

7

O Jogo do Fim

A forma, como aquilo que caracteriza o artístico enquanto tal, o esforço mesmo que produz a obra de arte a partir daquilo que não é obra de arte, a encarnação da criação e de sua limitação interna, não é algo que tenha sentido em si mesmo: ela só aparece por contraste. Uma das coisas com as quais ela contrasta é o conteúdo, aquilo que é apresentado através dela, o material já formado. Mas o conteúdo tampouco é alguma coisa em si mesma plena de sentido, e uma vez que ele só pode aparecer através da forma, é muitas vezes necessário contrastar diferentes formas e diferentes conteúdos de modo a fazer com que a mecânica da obra de arte se torne visível – do modo proporcionar um vislumbre da essência da aparência (em contraste com uma essência que esteja além da aparência). É por isso que o trabalho comparativo é útil e, de fato, em certa medida, inescapável: crer no contrário seria nos rendermos a uma apreensão mística e monolítica da obra em si mesma, tentando evitar as tendências internas da obra que a colocam em relação com outras obras (bem como com discursos de outros tipos) que operam ou operavam objetivamente – ou seja, socialmente – ao redor dela, anteriormente a ela e independentemente dela. Por outro lado, entretanto, como muitas vezes (mas não sempre) se torna visível através do trabalho comparativo, a obra mesma não está apenas em tensão com outros discursos fora dela, mas com seu próprio discurso interno. A lógica que rege o desenvolvimento e a alteração de temas na música dá testemunho disso: essa tensão está dada tanto entre a obra como um todo e seus momentos diferentes quanto entre os próprios momentos, e os elementos cuja interação esses momentos causam. A tensão é uma tensão interna, mas essa indócil introversão, ao mesmo tempo, trai o fato de que algumas coisas dentro da obra não são a obra, ou não estão muito à vontade dentro dela. De qualquer forma, aquilo sobre o que, em um filme, a câmera vai fechando em uma cena qualquer envolve uma relação a princípio problemática com o que quer que o filme vinha exibindo até então, ainda que cortar um rolo de filme, ou colar eletronicamente as cenas umas juntas das outras seja facilíssimo. Quer dizer que um tipo de análise interna da obra também é possível, e pela mesma razão que

torna possível o trabalho comparativo: o reconhecimento da tensão entre discursos.

O que será empreendido aqui é um exemplo de análise interna ou material desse tipo, e seu objeto é o *Fin de Partie / Endgame* de Beckett, geralmente traduzido por *Fim de Partida* ou *de Jogo*, embora o título que o autor escolheu para a versão inglesa que ele mesmo preparou, em seu sentido emprestado do xadrez, pudesse sugerir também o título *Jogo do Fim*. Seja como for, os conflitos internos a serem analisados serão aqueles que envolvem as passagens entre momentos que envolvem relações entre determinados elementos. Peças como o *Tio Vanya* de poderiam ser analisados em termos dos contrastes entre os atos; mas mesmo dentro dos atos do teatro relativamente mas tradicional, às vezes, surgem tensões que talvez pudessem sugerir separações entre partes de um ato – uma separação, ademais, que não deve ser orientada de acordo com o tempo ou a sucessão de acontecimento, mas de acordo com a simultaneidade lógica dos elementos cênicos. Esses elementos – que são a matéria própria da obra teatral – são colocados em relação uns com os outros de acordo com uma lógica determinada que cria algum tipo de significação. Não há nada na experiência de uma obra teatral que aponte para um conjunto inequívoco de elementos que precisam ser analisados para que a obra faça sentido, mas tampouco é legítimo defender que a escolha de elementos, de relações entre elementos, e dos sentidos dessas relações, é apenas uma questão de associação subjetiva. Conforme o presente autor tentará mostrar, os elementos estão longe de ser aspectos fixos da obra, mas aparecem e desaparecem de acordo com o que acontece ao redor do quê, e quando, e se a subjetividade do analista é mobilizada por esse aparecimento e desaparecimento, isso só acontece na medida que ele é capaz de participar objetivamente na obra como outros de seus elementos imanentes, algo para que Adorno quis apontar quando observou que não somos nós que ouvimos a música, é ela que nos ouve. O processo de análise, portanto, deveria ser um processo linear que acumula elementos na medida que eles aparecem, isto é, na medida que o tempo cênico se desenrola, e que tenta descobrir o sentido deles em termos dessa sua aparição histórica. O processo original e cansativo de correr para cima e para baixo ao longo do tempo cênico, entretanto, não será exibido pelo presente texto, o qual refletirá o processo analítico já no meio do caminho, pois não há

porque fingir que este que o empreende está lendo a peça de Beckett pela primeira vez.

Ao analisar Beckett, a natureza do todo das obras ao mesmo tempo faz a leitura metódica e a análise mais fáceis e mais difíceis: mais fáceis porque o conteúdo beckettiano é tipicamente uniforme, não há nenhum clímax em sentido estrito; mais difíceis porque perpetuamente corremos o risco de ver aquela uniformidade como uma matéria bruta que pode ser formada de acordo com a vontade arbitrária, privando o discurso analítico de sua relação para com o objeto, ou destruído o caráter de conhecimento dessa relação. Contudo, não será nenhuma medida de exatidão metodológica que poderá evitar que isso ocorra e, de fato, a objeção a este comportamento não deveria ser uma objeção metodológica, mas política: uma recusa consciente a tomar um lugar dentro do debate acadêmico falsamente relaxado e descontraído numa época em que a divisão do trabalho e o privilégio da posição do intelectual em nada se arrefeceram, e a catástrofe social não ficou mais distante. Na medida que essa recusa política não é, em si mesma, uma decisão arbitrária em face do conhecimento, mas será encontrada como uma parte do conhecimento mesmo, a tentativa de assim proceder está justificada, embora não *a priori*.

7.1

Tableau inicial (92)¹

Os momentos iniciais da peça nos apresentam seis elementos: Clov, as Janelas, a Escada, as Latas de Lixo, os Lençóis e Hamm, todos eles objetos físicos. Clov é o elemento através de cuja ação os outros elementos adquirem sentido ou relevância nessa primeira situação. Mas Clov não é, em si mesmo, particularmente dotado de sentido, exceto por seu rosto muito vermelho e seu andar endurecido e difícil, traços que são gerais demais para indicar algo de muito específico para além de si mesmos. A única coisa que lhe empresta algum tipo de

¹ Essas indicações numeradas referem-se à paginação encontrada no texto “Endgame” em Beckett, S.: *Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1990. As citações foram traduzidas pelo presente autor a partir do texto encontrado nessa edição. O próprio Beckett, através da rubrica, refere-se a esse momento inicial da peça como “tableau”. Os demais momentos analisados no presente texto, entretanto, não obedecem quaisquer indicações explícitas deste tipo.

primazia como o elemento através do qual cada uma das demais coisas aparece de acordo com essa primeira lógica da peça e o fato de que ele pode se mover em direção a cada um dos elementos e interagir fisicamente com eles. Que a interação de natureza física, e que a simplicidade do que é imediatamente corpóreo desempenhe um papel tão importante em tantas das obras de Beckett, aponta para que esse caráter físico seja considerado como um sétimo elemento. Trata-se de uma interação mútua, ou uma co-interação, no “breve *tableau*”, os cinco elementos físicos têm significação e relevância iniciais apenas na medida que são o que são – as Lixeiras são Lixeiras, o Lençol é Lençol, o homem manco de cara vermelha é um homem manco de cara vermelha –, e quando Clov se move em sua direção, ele adquire sentido (na verdade, começa a acumular sentido²) da mesma forma que as coisas com as quais ele lida.

