

O TEMPO HISTÓRICO PÓS-CATÁSTROFE: UMA LEITURA DE ADORNO SOBRE BECKETT

*Felipe Serafim Vieira*⁹²

Resumo

A proposta deste artigo é pontuar, num primeiro momento, leituras feitas por parte de uma tradição crítica do pensamento brasileiro que identifica, nos impasses de nossa história, características estruturais que interditaram o pensamento sobre nosso tempo futuro. Num segundo momento, vamos explorar a noção de “pós-catástrofe” encontrada no ensaio de Theodor Adorno sobre a peça *Fim de Partida* de Samuel Beckett, tendo em vista uma correlação com o tempo histórico do Brasil em 2020. O que significa viver num tempo pós-catastrófico? Como ele é inaugurado e quais suas consequências para a gestão da crise exigida pela pandemia de COVID-19? Estas são algumas das perguntas que tentaremos responder.

Palavras-chave: Adorno; Beckett; teoria crítica; catástrofe; covid-19

THE HISTORICAL TIME POST-CATASTROPHE: AN ADORNO'S READING ON BECKETT

Abstract

The purpose of this article is to point out, in a first moment, readings made by a critical tradition of Brazilian thought that identifies structural characteristics that prevented thinking about our future time in the

92 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPR. Email: felipesfvieira@gmail.com

impasses of our history. In a second step, we will explore the notion of “post-catastrophe” found in Theodor Adorno’s essay on Beckett’s “Endgame”, in view of a correlation with Brazil’s historical time in 2020. What it means to live in a post-catastrophic time? How is it inaugurated and what are its consequences for the crisis management required by the COVID-19 pandemic? These are some of the questions that we will try to respond.

Key-words: Adorno; Beckett; critical theory; catastrophe; covid-19

Introdução

“Magog: O que acha? Qual vai ser a diferença entre a época antes da guerra e a de depois da guerra... assim por alto?”

Gog: Muito simples. Antes da guerra trabalhávamos das oito até as sete horas; depois, das sete até as oito.”

(Karl Kraus)

Ainda que seja, na maioria das vezes, irresistível traçarmos um paralelo entre o momento atual e *A Peste* de Albert Camus, que, de forma clarividente, descrevia não só uma pandemia viral mas também um caos social e político, podemos ver que o recurso à literatura como chave de explicação para os dramas do tempo do mundo vigente não para por aí; recentemente também *Crime e Castigo* de Dostoievski foi conduzido à baila (SILVA, 2019) indo além na astúcia combinatória entre os fatos virulentos da vida àqueles das narrativas literárias. No entanto, não se trata de demonstrar ponto por ponto como tal e qual obra responderá por nossas angústias e anseios. Iremos, antes, segundo a descrição clássica de Adorno nos voltar para a maneira que a obra de arte enlaça e configura (ora obedecendo, ora ultrapassando) as contradições imanentes da sociedade, codificando-as esteticamente de acordo com seu material, sua forma e conteúdo (Cf. ADORNO, 2012). Porém, temos de ter em vista que a obra resgatada aqui não é uma produção à luz dos acontecimentos que correm. Seria necessário, desta forma, sublinhar a correspondência entre as mediações sócio-políticas que alimentaram o caldo cultural no qual a obra foi produzida. Estamos a falar aqui de uma ambientação pós-catástrofe e a obra em questão é a de Samuel Beckett.

Beckett pode não iluminar em meio ao pesadelo como faz Dostoievski, nem ter a atualidade de sua obra reavivada de maneira inaudita como a de Camus, porém dela podemos depreender um diagnóstico de situação temporal, ou mesmo uma exposição de tendências que inviabilizam o tempo enquanto condição de possibilidade para satisfação de necessidades materiais, psicológicas, sociais – essas que conjuntamente possibilitam falar de uma “constituição de subjetividade”, que, no que lhe concerne, é necessária para pensarmos em termos de memória e perspectiva de futuro. Com a acreção da análise da historicidade material do teatro beckettiano a isso, poderemos trabalhar com o que Adorno

chamou de “sociedade pós-catástrofe” em seu ensaio sobre a peça *Fim de partida*, em contraposição ao que vem sendo ventilado nos grandes canais de mídia brasileira, assim como nos meios acadêmicos, como “novo normal”, ou “pós-normal”. Nesse sentido, a obra de Beckett nos auxilia a repensar a significação mais adequada à ideia de “fim”, não mais como um tempo de abertura para novas possibilidades, muito menos como tempo reconstrutivo, mas um fim em que não há mais um momento posterior encarado como o único tempo – de agora.

Antes, um esclarecimento: não podemos deixar de ter em vista que a articulação de uma obra literária com uma exposição teórica não se propõe a fazer simplesmente com que Beckett seja um mero exemplo das visadas de Adorno. De todo modo, o que a revisão destes autores nos faz ver é a relevância que somente a configuração literária de peças como *Esperando Godot*, *Fim de Partida*, ou mesmo de uma novela sua como *O Fim*, podem nos conceder os vínculos necessários que nos façam enxergar de forma mais aguda a situação política, ao mesmo tempo em que essa situação, por seu turno, ilumina a literatura. A partir disso dá-se outro tipo de visualidade à sua obra e a de seus problemas imanentes, sem reduzi-la a função de destino de uma ideia teórica. O recurso da literatura é inserido justamente num momento em que a teoria não expõe, ou expõe de maneira limitada, o problema que nos dispomos a trabalhar.

