ausência, como conteúdo, sem afetar tudo o que é peculiar a ele – virtualmente ao ponto de reversão ao seu oposto. O que é essencial para o drama era constituído pelo significado. Se o drama lutasse para conservar o significado esteticamente, ele seria reduzido a um conteúdo inadequado ou a uma máquina barulhenta que demonstra visões de mundo, como frequentemente ocorre com as peças existencialistas. A explosão do significado metafísico - o qual por si só garantia a unidade de uma estrutura estética de significado - o faz ruir com uma necessidade e severidade que se iguala à norma transmitida pela forma dramática. O significado estético harmonioso, e certamente a sua subjetificação em uma intenção compulsória tangível, são os substitutos daquela significação transcendente, a negação do que por si só constituía o conteúdo. Através da falta de sentido organizada, o enredo deve se aproximar àquilo que comumente transpirava no conteúdo de verdade da dramaturgia. Tal construção do sem-sentido também inclui moléculas linguísticas: se elas e suas conexões fossem racionalmente significativas, então dentro do drama elas sintetizariam sem equívoco

naquele próprio sentido estrutural do todo que é negado pelo todo (ADORNO, 2001, p.120. Tradução nossa).

É importante observar que essa corrosão do significado em Beckett possui uma peculiaridade que não pode ser ignorada. Ela remete tanto essa crítica a um conteúdo específico e tradicional contido na arte dramática quanto a um questionamento sobre a própria realidade em que os humanos estão inseridos, onde nem mesmo a própria filosofia escapa do julgamento. Aí, embora o seu universo ficcional nos mostre a impossibilidade de um significado imanente permeando a existência como um todo, a sua arte não é desprovida de propósito. O tratamento que ele dá aos paradigmas de sua época ressoa como dialeticamente intransigente: ele afirma o conjunto de dados em prol de dar vida à sua arte, mas não compactua a identidade de sua criação e objetivos com aqueles. Beckett, assim, irá erigir uma nova ordem de realismo que toma a mão contrária do realismo tradicional, ainda sustentado pelos existencialistas em suas manifestações artísticas. A respeito desse novo tipo de realismo, comenta Fábio Andrade sobre a interpretação de Adorno:

Aos olhos de Adorno, trata-se, ao mesmo tempo, de um reflexo, reprodução do mundo mesquinho e mutilado em um nível segundo, imaginário, e sua reelaboração na forma na forma conferida ao (in)significante, denunciando a privação de sentido do sujeito e da realidade. As particularidades da sintaxe e do estilo beckettiano se resumem a este paradoxo: num mundo privado de sentido imanente, a partir de um sujeito esvaziado da capacidade reflexiva, é preciso elaborar formas significativas, ao mesmo tempo denúncia e cópia desse estado de coisas (ANDRADE, 2001, p.30-31).

Podemos esclarecer o realismo beckettiano com o uso do próprio pensamento na obra do artista. Este, embora tenha sido o principal instrumento para a efetuação da barbárie esclarecida – subsumido na racionalidade instrumental, forma da *ratio* caracterizada pela impossibilidade de autorreflexão e da reflexão do que ela eliminou -, não pode ser abandonado: é preciso salvá-lo de si próprio. Ao mesmo tempo em que faz uso do pensamento para dar vida à sua arte, Beckett também busca expô-lo a seu próprio estado deteriorado, revelando-o a responsabilidade de sua participação na dialética do esclarecimento. Dito em outras palavras: o pensamento se expõe tanto como um meio de dar sentido à sua arte quanto uma expressão da própria ausência de significado no mundo mediante as consequências do desencantamento deste. Para mostrar essa dualidade do pensamento, ele aparece não só como forma, mas também

como material de qualidade secundária no conteúdo da obra, coisificado nos diálogos de seus personagens mutilados. Ao expor o pensamento em sua forma coisificada, o artista parodia a filosofia e a própria forma do diálogo, esvaziando o seu sentido original e apresentando-o a seus observadores com um indiferente “vejam, isso é tudo o que restou da cultura”.

HAMM: Lembra de seu pai?

CLOV: (*com cansaço*) Mesma resposta. (*Pausa*) Já me fez essa pergunta milhões de vezes.