É preciso observar que não há nada que exige que as ações ou interações entre os elementos sejam entendidas especificamente em termos exclusivamente físicos para início de conversa – exceto o fato de que nada além de interações físicas ocorre no palco. Cenicamente falando, dentro do *Fim de Jogo*, elas são apenas físicas. Em outros contextos, a tendência é que a interação física carregue apenas poderes insignificantes em se tratando de emprestar sentido. Dificilmente, de uma peça de – digamos – Ibsen se poderia extrair a fisicalidade das ações como um princípio analítico importante (embora, por alguma razão, alguém pudesse facilmente fazer essa noção cair de pára-quedas dentro de uma peça de Ibsen; e sempre parece haver justificativa – especialmente a da novidade intelectual-mercadológica – para conduzir todo tipo de operações tático-aéreas de invasão textual).

² Essa acumulação deve ser tratada como acumulação porque poderia passar que, através da apresentação de um conteúdo interativo peculiar, isso que parece uma Lixeira se fosse sendo tratado como um televisor, e o Lençol fosse funcionando, cada vez mais, como um pássaro branco. Só que, em Beckett, coisas desse tipo – manifestações de uma liberdade abstrata do espírito, atributo comum da conformada mesquinharia pós-moderna – não acontecem.

7.2 Clov e as Janelas (92)

Clov caminha coxamente até cada uma das janelas e só depois se dá conta de que precisa de uma escada. Por quê? Eis algumas hipóteses: (i) Ele não sabia (ou esqueceu) quão altas elas eram? (ii) Elas foram movidas mais para cima desde a última vez em que as viu? (iii) Ele encolheu? As respostas (ii) e (iii) são improváveis, especialmente à luz do que aparecerá como um elemento repetido inúmeras vezes ao longo da peça: a imutabilidade das coisas. Provavelmente, entretanto, há uma razão subjetiva pela qual ele não levou consigo a escada para início de conversa. Que uma razão deste tipo esteja em questão é o que é indicado pelo resultado da interação de Clov com cada um dos demais elementos. De modo que não é possível dar sentido imediato à relação entre Clov e as Janelas. Esse sentido começará a ser delineado quando, na seqüência, Clov rir sua risada breve.

É freqüente nas montagens do *Fim de Jogo* querer resolver empiricamente esse problema lógico da ausência temporária de sentido, organizando a cena e a atuação de Clov de tal maneira a provocar um riso fácil na platéia – a qual, confrontada com a falta de sentido aparente, estará mais do que pronta a embarcar numa gargalhada grupal que a exima da responsabilidade de pensar. Esse traço de apressar as soluções, eliminando a mediação entre os momentos, é algo formalmente equivalente às estruturas musicais repetitivas como o funk, onde é preciso que cada célula sonora mínima seja engolida imediatamente, como um comprimido, e a experiência específica do tempo histórico, à qual está atrelada a formação de sentido, é eliminada. O riso fácil, nesse caso, é um riso inteiramente passivo e reafirmador, que estará determinado, como Adorno observa em suas críticas a Chaplin, pelo pior sadismo, alimentado pela superioridade burguesa da posição de espectador-consumidor: o riso é o riso diante do homem esquisito, manco e ignorante que não sabe fazer seu trabalho direito. Pode-se objetar a essa crítica do riso fácil dizendo-se que, no espaço estético, não cabe a crítica moralizante. Mas é que, por outro lado, o problema do riso fácil eliminador da temporalidade é justamente sua recusa à paciência conceitual necessária ao estabelecimento do espaço estético, que passa pelo confronto temporário com a ausência de sentido. Na medida que a solução lógico-reflexiva é evitada pelo riso

fácil, é evitada também a constituição do espaço especificamente estético; em seu lugar, a importação de um elemento extra-estético é que aparece, a qual repete os esquemas ideológicos precários do extra-estético. Nos momentos iniciais da peça, e talvez ao longo dela toda, deve-se levar em conta que o espaço estético não é um *a priori*, garantido pelo bilhete de teatro comprado na bilheteria. A covardia intelectual e artística atuam justamente no sentido de que esse espaço jamais se constitua.³

7.3

Clov e a Escada (92-3)

Clov não sabe quando é que lhe faz falta uma escada, mas tampouco ele sabe quando é que uma escada não lhe faz falta. Ele não pega imediatamente a escada de modo a olhar pelas altas janelas, e ele quase que as leva consigo quando vai em direção às latas de lixo. Será que ele está apenas distraído? A distração implica que ele está pensando em alguma outra coisa, e não há nada que contribua para que adotemos essa hipótese. De fato, a inabilidade dos personagens de se distraírem de sua situação imediata é um traço recorrente ao longo de toda a peça. Esse traço, aliás, em uma peça de teatro, precisa aparecer no palco em algum lugar, e ele de fato aparece, não como uma solução que brota da cabeça do espectador, mas como o conflito visível de personagens que tentam continuamente distrair-se, mas não conseguem. O resultado é que é preciso aceitar que Clov tem para com os objetos ao seu redor uma relação simultânea de familiaridade e de estranhamento. Formulada nesses termos, essa relação é homóloga àquela do trabalhador que, submetido à divisão do trabalho, e especializado em um movimento limitado e repetitivo, está, justamente por sua familiaridade, alienado ou distanciado do processo produtivo como um todo. A dificuldade em se sugerir essa homologia como uma chave cognitiva para o que está aparecendo no palco está em que a alienação mesma não é, por sua parte, um traço imediatamente aparente da realidade, mas já é uma interpretação da aparência. Por outro lado, uma homologia formal, ou um comportamento

³ O leitor que, daqui, extrair uma condenação *a priori* do riso tem que voltar e ler de novo.

semelhante, é algo que, uma vez estabelecido, não pode ser facilmente apagado da consciência analítica: é um resultado da experiência que é, a um turno, impermeável à defesa através dos argumentos e ao ataque por meio deles.

7.4

Clov e os Lençóis (92-3)

Os elementos da cena começam a peça cobertos de lençóis. Nos filmes e desenhos animados americanos, casas que permanecem muito tempo fechadas têm seus móveis cobertos de lençóis e, em vista disso, poder-se-ia cogitar se Clov acaba de chegar em algum lugar de onde ele esteve muito tempo afastado. Mas Clov nunca chega realmente na cena: ele já está lá quando as cortinas abrem. Ademais, quando, ao longo da peça, Clov enuncia por diversas vezes suas vãs intenções de sair daquele lugar – o que quer que ele seja –, em nenhum momento se alude ao momento da sua chegada. De modo que parece que os lençóis, ainda que evoquem uma função doméstica real, não desempenham totalmente essa função na cena. Os finalmentes dessa função doméstica são absorvidos pela lógica especificamente estética da peça: os lençóis viram sinais da relação mediada entre os elementos da cena e Clov, e também da função mediadora de Clov entre os objetos e a platéia. O movimento de retirar os lençóis de sobre as coisas ecoa as operações alienadas de abrir as cortinas das janelas, ou de levar e trazer as escadas. Clov, assim, parece começar a peça no mesmo lugar em que nós, o espectador, estamos com respeito a ele mesmo e às coisas ao seu redor. A cena, os objetos, sua disposição, suas funções, são ao mesmo tempo familiares e não-familiares, tanto para o espectador quanto para o personagem. Objetivamente, ambos se dizem: “O que é isso? – Ah, ora, é só o de sempre: latas de lixo, velhos em suas poltronas, personagens numa cena doméstica.”

