

Adorno, Beckett e o sujeito deformado: reflexões sobre a vida danificada

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar alguns dos aspectos básicos da interpretação crítica de Adorno das peças de Beckett. A relação entre Theodor W. Adorno (1903-1969) e Samuel Beckett (1906-1987) é discutida a partir do exame de alguns textos de Adorno, como *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (*Tentando entender Fim de Partida*) (1961), *Negative Dialektik* (*Dialética Negativa*) (1966) e *Ästhetische Theorie* (*Teoria Estética*) (1970). Para alcançarmos nosso objetivo examinamos a questão da condição humana e do sujeito deformado nas peças de Beckett. Analisamos os argumentos que conduziram Adorno a aderir a uma interpretação histórica da condição humana em Beckett.

Palavras-chave: Adorno; Beckett; Dialética Negativa.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze some basic aspects of the Adorno's critical account of Beckett's plays, especially Beckett's interpretation of human condition and conception of 'deformed subject'. The discussion of the relationship between Theodor W. Adorno (1903-1969) and Samuel Beckett (1906-1987) will be based on the following texts authored by Adorno: *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (*Trying to understand Endgame*), 1961; *Negative Dialektik* (*Negative Dialectic*), 1966 and *Ästhetische Theorie* (*Aesthetic Theory*), 1970.

Key words: Adorno; Beckett; Negative Dialectic.

* Mestrando em Filosofia, Universidade Federal do Ceará/Funcap/Procad UFC - PUCRS.

O objetivo do presente trabalho é precisar o que se pode entender pela interpretação crítica de Theodor W. Adorno (1903-1969) do teatro de Samuel Beckett (1906-1987). Intentar-se-á analisar e rastrear o desenvolvimento desta através da análise de três obras de Adorno: o ensaio *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (*Tentando entender Fim de Partida*)¹ (1961), que conclui o volume *Noten zur Literatur II, a Negative Dialektik (Dialética Negativa)* (1966) e a póstuma e inacabada *Ästhetische Theorie (Teoria Estética)* (1970). Como sabemos, esta última devia ser dedicada a Beckett. Tal intenção, que não chegou a se concretizar devido à morte de Adorno, não é gratuita.² Compreender o sentido íntimo desta intenção é fundamental para alcançarmos nosso objetivo central.

Para tanto, ter-se-á como fio condutor a perspectiva da temática da deformação do sujeito na contemporaneidade, de que o teatro de Beckett e as reflexões estético-filosóficas de Adorno são expressão. Observar-se-á que Adorno concebe esta deformação, tanto na formalização da figura da personagem quanto em sua fala, isto porque o sujeito, na perspectiva do artista, é, antes de tudo, definido pela negação, pelo que não é. Neste ínterim, procurar-se-á pensar a interpretação de Adorno equacionando a sua exposição da problemática do sentido e da adequação da linguagem à decifração de um caminho para a existência, em Beckett.

O supramencionado ensaio de Adorno, cujas configurações inspiram o plano inicial do presente projeto, ganha centralidade na leitura de Adorno no tocante às obras de Beckett. O percurso e a estratégia adotados são o da composição e produção de encontros de Adorno com algumas das imagens recolhidas na leitura crítica e imanente das obras de Beckett, em específico, *En Attendant Godot (Esperando Godot)*³ (peça de 1948, publicada em 1952) e *Fin de Partie (Fim de Partida)*⁴ (1957).

Com nosso trabalho, por um lado, abordar-se-á um aspecto ainda pouco trabalhado no pensamento de Adorno, isto é, a problemática da relação entre Filosofia e Teatro. Nossa pretensão consiste em tornar claro que essa relação não é forçosa. Observar-se-á que, embora ela se apresente apenas de maneira fragmentária e secundária frente a temas como, por exemplo, a Nova Música,⁵ constitui um dos aspectos fundamentais e originais de seu pensamento, perpassando diversas fases do mesmo. Encontramo-la já em 1920, quando o jovem Adorno escreve dois artigos críticos sobre o teatro expressionista:

O primeiro, publicado na Revista *Die neue Schaubühne*, traz como título *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit* [Expressionismo e Veracidade Artística], e pretende realizar uma interpretação geral dos problemas da “nova literatura”, por ocasião da peça *Der Bettler*, de Reinhard Sorge; o segundo texto, que apesar dos esforços do autor não foi publicado, é uma crítica à montagem de *Platz*, drama de Fritz von Unruh que faz parte de uma trilogia que havia começado com *Ein Geschlecht*, em 1918, e continuaria anos depois com *Dietrich*, em 1936.⁶

Com efeito, a chave para a interpretação desses dois artigos é histórica: ambos devem ser lidos no contexto preciso de um debate marcado justamente pelo questionamento do valor e dos limites do Expressionismo,⁷ temática retomada noutra contexto em 1958, no artigo *Erpresste Versöhnung (A Reconciliação Forçada)*,⁸ em que Adorno critica o livro *Wider den Missverständenen Realismus (Contra o Realismo Equivocado)* de Lukács. Nesta obra, Lukács retorna a Brecht para sublinhar que este, “em suas últimas peças, renunciara à estéril abordagem modernista – semelhante ao ‘pretensioso e vazio experimentalismo de Ionesco’ – e regressara aos tradicionais ‘seres

¹ Ainda não traduzido para o português. Servimo-nos da seguinte edição: ADORNO, T. W. *Trying to Understand Endgame*. In: *Notes to Literature II*, Trans. Shierry Weber Nicholson. New York: Columbia UP, 1991.

² KOTHE, F. R. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, p. 182.

³ Cf. BECKETT, S. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

⁴ Cf. BECKETT, S. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁵ Cf. ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁶ ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 29.

⁷ *Ibidem*.

⁸ ADORNO, T. W. *Reconciliation under Duress*. In: JAMESON, F. (Org.). *Aesthetics and politics*. Londres: Verso Editions, 1980.

vivos em luta com as forças de seu meio ambiente”.⁹ Adorno, em seu artigo supramencionado, contrapõe-se radicalmente à intolerância de Lukács com relação ao experimentalismo, acusando-o de confundir arte e vida ao concentrar-se no conteúdo com exclusão do estilo e da forma. Para Adorno, o artista deve sempre reconhecer que sua criação está até certo ponto implícita no sistema total de racionalidade de seu próprio tempo e, caso queira desafiar essa totalidade, terá de fazê-lo dentro do próprio processo criativo – e não apenas com respeito ao assunto, mas também à maneira com que o assunto é tratado. Esta crítica torna-se clara no ensaio *Engagement*,¹⁰ de 1962, no qual Adorno defende e elogia Beckett como um artista que, à semelhança de Kafka, explode por dentro a arte, em oposição a uma abordagem engajada (como a de Brecht e Sartre) que a subjugava de fora e, portanto, questiona os limites da arte apenas na aparência.¹¹

Por outro lado, partimos da seguinte problemática: a escassa produção de estudos específicos acerca da relação entre Adorno e Beckett gira tão-somente em torno da peça *Fin de Partie*, basicamente por conta do referido ensaio. Todavia, procurar-se-á evidenciar que, tanto na *Dialética Negativa* quanto na *Teoria Estética*, podemos observar que a referência ao teatro de Beckett está implicitamente contida nas teses estético-filosóficas de Adorno.¹²

Em *En Attendant Godot* e *Fin de Partie*, peças cujo antiaristotelismo rejeita qualquer interpretação tradicional, as personagens de Beckett são figuras que se utilizam de uma linguagem limitada a quase nada. Isso costuma, de maneira simplória, ser interpretado pelos inúmeros comentadores das obras de Beckett como uma redução ao essencial ou a um minimalismo atemporal. Com efeito, em *Versuch*,

das Endspiel zu verstehen, Adorno, ao contrário desses comentadores, interpreta que o que Beckett está descrevendo em *Fin de Partie* é justamente uma sociedade “pós-catástrofe”: as lixeiras de Beckett são os próprios emblemas da cultura que tenta se reerguer após Auschwitz. Beckett que em 1945, servindo como motorista e almoxarife de um hospital da Cruz Vermelha, reencontra o norte da França (a Picardia e as terras Normandas) completamente destruído,¹³ evidencia a época em que a civilização moderna mostrou que a sua capacidade de autogoverno ou de auto-superação não é o que se dizia: em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, ou seja, esclarecido, a humanidade está se afundando em uma nova espécie de barbárie. Dentro desse contexto, os “farrapos de filosofia”, os resíduos de iniciativa ou mesmo de desejo de progresso, representam, na verdade, lixo intelectual, isto porque, de acordo com o que Adorno afirma em *Versuch, das Endspiel zu verstehen*: “A miséria dos participantes de *Fin de Partie* é a miséria da filosofia.” (1991, p. 253).¹⁴ Ora, “o que há de Filosofia em Beckett, ele reduz a lixo cultural.” (ADORNO, 1991, p. 241).¹⁵ E Adorno está de pleno acordo com a atitude de Beckett, pois, para o primeiro, desde a II Guerra Mundial, a realidade oscila entre a validade de ainda produzir arte depois de Auschwitz e o procurar na arte um âmbito privilegiado capaz de fornecer um refúgio: Adorno encontrou em Beckett uma conjugação de algum modo sintetizadora disso.