A catástrofe já aconteceu

“A história do capitalismo ainda está à espera de quem a narre na perspectiva de suas hecatombes.”
(Marildo Menegat)

Ora, não seria adequado começarmos uma discussão sobre o significado de uma experiência pós-catástrofe sem antes remeter à catástrofe ela mesma. Vemos como opinião corrente que o Brasil é um país construído a base de “milagres” – como nos remete Paulo Arantes citando Sérgio Buarque de Holanda (ARANTES, 2004), indo do ouro ao café, até a industrialização do país no século XX e, se pudermos expandir os exemplos, do crescimento econômico elevado entre os anos de chumbo da Ditadura Militar, passando pelo Plano Real, tendo por fim o “milagrinho” – termo utilizado por Laura Carvalho para descrever o *boom de commodities* acrescido do “maior acesso ao crédito e maiores investimentos públicos em infraestrutura física e social” (CARVALHO, 2018). Os exemplos se multiplicariam se nos voltássemos para o domínio da música: é o caso, por exemplo, do projeto utópico que Lorenzo Mammì identifica na Bossa Nova de João Gilberto (MAMMI, 1992)⁹³; do mesmo modo é esta a ideia central de Fernando de Barros e Silva em seu livro sobre Chico Buarque. No momento em que, na realidade,

93 A este respeito ver também o filme *Where are you, João Gilberto?* de Georges Gachot onde ele chega a dizer: “No Brasil, o tempo corre de maneira diferente. Como o ritmo da Bossa Nova”.

o paraíso brasileiro vacilava, a arte continuava dando-lhe o sustento e promovendo-o em seu imaginário.

Todas essas visões miraculosas, com maior ou menor grau de planejamento atribuído, se revelaram, em larga medida, miragens. No vaivém da dialética nacional que enxergava em nossa modernização um processo de atraso, os “milagres” brasileiros contribuíram para o engodo do mito do desenvolvimento econômico, assim como inicialmente nos mostra Celso Furtado. Tragando o Brasil para o interior de um raciocínio “etapista” onde passamos de país subdesenvolvido para país em desenvolvimento, almejando o panteão do núcleo orgânico do capitalismo (Cf. EISENSTADT; ROKKAN, 1973), as intervenções divinas foram encaradas como impulsionadoras que nos fizeram subir os degraus econômicos. Sem dúvida que esse corolário tem sua função, como explica Furtado:

A função principal do mito é orientar, num plano intuitivo, a construção daquilo que Schumpeter chamou de *visão* do processo social, sem a qual o trabalho analítico não teria qualquer sentido. Assim, os mitos operam como faróis que iluminam o campo de percepção do cientista social, permitindo-lhe ter uma visão clara de certos problemas e nada ver de outros, ao mesmo tempo em que lhe proporciona conforto intelectual, pois as discriminações valorativas que realiza surgem no seu espírito como um *reflexo* da realidade objetiva (FURTADO, 1996)

Trocando em miúdos, podemos entender que recorrer a um processo mitológico, ou uma narrativa ficcional de outra ordem, é justificado em termos de “visão”. O cosmos do mito é organizado de tal maneira que a realidade não pode se configurar. Porém, ele [o mito] é funcional no sentido de que as ilusões objetivas que cria acabam por iluminar o traçado entre os pontos que na realidade são obscurecidos. É de fato uma ideologia que produz uma percepção de alienação consciente. Recolocando o problema nos nossos termos: a junção do Brasil ao desenvolvimento tende a ser a conclusão de uma análise preenchida cnicamente.

Seguindo o fio de Furtado, veremos como é, na verdade, o conceito de “subdesenvolvimento” que será usado para definir adequadamente o resultado de uma determinada configuração – em sentido amplo, já que Furtado fala em “forma de vida” e não em economia de forma isolada – de um país na periferia do capitalismo. E ainda: o caráter de desenvolvimento do centro capitalista, que tem no seu horizonte um “projeto” (Cf. COHN, 2017), é inseparável da produção de subdesenvolvimento na periferia. Furtado demonstra isso pela análise de como a acumulação do centro reflete na periferia como aumento da desigualdade (FURTADO, 1996). Aparte a leitura de Furtado e de alguns outros autores⁹⁴ que encaram de maneira crítica o caráter *sui*

94 Gabriel Cohn relembra muito bem que autores como Bresser Pereira, Chico de Oliveira, Milton Santos e Florestan Fernandes (além do já supramencionado Celso Furtado) nunca deixaram escapar o “agulhão crítico” que o conceito de desenvolvimento ainda sustenta. Cohn vai

generis do desenvolvimento em nossas terras, podemos identificar na leitura “etapista” (seja ela de matriz weberiana ou marxista) do Brasil uma catástrofe interpretativa ou, ao menos, uma política econômica que nos levou para conclusões desastrosas⁹⁵. Contudo, um diagnóstico que esteja a contento da (de)formação do país pós-catástrofe não pode perder de vista os acontecimentos que nos trouxeram até aqui, indo além de suas querelas em torno das interpretações econômicas.

Deslocando o problema do subdesenvolvimento para um período mais atual, encontramos em Chico de Oliveira alguém que se debruçou sobre esse problema tão particular brasileiro por vezes se fiando, por vezes criticando Furtado; sem deixar de evidenciar suas conclusões sobre como ocorreu a catástrofe nacional. Em seu ensaio *O Ornitorrinco* veremos como isso ocorre. Cobrindo um longo período, mesmo que de forma bastante resumida, da história do Brasil, Chico faz o diagnóstico de um país que saiu da condição de subdesenvolvido, mas que, no entanto, continua reproduzindo os modelos de produção do subdesenvolvimento. O núcleo da conclusão de Oliveira está bem posta no seguinte trecho de seu ensaio no momento em que discorre sobre as oportunidades perdidas de resolução dos impasses impostos pelo nosso subdesenvolvimento:

A inserção na divisão internacional do trabalho capitalista, reiterado a cada ciclo de modernização, propiciaria os meios técnicos modernos, capazes de fazer “queimar etapas”, como os períodos Vargas e Kubitschek mostraram. O crescimento da organização dos trabalhadores poderia levar à liquidação da alta exploração propiciada pelo custo rebaixado da força de trabalho. A reforma agrária poderia liquidar tanto com a fonte fornecedora do “exército de reserva” das cidades quanto o poder patrimonialista (OLIVEIRA, 2013)

A não resolução dos impasses listados por Oliveira é devedora daquele acontecimento que marca nossa maior catástrofe recente: o golpe militar de 1964. Foi selado neste acontecimento, sempre segundo Oliveira, a incapacidade de acordo entre um “projeto emancipador” e o projeto de país pensado pela burguesia nacional. Mesmo que, durante os anos de ditadura, o país tenha seguido os rumos em direção a uma economia industrial nacional, a situação de “subordinação financeira” ao exterior se manteve, como expõe o sociólogo uspiano. A irresolução de nossos impasses de base geraria então a impossibilidade mesma do Brasil estar em pé de igualdade em termos de desenvolvimento

demonstrando ao longo de seu texto, ao passar por cada um desses autores, que o desenvolvimento tem mais a ver com “processo social” e menos com “processo de crescimento” econômico independente. A consequência dessa visão crítica sobre o conceito demonstra a maior seriedade que a “dimensão política” tem sobre a economia já que esta “não se limita a alguma modalidade técnica de planejamento”, abrindo uma brecha para escolhas conscientes por parte de seus agentes (Cf. COHN, 2017).

95 Nos baseamos, em larga medida, no texto *Estado e Desenvolvimento* de José L. Fiori.

tecnológico à maneira como a Terceira Revolução Industrial se impu-
nha globalmente.

Isso é resumido pela conclusão de que a revolução molecular-
-digital da segunda metade do século XX nunca esteve no horizonte do
Brasil, assim como mostra Roberto Schwarz em um prefácio iluminador
ao livro de Oliveira:

A transformação do Brasil em ornitorrinco se completou, se-
gundo Francisco de Oliveira, com o salto das forças produtivas a
que assistimos em nossos dias. *Este foi dado pelos outros e não é fácil
de repetir.* A Terceira Revolução Industrial combina a mundializa-
ção capitalista a conhecimentos científicos e técnicos, *os quais
estão sequestrados em patentes*, além de submetidos a um regime
de obsolescência acelerada, que torna inútil a sua aquisição ou
cópia avulsa. Do ponto de vista nacional, o desejável seria in-
corporar o processo no seu todo, o que entretanto supões gastos
em educação e infraestrutura que parecem fora do alcance de
um país pobre e incapaz de investir. Nessas circunstâncias de
neotraso, os traços herdados do subdesenvolvimento passam
por uma desqualificação suplementar, que compõe a figura do
ornitorrinco (OLIVEIRA, 2013)

“Neotraso” afinal “neosubdesenvolvimento”. É em *O Ornitor-
rinco* que Oliveira nos mostra como o subdesenvolvimento brasileiro
deu mais uma volta no parafuso, mas agora menos como tragédia e
mais como farsa. Menos como tragédia tendo em vista que – assim
como salientado por Fernando Henrique Cardoso, citado tanto por
Schwarz quanto por Oliveira – o nosso caráter subdesenvolvido selou
sua condição com o Golpe de 64 assimilando a fórmula conhecida de
sócio-minoritário do capitalismo, essa sim com caráter trágico, assim
descrito por Chico: “o subdesenvolvimento não era, exatamente, uma
evolução truncada, mas uma produção da dependência” (OLIVEIRA,
2013, p. 127). Visto que a desistência histórica da burguesia nacional foi
uma escolha, Chico conclui que existia, por isso mesmo, uma “possibi-
lidade aberta”. Outra escolha poderia ter sido feita, mas ficamos como
ficamos. Ademais, a farsa que constituiu o “país em desenvolvimento”
da época da redação d’*O Ornitorrinco*, além da impossibilidade endêmica
de sua atualização em relação ao centro, é o fato de que sua reprodução
está ligada ainda com as formas geradas pelo subdesenvolvimento:
“o trabalho informal, que havia sido um recurso heterodoxo e provi-
sório da acumulação, transforma-se em *índice de desagregação social*”
(SCHWARZ, 2013, p.16). Tomando parte da ideia de que capitalismo
e integração andam quase sempre juntos, as características do atraso
brasileiro tornaram-se por si as características da nossa modernização.
A catástrofe, nesse caso, é a funcionalidade do conjunto de fatores, a
integração da desintegração.

Com os exemplos aqui dispostos podemos avaliar o que signifi-
ficaram, o que ainda significam, essas catástrofes brasileiras. Fica cada
vez mais claro que são eventos em que não apenas suas conclusões,

mas seus processos em si mesmos são causas desastrosas geradoras de pontos de não retorno, que inviabilizam qualquer tipo de reconstrução ou retomadas. Assim, sua implantação não pode ser desvinculada de seu caráter programaticamente desintegrador. Como que numa dialética perversa, exatamente porque ela insiste em se autosuperar, o espírito do mundo encontra seu lugar e tem sua realização máxima na distopia. Enquanto tudo fica mais claro na medida em que a catástrofe atual coloca em evidência problemas estruturais de nossa sociedade que, outrora, para alguns, estavam num registro subterrâneo, aquele nosso mito caducou, não necessariamente o de “Brasil, país do futuro” em que catástrofes naturais são inexistentes e em que tudo se planta dá, mas o mito de que “as reformas lentas, porém graduais” (SINGER, 2012) podem ser retomadas e levadas adiante. Uma volta ao que antes era normal⁹⁶. Utopia retrospectiva para um cenário de distopia reinante.

