doispontos:
Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos

O fim da espera sem fim: o teatro de Beckett

Marcela Oliveira
Doutora em Filosofia pela PUC-Rio. Professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.
marcelacibella@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga como, na trilogia teatral do pós-guerra *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*, Samuel Beckett apresenta uma espera sem fim, em dois sentidos. Primeiro, quanto ao conteúdo: é uma espera que não possui finalidade exterior às obras, como um significado total que possa ser depreendido e servir à nossa instrução moral ou cognitiva. Segundo, quanto à forma: a espera não termina, é sem fim, como um objetivo último a ser almejado pelos personagens no interior das próprias obras que lhes conferisse completude, encerramento.
Palavras-chave: Beckett, teatro, espera, finalidade, fim, jogo.

The end of the endless wait: The Beckett Theater

Abstract: This article investigates how, in the post-war theatrical trilogy *Waiting for Godot*, *End game* and *Happy Days*, Samuel Beckett presents a wait that never ends, in two ways. First, regarding the content: it is a wait that has no external purpose of the works, as a total meaning that can be understood and serve our moral or cognitive instruction. Second, regarding the form: the waiting does not end, it is endless, as a final goal to be desired by the characters within the works that would confer them completeness, closure.
Key-words: Beckett, theater, wait, purpose, end, game.

Na consideração de Platão sobre a arte, no "Livro X" de *A república*, fora exigido da poesia (especialmente a teatral) que, além de agradável aos sentidos, ela fosse capaz de instruir os homens, cognitiva e moralmente. Por não responder a tais critérios político-pedagógicos, que constituíram então uma finalidade a ser almejada pela arte, a poesia trágica terminou banida da cidade ideal. Ainda na antiguidade, Horácio formulou semelhante necessidade de que a arte unisse o útil ao agradável, devendo ser capaz de instruir e deleitar, ao mesmo tempo.

Tal exigência se sustentou por muitos séculos. E, mesmo quando se passou a questionar tais "interesses" externos ao âmbito estético, na modernidade, manteve-se a perspectiva do prazer gerado pela conformação artística. E aqui me refiro à delimitação kantiana que garantia autonomia à Estética ao desatrelá-la das exigências tradicionais de que levasse ao conhecimento teórico ou à ação moral, ligando-a ao sentimento de prazer (seu ajuizamento) pelo sujeito no encontro com o belo artístico ou natural – prazer esse não mais apenas sensorial, como propunha a argumentação platônica, mas consequência de um jogo entre a imaginação e o intelecto.

Se até Kant discutiu-se primordialmente a "finalidade da arte", sendo por ele mesmo instaurada a autonomia que liberava a obra de ter que responder a objetivos finais exteriores a ela, tal como estabelecera a tradição ocidental ao menos desde Platão; após Kant ganhou forte inflexão um debate acerca do "fim da arte", em

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.

especial com Hegel e o famoso tema da morte da arte enquanto expressão privilegiada da verdade, o que teria ocorrido no processo histórico de sua dessacralização. Saindo da esfera do ritual religioso e entrando na esfera propriamente estética autônoma, a arte moderna teria encontrado o seu encerramento, uma espécie de limite.

Tal diagnóstico influenciou pensadores do início do século XX, entre os quais Walter Benjamin e Theodor Adorno, que buscavam entender como as formas artísticas de sua atualidade colocavam em jogo essas tradicionais preocupações acerca da finalidade, enquanto meta a ser atingida, e do fim da arte, enquanto a perspectiva de impossibilidade do seu desenvolvimento no horizonte contemporâneo.

No meio do século XX, o escritor irlandês Samuel Beckett mostrou que a arte era forçada a encarar (caminhando muitas vezes no registro do desprazer) a falta de sentido dos acontecimentos de sua época, que, junto com toda a destruição que causaram, destruíam também a crença em uma finalidade da história. Se a história não caminha na direção do progresso humano, a arte também não confia mais no encerramento de um sentido que lhe dê sustentação formal e significado conceitual.

Nesse contexto, essa comunicação investigará como, na trilogia teatral do pós-guerra *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*, Beckett apresenta uma espera "sem fim". Isto quer dizer: sem finalidade para além das obras, como um sentido para nossa instrução cognitiva ou moral; e sem fim, como um objetivo último a ser almejado pelos personagens no interior das próprias obras, que lhes conferisse evolução até a completude de um enredo ou de seu destino.