7.5

Clov e sua risada (92-3)

É nesse espírito que Clov reage quando olha para os elementos que estão com ele na cena, dando-os por conhecidos com algo que a rubrica descreve como uma breve risada. A breve risada também poderia ser uma descrição da reação do espectador diante das gagues ligeiramente humorísticas que têm lugar no palco: a movimentação de Clov da janela esquerda para a direita, dando-se conta da necessidade da escada, indo pegar a escada, e depois levando-a distraidamente em direção às latas de lixo, então dando-se conta de que não precisa dela lá, etc, o que se repete com o telescópio mais adiante (104-5). Mas a constatação de que essa movimentação de Clov lembra as performances de um palhaço (ou “clown”, como se diz no jargão teatral quando se quer traçar frente ao Bozo um diferencial tradicionalista e intelectualizado) não resolve muita coisa, porque não há sinais inequívocos de que Clov seja um palhaço: o que é inequívoco é que não há sinais inequívocos a respeito dele, para evocar a fórmula adorniana para a descrição da arte moderna. A saída do riso fácil, mencionada acima na análise da interação com a escada é a insistência na inequivocidade dessa interpretação palhacesca. Essa insistência tem o marco da ideologização contemporânea da esfera estética: trata-se de uma opção que é, ao mesmo tempo, profundamente irracional e apressadamente racionalizadora. É racionalizadora porque tenta resolver a aparência difusa e equívoca em termos de um conceito inequívoco; é irracional porque essa eliminação da difusão do que está aparente é alcançada por uma recusa a entender aquilo que aparece nos seus próprios termos, apelando-se, sem qualquer justificativa objetiva, a uma redução mistificadora da totalidade do que é cenicamente oferecido a uma parte do que é cenicamente oferecido.

A breve risada de Clov, amarela e seca, é um comentário *avant la lettre* ao riso fácil, pois a interpretação essencialmente clownesca do personagem de Clov, que predomina nas montagens contemporâneas, exagerando alguns dos traços intrinsecamente presentes na obra de Beckett, e fazendo-os ofuscar outros desses traços, é uma derivação do motivo objetivo que determina a brevidade da risada de Clov. A resignação original de Clov ao seu cotidiano alienado e sem graça é transformada em galhofa para e por um espectador que tem pressa de reconhecer

com graça sua impotência. Esse tema será retomado posteriormente, quando os sentidos acumulados permitam análises mais complexas do material.

7.6

A Fala de Clov (93)

O que Clov diz parece confirmar a interpretação de que ele está totalmente familiarizado com o “interior mal mobiliado” – que é como a rubrica se refere ao lugar que o cenário apresenta – mas que estava talvez esperando que ele estivesse mudado ou, em suas próprias palavras, “terminado”. Ele ao mesmo tempo sabe o que vai acontecer – Hamm vai apitar, chamando-o – e parece desejar que o que vai acontecer não acontecesse. É uma aceitação do que está dado simultânea a uma rejeição do que está dado. Assim, talvez se pudesse dizer que Clov está afligido por sentimentos contraditórios; mas dizer isso não seria de grande ajuda, porque não há quaisquer sentimentos cênicos envolvidos. A contradição não é aquela entre dois impulsos subjetivos, Clov não está decidindo se deve se entregar ao que está ao seu redor. A contradição aparece pela primeira vez enquanto contradição entre o estado do sujeito e o teor do objeto: entre a falta de tom na voz de Clov, seu olhar fixo, sua imobilidade, e o conteúdo desesperado da sua fala, enquanto diz que tudo já deveria ter se acabado, e que não pode mais ser punido. Mas quando ele diz que vai para cozinha para esperar, a contradição é mantida em seu contraste frente ao que foi dito. A solução mundana de se esperar por um apito em uma cozinha cúbica contrasta com a esperança de que tudo vai acabar em breve e que, todo esse negócio, o que quer que ele seja, é insuportável.

Essa situação pode ser entendida em termos de similaridade e contraste para com situações do drama tradicional. Personagens em uma peça de Chekov também encaram situações que parecem insuportáveis, mas o que essas pessoas representadas fazem é, obviamente, ter uma crise de algum tipo, queixarem-se de suas vidas, sentir-se desgraçadas e deprimidas, planejar escapar, dar-se um tiro no peito ou em alguém (às vezes, ambos). Na tradição teatral, portanto, não é prerrogativa beckettiana apresentar situações através das quais se reconhece as tensões envolvidas no querer que tudo se acabe. Contudo, Clov não tem nenhuma

crise, e não dá qualquer sinal de que se quer pode ter uma crise, na medida que o reconhecimento do insuportável é seguido pela enunciação da conformidade a ele: vou esperar na cozinha.

É por isso que o ator não pode parecer cansado ou aborrecido em sua voz sem tom. Uma vez que a exigência formal de perseverar com aquilo que parece ser a repetição exaustiva e infinita é similar com a que caracteriza a operação de máquinas, a solução óbvia para o trabalho de ator seria que ele desse sua fala como uma máquina, ou melhor, como um homem que foi forçado a tornar-se máquina.

7.7

O Bocejo de Hamm (93)

A chave para o monólogo bocejante parece ser o penúltimo bocejo: “E, no entanto, eu hesito, eu hesito em... em terminar. Isso, aí está, já estava na hora de acabar e, no entanto, eu hesito em – [*boceja*] – em terminar.” É curioso que, em contraste com a resignação de Clov, a resignação de Hamm é a constatação de uma hesitação subjetiva, enquanto que a de Clov é a simples enunciação de uma situação objetiva. De qualquer maneira, reaparece, em algum sentido, a contradição entre a forma da fala e seu conteúdo, e o que quer que seja o fim, Hamm fala dele com sonolento distanciamento. Esse fim pode ser lido como a morte, mas a indiferença bocejante de Hamm nos faz crer ou bem que ele não liga muito para a morte, ou bem que não é à morte que ele está se referindo. Ademais, a fala de Hamm não é sobre a morte, é sobre o fim. É o terminar que é evocado na cena.⁴ Terminar e acabar não são verbos que se aplicam a pessoas, mas sim a falas, comida, tempo, uma peça. Por alguma razão, que só poderá ficar clara através da continuação da análise, Hamm acha que é mais adequado dizer que, como uma peça, uma fala ou o tempo, ele mesmo pode (e deveria) acabar.

⁴ Poder-se-ia considerar o “fim” e o “terminar” como alusões à morte, e a hesitação como uma hesitação ao suicídio. Mas esse tipo de raciocínio metafórico não tem lugar em Beckett, conforme será defendido logo adiante.

7.8 Hamm recém-descoberto (93-4)

Algo estranho, ainda que breve, ocorre em um pequeno trecho de diálogo no qual Hamm, logo depois de ser descoberto, pede a Clov que lhe coloque na cama, mas este responde: “Acabo de tirar você da cama” (94). Essa asserção poderia ser inicialmente entendida à luz de alguma das hipóteses: (i) Clov tirou Hamm da cama em um momento de tempo que precede o tempo cênico; (ii) Clov está mentindo; (iii) A remoção do lençol que cobria Hamm deve ser metaforicamente entendido como o gesto de tirar Hamm da cama e colocá-lo em sua poltrona; (iv) Clov pensa que acabou de tirar Hamm da cama, mas está enganado.