Se a história do Brasil assim o é, definida muito mais pela progressão de suas catástrofes do que pelos interregnos milagrosos e os breves interlúdios de estabilidade, falar em progresso se configuraria de antemão como um escárnio. Assim como o é falar sobre como experimentamos este tempo do mundo e o modo como ele reverbera em nossa experiência cotidiana. Recuperados por Paulo Arantes em seu ensaio sobre *O novo tempo do mundo*, os conceitos de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” de Reinhart Kosseleck servem à descrição de um tempo, inaugurado com a modernidade, em que a experiência, caracterizada como “passado atual”, pode ser acumulada de forma tal que a possibilidade de orientação das nossas ações atuais são geradoras de uma expectativa em relação ao futuro, o qual pode ser moldado com base naquilo que já aconteceu. Se essa relação aqui referida encontrou guarida num tempo histórico inaugurado pela Revolução Francesa, de acordo com o tipo de experiência que foi desfraldado e suas expectativas encetadas, há algo que hoje nos diferencia e que pode ser dito a partir desta mesma relação, assim como mostra Kosseleck:

[...] é a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico. Isto se pode apresentar com clareza [...] na estrutura de um prognóstico. O teor de verossimilhança de um prognóstico não se baseia em primeiro lugar naquilo que alguém espera. É possível se esperar também o inverossímil. A verossimilhança de um futuro previsto decorre, em primeiro lugar, dos dados anteriores do passado, cientificamente organizados ou não. O que antecede é o diagnóstico, no qual estão contidos os dados da experiência. Visto dessa maneira, o que estende o horizonte de expectativa é o espaço de experiência aberto para o futuro. As experiências liberam os prognósticos e os orientam (KOSSELECK, 2006, p. 313)

96 Por mais que no jargão dos comentaristas de economia de jornal se ouça descabros do tipo “novo normal”, ou mesmo “pós-normal” para descrever a situação posterior à pandemia, apenas o tempo dirá no que consistirá este suposto novo tempo do mundo.

Estamos hoje vivenciando uma outra tensão, argumenta Arantes a partir do esquema de Kosselck. Na mesma medida em que não há mais possibilidade de aprender com as nossas experiências, já que estas são catastróficas, fazer o prognóstico de um futuro possível baseado no passado é inconcebível.

A nova forma deste impasse sobre o “horizonte de expectativa”, explica Arantes em seu ensaio *Zonas de espera*, é marcada pela virada punitiva contemporânea do capitalismo. Mais notadamente localizadas nas zonas liminares em que habita o subproletariado mundial, uma nova forma de sociedade punitiva se forma e com ela são delimitados espaços nos quais uma determinada forma de experiência do tempo é sentida. Tendo a prisão como espaço de maior referência para sua tese, já que é o lugar por excelência em que a espera é a forma mesma da punição, Arantes nos mostra que a “virada” da virada punitiva significa um novo tipo de punição: punir para fazer sofrer. Num tempo em que as elites da sociedade são definidas pela sua velocidade e facilidade de locomoção, ficar em espera caracteriza um engodo para vida. A prisão é sua representação máxima, mas a espera como “fazer sofrer” é notada cotidianamente: nas “salas de espera”, no engarrafamento, na fila convencional daqueles que não detêm qualquer tipo de cartão “vip” ou “diamante”. Corroborando com o que dissemos ainda na introdução, vemos como essa determinada forma de experiência do tempo nos permite falar em constituições de subjetividades:

Soldando num bloco só a nova “pressa urbana” e a fila que a modula, ora acelerando, ora retardando, dosando a ansiedade dos que esperam, dóceis embora impacientes, certamente dessa *mise au rang* [...] decorrerão processos inéditos de subjetivação [...] a começar pelo tipo de “sujeito” moldado pela cultura do descartável que o *fast-food*, se não inventou, entronizou de vez (ARANTES, 2014, p. 163)

Poder se movimentar passa a ser entendido como fator de estratificação social, assim como investigar os controles do movimento significa desvendar uma nova forma de dominação – esta que por sua vez é responsável por um processo de cultura que nunca perderá de vista as novas formas de contenção social.

Com o perdão do esquematismo exposto acima nos adiantamos ao correlacionar o desaparecimento de um horizonte de expectativa em solo nacional, tendo em vista nossas catástrofes inviabilizadoras de qualquer ordem imaginativa de futuro, com o tema da espera, que é esse mesmo o insumo fermentador da obra de Samuel Beckett – seja em *Esperando Godot*, de forma mais explícita, sem em *Fim de Partida*, nossa peça de análise central.

Beckett e a pós-catástrofe

“*Clov*: Você acredita na vida depois da morte?”

Hamm: A minha sempre foi.
(Samuel Beckett)

Como comenta Fabio de Souza Andrade “as personagens de *Fin de Partie* estão às voltas com a tarefa de morrer, acabar de existir” (ANDRADE, 2001, p. 80). Se há um autor, ao longo do século XX, que se debruçou sobre a questão do fim de forma tão particular, este alguém foi Beckett. Não apenas pelo conteúdo apresentado de personagens moribundos e agonizantes, mas também na sua procura por adequar sua temática a construção formal do texto. Tal articulação representa enorme dificuldade e, alguém como Theodor Adorno, sabia muito bem disso. Adorno, autor com preocupação notória sobre os rumos da configuração artística no mundo do pós-guerra, reconheceu em Beckett os aspectos literários que coincidiam com suas intenções críticas da sociedade⁹⁷. Mesmo que as intenções do filósofo e a do escritor literário possam ser distintas, podemos ver a ressonância da famosa – e polêmica – sentença de Adorno sobre a impossibilidade da escrita poética após Auschwitz, como quando Beckett coloca as seguintes palavras na voz do narrador-personagem de sua novela *O Fim*: “Até mesmo as palavras nos abandonam, não é preciso dizer mais nada.” Veremos adiante como esta nova estratégia literária de encarar o problema do fim será frutífera para a maneira como Adorno buscou resolver problemas desenvolvidos ainda nos anos finais da Segunda Guerra, sobretudo no seu aforisma “Longe dos tiros” nas *Minima Moralia*.