HAMM: *Gosto das velhas perguntas. (Com ânimo) Ah, velhas perguntas, velhas respostas, não há nada como elas* (BECKETT, 2002, 88-89. Grifo nosso).

A falência do pensamento e a deterioração física de seus *dramatis personae* expõem um estado de deformação humana que decretam a derrocada do indivíduo burguês como alguém capaz de emancipar-se plenamente: o irlandês “joga a pá de cal” sobre qualquer possibilidade humana de transformação da realidade, visto que seus requisitos primários foram mortificados a tal ponto que o sujeito veio a se tornar refém de uma espera vã, da espera por algum tipo de significado ou sinal milagroso capaz de reconstituir alguma substancialidade à sua vida. O momento de espera é infinito, e o tédio experimentado nesse esperar exprime a “eternidade negativa” sob a forma de uma imanência sem rota de escape. A vida, ao ser dominada pelo tédio, transforma-se em maldição, e, sob feitiço, os sujeitos beckettianos lutam desesperadamente para matar um tempo inócuo. O principal passatempo que encontram é através de conversas caracterizadas como *smalltalk*, conversa jogada fora, papo furado que remete ao “*Basic English, or French, or German*” (ADORNO, 2001, p.140), forma da linguagem reduzida ao seu nível mais rudimentar, cuja aplicação se dá principalmente no ensino de pessoas que desejam aprender um novo idioma. Por meio das *smalltalks*, Beckett nos apresenta, além do sepultamento do sujeito pensante, a decadência da linguagem e do próprio pensamento por meio de diálogos mecânicos e vazios, rápidos e monossilábicos, semelhantes a proposições tautológicas em que ao mesmo tempo em que dizem algo, não dizem nada.

Enquanto o drama clássico apresenta um diálogo com ritmo homogêneo e um encadeamento lógico que deve desenvolver uma síntese de sentido entre os períodos, *Endgame* fratura esse nexos lógico e ritmo tradicionais entre as palavras - por meio do silêncio e dos bocejos que entrecortam os períodos pronunciados; de sentenças

protocolares que bastam a si mesmas - a um ponto em que a síntese linguística entre as frases dá sinal de uma possível nota de falecimento através da agregação de formas vazias. A sintaxe cambaleia a cada passo da fala:

HAMM: Um! Silêncio! (*Pausa*) Onde é que eu estava? (*Pausa. Melancólico*) Quebrados, estamos quebrados. (*Pausa*) Quase quebrando. (*Pausa*) Uma goteira em minha cabeça, já no tempo de moleira (BECKETT, 2002, p.106).

As palavras rastejam no deserto do silêncio, senhor quase soberano do universo sintático em Beckett, elas “ressoam como meros substitutos porque o silêncio ainda não se saiu vitorioso, como vozes que o acompanham e o perturbam” (ADORNO, 2001, p.137. Tradução nossa). Desencantadas, elas perderam o seu teor semântico, a ponte de contato entre o som exprimido pela boca e a matéria que este buscava trazer à esfera da representação através de uma referência objetiva. Paralelamente à nulidade e intercambiabilidade dos indivíduos na sociedade industrial, a linguagem avança rumo à esterilidade do significado, afirmada como mero aglomerado de elementos subordinados a um esquema de troca abstrata:

Hamm, irritado pelo impulso de vida que regrediu à falta de jeito de seus pais por meio das conversas em suas latas de lixo, e nervoso porque “isso não acaba”, pergunta: “*Vocês não vão acabar nunca? Isso nunca vai acabar?*” [*Will you never finish? Will this never finish?*]. A peça tem o seu lugar nesse nível. Ela é construída sob a negação da linguagem, e articula isso em sua própria estrutura. No entanto, nem por isso ela evita a aporia do drama Expressionista: que a linguagem, mesmo quando tende a ser reduzida a mero som, ainda não pode se livrar de seu elemento semântico. Ela não pode se tornam puramente mimética ou gestual, como as formas da pintura moderna, liberada da referencialidade, não pode abandonar toda a similaridade com os objetos. Valores miméticos, liberados definitivamente dos significantes, assim se aproximam à arbitrariedade, contingência, e finalmente a uma mera convenção secundária (ADORNO, 2001, p.138. Grifos nossos. Tradução nossa).