A primeira hipótese é contra-intuitiva, já que o espectador viu muito bem que Hamm nunca esteve deitado, e a ação que trouxe Hamm para dentro do processo cênico foi a remoção do lençol que o cobria. E se assumimos que Hamm foi retirado da cama em um momento anterior ao tempo cênico, estaremos emprestando subjetividade ao interior mal mobiliado uma subjetividade: estaremos pensando nele em termos de uma casa no mundo real, onde referenciais quotidianos tais como o antes e o depois do tempo cênico não são problemáticos. Por outro lado, é verdade que não podemos deixar de enxergar no interior mal mobiliado as semelhanças para com o interior de uma casa extra-cênica: lá estão as janelas, a mobília, os habitantes, o quadro na parede, a porta. Portanto, ainda que não possamos simplesmente tomar o interior mal mobiliado como a representação de uma casa, porque ele é estranho em vários sentidos (os personagens não são realistas, os lençóis não têm finalidade completamente doméstica), tampouco podemos desconsiderar definitivamente a idéia da representação de uma casa, porque há similitudes demais. A primeira hipótese, assim, exigiria uma posição unívoca diante de uma aparência dúbia. No discurso sobre o ser, aceitar a ambivalência poderia – mas nem sempre, como mostra a dialética e a psicanálise – constituir um prejuízo para a consistência intelectual; aqui, entretanto, na estética, estamos lidando com nada mais, nada menos, que o reconhecimento daquilo que aparece, e essa ambivalência aparece.⁵ É digno de

⁵ Essa ambivalência, embora seja uma ambivalência da aparência, não é, na verdade, exclusivamente estética. Uma casa destruída por um terremoto ou por um bombardeio, ou um casebre numa favela, construído com pedaços de metal e papelão, também estão no meio do

nota que a ambivalência só pode ser reconhecida na aparência se aceitamos as questões sobre o ser que, na forma das tentativas de identificação (“o que é isso? uma casa?”) insistem em orbitar as aparências. Também é importante observar que, em face de diferentes conteúdos cênicos, as mesmas questões sobre o ser poderiam nos levar não a uma confrontação com a aparência, mas a respostas diretas e adequadas, o que não se aplica apenas ao drama do século XIX: ainda que o cenário da *Morte de um caixeiro-viajante* não tenha a aparência de uma casa real, se nos perguntarmos o que é que são aquelas marcas no chão, ou onde é que os personagens estão, as respostas seriam rápidas: em uma casa, no quarto, na cozinha, no jardim, etc., de modo que pode-se dizer que o cenário da peça de Miller emprega uma forma de apresentação tecnicamente sofisticada e irrealista de modo a apresentar com maior visibilidade e transparência um conteúdo não-sofisticado e realista. Esse não é o caso do *Fim de Jogo*. Aqui, estamos apenas começando a tentar pensar em como a forma e o conteúdo se relacionam com o realismo. O que se pode ver, até agora, é só uma tensão que não foi resolvida.

A (esteticamente salutar) incapacidade de determinar a verdade da hipótese (i) torna vãs as hipóteses (ii) e (iv), mas o mesmo não ocorre com a hipótese (iii), que terá, em face dessa incapacidade, ser declarada necessariamente falsa. Pois, uma vez que a interpretação analítica abre as portas para as metáforas, a tensão, ditada pela aparência, entre a aparência e o ser, a falta de capacidade de determinação do que está realmente acontecendo, é neutralizada, porque, com as metáforas, vem a certeza de que há algo não-problemático na distinção entre o que está acontecendo e o que não está acontecendo, ou seja, entre a representação realista e a representação ficcional da aparência, sendo essa última o espaço que é resolvido e apaziguado pela introdução da metáfora. A hipótese da metáfora diz: Clov, na verdade, acaba de acordar Hamm e tirá-lo da cama; parece que não é assim, mas, na verdade, o processo de retirar o lençol de cima de Hamm deve tomado como um símbolo desse despertar.

Essa formulação entra em conflito com o princípio analítico adotado até agora de tomar a aparência enquanto tal, a qual precisará, de alguma forma,

caminho entre ser uma casa e não ser uma casa. Uma análise dos quase-personagens MacMann, dos quase-romances de Beckett (*Malone Dies*, *Molloy*, *The Unamable*, *The End*, etc.) teria muito a ganhar de tais considerações, uma vez que, nesses textos, a decadência da representação em direção à ausência de sentido é o que abre espaço para a representação realista de uma realidade ambivalente populada por pessoas que já não conseguem ser pessoas totalmente.

defender-se. Quer dizer, então, que tal método de análise é insensível ao importantíssimo recurso da metáfora, e é, portanto, cego e surdo a obras que se constituem através desse recurso? Não. Quando – para usar logo um exemplo extremo – se analisa uma obra de Maeterlinck ou Hoffmannsthal, as categorias do símbolo e da metáfora são cruciais para seu entendimento, mas o são porque os símbolos aparecem nessas obras.⁶ Os símbolos que pertencem à esfera da crítica ou da análise da obra, e que, portanto, caem sobre a obra desde fora, não apenas não contribuem para aquela crítica ou análise, mas também, num gesto mistificador, acabam com a diferença entre a análise e a obra, projetando uma análise que é, em si mesma, uma representação estética. Quando a própria análise é estetizada – quando, por exemplo, as obras surrealistas pedem que o sentido das obras seja entendido apelando-se à lógica dos sonhos, o que equivale a pedir que a falta de sentido seja repetida com uma outra forma, algo com o que, aliás, Breton não concordava inteiramente – o processo de análise que é colapsado em uma mera reafirmação da aparência, termina por sacramentar uma relação imediata com o estético. Isso resulta – para usar uma expressão que Hegel usava em sua crítica ao racionalismo – na mera asseveração da compatibilidade entre o estético e o não-estético que resulta objetivamente na destruição do primeiro ante o peso prático esmagador do último: o estético é absorvido pelo que Schwarz chamou de método infuso.

Mas, ao mesmo tempo que isso se estabelece a inadequação das metáforas na constituição do sentido da peça de Beckett, aparece um elemento novo que nos exige que a análise retorne aos primeiros momentos da peça: olhar para os elementos sob a luz da metáfora, ainda que por um breve momento desengando, leva a análise para um novo lugar frente ao material como um todo. Porque a metáfora trabalha não apenas contra a representação da aparência enquanto tal, mas também em prol dela. Na poesia lírica, por exemplo, que é o discurso que se abandona à negligência total do que acontece fora do coração e do poema – isto é, fora da aparência – empregam a metáfora e o símbolo visivelmente – isso é, enquanto metáfora e símbolo –, e não como uma artimanha para desculpar o fato de que algo deveria parecer-se com o que não parece. A própria determinação do

⁶ Também poder-se-ia, através da atenção à aparência – que não é um método: é, antes, a ausência de método – fazer justiça à obra de Mann que, tão cheia de sutilezas simbólicas bastante pouco sutis, fica pedindo ao leitor que veja na aparência realista mais do que aparece, apelo esse que não consegue desaguar em lugar nenhum, se não no reconhecimento e na aplicação dos estereótipos.

coração ou do sentimento como um espaço que contrasta com a realidade mas que, por isso, é tão real quanto ela (um comportamento formal que Hegel chamou de “mundo invertido”) torna o processo que constitui a metáfora em algo que não é problemático, mas não através de uma absorção da demanda de um sentido por uma esfera sem-sentido, e sim pelo estabelecimento de uma outra esfera cujo sentido também é problemático. É que a metáfora, quando está em sua própria casa – como na poesia lírica e, até certo ponto, no teatro e na prosa simbolista – impossibilita o contraste entre a positividade do real e a positividade da aparência, o que impede a metáfora de cair sobre o real como um burocrático espírito salvador que, como os anjos de Blake, quer instituir a salvação por decreto. Traduzindo isso em termos de análise estética: o objeto estético que está dado com seu conteúdo aparente problemático não pode ser resolvido num apelo a um espaço metafórico, desde que o próprio espaço da metáfora seja tomado como um espaço de aparência que também é dado. Quando se compreende que a metáfora não é um recurso intelectual, mas um traço da aparência, compreende-se que ela não pode querer dar sentido na medida que aponta para o sem-sentido: a metáfora só pode aparecer ao lado do sem-sentido. O “como” de “Estrela tão clara! Que eu fosse como sois, constante e insone” ou de “Meu amô é como uma rosa bem vermelha” não quer desaparecer como um recurso de linguagem, uma ferramenta externa, um avião de pára-quedistas, mas se incorpora como um pedaço do material que, através dele, ganha sentido – a estrela e o poeta, o amô e a rosa –, exibindo a liberdade meramente formal de travar uma relação.