Junto com toda a destruição física e concreta que promoveram, as catástrofes da primeira metade do século XX destruíam também a confiança moderna no progresso da razão desprovido de autocrítica, bem como a articulação discursiva capaz de sustentá-la. Tendo em vista essa ruptura discursiva, Adorno afirmou não ser mais possível fazer poesia depois de Auschwitz.[1] A mesma racionalidade científica que estava na origem da crença no progresso era agora mobilizada para os horrores da guerra. Os monumentos da cultura, dizia Benjamin, eram revelados dialeticamente também como monumentos de barbárie no processo histórico.[2]

Isso contrariava a expectativa que havia sido gerada no período anterior, conhecido como o "século da história". O século XIX prometia a evolução espiritual e material da humanidade, com Hegel e Marx, por exemplo. O progresso histórico nos livraria da barbárie e nos traria à civilização, acreditava-se. Retrocedendo um pouco mais, foi no âmbito do pensamento iluminista do século XVIII que a concepção linear e progressiva do tempo cronológico, aliada à crença absoluta nas luzes da razão, levara ao desenvolvimento das chamadas *filosofias modernas da história*. Do ponto de vista de sua elaboração filosófica, seus maiores expoentes foram Kant e, principalmente, Hegel.

Nas primeiras décadas do século XIX, a concepção histórica hegeliana apresentava uma evolução do espírito humano, na conquista da liberdade, em direção ao futuro. Por isso, Hegel sistematizou a história universal a partir do ponto em que se encontrava, quando, para ele, tanto história quanto filosofia teriam seu encerramento. Por reunir e ordenar todos os acontecimentos com vistas a um fim, uma meta, um *telos*, a perspectiva histórica passou a ser considerada do ponto de vista do futuro.

Essa perspectiva teleológica comparece também nas análises estéticas de Hegel. Sua teoria do drama baseia-se na mesma estrutura dialética que sustentava seu historicismo. Para ele, a forma dramática apresentaria uma intriga, logo de início, responsável por quebrar uma conjuntura prévia e instaurar uma "negatividade" capaz de promover toda uma reestruturação dos termos em jogo – por exemplo, uma disputa entre personagens, ou a luta do herói contra seu destino. Tal embate constitui o desenvolvimento

da trama na direção de sua resolução final, ou seja, da reconciliação daquilo que teria sido quebrado, agora em novos termos, harmonizados.

Por isso, inclusive, é que ele diz que, mesmo quando o drama moderno gerou peças com cinco atos – caso de Shakespeare – ele continua atrelado à estrutura formal da tragédia antiga, em três atos, conforme notara Aristóteles. Na *Poética*, o filósofo grego dizia que "'todo' é aquilo que tem princípio, meio e fim"[3]. Nos seus cursos de estética, o filósofo alemão dirá que, em termos numéricos, cada drama tem *três* atos, "dos quais o *primeiro* ato expõe o surgimento da colisão, que a seguir no *segundo* ato se apresenta vivamente como embate recíproco de interesses, como diferença, luta e intriga, até que então, no *terceiro* ato, conduzida ao topo da contradição, ela, por fim, necessariamente se soluciona"[4]. Isso significa que, mesmo quando um dramaturgo se esforça por compor uma obra em cinco atos, os três do meio podem ser remetidos a um único e mesmo desenvolvimento da intriga, o momento da contradição "negativa", resultando ainda na estrutura tripartida característica da dialética que explicava também a evolução histórica da humanidade em direção ao progresso.

Tanto na consideração que Hegel faz sobre o processo histórico, na introdução de seus cursos sobre *Filosofia da história*, quanto na análise que faz das tragédias gregas em geral e de *Antígona* em particular, nos cursos sobre *Estética*, é fundamental a noção de que o ator não tem plena consciência de seu papel no processo total. Ele é cego ou inconsciente de sua função particular no desenrolar de um enredo mais amplo e com consequências para outros indivíduos. Seria tarefa do historiador deslindar a causalidade dos eventos, fazendo a mediação entre a objetividade da ação dos atores reais e o sentido subjetivo ou ideal do processo histórico completo, desconhecido daqueles que agem no momento em que agem. Para caracterizar a teleologia em curso na história, Hegel apresenta a metáfora de um incêndio iniciado com uma determinada intenção particular, mas que, a despeito do objetivo específico do agente, pode assumir maiores e mais terríveis repercussões: "na ação imediata pode haver outra coisa que não estava na vontade e na consciência do autor"[5].