Endgame eleva às últimas consequências o processo degenerativo da linguagem e a faz de instrumento de seu próprio mundo absurdo. Os diálogos, cerceados por estereótipos e defeitos linguísticos, “frases insolentes, conexões pseudo-lógicas, e palavras petrificadas que aparecem como sinais de comodidade – como o eco desolado do mundo propagandístico” (ADORNO, 2001, p.138. Tradução nossa), são formas refuncionalizadas de uma realidade devastada pelo alastramento da semicultura e pela superprodução semiótica por meio dos aparatos midiáticos. Adorno (2001) compara

esse processo de criação poética em torno do esvanecimento objetivo da linguagem à ação de gravar os absurdos ditos em uma festa, e, posteriormente, mostrá-los a seus respectivos locutores com o intuito de humilhá-los através de suas próprias palavras. Mas, na festa, o efeito de choque ainda poderia ser superado pela estúpida gargalhada de si próprio; em *Endgame*, o choque é meticulosamente arquitetado a um nível em que o espectador chegue a levantar para si próprio a desconfiança de também nutrir esse tipo de vocábulo.

A utilização desse tipo de linguagem regressiva proclama o apocalipse prestes a cair sobre a ressequida vida diária:

CLOV: Nunca vi nada igual!
HAMM: (*ansioso*) O quê? Uma vela? Uma nadadeira? Fumaça?
CLOV: (*ainda olhando*) O farol afundou.
HAMM: (*aliviado*) Pfuh! Faz tempo!
CLOV: (*olhando*) Tinha sobrado um pouco.
HAMM: A base.
CLOV: (*olhando*) É.
HAMM: E agora?
CLOV: (*olhando*): Mais nada.
[...]
HAMM: E o horizonte, nada no horizonte?
CLOV: (*abaixando a luneta, volta-se para Hamm, exasperado*) Que você esperava que houvesse no horizonte? (BECKETT, 2002, p.78).

Nesse exemplo, a perda do conteúdo semântico é apresentada no ato da pronúncia. Com o desaparecimento do farol, não há mais o que fazer com a palavra “farol”, e ao seu afundamento segue-se um “dar o ombro” a tudo que se esvai sem deixar qualquer traço na história, gesto semelhante ao apontado por Svendsen (2006) ao que Andy Warhol fazia quando a vida estava a ponto de desmoronar: lança-se simplesmente um “*So what?*” ao ar, como se nada realmente mais importasse. A última frase dita por Clov, representante dessa indiferença, é produto da própria indiferença produzida pela “certeza do incontestável tédio da existência” (ADORNO, 2001, p.149. Tradução nossa). Essa sentença, comumente utilizada por grande parte dos indivíduos entediados, é o *clichê* que anuncia o que nos aguarda mais a frente – o nada. Extrai-se daí um niilismo no qual a humanidade parece praguejar contra si própria, onde a espera pelo fim parece ser a única saída de uma vida tornada mera paragem e, nessa letargia global, o “abismo boceja”. Este é equivalente ao tédio universal que o todo tem de sua própria totalidade, na qual o mínimo interesse de transformação qualitativa acarreta em um aborrecimento desnecessário que só vem a produzir mais tédio; isso como um sinal

de uma obstinada indignação contra tudo o que resiste ao seu empenho de espiar o cadáver de si mesmo, único objeto de interesse que restou para averiguação. Aí, uma sentença posta por Walter Benjamin em *Zentralpark* (1940) fica facilmente compreensível: “Para as pessoas de hoje só há uma coisa radicalmente nova – e é sempre a mesma: a morte” (BENJAMIN, 1991, *apud* LARS SVENDSEN, 2006, p.39). O desejo que Hamm possui de morrer pelas mãos de Clov parece ser a única opção que restou para dar cabo de sua própria miséria, mas morrer seria cômodo demais no universo beckettiano. Ao contrário de todos os outros pedidos de Hamm, este, o mais desejado, é o que Clov ironicamente recusa em fazê-lo, e essa desobediência estende o prolongamento do tormento existencial de Hamm como um sinal do veredicto aplicado pela eternidade ao seu ser, no qual a presença da paz de espírito soaria como uma piada de mal gosto.