É assim na poesia; o equivalente em termos das especificidades formais da aparência teatral seria o aparecimento enquanto tal de uma categoria teatral.⁷ A obra de Brecht costuma ser o exemplo-mór do emprego desse tipo de recurso, sob a forma das transições, enquanto cena e dentro da cena, entre ator e personagem. Com isso em mente, é possível dar positividade ao alheamento de Clov diante da cena em que Clov atua, reconhecendo Clov como um personagem enquanto tal, o interior mal mobiliado como um cenário enquanto tal, no qual uma peça enquanto tal está tendo lugar, e não uma peça sobre algo.

Mas, nesse caso, a simplicidade mesma de enxergar as coisas dessa maneira seria um artefato teórico. A arte não pode exibir seu próprio caráter artístico de

⁷ A exibição do estético como estético, que, aqui, aparece prefigurada na poesia novecentista, é um traço constitutivo da arte moderna, na interpretação de Adorno.

forma não-problemática. Para voltar ao exemplo comparativo: na poesia lírica, ainda que a metáfora seja positiva e apareça enquanto tal, ela só faz isso de modo a constituir o mundo ou o lugar objetivo do sentimento, que salva a aparência de si mesma através de um apelo à substância, à verdade e ao sentido subjetivo, o qual aparece como um “mais-sentido” frente aos termos objetivos que são pela metáfora articulados. Como no *Fim de Jogo* não há ficção lírica, nem tampouco um esforço para constituir o mundo interior, a auto-asserção crua do caráter estético da aparência estética acaba funcionando contra a obra: torna-se uma abstração aniquiladora, um mero conceito. Beckett, de fato, explorou esse lado aniquilador numa outra peça: *Breath (Respiração)*, de 1969, cujo texto, na íntegra, é o seguinte:

(PANO) 1. Luz fraca num palco coberto de lixo variado. Manter por cerca de cinco segundos. 2. Grito fraco e breve imediatamente seguido por uma inspiração, junto com um aumento lento da luz, até que ela chega ao máximo em cerca de dez segundos. Silêncio. Manter por cinco segundos. 3. Expiração juntamente com lenta diminuição da luz que chega ao mínimo (a mesma luz de 1) em cerca de dez segundos, e então entra de imediatamente o mesmo grito de antes. Silêncio. Manter por cinco segundos. (PANO) (371)

Aí, a aparência que se exhibe como tal sucumbe à exibição do seu caráter de aparência. Essa exibição, enquanto uma espécie de afirmação lógica, é intrinsecamente inimiga da aparência mesma, é intrinsecamente crítica e, no limite, não permite que nada apareça. Assim, por um lado, a análise não ganha nada ao afirmar que *Fim de Jogo* é uma peça enquanto tal, porque uma peça enquanto tal é algo que, no limite, é algo opaco, obscuro, sem sentido intrínseco, e que clama por análise. Por outro lado, a compreensão do conceito de peça enquanto tal, e a mobilização desse conceito dentro do processo de análise da peça, abre essa análise para a possibilidade de enxergar a apresentação estética do limite do estético. É assim que a ação do personagem enquanto tal que Clov é, não é simplesmente a ação de um não-personagem, da mesma forma que *Breath* é uma não-peça: ao contrário, a ação de Clov é a apresentação de uma tensão, um desencontro, uma alienação frente à própria ação. Quando Clov aparece, o que aparece não é o personagem Clov, mas o desempenho quase fracassado do papel que Clov é. E isso deve ser tomado conforme aparece, ou seja, como a exibição da precariedade e da alienação da ação no palco. A precariedade entra como o

elemento que vai apresentar como tal o momento de constituir o espaço estético, momento esse que só pode aparecer quando fracassa: seu sucesso seria, no poema lírico, a riqueza e plenitude de sentido que a metáfora estabelece, e, no romance burguês, a apresentação adequada de aspectos sutis da personalidade do personagem através da apresentação de ações específicas e cuidadosamente preparadas. No extremo oposto dessa plenitude de sentido, está a quase total decomposição do sentido estético: a relação cênica altamente abstrata e opaca entre o lixo, o fôlego e o grito. No meio do caminho, como exibição não do fracasso ou do sucesso, mas da tentativa mesma de constituição desse sentido, está o *Fim de Jogo*, onde o que Clov apresenta é o desempenho de um papel, ou o papel teatral enquanto tal.

Essa explicação é tal que guarda um lugar para o reconhecimento de uma contradição na experiência da peça; o que a análise fez foi tornar possível a nomeação dos termos da análise. Clov é ao mesmo tempo uma entidade particular e uma entidade universal: ele é particular enquanto parte daquilo que, no interior mal mobiliado, lembra uma casa; ele é universal na medida que é a superfície de um corpo cujos movimentos no palco cuja especificidade aparece estranha para aquele que os atua, e que são, na verdade, movimentos em geral. Este caráter genérico é o que aparece mais claramente nos momentos em que, por exemplo, Clov fica imóvel por alguns instantes logo depois de emitir um discurso, ou quando ele atua como contra-regra, carregando partes da cena para cima e para baixo. Esses momentos interrompem a (já precária) fluidez do discurso estético que aparece esteticamente, embora não como coisa estética – o discurso cênico realista que é aparência mas não é sobre a aparência, e sim sobre coisas extra-estéticas. O clímax do desenvolvimento desta lógica anti-estética (o qual contrasta agudamente com a monotonia da superfície) é quando Hamm tem medo que Clov tenha visto pela janela um enredo auxiliar (130): aí, a anti-esteticidade aparece ostensivamente como uma denúncia galhofante da precariedade do discurso estético. Em outra: ambos os discursos – o discurso sobre o estético, e o discurso estético – interagem ao longo da peça, e alimentam-se da negação um do outro, e, em razão disso, o discurso sobre o estético pode ser chamado um discurso anti-estético. O que ele realiza enquanto processo é uma desestetização interna do discurso estético, uma crítica da aparência através da aparência.

É necessário reconhecer que, ao ser crítico da aparência, o discurso estético não é sobre a aparência. A relação entre a crítica e o criticado, na apresentação estética, não é comparável àquela entre um juízo e aquilo de que o juízo fala. A autocrítica estética envolve movimentos cognitivos e de significação que são distintos daqueles envolvidos na compreensão de uma sentença como “a presente sentença é falsa”. Uma que o conteúdo daquilo que ela diz entra em contradição com a única forma possível como isso que ela diz pode ser dito, essa sentença só adquire um sentido (que será um sentido aparente) quando se dissocia o ato mesmo de enunciar a sentença do conteúdo que ela expressa: o conteúdo é lógico, mas o ato de enunciar é extra-lógico, é feito de saliva, contrações da garganta, movimentos da língua e do tórax, etc. No discurso estético, a enunciação enquanto ato não pode ser dissociada do conteúdo, porque o conteúdo tem que ser atuado, o que vale literalmente para o teatro. Porém, também aí é verdade que a crítica tem que ser proferida desde fora do conteúdo criticado, assim como a origem da sentença “a presente sentença é falsa” precisa ser buscada fora do conteúdo lógico que ela expressa, em um ato de fala. Só que, em se tratando de estética, a qualidade ou a natureza do ato que está fora da apresentação é semelhante ao do que é negado: ambos são aparência. O que nega a aparência estética é uma aparência que deve ser aparência extra-estética, ou seja, é um conteúdo estético social, um conteúdo que não é próprio e específico das obras de arte mas que, por outro lado, é aparência, ou é atuado. Para fazer uma gesto comparativo elucidativo: se Brecht, dentro da cena, podia interromper a cena com a aparição do ator enquanto crítico, é porque a alteridade do ator com respeito à cena não é absoluta, e porque a crítica tinha, ela mesmo, algo de farsesco. Essas formas que são aparência mas, ao mesmo tempo, não são formadas enquanto aparência, e não se oferecem como arte, se tratam daqueles conteúdos sociais que envolvem uma atuação cega, os quais Sartre evoca quando discute os comportamentos reificados em termos do desempenho de papéis. O que critica o especificamente estético é, portanto, a ideologia entendida (althusserianamente) como um fazer que é a casca de um fazer, uma atuação auto-encerrada para a qual tudo indica que falta até mesmo qualquer qualidade intrínseca que a prenda ao seu contexto especificamente social. É que a desestetização da arte subentende uma estetização da realidade.