A ficção de Beckett institui uma nova ordem de realismo que reconstrói na linguagem a falência do sujeito burguês, a dissolução dos indivíduos como sedes da reflexão, perdidos num mundo coisificado.¹⁶

⁹ MARVIN, C. *Teorias do teatro: estudo histórico – Crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 411.

¹⁰ ADORNO, T. W. *Engagement*. In: PUCCI, B. et al. *Notas de literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cf. JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Livraria F. Alves, 1977, p. 181.

¹³ “Infere-se a partir das falas de Hamm e Clov que Beckett situa a ação [de *Fin de Partie*] na Picardia, uma região particularmente afetada pela Primeira Guerra, terra devastada entre 1914-1918. [...] Todas as três biografias de Beckett, a pioneira de Deirdre Bair, as recentes de James Knowlson e Anthony Cronin tratam da breve passagem do autor pela Cruz Vermelha no pós-guerra. [...] As lembranças nostálgicas de Nagg e Nell, mescladas ao acidente em que ambos perdem as pernas, passam-se lá.” ANDRADE, F. *Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 87.

¹⁴ ADORNO, T. W. *Trying to Understand Endgame*, p. 253.

¹⁵ *Idem.*, p. 241.

¹⁶ ANDRADE, F. *Beckett: o silêncio possível*. p. 31-32.

Nossa hipótese básica consiste em evidenciar que a interpretação de Adorno consiste, em primeiro lugar, em deslocar para um momento histórico preciso o que se costumava alegorizar de maneira simplória e perene como a “condição humana” em Beckett, conferindo, assim, uma original vivacidade e particularidade artísticas ao que pareceriam tão-somente alegorias e generalidades. Em *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, o gesto analítico de Adorno de recusar a generalização afirmada como “condição humana”, permite que a interpretação se confronte com o seu real objeto. A “condição humana”, como característica intrínseca e geral, não pode, segundo Adorno, ser concebida em abstrato. Para que a crítica se faça mais que “reiteração” de sentidos estabilizados, ela deve necessariamente remetê-los à história, numa perspectiva de abandono de qualquer centramento.

Em segundo lugar, procuramos evidenciar que *Versuch, das Endspiel zu verstehen* também coloca em questão as diversas reivindicações de pertença no tocante à interpretação de Beckett, não apenas em relação às vagas e ideológicas interpretações do pós-guerra, mas a qualquer uma provinda da vertente da “filosofia pessimista”. Adorno, logo no início de seu ensaio, afirma que, as obras de Beckett possuem vários pontos em comum com o existencialismo,¹⁷ precisamente por conta das reminiscências em relação à categoria de absurdo, bem como devido à constatação de que o mundo administrado, isto é, nossa realidade, é totalitária e desprovida de significado a ponto de enfraquecer os modos de reação subjetivos possíveis. No entanto, inserir Beckett na mesma proposta estética de Albert Camus e Jean-Paul Sartre é, no mínimo, um reducionismo grosseiro. Isto porque, de acordo com Adorno, ao contrário de autores como Sartre e Camus, Beckett “não cai nas ‘visões de mundo’ articuladas quase discursivamente, emprestadas artificialmente, como falas, às personagens.”¹⁸

As peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer senti-

do - seriam, então, irrelevantes -, mas porque põem o sentido em questão. Desenrolam a sua história. Assim como a sua obra é dominada pela obsessão de um nada positivo, assim também o é pela obsessão de uma absurdidade por assim dizer merecida, sem que, no entanto, esta possa ser reclamada como sentido positivo.¹⁹

Neste ínterim, podemos observar que a leitura de Adorno oferece uma original compreensão acerca das peças de Beckett, pois, torna claros os seus lineamentos de maneira imanente e não exterior ao universo discursivo beckettiano e evita, desse modo, possíveis choques hermeneúuticos; conduz as ricas discussões críticas proveniente das mesmas para dentro de uma área ainda não bombardeada pelas controvérsias do século XX da estética marxista.