Não obstante representar o emissário do apocalipse, a linguagem denegrada também revela o processo fraudulento do próprio diálogo entre as pessoas. As contradições lógicas que Hamm comete nos diálogos com Clov, próprias da absurdidade beckettiana, acenam para o abismo comunicativo entre dois seres distintos rebaixados à caricatura de sujeitos pensantes:

HAMM: Vá buscar o croque.

Clov vai até a porta, pára.

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

HAMM: Você não consegue.

CLOV: Logo vou parar de fazer.

HAMM: Não conseguirá mais. (*Clov sai*) Ah, as pessoas, as pessoas, você tem que explicar-lhes tudo (BECKETT, 2002, pp.95-6).

Essa absurdidade do processo comunicativo se desenvolveu por meio do próprio realismo contestado por Beckett, cujo modelo linguístico se assenta sobre o princípio de razão suficiente. Esse princípio exige a pressuposição, por meio da lógica presente nas formas sintáticas, de uma determinada natureza das conclusões e a estabilidade dos conceitos, de tal modo que tudo seja como exatamente tem que ser e não de outra forma. Como pano de fundo para o cumprimento dessa exigência, supõe-se que a troca de palavras entre pessoas é, em parte, motivada pelo inconsciente pré-lógico, e, por outra parte, pela busca de algum tipo de interesse. Quando os sujeitos são reduzidos ao mero estado de autoconservação, tais interesses escapam “àquela objetividade ilusoriamente manifesta em suas formas lógicas”: “a *ratio* da comunicação verbal é sempre também uma racionalização” (ADORNO, 2001, p.140. Tradução nossa). Eis o desvendamento

da antropologia da razão: surgida do próprio interesse de autoconservação, ela, por meio de um aspecto compulsório² de sua manifestação objetiva, racionaliza esse próprio fenômeno calcado no impulso de sobrevivência e, assim, traz uma incoerência à tona: a incompatibilidade entre a fachada racional criada por meio de si própria e a invariabilidade irracional advinda do impulso que a anima. Esta contradição é por si própria um elemento do absurdo, e o que Beckett faz é marcá-la e pô-la como mais um de seus princípios artísticos. Ao romper esse véu ilusório do rigor racional, Beckett fixa mais um dos pontos essenciais de seu estilo realista.

Até mesmo a forma sintática do clássico jogo de perguntas e respostas sofre as consequências desse processo desconstrutor-renovador de Beckett, e isso com o intuito de reforçar a falta do sentido e a imanência para elevar o protesto contra ambas. No jogo de perguntas e respostas, pressupõe-se

[...] uma abertura ao que será falado, uma abertura que não mais existe [...]. Na questão alguém já escuta a resposta antecipada, e isso condena o jogo de perguntas e respostas ao puro engano, ao impraticável esforço de ocultar a não-liberdade da linguagem informacional no gesto linguístico da liberdade. [...] Tudo radicalmente chamado à questão quando confrontado com o nada resiste – pela virtude de um pathos emprestado da teologia – a essas consequências terríveis, enquanto ainda insistindo em sua possibilidade; na forma das perguntas e das respostas, a resposta é infiltrada com o significado negado pelo jogo todo (ADORNO, 2001, p.140. Tradução nossa).

A imprevisibilidade desse jogo assenta-se basicamente na constante necessidade de se ter que explicitar ou reiterar a questão lançada ao seu destinatário. Essa dificuldade de captação imediata sugere a falta de atenção de seus ouvintes e também a perda de força das palavras, que parecem esvanecer logo que escoam das bocas de seus personagens. Cada questão é tornada uma espécie de mistério para os personagens, como se as leis de continuidade do diálogo “não fossem a ‘razão’ da fala e da resposta, e nem mesmo seus entrelaçamentos psicológicos, mas sim um teste de escuta, relacionado àquele no qual uma música se liberta de tipos pré-formados” (ADORNO, 2001, p.140. Tradução nossa). Em certo trecho do início da peça, podemos ver claramente o tom do

² Este aspecto é a necessidade inexorável de abarcar os objetos do mundo segundo seus princípios. Em determinados contextos, como o que estamos apresentando, ao fazê-lo, a razão pode vir a falsificar a natureza do objeto (que aqui se refere a ela própria) visto que, em virtude de sua limitação, ela é incapaz de subsumi-lo de maneira precisa. Caso a autorreflexão não venha a ocorrer e contestar isso, o objeto passa a ser vítima do fetiche do conceito.

estilo explicitado por Adorno. Nessa parte, inclusive, as palavras são tomadas de assalto por um enfado inominável, mas curiosamente apreensível por nós:

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?
HAMM: (*melancólico*) Então não há razão para que isso mude.
CLOV: Pode acabar. (*Pausa*) A vida inteira as mesmas perguntas, as mesmas respostas (BECKETT, 2002, p.42).