7.9 Tempo, Mudança e Término (94)

Durante o primeiro diálogo entre Hamm e Clov, diversas alusões são feitas a um tempo que é obviamente mais amplo que o tempo que aparece como tempo cênico, e anterior a ele (“por toda a vida, as mesmas perguntas, as mesmas respostas”; “que horas são? – As mesmas de sempre”; “você me amava antigamente”). Mas esse tempo não é um tempo discreto de ontens e de anos passados, ele está mais para um tipo de sempre. O raciocínio de Hamm, é que, uma vez que Clov desde sempre já esteve “cheio desse... troço”, o provável é que esse... troço nunca mude, ao que, entretanto, Clov replica: “pode terminar”. Qual é a lógica que alimenta esse raciocínio? Qual é o esquema conceitual que o torna possível?

Se Clov não estivesse cheio desse... troço desde sempre, mas subitamente ficasse cheio dele, uma mudança seria introduzida, e o sempre não seria mais um sempre. A esperança ou a ansiedade por essa mudança é algo que se torna parte da experiência objetiva da peça no mesmo momento em que se constata a contradição de que Clov dá sua fala desesperada com resignação banalizada e automática. Mas que tipo de poder Clov poderia ter sobre o tempo de modo a alterá-lo? Só parece razoável que as aparências de sentimento que se movem na superfície visível do mundo interno de Clov possam mudar o ambiente ao seu redor na medida que a relação entre o personagem e o ambiente estético é de interação mútua, algo cuja tendência é presumir-se. Especificamente, a tradição do drama e do romance realista oferecia sem hesitar personagens que possuíam a habilidade de externalizar as esperadas ações inesperadas (em Chekov, como o próprio admitiu jocosamente, ações que geralmente envolviam pistolas), as quais introduziriam, através de clímaxes de criatividade subjetiva, algo que poderia ser descrito como mudanças bruscas nos acontecimentos. Evidentemente, o discurso real extra-estético nas sociedades democráticas ocidentais também tende a ver o indivíduo primariamente como um nexos de direitos de tomada de decisão, quase sempre interpretados imediatamente como poderes efetivos de tomada de decisão. Mas mesmo para a ideologia liberal primeva, entretanto, provavelmente pareceria estranho sugerir que as ações individuais deveriam ter alcance suficiente para

causar uma mudança naquilo que, no mundo extra-estético, corresponde a “esse... troço” na peça. O empreendedor liberal é alguém que age em seu próprio interesse dado um conjunto de circunstâncias, enquanto, por outro lado, parece que esse... troço é o próprio conjunto de circunstâncias. Aquilo em que essa esfera consiste concretamente não está óbvio, especialmente visto que o próprio Hamm não é capaz de defini-la: o material cênico aponta para uma óbvia falta de obviedade. Está claro que esse... troço designa de forma geral o tipo de situação que envolve o interior mal mobiliado, o contexto da ação estética dos personagens, bem como o contexto de ações reais representadas que – embora problematicamente, como se discutiu acima – lembra o... troço extra-estético. Exigências ulteriores por maior clareza na determinação daquilo em que consiste o contexto de ação geral não podem ser satisfeitas, de modo que o que se torna visível é a própria exigência frustrada, uma exigência que tenta seguir o olho de uma comumente aceita subjetividade em geral ativa e certa de si mesma que olha para aquilo sobre o que age. Esse olho pode ser visto como o olho da repugnância automática que, como um reflexo muscular, é disparada frente a uma situação que é descrita como insuportável por uma voz resignada que olha por cima da situação sem vacilar. Mas o ponto de vista que esse olho vai tomar não é o da muito humana animalidade reativa sem sofisticação: o olho naturalmente desliza para o lugar do sofisticado personagem do drama burguês, o sujeito liberal que age a priori. A obscuridade que cai sobre o contexto circundante de ação pode ser rastreado até sua origem na imprecisão constitutiva da ideologia liberal em definir qual é o alcance de ação do indivíduo que tem direitos básicos como um ser humano, alcance esse que se esgota numa alteridade abstrata, um mundo que é mero outro. Mas essa imprecisão obscura do discurso liberal que é, por motivos misteriosos, chamado de prático é ela mesma obscurecida e apagada por uma aparência de caráter significativo prescrita pelos recursos formais tipicamente mobilizados pela tradição da representação realista da ação individual, seja nos romances, no drama, no filme de aventura, nas novelas, na *Crítica da Razão Prática* ou na *Racionalidade Comunicativa*. Esses recursos formais assumem a tarefa de construir contextos plenos de significado a partir da noção mesma de ação individual, sob a forma da representação externalizadora da inclinação subjetiva, da psiquê em geral, do poder de tomada de decisão, ou de alguma outra representação desse gênero. Por essa razão, há muito sentido no raciocínio de

Hamm referido acima, na medida que ele seja encarado desde o ponto de vista daquilo que, no *Fim de Jogo*, envolve a representação de personagens enquanto personagens. Pois se um personagem de uma peça de drama tradicional estivesse a ponto de retirar-se de dentro de uma situação através do exercício da sua vontade, isso aconteceria porque a forma do drama proporcionaria um conteúdo atuável que proporcionasse a possibilidade de acabar com essa situação. Por outro lado, desde o mesmo ponto de vista, também pode-se dizer que Hamm está completamente enganado, na medida que o interior mal mobiliado é muito diferente dos interiores da forma-drama, e o próprio Hamm e Clov são bastante dissimilares dos personagens do drama burguês – das aparências quase extra-estéticas que habitam aqueles interiores. Mas com base nessa distinção pode-se sugerir – novamente, mas com efeito distinto – que o nome daquilo que Hamm manifesta com seu raciocínio é o *wishful thinking* ou mesmo a esperança: ele vê a si mesmo e a Clov como personagens de um drama burguês e, até certo ponto, pensa o seu entorno nos termos dessa forma. Mas ao mesmo tempo o ponto de vista é forçosamente alterado para aquele de uma pessoa extra-estética representada (não mais aquele de uma aparência que aparece, ou de um personagem representado) que se pensa como um personagem de um drama burguês, ou – o que dá no mesmo, segundo o Sartre da *Náusea* – como um burguês. Nesse sentido, Hamm é um aparência enganada. Mas é que sua relação frente ao drama tradicional tem a mesma forma que a relação de uma pessoa extra-estética com relação ao drama tradicional, e a força que organiza essa mesmidade é a essência estética da própria ideologia liberal, com sua imagem do mundo como esse mercado no qual o sujeito exercita seu poder de tornar sua própria vida plena de sentido, dando significação ao todo sujeito-objeto em termos de eventos na história do sujeito. Isso quer dizer que na medida que Hamm não representa nada, e é uma aparência enquanto aparência, o personagem de um personagem, ele representa o sujeito liberal extra-estético em geral, e atua a forma desse sujeito. O significado do fato de que as formas ideológicas extra-estéticas podem ser atuadas esteticamente é algo que precisa ser discutido, e o será em breve.