Insistindo na aproximação entre os dois autores, os quais viriam a se encontrar em Paris no final de 58, veremos como no ensaio *Tentando entender Fim de Partida*⁹⁸, assim como nas obras *Dialética Negativa* e *Teoria Estética*, a influência de Beckett para Adorno foi decisiva. Diferentemente de Kafka, autor que Adorno se valerá para pensar a gestação do mundo administrado (*verwaltete Welt*), Beckett será quem melhor sintetiza a composição do estado da arte posteriormente aos horrores de Auschwitz, associando-o não apenas ao que Adorno chamará de “mutismo”, mas também à ultrapassagem da experiência da Guerra, mesmo que esta signifique a impossibilidade de elaboração de uma nova experiência:

Beckett, de um modo que só convém a ele, reagiu à situação do campo de concentração, uma situação que ele não nomeia, como se ela estivesse submetida à interdição das imagens. O que é se mostra, segundo ele, como um campo de concentração. Em um certo momento, ele fala de uma pena de morte perpétua. A única esperança emerge do fato de não haver mais nada.

97 Os fatos biográficos expostos neste trecho valem-se da biografia de Adorno escrita por Stefan Müller-Doohm.

98 Este ensaio de Adorno ainda não possui tradução para o português, optamos aqui por uma tradução livre de seu título. A edição consultada foi a de tradução inglesa ADORNO, Theodor. *Trying to understand Endgame. In: Notes to literature*. Tradução de Shierry W. Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991. pp. 24-275

E mesmo essa esperança é rejeitada por ele. A partir da fissura oriunda da inconsequência que se forja com isso, o mundo de imagens do nada vem à tona como algo que retém sua criação literária. [...]. Enquanto o mundo permanecer como é, todas as imagens de reconciliação, de paz e tranquilidade assemelham-se à imagem da morte. A menor diferença entre o nada e o que chegou ao repouso seria o refúgio da esperança, uma terra de ninguém entre os marcos de fronteira do ser e do nada (ADORNO, 2009, pp. 315-316)

A linguagem com a qual Beckett trabalha é aquela “afastada de toda significação” (ADORNO, 2008, p. 97), exatamente porque ela se vale de um mundo que jaz como resultado da barbárie. Se as personagens de Beckett parecem não dizer nada, ou, quando dizem, não expressam nada, deve-se ao seu mimetismo que não visa uma reconciliação, como bem observado no trecho acima. O sentimento predominante, portanto, é um sentimento de impotência – como alguém que se encontra desarmado numa *no man’s land*. Esta terra de ninguém, que seria o ambiente beckettiano por excelência, define-se como um microcosmos pleno de impossibilidades. As ações e falas tatibitate de suas personagens não são colocadas como uma suposta falta de sentido que se tornaria assim o próprio sentido, nem como um experimento de som puro, o qual o melhor exemplar seria a obra de Joyce, mas sim como uma paródia do drama tradicional. Seu balbuciar é um protesto contra os elementos discursivos da linguagem (do modo como poderíamos encontrar anteriormente as vanguardas históricas), assim como é um protesto sobre as consequências da catástrofe.

Mas, antes de prosseguir com a argumentação de Adorno, vamos posicionar a peça de Beckett. Publicada em 1957, a peça *Fim de Partida* nos apresenta quatro personagens: Hamm, Clov, Nagg e Nell, sendo estes três últimos submetidos às vontades do primeiro, que é cego e está sentado numa cadeira de rodas durante toda peça. Clov apresenta-se como seu subordinado imediato e colega, mas que insiste em ir embora e se desvencilhar de sua condição. Por último, Nagg e Nell, que vivem dentro de latas de lixos, ao longo da peça revelam-se como os pais de Hamm. O cenário onde tudo se passa é o interior de uma casa, mas o que está fora é por diversas vezes objeto de interesse de Hamm, ao qual ele pede para Clov descrições: “Clov: Como tudo está? Em uma palavra? É isso que quer saber? Só um segundo. (*Dirige a luneta para o exterior, olha, abaixa a luneta, volta-se para Hamm*) Cadavérico” (Beckett, 2010, pp. 76-77). Mais à frente um diálogo entre os dois nos revelará que ao ser perguntado pelo “horizonte”, Clov responde que está “Cinza”.

Predicar o “horizonte” como sendo algo “cinza” remete novamente ao conceito de horizonte de expectativa de Kosseleck, à maneira como Arantes o trabalha, na qual o contorno temporal torna-se preponderante. Há algo de indefinível na caracterização cinzenta do futuro. Uma impossibilidade patente de elaborar qualquer tipo de

perspectiva. No caso da representação de elementos do passado, os pais de Hamm, são condenados à lata de lixo da história; completamente esquecidos, eles já não conseguem mais articular suas experiências e tem que, por fim, se contentarem com as migalhas de biscoitos com que são alimentados pelo seu filho. É no rastro deste pensamento historiográfico que podemos especular sobre a dificuldade de fala das personagens beckettianas.