Presos nesse jogo linguístico de perguntas e respostas, a inominável presença (do tédio) vez ou outra volta a assombrar os diálogos entre os Hamm e Clov. A insuportabilidade de uma imanência sem objeto definido volta até por meio de repetições vocabulares que buscam imitar a forma anterior do jogo, mas que parcialmente “fracassam” em fazê-lo, visto que o princípio de repetição guarda algo trágico em si: a cada repetição, as palavras parecem se distorcer cada vez mais de seu sentido anterior, lembrando o processo de uma brincadeira popular (“telefone sem fio”) no qual as pessoas se reúnem e uma escolhida entre elas inventa uma palavra e a passa, em ordem determinada, ao ouvido do próximo. O último da ordem deve dizer em voz alta a palavra que lhe fora passada - comumente, ela é distorcida de modo cômico e bárbaro de seu sentido original.³ Como fala Svendsen sobre o problema do significado em Beckett, “todo significado consiste em cópias cada vez mais pálidas de significados mais antigos” (SVENDSEN, 2006, p.105), e isso, em torno das palavras, remete à seguinte conclusão: não somos donos das próprias palavras que usamos, pois “vivemos nas palavras, criados por palavras, as palavras dos outros. As palavras nunca são nossas” (SVENDSEN, 2006, p.106). Elas, assim, escapam ao nosso próprio controle, e cada tentativa de salvar o conceito de cada uma parece ser um esforço fadado ao fracasso. A intercambiabilidade entre elas é o derradeiro resultado de nossa impotência frente ao fetiche do vocábulo.

Esse dilema parece fundamentar em grande parte o processo do teste de escuta apontado por Adorno, posto que em virtude do princípio trágico da repetição, a espontaneidade dos diálogos é garantida mediante a apropriação desse princípio segundo a forma da arte beckettiana. Pelo fato das palavras se distorcerem a cada uso, elas passam a ter o caráter de criptogramas que mesmo já anteriormente apreendidos,

³ Esse processo faz parte de um todo maior da peça que Adorno (2001) nomeia de “repetição danificada”.

necessitam ser continuamente interpretados. Acompanhemos um trecho similar ao citado antes, no qual podemos ver que grande parte das palavras é alterada, mas o objeto a que estão ligadas não é: o tédio.

CLOV: Há tantas coisas terríveis.

HAMM: Não não, mais há mais tantas assim. (*Pausa*) Clov.

CLOV: Fale.

HAMM: Você não acha que isso durou o bastante?

CLOV: Acho! (*Pausa*) O quê?

HAMM: Essa...essa...isso.

CLOV: Sempre achei. (*Pausa*) Você não?

HAMM: (*abatido*) Então é um dia como os outros.

CLOV: Enquanto durar. (*Pausa*) A vida toda as mesmas tolices (BECKETT, 2002, p.99).

Nesse tédio, o tempo e a eternidade se convergem em uma unidade idêntica que dilui tudo em um estado de indiferença, onde, esterilizada a continuidade da vida, a impossibilidade da experiência e a impotência do sujeito se manifestam na memória danificada de seus personagens, nos discursos disparatados e as vãs tentativas de reverter o estancamento do fluxo temporal. Ao mostrar isso, Beckett ainda revela a caducidade das ideias de “condição humana”, “liberdade”, “situação” e de “sujeito absoluto” desenvolvidas segundo os existencialistas, onde, em concomitância, também caem por terra o “universal” e o “imutável”. Para entender o “porquê”, faz-se necessário seguir um processo de raciocínio executado por Adorno em um esquema quase “passo-a-passo” de determinadas páginas de seu texto.