7.10 Amor e sofrimento (95)

Uma nova tentativa, por parte de Hamm, em dar sentido ao seu entorno em termos das categorias do drama tradicional aparece na passagem do diálogo na qual ele sugere a Clov que este não o amaria mais porque Hamm o teria feito sofrer demais. Clov nega isso de forma simples e direta: “Não é isso”. Através de Hamm, a forma do drama tradicional tenta apoderar-se do *Fim de Jogo*, e Clov não o permite – não porque o queira, mas por causa daquilo que ele é⁸. Mas não seria adequado sugerir que a declaração de Hamm cria, por isso, uma tensão entre o *Fim de Jogo* e o drama tradicional: ao contrário, aquela declaração explora o fato de que essa tensão inevitavelmente existe e é oferecida como a lógica subterrânea do espectador transcendental objetivo. No *Esperando Godot*, a espera contínua é sugerida como complemento negativo do fato de que nada acontece, de modo que, apesar da ausência de um motor interno, a peça se arrasta com base na contínua frustração de uma esperança pela qual não é responsável, mas que mesmo assim explora; e no *Fim de Jogo* o contraste entre o drama que poderia ser e o que realmente acontece fornece uma coesão negativa entre o desenrolar dos acontecimentos e os acontecimentos mesmos. Com a desculpa da educação estética da platéia, Clov poderia responder a Hamm, com a voz carregada de rancor: “Sim, eu não te amo mais porque você me fez sofrer!”. Essa resposta não exigiria de intérpretes do *Fim de Jogo* nenhuma especulação metafísica sobre o que é que Clov quer dizer, porque a mentalidade martelada da novela das oito assumiria o controle e subjugaria todos os impulsos explicativos. Dada a resposta negativa de Clov, entretanto, a análise precisa perguntar com voz fraca e sumida porque é que o fato de que Hamm fez Clov sofrer tanto (algo que Clov confirma na linha seguinte) não é a causa do fato de que Clov não ama mais Hamm.

⁸ Se se quisesse emprestar uma dimensão política imediata para esse esquema, enxergando o quanto o burguês decadente que Hamm é tenta fazer da vida a vida burguesa, Clov, o empregado do burguês, não estaria se opondo ativamente a essa vida, mas em virtude daquilo que ele é dentro dessa vida. Uma vez que existem os subordinados, aqueles sem autonomia, é impossível que a vida seja um drama burguês. É claro que essa impossibilidade é meramente lógica, e sempre houve, ao mesmo tempo, o drama burguês da autonomia e os sem-autonomia. É por isso que a dimensão política imediata não pode ser dada ao esquema estético de Beckett – e é por isso, também, que a ontologia do ser social do proletariado não é, na verdade, uma crítica da ideologia liberal, mas uma parte dessa ideologia.

Por mais sumida que seja a voz que faz a pergunta analítica, essa pergunta coloca Clov em relação com isso que vem sendo chamado de imagem liberal da subjetividade, a qual funciona como um ponto de referência externo que o permitira realizar qualquer ação que bem entendesse, porque é isso que os sujeitos fazem e, portanto, é isso que os personagens fazem (ou talvez seja o contrário). Ademais, algo que existe no mesmo nível da ideologia do sujeito liberal sugere que, obviamente, aquele que está oprimido deveria, por moral e por direito, sair de sob o jugo do opressor, e em contraste com isso Clov parece enunciar sua disposição para permanecer oprimido ou atuar seu papel de oprimido. É assim que ele dá um indiferente “Eu já ouvi” como resposta ao “Me perdoe” de Hamm, e depois, através da pergunta “Você sangrou?”, parece reafirmar a continuidade desse... troço – a continuidade do sempre no interior mal mobiliado.

De modo que a análise se encontra novamente diante de uma pergunta sem resposta. Desde a paisagem conceitual geral da ideologia liberal, que torna a questão possível, não podemos alcançar a razão pela qual Clov reafirma o que, para ele, é insuportável⁹, ou tampouco porque Hamm hesita em terminar. Mas os termos de acordo com os quais é possível reconhecer o movimento que faz surgir essa questão são, eles mesmos, elucidativos do fato de que estão em jogo elementos da ideologia liberal que são tão imprecisos quanto fundamentais e onipresentes. Esse reconhecimento precisa ser aceito em seu conteúdo positivo: uma vez que não se trata de analisar o conhecimento de essências, mas a aparição de aparências, é preciso que se permita que a imprecisão como tal apareça, de modo a que a análise se volte contra a questão do porquê que quer desfazer a imprecisão, ainda que esse voltar-se contra só apareça legitimamente como resultado do esforço de se tentar responder a pergunta¹⁰. Se houvesse uma razão pela qual Clov e Hamm deveriam continuar com esse... troço, então Clov e Hamm seria restabelecidos enquanto sujeitos – enquanto personagens amparados pelo discurso liberal extra-esteticamente estético, garantidor do propósito e do sentido, personagens que operariam em seus ambientes de uma forma vantajosa

⁹ É verdade que, desde a ótica da autocrítica dessa paisagem, é possível dizer que o sofrimento é a maneira de sabermos que ainda estamos vivos. O avesso da ideologia burguesa, sob a forma – para usar exemplos aleatórios – de Ibsen e do existencialismo, explorou isso bastante. O presente objeto de análise, entretanto, vai além dessa resposta, que subentende uma continuidade das estruturas cênicas do drama burguês, as quais Beckett ultrapassa. Isso ficará mais claro adiante, em um comentário sobre os comentários de Hamm e Clov a respeito de um diálogo violento por eles travado, e também na análise da história que Hamm conta a Nagg.

¹⁰ E não como algum *a priori* da compreensão do teatro pós-moderno do absurdo, etc.

determinada por boas razões (respostas à pergunta pelo porquê). Por outro lado, entretanto, se se considera que Clov e Hamm foram simplesmente atirados de forma gratuita e aleatória nesse... troço, o compromisso com o discurso liberal não é evitado, mas é transmutado desde o reino da semelhança da psicologia essencial para o da ontologia do mundo externo do mercado onde tudo é possível, indiferente, livre e independente: a forma do sujeito burguês se apossa da análise mesma. Mas é fato que nenhuma alternativa ao modelo liberal de ação estetizada está sendo oferecida pela cena mesma: o que aparece é, apenas, o conflito com esse modelo como um modo de ser da aparência. Em outros termos, o que aparece são os escombros enquanto tais desse modelo. Trata-se, ademais, de um escombro determinado internamente, porque a chama que projeta a aparência é a noção paradoxal da subjetividade apriorística, a qual brilha sozinha e sombriamente. Da aparência desse escombro, nada segue senão o próprio escombro, na medida que a única coisa que está destruída é, no fim das contas, a própria aparência, pois a ideologia liberal jamais chegou mais fundo que ela. De modo que, desde esse ponto de vista, o que aparece é a crítica da ideologia enquanto desprovida de efeito prático. Que a ideologia liberal é irracional é fato, e esse fato aparece na exibição da obscuridade que a peça realiza por diversos meios, através de diversos conflitos dessa ideologia: contudo, ainda assim, a ideologia *é*. Quer dizer que se dar conta do escombro do drama não é suficiente para terminar o drama; e o fato de que essas duas esferas diferentes – o conhecimento e a ação – estão conectadas, e tornam-se inteligíveis, no contexto do escombro, através da mesma forma, deriva de que elas sejam o desenrolar do mesmo conteúdo abstrato, a ideologia liberal extra-estética com suas conotações intrinsecamente estéticas.