Se já destacamos aqui que a linguagem na obra de Beckett é marcada pela sua própria desintegração, vemos como isso é exemplificado tendo por assunto o tempo: “Clov: [...] Pergunto às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, manhã. Elas não têm nada a dizer” (Beckett, 2010, p. 146). A impotência da linguagem é tomada para expressar a impotência de se posicionar diante de uma temporalidade. Notemos como isso aparece na *Teoria Estética* de Adorno quando ele diz que na obra de Beckett “A transcendência estética e o desencantamento encontram-se em uníssono no mutismo” (Adorno, 2008, p. 97) é exatamente essa escrita sem significação que, na sua forma truncada e velada, acaba por conseguir falar daquilo que não se pode mais dizer. E, nesse sentido, Beckett inscreve-se por excelência no modernismo, já que, como observa novamente Adorno: “A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado. É assim, e não pela negação do seu mutismo, que ela se torna eloquente” (idem, p. 33). O que nos leva ao nosso ponto inicial sobre a catástrofe, precisamente por ser o material com o qual Beckett trabalha: o do rescaldo da destruição total, da aniquilação que faz com que o horizonte desapareça.

Vejamos agora este outro diálogo entre Hamm e Clov: “Clov: Não há mais maré. Hamm: Vá ver se ela está morta. Clov: Parece.” (Beckett, 2010, p. 119). A maré aqui colocada pode significar uma sorte de coisas. Afora sua definição oceanográfica, figurativamente, pode ser entendida como a força que impele as ações humanas conjuntamente com seus fluxos e refluxos, um movimento que se implica de forma necessária. Pois bem, esse movimento parece estar morto na peça. Se Beckett busca nesse simbolismo a confirmação do caráter estático do tempo, passamos a entender as características repetitivas de suas personagens. O tempo não passa, portanto nunca chegará a hora em que Hamm tomará seus medicamentos contra dor, os quais ele reclama a Clov uma porção de vezes, assim sendo condenado a viver em agonia. Em outras palavras, “a maré não vira” para as personagens de Beckett.

Aquilo que está fora de cena, de certa forma distante, já que é necessário o auxílio de uma luneta para melhor ser visto, assume-se que seja o verdadeiro cenário de uma catástrofe. A terra de ninguém, cinza, em que já não faz diferença se é noite, ou dia. De lá não há mais esperança de mudança e é de lá que se dá o tom estático do mundo. Atuando nesse cenário cercado pela morte e de ausência de movimento:

As personagens de Beckett se comportam precisamente de maneira primitiva, comportalmente apropriadas ao estado

de coisas pós-catástrofe, esse estado os mutila de modo que as personagens não podem mais agir de maneira diferente.⁹⁹

Assim é que Adorno nos concede o tempo histórico na qual a obra de Beckett é posicionada: na pós-catástrofe. Sendo que esse prefixo “pós” não significa um estágio posterior em que o que havia antes foi superado, ou completo. Significa, pelo contrário, que a catástrofe se tornou condição permanente e é carregada como um fardo. Se Adorno já notara que na peça *Os últimos dias da humanidade*, de Karl Kraus, seu título servia de descrição precisa para o saldo da Primeira Guerra Mundial, ele acaba por concluir que o saldo da Segunda deveria se chamar “após o fim do mundo” (ADORNO, 1993, p. 46).

Pode impressionar o fato de Adorno fechar este diagnóstico ainda em 1944. O que precisa ser entendido é como se inscreve na discussão da época em que já se elucubrava sobre como seria a vida após o fim da guerra. O que foi notado pelo filósofo frankfurtiano foi como as ideias de “reconstrução” estavam no ar:

O pensamento de que após esta guerra a vida possa prosseguir “normalmente” ou que a civilização possa ser “reconstruída” – como se a reconstrução da civilização por si só já não fosse a negação desta – é uma idiotice. Milhões de judeus foram assassinados, e isso deve ser mero entreato e não a própria catástrofe. O que afinal esta civilização ainda espera? E mesmo se a inúmeras pessoas ainda resta um tempo de espera, como imaginar que o que aconteceu na Europa não tenha consequências, que a quantidade de vítimas não se converta em uma nova qualidade de sociedade: a barbárie estará perpetuada (Ibidem, p. 47)

A noção de que uma volta à normalidade seria possível por meio de uma reconstrução do mundo anterior foi de fato predominante no imediato pós-Guerra na Alemanha, estendendo-se até a fase de

99 “Beckett’s characters behave in precisely the primitive, behavioristic manner appropriate to the state of affairs after the catastrophe, after it has mutilated them so that they cannot react any differently.” ADORNO, Theodor. *Trying to understand Endgame*. In: *Notes to literature*. Tradução de Shierry W. Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991. p. 251. É necessário um breve apontamento sobre como essa “escrita sem significação” pode ainda ser qualificada como mimética. No interior daquilo que poderíamos chamar de uma “teoria da expressão” que se esboça ao longo da obra de Adorno, vemos como o conceito de mimesis é tratado de forma bastante particular. A mimesis em Adorno não significa uma apreensão orgânica do exterior por meio da simples imitação, se trata muito mais de um impulso mimético que tem como destino os elementos coercitivos impostos à linguagem, como bem destacados no trecho dedicado a poesia de Paul Celan na Teoria Estética, em que é identificado o esforço de falar sobre o sofrimento sem, no entanto, se submeter a linguagem do sofrimento. O “mutismo” que permanece mimético é aquele em que os poemas de Celan “Imitam uma linguagem aquém da linguagem impotente dos homens, e até de toda linguagem orgânica, a linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas. [...] A linguagem do inanimado torna-se a última consolação da morte privada de todo sentido” (ADORNO, 2008, p.489). O que é dito para Celan serve igualmente para Beckett já que os dois partilhavam, segundo Adorno, do mesmo aspecto anorgânico na escrita. Com isso poderíamos concluir, portanto, que uma escrita que tem como pretensão “significar” algo é aquela que mimetiza a “linguagem impotente dos homens” e Beckett, nesse sentido, estava mais interessado em identificar os elementos que os faziam emudecer.

reformas nos anos 60 (Cf. MUELLER-DOOHM, 2005, p. 329). Adorno via nesse modelo de reconstrução uma missão fadada ao fracasso e, até mesmo, incapaz de obstruir os horrores que produziram o fascismo e o nazismo. Já em 1959, em sua palestra intitulada *O que significa elaborar o passado*, concluiu sobre como o fato de um *déficit* de elaboração resultou numa conformação com o existente, cavando as fundações para o renascimento de uma cultura autoritária. É essa lida malsucedida com o passado e com a catástrofe inauguradora do presente que a obra de Beckett é fundada. Agora, voltemos ao Brasil.