Segundo Adorno, o jargão existencialista em torno do termo “condição humana” poderia ser representado como “a imagem do último humano, o qual está devorando os anteriores – humanidade” (ADORNO, 2001, p.123. Tradução nossa): a ontologia existencialista proclama a universalidade de um processo de abstração inconsciente de si próprio, pois promulga um *a priori* que falha em se conciliar com a concretude do mundo pelo fato de destacar somente o que transcende a própria temporalidade mundana. Isso significa, em outras palavras, implodir a particularidade - forma concreta da existência que é capaz de individuação em um determinado contexto espaço-temporal – e hipostasiar o mero conceito como princípio primeiro da existência. Ora, dado de no conceito de “condição humana” o tédio ser parte da totalidade de seus elementos, já se torna visível o problema de afirmá-la categoricamente em todos os períodos da história da humanidade: como mostra Svendsen (2006) sobre a origem do

tédio, ele é um problema existencial-social surgido só na modernidade, dado que, antes, a palavra “tédio” sequer existia.

A essa abstração falsificadora Beckett propõe uma “antítese cáustica” mediante uma paradoxal efetivação de seu conceito no universo de sua obra. No entanto, ele não elimina da existência a sua temporalidade, posto que, para algo existir, é preciso estar incluído na ordem do tempo, mas sim destrói nela o que o inexorável curso da história tende a extinguir no âmbito do real: o próprio processo individuador mediante a coisificação física, anímica e espiritual:

A razão de ferro da realidade e das pessoas, com a qual o drama conta e conserva, é o que resta do sujeito, do espírito e da alma em face da catástrofe permanente: do espírito, que foi originado na mimesis, apenas imitação ridícula; da alma – encenando ela mesma – sentimentalidade inumana; do sujeito, as suas determinações mais abstratas, existindo e ao mesmo tempo blasfemando. As figuras de Beckett se comportam primitivamente e de modo behaviorista, correspondendo às condições pós-catástrofe, que as mutilou a tal amplitude que não podem reagir de outro jeito. Jogados completamente sobre si próprios, os sujeitos – anti-cosmismo tornado carne – consistem nada mais do que realidades miseráveis de seus mundos, reduzidos às necessidades básicas; ele são *personae* vazios, através dos quais o mundo pode verdadeiramente ressoar (ADORNO, 2001, p.128. Tradução nossa).

A liquidação do sujeito é tão absurdamente reiterada que tudo se resume a um “isto-aqui” puramente abstrato, fruto de uma abstração ontológica levada às últimas consequências na qual as coisas são despidas de qualquer tipo de qualidade: a existência se tornou tautológica, foi transformada e consumida em uma “pura auto-identidade” referente à própria universalidade abstrata do conceito de condição humana. Essa inversão beckettiana reduz esse tipo de pensamento ontológico em “tolice infantil”, marcando o abismo entre o seu conceito e a concretude ao unir ambos e mostrar o absurdo dessa conjunção: a ontologia moderna, ao contrário do que advoga, trataria do que é inumano, extra-temporal e extra-mundano, ou de formas e estruturas reificadas do mundo, da vida danificada como base para suas teses universais e imutáveis sobre a essência da vida humana. O concreto, em *Endgame*, como resultado da coisificação total do mundo, se resume a uma existência constringida em si mesma que é incapaz de representar a universalidade (de elevar-se à categoria “humanidade”), a uma abstração em que a experiência (*Erfahrung*) não é mais possível porque o temporal e o tempo são danificados a um ponto que parecem não mais existir.

O temporal, nas bocas de Hamm e Clov, é assim apresentado:

HAMM: As ondas, como estão as ondas?
CLOV: As ondas? (*Direciona a luneta*) De chumbo.
HAMM: E o sol?
CLOV: (*ainda olhando*) Zero.
HAMM: Devia 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*) Cinza! (*Pausa. Mais alto ainda*) CIIINZA! (BECKETT, 2002, p.79).