Para Adorno, Beckett, com seu aparente desinteresse por política, construiu uma crítica social e filosófica mais radical que as peças ideológicas de Sartre. Com efeito, segundo Adorno, não há ideologia em Beckett e é inútil procurar chaves simbólicas, por exemplo, nos diálogos entre Clov e Hamm, personagens de *Fin de Partie*. De acordo com Adorno, a ausência de ideologia no teatro de Beckett se deve menos à descrição do mundo desencantado do que ao surgimento de imagens de um mundo tal como poderia ser. Assim, se a reconciliação entre o mundo e a dominação é radicalmente impossível, é porque a arte, através das obras e nas obras, é aparência de uma verdade que atesta, a cada instante, a absurdidade de um mundo regido pela violência. Para Adorno, “toda a originalidade da arte de Beckett reside no fato dele ter sabido exprimir esta verdade histórica.”²⁰

Fin de Partie provaria, no limite, a impossibilidade de toda forma de linguagem e comunicação, representando uma sentença contra a sociedade moderna. Ora, neste ínterim, a interpretação de Adorno não traria nenhuma grande novidade, visto que, como inúmeros comentadores já notaram, em Beckett, a pala-

¹⁷ ADORNO, T. W. *Trying to Understand Endgame*, p. 241.

¹⁸ ANDRADE, F. *Beckett: o silêncio possível*. p. 32.

¹⁹ ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970. p. 176.

²⁰ JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1977. p. 34

vra é o grande problema.²¹ Todavia, na *Teoria Estética*, Adorno afirma que os diálogos aparentemente incoerentes do teatro de Beckett desempenham, de maneira similar, o papel das dissonâncias dodecafônicas de Schoenberg:²² as repetições de palavras, os silêncios entre as réplicas, o cinismo das situações não descrevem tão-somente o desastre de um mundo em declínio, mas fazem mais do que isso: significam sem mesmo ter de nomeá-lo. Para Adorno, Beckett mostra a impossibilidade da linguagem de representar a realidade, bem como a sua insuficiência enquanto mediadora entre as sensações e a realidade. Por um lado, a linguagem nos prepara para o ser social, artificial, de máscaras. Por outro lado, ela não nos prepara para a nossa realidade individual, a solidão. Por isso, podemos notar a necessidade de Beckett de levar a palavra além do seu limite. E não usá-la tão-somente para tampar o silêncio.

A transcendência estética e o desencantamento encontram-se em uníssono no mutismo: na obra de Beckett. O fato de a linguagem afastada de toda a significação não ser uma linguagem que fala, funda a sua afinidade com o mutismo. Talvez toda a expressão, muito aparentada com o transcendente, esteja perto do mutismo, da mesma maneira que, na grande música moderna, nada tem tanta expressão como o que se extingue, o som que emerge nu da forma compacta, no qual a arte, em virtude do seu próprio movimento, desemboca no seu momento natural.²³

Em sua *Teoria Estética*, Adorno afirma que Beckett, em suas peças, procura implodir a palavra, dinamitando a sintaxe e a lógica, de modo que o silêncio possa emergir através das fendas: Beckett traz à luz o processo de corrosão da própria narrativa. “A poesia retirou-se para o abandono sem reservas ao processo de

desilusão, que destrói o conceito do poético; é o que torna irresistível a obra de Beckett.”²⁴ Assim, está-se sempre falando daquilo que não se pode falar.²⁵ Este é o paradoxo no qual também se move a filosofia de Adorno. A *Dialética Negativa*,²⁶ desse modo, não é simplesmente um método: este é propriamente ditado pelo desenvolvimento histórico e social.²⁷ Antes, o que Adorno procura mostrar nessa obra é precisamente o resultado filosófico dessa inadequação fundamental entre o que o conceito consegue apreender e aquilo que no ato desta apreensão (identificação) lhe escapa. Esse abismo, o não - idêntico no interior da identidade, não é por sua vez um conceito positivo (isto seria uma flagrante contradição). Todavia, o que Adorno entende por insuficiência do conceito? Ele estaria defendendo uma filosofia não-conceitual? Tal postura conduziria inevitavelmente ao intuicionismo e, por fim, ao irracionalismo. Pelo contrário, a *Dialética Negativa*, que