Estreava em 2016, realizada pela companhia Teatro Promíscuo, a peça *Endgame* de Beckett. Traduzida nesta ocasião por “Fim de Jogo”, com Renato Borghi, co-fundador do Teatro de Arena, na pele de Hamm e Elcio N. Seixas como Clov, a peça (encenada dentro do apartamento onde os dois residem no Rio de Janeiro) tem sido apresentada desde então. Em julho de 2020, reestrea no projeto de “Palco Virtual” do Itaú Cultural¹⁰⁰. Esta montagem, que segue à risca a tradução dos diálogos feita por Fábio de Souza Andrade, chama atenção pela opção da palavra “jogo” ao invés de “partida” em seu título. A mudança provoca um deslocamento significante. É verdade que se considerados os títulos originais em inglês e francês, “*Endgame*” e “*Fin de partie*”, assim respectivamente, abre-se margem para ambas as traduções, mas vejamos rapidamente como “jogo” e “partida” se diferenciam especialmente na configuração interna da peça.

Enquanto podemos encontrar em “partida” o ato de partir seja no sentido de corte (por exemplo, “partir” uma fruta em duas), seja no sentido de iniciar algo (como alguém que dá “partida” num carro), com “jogo” fia-se uma relação maior com a tradição teatral quando pensamos, por exemplo, num “jogo dramático” para nos referirmos à disposição do cenário em conjunto com os atores e atrizes, ou quando pensamos a partir do termo “*play*”, que no inglês refere-se à peça de teatro, mas também num jogar que ganha ares mais livres na brincadeira. O que poderíamos dizer que une “partida” e “jogo” é o seu sentido de disputa, quase como uma metáfora esportiva de jogo, ou partida, de futebol. Apesar disso ainda encontramos uma leve diferença que remete à partida como algo cindido e que, exatamente por isso, geraria o conflito, enquanto no jogo esse conflito teria como finalidade o entretenimento e a diversão. Com estas definições agora em mente, podemos encarar em que sentido elas são trabalhadas por Beckett, tendo em vista que o fim da partida, ou do jogo, nos ajuda a entender os encaminhamentos narrativos da peça, esses que, por sua vez, são atravessados por mediações históricas.

De acordo com Luciano Gatti, é possível o entendimento desta questão, sempre a partir de Adorno, pensando o fim da partida/jogo em relação à historicidade material da obra literária. Gatti observa

100 Gostaria de agradecer especialmente a Helena Maia pela referência desta montagem, a qual representou uma contribuição inestimável para o argumento final deste artigo.

como Adorno enxerga na peça de Beckett a parodização do drama tradicional – o que significa dizer que não há mais “unidade imanente de sentido” (GATTI, 2014, p. 589). Portanto, o fim da partida não significa apenas a dissolução dos conflitos (um vez que esses interditarium novos recomeços), este fim significa ao mesmo tempo fazer escárnio, seja do grande realismo, seja do caráter pedagógico do teatro de Brecht, que tentava se desvencilhar do ilusionismo do palco italiano ao mesmo tempo que removía o véu mistificador do capitalismo. Por meio desse recorte o fim do jogo passa a ser o fim do jogo dramático: a peça que é encenada num “abrigo” poderia significar o teatro como refúgio em meio ao mundo em ruínas, mas também uma condenação irônica do teatro, ao retratar como aqueles que lá estão restam inválidos, maltrapilhos, que só fazem repetir ações de cunho risível, como quando Hamm reclama um cachorro de mentira para fazê-lo carinho. O *fim*, portanto, é o término próprio aos sentidos das ações dramáticas teatrais; o arco de uma possível revolta da personagem de Clov, que é vilipendiada ao longo da peça, não resulta na transformação de sua condição ao final, mas sim na repetição de seu acomodamento.

A peça, originalmente publicada em 1958, aclimatou-se muito bem no cenário europeu do pós-Guerra ao evidenciar questões de difícil articulação para época, como foi o nosso intuito de demonstrar anteriormente. Não obstante seu posicionamento preciso diante de seu tempo, vemos uma correlação patente com a situação do mundo atual e, mais especificamente, com o Brasil. Um país que, formado na somatória de catástrofes, se encontra condenado aos arroubos autoritários de um presidente que, ocupando o cargo máximo do executivo brasileiro, tem suas ações direcionadas para a implosão das próprias estruturas do Estado. No momento em que a atual pandemia de Coronavírus (COVID-19) tem matado praticamente mil pessoas por dia no país, temos apenas um ministro da saúde interino. Devido ao tipo de contágio do vírus os colégios e as universidades estão fechados, apenas com aulas remotas, tendo a pasta do ministério da educação sido ocupada por dois nomes durante esse período, sendo que boa parte do tempo a pasta permaneceu vaga. A gestão da crise é catastrófica.