Tudo parece se resumir a uma única estação: cinza. Beckett sugere o desaparecimento dos quatro ciclos anuais da natureza, e assim também há de ser com o próprio ciclo da vida, coberta por um tom cinzento. Cinza, o ponto médio entre o preto e o branco, o tom alegórico da indefinição que remete a lugar algum, que se apossa de tudo e dissolve em si. Cinza, a consequência objetiva da exclusão da história mediante o esvaziamento - por meio de si mesma - da força da consciência de pensar a própria história, de recuperar os rastros da vida (de rememorar). As *gags* formais cometidas por Hamm ao propor as suas narrativas que buscam recuperar o passado podem ser compreendidas como um dos vários indícios do declínio da capacidade da memória humana em elevar a consciência de si. Entendido como um ser racional, o narrador possuiria a tarefa de rememorar o que já passou no curso do tempo, de impingir os seus toques peculiares no caminho da narrativa de um modo que o seu próprio rastro pessoal também fique marcado na história contada. O tom da narrativa difere do tom de quem fala normalmente, pois ao contrário da fala comum, o tom do narrado é insuflado de elementos dramáticos responsáveis por prender a atenção e emocionar o seu ouvinte. Por fim, em seu término, toda verdadeira narrativa deve transferir algo de substancial ao seu destinatário (um ensinamento, por exemplo), de maneira que ele não seja o mesmo de antes após ter ouvido a história – ela deve transformá-lo. Como fala Adorno (2001), Hamm, ao contrário de ser um sujeito pensante, é apenas uma casca vazia deste, ele age como se estivesse refletindo sobre algo, mas sem pensar. Ao longo de suas narrativas, Hamm transita entre o tom dramático e o tom coloquial, isso como um sinal que o seu discurso se alterna entre a desintegração e a desesperada tentativa de recompô-lo novamente, vindo a expor a árdua tentativa de inserir pretensos traços pessoais no interior da narrativa que, a cada passo, fracassa. Não obstante, o mais longo e “épico” dos discursos de Hamm é revelado como inconcluso; ele não é capaz de fechar o ciclo

da história, surpreendentemente sabotando a nossa expectativa em torno de um possível desfecho apoteótico. Por fim, em suas narrativas, o “ensinamento” presente em cada uma parece ser sempre o mesmo: que a humanidade e o mundo caíram em um estado de profunda miséria; que não existe nada para se recuperar, só para constatar o irrecuperável:

HAMM: Uma vez conheci um louco que pensava que o fim do mundo havia chegado. Ele pintava. Eu gostava muito dele. Ia vê-lo no hospício. Eu o tomava pela sua 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. Apavorado. Tinha visto apenas cinzas. *(Pausa)* Apenas ele havia sido poupado. *(Pausa)* Esquecido. *(Pausa)* Parece que o caso não é...não era tão...tão raro (BECKETT, 2002, p.97).

Não só as narrativas de Hamm, mas praticamente todas as narrativas de *Endgame* apontam para a derradeira teleologia da história: um inevitável processo de declínio não só da humanidade, mas do mundo como um todo, visto que aquela esgotou todos os recursos naturais ao ponto de quase nada mais restar. A falta de suprimentos que cerceia a existência dos personagens é a constatação do produto final do incontrolável progresso técnico, no qual o derradeiro controle da matéria atômico-radioativa já prenuncia a tragédia de seu uso: a desintegração da matéria, dos meios de subsistência, da cultura e da *individualidade*. Aqui, uma afirmação de Andrade sobre os romances beckettianos serve tanto para explicar uma das características da forma dramática de *Endgame* quanto as consequências do trágico processo da história sobre a individuação subjetiva:

O que, antes, constituiu a riqueza e o interesse do material que alimentou o desenvolvimento da forma romance (a diferenciação dos mundos interiores individuais, a multiplicidade de caracteres legitimamente exploráveis em sua particularidade socialmente significativa) acaba por se dissolver, sob a ação da história. A identidade subsiste apenas como concha vazia, reduzida ao menor denominador comum, simplificada e infantilizada, recriando, em nível segundo, o empobrecimento da experiência historicamente possível (ANDRADE, 2001, p.73).