Enfatize-se ainda, além da relação temporal progressiva, capaz de aproximar a composição da história daquela do drama, que na trilogia de Sófocles sobre Édipo importa em especial a busca do personagem pelo autoconhecimento.[6] Por mais que caminhasse cegamente em direção ao destino inflexível, na tragédia o herói vai se tornando autoconsciente de sua liberdade no desenrolar mesmo de sua destemida luta contra o inevitável. Ou seja, o próprio agente adquire aos poucos a consciência de seu papel no todo da ação, o que no caso da historiografia é realizado apenas posteriormente pela mediação do intérprete dos fatos, o historiador. Esse exercício da liberdade de agir pelo herói trágico, acompanhado por sua autoconsciência de ser livre, parece faltar aos personagens beckettianos, condenados a esperar, como veremos mais à frente. Seria a "espera" o contrário da "liberdade"?

*

Bem, então, da perspectiva da passagem de tempo, a dialética instaura uma relação causal entre passado, presente e futuro que implica o movimento evolutivo de superação entre tese, antítese e síntese. No caso do drama, essas três etapas encarnam-se em começo, meio e fim, gerando uma obra que se pretende completa do ponto de vista da *forma* e capaz de totalizar um sentido do ponto de vista do *conteúdo*. Foi Hegel quem disse que "o decurso propriamente dramático é o *movimento de progressão* constante até a catástrofe final"[7].

Nas peças de Beckett de que vamos tratar agora, não há *progressão* no tempo. Tampouco há completude na forma ou totalidade de sentido. Não há nem mesmo *movimento*. Se há catástrofe, ela não nasce em cena,

nem poderia se resolver em cena. Se há catástrofe, ela já está dada quando a peça começa, e não parece haver nada que os personagens possam fazer para escapar dela. A dificuldade em lembrar de um tempo anterior à catástrofe – como Winnie dizendo: "ah, os velhos tempos" – nos sugere que a ruptura de sentido em suas vidas aconteceu já há muito, estando a possibilidade de luta contra tal ruptura longe do seu alcance. Aprisionada em um cenário estranho, ela não se movimenta, nem enxerga o próprio marido, que rasteja atrás do monte onde se encontra enterrada em *Dias felizes*.

O que resta, então, ao teatro de Beckett? Desprovida da finalidade de sentido (conteúdo) e da finalização do enredo (forma) que tradicionalmente caracterizavam o drama, no que se apoiará a cena beckettiana? A resposta formulada a título de hipótese para esta comunicação é: *o jogo cênico de Beckett se funda em uma espera, mas uma espera destrelada de um fim*.

Isso não significa, só, que Vladimir e Estragon passam a peça inteira *Esperando Godot*, e ele nunca chega – portanto, sua espera também nunca chega ao final. O que se propõe aqui é de que a ausência de uma etapa final capaz de encerrar o enredo está ligada formalmente à falta de finalidade, enquanto meta, *telos*, ou sentido projetivo de futuro que fosse forte e confiável o suficiente até mesmo para gerar um enredo dramático de antemão. Digo: o início da espera fica contaminado de saída pela impossibilidade de realização final daquilo a que essa espera se propõe, isto é, a inviabilidade de seu cumprimento. O conteúdo mesmo da trama fica esvaziado de significado – ao menos de um significado capaz de representar algo para além daquele jogo cênico que, no mais das vezes, parece simplesmente sem sentido!

A hipótese de trabalho, então, é a de que a ruptura discursiva vivida na primeira metade do século XX – no diagnóstico de Benjamin após a grande guerra, os combatentes silenciosos nos mostravam que fomos privados da "faculdade de intercambiar experiências"[8] – não causou impacto apenas na filosofia e na história, mas também na literatura. Se os fenômenos das duas guerras mundiais, da emergência dos regimes totalitários e da explosão atômica interrompiam a articulação coletiva e eficaz do discurso tradicional, no pós-guerra a literatura registrava essa dificuldade narrativa não apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma fragmentada. Caso radical é a obra de Beckett, na qual a ruptura da fala convive lado a lado com sua insistência: "não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar."[9]

Se pudermos parafrasear esse trecho de *O inominável* para ilustrar o tema central desta comunicação, poderíamos dizer: não sabendo o que esperar, não querendo algum resultado específico dessa espera, tenho que esperar – ou seja, tenho que continuar, como insiste a voz narrativa naquela obra citada. Da forma do romance ao teatro, a existência que era confirmada pela continuidade da voz que fala na escrita de *O inominável* deveria ser confirmada pela continuidade das presenças no palco, sustentando o jogo cênico, na trilogia teatral de que tratamos. "Continuar", no palco, seria o mesmo que "esperar"?