Confinados em casa durante uma quarentena que já conta muito mais do que 40 dias, nos resta assumir a condição das personagens de Beckett, isto é, esperar impotentemente. O retrato dessa vida cronicamente inviabilizada explica-se, em larga medida, pelo cenário pós-catastrófico em que estamos entocados. Se encararmos as montagens das peças de Beckett como sintoma da catástrofe permanente, encontraremos um exemplo curioso vindo de Susan Sontag. Em 1993, em meio a uma guerra civil que fervia a região dos Bálcãs, Sontag é convidada por Haris Pašović, diretor de teatro em Sarajevo e seu amigo, para encenar uma peça que seria escolhida por ela mesma. Não é sem surpresa quando a americana, que na época já era uma autora internacionalmente reconhecida e quem ocasionalmente dirigia peças de teatro, aceita o convite e decide montar *Godot* de Beckett. Há algo que acompanha a tensão criada

por suas obras e lhes dá um sentido. Seja durante a guerra, ou durante uma pandemia viral, o absurdo de seu teatro nos abate de forma a nos fazer pensar sobre a urgência da indiscernibilidade entre a condição transitória, ou permanente do tempo. A importância simbólica de *Fim de partida* inscreve-se justamente nesse momento do Brasil em que a pandemia logo de início fez uma vítima muito importante: o tempo. O tempo morto, o tempo do fim, é justamente a mediação histórica que tenciona as problemáticas de Beckett para o nosso estado. Seu entendimento sobre essa espera sem expectativa nos é fundamental para nos atermos ao pensamento do tempo do agora.

Partindo do diagnóstico de Adorno, na qual não há possibilidade de reconstrução de um mundo que endemicamente se autodestruíu, não podemos nos render ao fato de que no momento em que o Coronavírus deixar de ser uma ameaça mortal para humanidade e as atividades remotas voltarem a ser presenciais, não nos encontraremos num “novo normal”, ou num mundo “pós-normal”. Nada será como antes. No entanto, também, não deveríamos nos deixar seduzir por uma volta à normalidade, em razão de que essa era de fato o problema. Se for possível mais um recurso que corrobore com nosso argumento, podemos nos voltar para a psicanálise e encarar a catástrofe pelo seu outro nome: trauma. Em artigo intitulado *Descartes and the post-traumatic subject*, Slavoj Žižek discorre sobre o tema do estresse pós-traumático, demonstrando como, ao contrário do que se passa nos países centrais, a periferia do capitalismo nunca alcança esse momento do “pós”, posto que as violências perpetradas por aqui nunca cessam (ŽIŽEK, 2008, p. 11). O ponto desenvolvido por Žižek vislumbra as consequências que o não acontecimento desse tempo posterior ao trauma acarretam para constituição da subjetividade, chegando mesmo a dizer que “vivemos na época do fim da transferência” (Idem, ibidem, p. 16). Ao que nos interessa, mesmo que brevemente, seria demonstrar como os efeitos devastadores que este estado de trauma permanente, ou catástrofe, nos acometem. O fim da transferência seria para nós também o fim do afã de reconstrução, sem nenhum aprendizado incluso.

Referências

ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang L. Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**. Tradução de Luiz Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1993

ADORNO, Theodor. **Notes to literature**. Tradução de Shierry W. Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANDRADE, F. S. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

ARANTES, Paulo. **Novo tempo do mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio De S. Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. Tradução de Fábio De S. Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BECKETT, Samuel. **Novelas**. Tradução de Eloísa A. Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARVALHO, Laura. **A valsa brasileira**. São Paulo: Todavia, 2018.

COHN, Gabriel. *Weber*, **Frankfurt: teoria e pensamento social 1**. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

EISENSTADT, S. N.; ROKKAN, S. **Building states and nations**. London: Sage Publications, 1973. Vol. 1 e 2

FIORI, José Luís. Estado e Desenvolvimento. **a terra é redonda**. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/estado-e-desenvolvimento/>>. Acesso em: 4 de julho de 2020.

FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GATTI, Luciano. Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 130, Dez./2014, p. 577-596

KOSSELECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006

KRAUS, Karl. **Os últimos dias da humanidade**. Tradução de Mariana Ribeiro de Souza. São José do Rio Preto, SP: Balão Editorial, 2017.

MAMMÌ, Lorenzo. 1992. “**João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova**”. *Novos estudos Cebrap*, nº 34. São Paulo, novembro. 63-70

MENEGAT, Marildo. **A crítica do capitalismo em tempos de catástrofe**. Rio de Janeiro: Consequência, 2019.

MÜELLER-DOOHM, Stefan. **Adorno: a biography**. Tradução de Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2005.

OLIVEIRA, Francisco. **Crítica à razão dualista: o ornitorrinco**. São Paulo, SP: Boitempo, 2013

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

SILVA, Fernando de Barros e. **Dentro do Pesadelo: O governo Bolsonaro e a calamidade brasileira**. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/dentro-do-pesadelo-2/>. Acesso em: 21 de maio de 2019.

SINGER, André. **Os sentidos do Lulismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia da Bolso, 2020.

ZIZEK, Slavoj. Descartes and post-traumatic subject. **Filozofski vestnik**, Volume/Letnik XXIX, Number/Številka 2, 2008. 9-29.

Referências audiovisuais

FIM DE JOGO. Direção: Isabel Teixeira. Realização de Teatro Promíscuo. Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/palcovirtual/jogo-episodio-palco-virtual-2020>. Acesso em: 3 de julho de 2020.

ONDE ESTÁ VOCÊ, JOÃO GILBERTO?. Direção: Georges Gachot. Produção de G. Gachot; et al. Suíça; Alemanha; França: Gachot Films; Idéale Audience; Neos film, 2018. 1 DVD.

Recebido: em agosto de 2020

Aprovado: em outubro de 2020