[...] pode ser considerada como a chave de leitura para o todo da filosofia adorniana, visto que representa a afirmação do anti-sistema contrário à onipotência do conceitual que pretende abarcar tudo em uma unidade do conceito.²⁸

Evidencia justamente a tentativa de fazer a própria filosofia tomar consciência de que o conceito, sendo instrumento para pensar, é, por isso mesmo, outro daquilo que pensa. E mais, a permanência da própria atividade conceitual, do próprio pensamento, depende desta diferença, isto é, deste abismo entre a coisa e seu conceito.²⁹ Neste ínterim, podemos compreender porque Beckett, de maneira análoga, em sua busca pela desconstrução da linguagem (e isto se dá precisamente por ele não acreditar na força e na possibilidade de se usar as palavras como um veículo de expressão), evidencia um modo muito particular de perce-

²¹ Cf. ANDRADE, F. Beckett: o silêncio possível. p.105. In: BERNAL, O. *Lenguaje y ficcion en las novelas de Beckett*. Barcelona: Editorial Lúmen, 1969, p. 202.

²² Cf. ADORNO, T. W. *Teoria estética*, p. 169.

²³ Idem., p. 97.

²⁴ Idem., p. 28.

²⁵ BECKETT, S. *O Inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 6.

²⁶ Cf. ADORNO, T. W. *Dialectica negativa*. Madri: Taurus, 1986.

²⁷ Cf. TIBURI, M. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. p. 14.

²⁸ Idem., p. 66.

²⁹ Idem., p. 14.

ber o mundo. Como outros artistas contemporâneos, Beckett criticou alguns conceitos presentes na história da arte e da filosofia e no modo do homem ver o mundo, tentando forçar os seus limites e questionar o *status quo*. Todavia, o mundo beckettiano não se mostra como inteligível e organizado dentro de estruturas totalizantes em que o homem, "animal racional", tem controle de seus atos e pensamentos.³⁰ Para Adorno, esse é justamente o mundo em que a vida está danificada e o sujeito está fragmentado e perdido entre a sua imaginação e a sua memória, tentando achar sua razão de viver. Nele, o sujeito tem de lidar com o hábito e o tédio da sua existência e com a sua própria mortalidade, que não consegue explicar. Ao mesmo tempo, o homem não pode desistir, tem que continuar seguindo o seu projeto, "Como o artista, que não consegue se expressar a não ser por meio da sua arte, mas que continua tentando, mesmo que suas tentativas estejam fadadas ao fracasso."³¹ Em um mundo privado de sentido imanente, em cujo contexto o sujeito está deformado e esvaziado da capacidade reflexiva, Beckett e Adorno afirmam a necessidade de se elaborar formas significativas, que sejam ao mesmo tempo denúncia e *mimesis* desse estado de coisas.³²

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. Trying to Understand *Endgame*. In: *Notes to Literature II*. Trans. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia UP, 1991.

_____. *Dialectica negativa*. Madri: Taurus, 1986.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. Reconciliation under Duress. In: JAMESON, F. (Org.). *Aesthetics and politics*. Londres: Verso Editions, 1980.

_____. Engagement. In: PUCCI, B. et al. *Notas de literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

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

BECKETT, S. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *O inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BENTLEY, E. *A Experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BERRETINI, C. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BERNAL, O. *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona: Editorial Lumen, 1969.

BORGES, G. A poética televisual de Samuel Beckett. *Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e cultura da PUC*, São Paulo, n. 8, p. 29-36, out. 2004.

JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

KOTHE, F. R. *Benjamim e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

MARVIN, C. *Teorias do teatro: estudo histórico – crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

TIBURI, M. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

³⁰ Cf. BORGES, G. A poética televisual de Samuel Beckett. *Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura da PUC* - São Paulo, n. 8, out. 2004, p. 10.

³¹ Ibidem.

³² Cf. ANDRADE, F. *Beckett: o silêncio possível*, p.32.