Pelo o quê os personagens esperam: por algo, pelo outro, pela "deixa", pelo fim? Qual é o sentido dessa espera? Isto é, em qual direção ela aponta e qual o seu significado? Para responder a tais perguntas, seria preciso definir a palavra "espera" conforme o vocabulário beckettiano. Mas e se essa espera "for uma espera só no nome"? Digo isso novamente parafraseando Beckett, agora na carta em que diz, sobre o cenário de *Esperando Godot*, tratar-se de "um céu que é céu só no nome, uma árvore que os faz se perguntarem se é uma, minúscula e seca"[10].

Assim como Estragon e Vladimir se perguntam se aquilo que têm à sua frente é de fato uma árvore, estamos nós aqui nos perguntando se aquilo que fazem no palco é de fato uma espera. Se basta dizerem que é árvore ou céu para que o sejam no jogo cênico, a despeito de todo o resto colocar isso em suspenso, talvez também

baste nomearem como "espera" aquilo que fazem para que o seja, embora em todos os sentidos seja negado o significado tradicional de espera, especialmente no que diz respeito à ideia de finalidade discutida aqui.

Abandonados numa cena insignificante e paralisante, os personagens teatrais de Beckett seguem esperando o *Fim de partida* ou a chegada de Godot, ainda que não saibam muito bem o que isso significaria. Aliás, é improvável que o tão esperado encontro trouxesse alguma resolução ou desfecho para aquela situação, afinal, Vladimir e Estragon nem sabem ao certo o que esperam de Godot. "O que era mesmo que queríamos dele?" Reconhecem, vagamente, esperar "nada de muito específico", "um tipo de prece", "uma vaga súplica"[11] ou o que ele pudesse propor. Enquanto isso, Hamm e Clov acreditam meio desesperançados que seu jogo possa chegar ao final.

Tudo parece girar em torno da espera. Em *Esperando Godot*, ela é sempre reiterada, desde o título até às conversas desconexas da dupla de vagabundos. Embora essa mesma espera se mostre um elo frágil, que os mantém em cena, junto àquela árvore seca, sem saber ao certo o dia, a hora e o local do encontro (quiçá se foi de fato marcado), nem mesmo sabendo ao certo o que esperar de Godot caso ele chegue – o que sugere de várias formas a falta de confiança nesse objetivo. No entanto, é esse elo frágil que os une. É desse elo frágil que nasce o jogo entre eles.

Mais para a frente na peça, depois de vários lances de um jogo que parece cada vez mais insignificante, eles chegam a se imaginar no papel de representar toda a humanidade, afinal "neste lugar, neste momento, a humanidade somos nós, queiramos ou não". E o que seria esperado desses dois espécimes capazes de representar toda uma espécie à qual sentem-se "atados pelo destino cruel"? Quando parecem se aproximar de uma conclusão mais profunda sobre sua existência, ou ao menos arriscar uma hipótese de porque estão ali, retomam o tema central, repetido exaustivamente, de que "apenas uma coisa está clara: estamos esperando que Godot venha"[12].

O tema da crueldade do destino faz pensar, de novo, no herói trágico antigo. Édipo sabe muito bem o quão cruel era o destino que lhe havia sido prenunciado pelo oráculo. Tão cruel, que ele tenta lutar contra esse mesmo destino apenas para, como um ser livre e autoconsciente de sua liberdade, reencontrá-lo ao final da trama. Édipo não fica à espera da fortuna quando, ainda jovem, toma conhecimento dos terríveis crimes que lhe haviam sido predestinados. Ele sai de sua cidade, viaja e desbrava o mundo. Até encontrar-se justamente onde havia saído ainda prematuro. Sem o saber, na peça de Sófocles, o herói investiga o outro e conhece a si mesmo. Livre e conhecedor, Édipo fura seus olhos, mostrando que o humano nunca enxerga tudo.