A infantilidade de seus personagens, que ao longo da peça não desaparece, denuncia a impossibilidade de se desenvolverem como indivíduos em virtude da esterilidade e estagnação do tempo (um tempo sem experiência) - como é mostrado

pelas palavras de Clov, toda hora é a mesma hora, todo dia é o mesmo dia, e não parece haver algum motivo para que isso mude. A impotência para a diferenciação vem acusar a fraude que é a insistência existencialista em torno do processo diferenciador como parte da atual condição da humanidade. Beckett denuncia essa insistência como mera ideologia, e a respeito do problema não nutre qualquer remorso; pelo contrário, ao omitir a possibilidade do momento individuador, ele procura salvá-la na “idiotia” de uma superlativização do ato resignatório. O irlandês, ao destacar a onipotência do estado regressivo do mundo de *Endgame*, expõe o seu protesto contra a própria lógica de uma realidade histórica que “obedece à lei da regressão tão docilmente que uma contra-noção não pode mais ser concebida para combatê-la” (ADORNO, 2001, p.126. Tradução nossa). A individuação não pôde resistir às últimas catástrofes decorrentes, e o que Beckett faz é produzir o eco da desgraça para mostrar seu impacto objetivo, no qual a “substancialidade” e a “absolutidade” do sujeito, categorias existencialistas essenciais para o aporte do ato individuador, têm o cadafalso sob seus pés acionados pela realidade do próprio mundo, que as nega sem nenhuma ação de resistência.

Esse contra-argumento é confeccionado a partir da seguinte concepção: sujeito e sociedade só existem como mediações, são categorias surgidas ao longo do curso espaço-temporal da história humana. Segundo Adorno (2001), a ideia de sujeito porta uma dialética intrínseca à sua definição, porque ele é tanto o resultado do processo de alienação capitalista quanto uma unidade de resistência ao próprio processo. O sujeito, assim, não é algo absoluto e imediato, ente transcendente ao espaço-tempo que ordena o mundo a seu bel prazer, pois dado de ter surgido em um período histórico específico, também pode desvanecer pela ação da história. Não obstante isso, a própria noção de substancialidade – a certeza de si como um “eu” – é irreduzível à mera autoafirmação subjetiva: a objetividade aí também tem o seu papel, pois a certeza de si é alcançada mediante o contraste resolutivo com um “não-eu” (um “outro”) seguido de uma não dissolução do “eu” no “outro” no movimento de embate. Em *Endgame*, isso vem ao chão:

Mesmo para as vítimas de um campo de concentração, o existencialismo atribuiu à liberdade interior de cada um aceitar ou rejeitar o martírio infligido. *Endgame* destrói tal ilusão. [...] A posição individualista pertenceu [...] à tendência ontológica de todo existencialismo, mesmo aquele de *Ser e Tempo*. A dramaturgia de Beckett a abandona como um abrigo obsoleto. Em sua estreiteza e contingência, a experiência individual não pode localizar em lugar algum a autoridade para interpretar a si mesma como um recipiente do

ser, ao menos que ela pronunciasse por si a característica fundamental do ser (ADORNO, 2001, p.126-127. Grifos do autor. Tradução nossa).

O que restaria de substancial no indivíduo ao ser transformado em espécime para experimentos científicos? O poder de pensar, entendido como parte fundamental da constituição da substância subjetiva, é fatalmente minado na proporção do crescimento do flagelo aplicado sobre o corpo físico.

HAMM: Uma idéia, tenha uma idéia. (*Pausa. Com raiva*) Uma idéia brilhante.

CLOV: Ah bom. (*Começa a andar de lá para cá, os olhos fixos no chão, as mãos juntas às costas. Pára*) Como doem as minhas pernas, é incrível. Logo não poderei mais pensar (BECKETT, 2002, p.101).

A catástrofe é total. O caminho ético do espírito como erradicação progressiva da barbárie está arruinado. Diante desta, ele emudece: as duas bombas atômicas atiradas sobre o Japão no fim da segunda guerra mundial representam a tragédia objetiva que constatou de maneira incontestável um falso giro do progresso espiritual. Ao ter-se posto como um fetiche para si próprio, o espírito traiu a si mesmo. A vitória da razão instrumental sobre o progresso humano é a sua má consciência, um lembrete de que, na sombra produzida por seu otimismo reluzente, a barbárie faz a sua morada.

Referências

- ADORNO, W. T. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*; tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003
- _____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*; tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis, Rj: Vozes: 1995.
- _____. 1961. “Trying to Understand Endgame”. *The New German Critique* 26 (Spring-Summer 1982) 119-150. Rpt. in *The Adorno Reader*. Ed. Brian O' Connor. London Blackwell, 2000.319-352. ISBN 0631210776.
- ANDRADE, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BECKETT, S. *Fim de partida*; tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- SVENDSEN, L. *Filosofia do tédio*; tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.