Vladimir e Estragon cogitam representar o destino humano. Mas não parecem conhecer nada de próprio e esclarecedor sobre si mesmo ou sobre a situação em que se encontram no decorrer da peça. Após elencarem várias possibilidades de significação, acabam voltando sempre ao reconhecimento do estado de espera que parece imobilizá-los. Estragon pergunta se "não estamos amarrados". Vladimir responde: "Amarrados a Godot? Que ideia! De maneira nenhuma! (*Pausa*) Não... ainda."[13] Sem conseguirem se afastar da árvore aonde seria o local do encontro, embora não propriamente amarrados a ela, cogitam se enforcar num galho, mas nem a liberdade do suicídio lhes é concedida. O galho quebraria. Na "sombra ridícula de uma árvore na qual não se pode sequer se enforcar"[14], sua iniquidade é maior que a vida, escreveu Beckett em carta de 1948. Não há como lutar contra a crueza desse destino. É preciso esperar pelo fim, ainda que esse fim não traga necessariamente uma redenção da vida, o registro de uma transformação ou a conclusão de uma trama.

Em *Fim de partida*, menciona-se a todo momento a iminência de um fim: o fim da exploração de Clov por Hamm, o toque final do despertador, o fim da fala de um personagem como "deixa" para o outro, o

fim da deterioração física pela qual passam todos os personagens em cena, a chegada ao estágio final de paralisia, mutilação e perda de toda organicidade... Mas, ainda assim, continua-se: os pais de Hamm não se encontram em pedaços depositados em latões no palco? Clov diz: "O fim é incrível." Hamm devolve: "Prefiro o meio."[15] No jogo de dependência entre carrasco e faz-tudo, a finalidade aparece mais uma vez suspensa, e a cena funda-se em uma espera pelo inevitável esgotamento de todas as possibilidades físicas e mentais, o que parece ser a única forma de encerrar de uma vez por todas essa partida.

É difícil apostar na realização do que se espera, no caso o fim da partida, uma vez que a linguagem não corresponde mais ao sentido usual. Com a desconfiança de que as palavras continuem significando o mesmo que significavam antigamente, e portanto com a comunicação suspensa, os personagens que já se encontravam imobilizados no espaço cênico também se encontram imobilizados no léxico. Clov sente-se esgotado ao esgotar a linguagem: "Uso as palavras que você me ensinou. Se não querem dizer mais nada, me ensine outras. Ou deixe que eu me cale."[16] Mas calar-se aqui seria o mesmo que enforcar-se lá. Seria o fim. E o fim não chega. Não... ainda.

No terceiro e último caso, em *Dias felizes*, a personagem Winnie insiste no fato de que se encontra esperando o fim do dia, que seria anunciado pela campainha de dormir. O medo que ela sente de ser surpreendida rápido demais pela campainha final sem ter feito tudo o que deveria, ou de terminar todos seus afazeres cedo demais, ficando com muito tempo vazio antes da chegada da tal campainha, indica justamente a incapacidade de encarar o tempo como uma estrutura linear e progressiva capaz de engendrar um processo eficiente. O tempo não transforma nada. Logo, mesmo que pudesse andar pelo palco, Winnie não poderia caminhar dialeticamente na direção de um futuro promissor, como imaginavam as modernas filosofias da história, das quais se falou mais acima. Pois aqui não há *telos*, finalidade.

> Ah é, tão pouco a dizer, tão pouco a fazer, e o medo tão forte, certos dias, de se descobrir... sobrando, com horas ainda pela frente, antes da campainha de dormir, e nada mais a dizer, nada mais a fazer, que os dias passam, certos dias passam, completamente, a campainha toca, e nada ou quase nada se disse, nada ou quase nada se fez. [...] Esse é o perigo.[17]

Se não há meta projetada para o final, o começo também fica em suspenso. Como começar um processo que não tem para onde ir? Ela nota essa dificuldade e diz para si mesma: "Começa teu dia, Winnie."[18] Mas, o que esperar desse dia, que transcorre entre a campainha de acordar e a campainha de dormir, sem que nada de novo ou de eficaz possa surgir daí? Essa experiência terrível e desprovida de sentido, desemboca numa sequência de gestos fragmentados, sem importância, repetidos à exaustão ao longo da peça. Enfim, também não há aqui aquele *movimento de progressão* capaz de explicar o drama clássico segundo Hegel.

Na passagem para o segundo e último ato, a imagem dela enterrada agora até o pescoço no monte em que já se encontrava presa até a cintura, sugere uma repetição infernal, cada vez mais precária, do que parece ser um dia vivido ciclicamente tal como no mito de Sísifo.[19] Com a diferença de que, em Beckett, não há explicação para tal castigo, nem há indicação da finalidade a ser atingida com esse sofrimento reiterado. Na redundância de gestos vazios no presente e na repetição de temas vagos do passado, Winnie espera que o dia passe, esperando fazer sentido, ou nem isso; esperando que seu marido a escute, ou nem isso; esperando que a possibilidade de que ele a escute já seja o suficiente para seguir falando. Notar que o público permanece ali, em meio à tanta precariedade, já seria algo digo de nota: "Alguém está olhando para mim, ainda. (*Pausa*) Se preocupando comigo, ainda. (*Pausa*) Isso é que eu acho maravilhoso."[20]

Como vemos, nessas peças de Beckett, a espera não aparece como promessa de realização de uma ação efetiva por meio da liberdade autoconsciente de quem age. Mas, ao contrário, surge como o que resta na

anulação da ação livre e eficaz; o que se dá quando nada mais parece possível de ser cumprido por meio de uma relação produtiva com o tempo; o que aparece na suspensão do movimento progressivo. Hamm descreve de maneira crua o destino que aguarda Clov, contra o qual não adianta lutar, e pelo qual só resta esperar...

> 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.[21]

O teatro de Beckett nos confronta com uma espera sem finalidade, uma espera que não expressa nada para além de si, que tem uma consistência própria e, ao mesmo tempo, parece tão próxima da vida. Sem sentido prévio, evolução ou direção discernível, essa espera é opaca. Para tratar do que chama de opacidade da existência, Beckett dizia querer o teatro reduzido aos seus próprios meios: palavra e jogo.[22] Sem um fim determinado a ser alcançado pelo jogo teatral, e sem poder atingir com isso uma finalidade de sentido pela palavra enunciada em cena, segue-se jogando-falando-esperando. E, assim, sustenta-se o jogo enquanto espera. Até que o jogo acaba.

NOTAS

1. Adorno, "Crítica cultural e sociedade", In: *Prismas*, p. 26.

2. Benjamin, "Sobre o conceito de história", In: *Obras escolhidas volume I*, p. 225.

3. Aristóteles, *Poética*, p. 47 (VII).

4. Hegel, *Cursos de estética IV*, p. 211.

5. Idem, *Filosofia da história*, p. 31-32.

6. Esse ponto da discussão foi acrescentado aqui a partir da sugestão de Márcia Gonçalves – a quem aproveito para agradecer – após a apresentação desta comunicação no Congresso da ABRE de 2017.

7. Hegel, *Cursos de estética IV*, p. 210.

8. Benjamin, "O narrador", in: *Obras escolhidas volume I*, p. 198.

9. Beckett, *O inominável*, p. 58.

10. Idem, *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956*, p. 216. *[Dans Godot c'est un ciel qui n'a de ciel que le nom, un arbre dont ils se demandent si c'en est un, petit e rabougri.]*

11. Idem, *Esperando Godot*, p. 37-38.

12. Ibidem, p. 160.

13. Ibidem, p. 44.

14. Idem, *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956*, p. 107. *[Je les vois d'une iniquité plus grande que nature. A l'ombre dérisoire d'un arbre pas même foutu de vous pendre.]*

15. Idem, *Fim de partida*, p. 91-92.

16. Ibidem, p. 87.

17. Idem, *Dias felizes*, p. 46.

18. Ibidem, p. 30.

19. Andrade, "A felicidade desidratada", In: Beckett, *Dias felizes*, p. 23.

20. Beckett, *Dias felizes*, p. 55.

21. Idem, *Fim de partida*, p. 77-78.

22. Idem, *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956*, p. 216.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. "Crítica cultural e sociedade". In: *Prismas.* São Paulo: Editora Ática, 1998.

ANDRADE, F. S. "A felicidade desidratada". In: BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BECKETT, S. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956*. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas volume I*: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética IV.* Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Filosofia da história*. Trad. Maria Rodrigues, Hans Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.