Mas a interconexão entre ação e conhecimento aparece enquanto escombro, de modo que, então, está implicada uma falta de conexão. Assim, na verdade, o comportamento, a ação que aparece, aparece como algo independente da ideologia, o que, contudo, não se reduz a que apareça como algo que está livre dela. A independência do conhecimento em face da ideologia é o fracasso da ideologia em transformar o comportamento em algo dotado de sentido – é a exposição do conteúdo positivo desse fracasso: a falta de sentido aparente. Mas na medida que esse comportamento vai além do meramente físico, ele inclui um discurso por meio do qual, a princípio, aparecem tanto a necessidade de lançar-se mão da ideologia para explicar o comportamento quando seu fracasso em fazê-lo;

e na medida que esse discurso não é desfeito por sua própria irracionalidade e inadequação (ao contrário, sustenta-se através delas: através da obscuridade desse... troço), ele é reduzido ao comportamento, à mera ação que aparece. Em sua eficiência máxima, nas obras de arte ruins, o discurso-comportamento aparece como uma justificativa imanente ou interna para as coisas que têm lugar: o final feliz ou o desfecho trágico e cheio de sentido, dão sua bênção sobre toda a mediocridade que o possa ter antecedido, como é freqüentemente o caso em Mann. Fora das obras de arte, essa mesma forma geral de fatos ou ações que exsudam plenitude de sentido tem o aspecto da ideologia puramente afirmativa à qual falta todo conteúdo transcendente ou justificativo, e que apresenta as coisas ao mesmo tempo justamente como são, sem tirar nem por, e, ainda assim, como desejáveis. Este, diga-se de passagem, é também, formalmente, o discurso da mercadoria.

7.11

O sono de Hamm e a história do alfaiate contada por Nagg (100)

O sonho de Hamm é um exemplo de um discurso que é incapaz de transcender a imanência do contexto do comportamento, reafirmando a realidade sem, entretanto, justificá-la.

HAMM: [*Com enfado*] Silêncio, silêncio, vocês ficam me acordando. [*Pausa.*] Falem mais baixo. [*Pausa*] Se eu conseguisse dormir, eu poderia fazer amor. Ir para a floresta. Meus olhos veriam... o céu, a terra. Eu poderia correr, correr, e eles nunca me pegariam. [*Pausa.*] A natureza! [*Pausa*] Tem alguma coisa gotejando na minha cabeça. [*Pausa.*] Um coração, tem um coração na minha cabeça.

O que Hamm tem na cabeça e pode obter através do seu sono parece ser tudo que ele não tem na realidade. Esse contraste entre o dentro e o fora evoca o contraste entre a realidade e a representação. Aqui, o espaço da representação é afirmado como um lugar onde a natureza não foi extinta, e onde o corpo não está entrevado. Entretanto, Hamm não diz apenas que vai sonhar todas aquelas coisas se dormir, ou que vai ser capaz de fazê-las realmente: ele também diz que é que é incapaz de dormir. Sua incapacidade de sonhar é idêntica à capacidade da peça de representar

algo que não seja a representação que está ela mesma entrevada e, portanto, a inabilidade da ideologia liberal em geral de deixar-se tomar por uma representação realmente criativa. Hamm é incapaz de dormir e sonhar, mas pode voltar-se contra a imanência usando táticas imanentes: o analgésico e o tônico (104): “De manhã eles te estimulam, e de noite eles te acalmam. A não ser que seja ao contrário.”

O problema da habilidade de engendrar uma transcendência reaparece em um evento que tem lugar entre Nell e Nagg: a piada do alfaiate. Trata-se de um alfaiate que sempre adia a entrega de um par de calças para um cliente que, na terceira vez, tem o seguinte rompante:

NAGG: (...) [*Voz do cliente.*] ‘Vá para o inferno, meu senhor, assim não dá, isso é indecente, há limites! Em seis dias, o senhor está ouvindo, em seis dias Deus fez o mundo. Sim, senhor, não menos que o MUNDO! E o senhor não é capaz de terminar um maldito par de calças em três meses!’ [*Voz do alfaiate, escandalizado.*] ‘Mas meu caro senhor, meu caro senhor, olhe – [*gesto desdenhoso, com repulsão*] – para o mundo – [*pausa*] – e olhe – [*gesto afetuoso, com orgulho*] – para minhas CALÇAS!’ (102-3)

Nagg comenta que nunca contou a piada tão mal, e Nell o assegura de que não queria ouvir a piada, e que nunca gostou dela, nem mesmo da primeira vez, ao contrário do que Nagg expressa ser sua crença. Essa anedota, de fato, é a respeito de um ato de fazer que é usado para criticar o mundo, um tema, aliás, que Adorno evoca numerosas vezes em suas discussões sobre o potencial crítico da obra de arte. Há, é claro, um contraste amargo entre Beckett e seus personagens e o alfaiate e suas calças: o que o *Fim de Jogo* faz com o mundo, ou os personagens dentro do *Fim de Jogo* fazem com esse... troço é o contrário do que o alfaiate é capaz de fazer. A peça não oferece um contraste de transcendência frente a realidade imanente.

7.12 Animar-se (105-6) – Significar algo (107-8)

Depois de uma repetição da gag com a escada e o telescópio, Hamm e Clov conversam um com o outro de forma “violenta”. Depois desse diálogo, cada um

deles faz comentários a seu respeito: Hamm pensa que “isso é de matar”, e Clov confessa: “As coisas estão ficando animadas. (...) Eu fiz de propósito.” A animação através da violência parece sugerir que qualquer coisa, até a destruição, é melhor que nada. Este é, claramente, o ponto de vista da aparência que deriva seu sentido da atividade, e uma alusão às emoções fortes que estão em questão no drama tradicional. Clov, na seqüência, observa o auditório com o telescópio e comenta: “Eu vejo... uma multidão... em um êxtase... de felicidade.” A problematização da representação plena de sentido – o qual, aliás, também é evocado pelo contraste transcendência-imanência da anedota do alfaiate – é direcionada contra a própria peça, na medida que Hamm começa a se dar conta (107) de que “Algo está a caminho” e então pergunta: (108) “Nós não estamos começando a... a... significar algo?” Clov se mantém cético, e solta outra de suas breves risadas. Na seqüência, as reflexões de Hamm parecem levá-lo a descobrir a possibilidade mesma da crítica artística: um “ser racional” poderia começar “a ter idéias na cabeça se nos olhasse por um tempo suficiente”: é justamente o ponto de vista da análise da peça que aparece aí, mas uma vez que o próprio Hamm descarta a idéia do aparecimento do ser racional, a análise é como que criticada em suas eventuais pretensões esclarecedoras e iluminantes: naquilo que, nela, pode lembrar um ataque aéreo de idéias. Hamm, assim, prossegue a fazer algumas observações – “com emoção” e “veementemente” – sobre sua incapacidade de encontrar sentido imanente: “e pensar que, talvez, não tenha sido para nada!” A veemência e a emoção dessas observações é, então, atirada contra a pequenez do fato de Clov ter encontrado uma pulga em seu corpo, a partir do que surge uma “perturbação”. Mesmo no que condena cenicamente sua própria falta de sentido, a cena segue em frente: nessa contradição, o que aparece é a impotência da irracionalidade – sua incapacidade de deter a reprodução da ação e do sentido danificado – ou a independência dessa reprodução frente à razão. Em outros termos: o sentido que não pode se estabelecer e salvar as pessoas, tampouco pode, quando falta, destruí-las. O que aparece não é a falta de sentido; é a precariedade do sentido enquanto instituição ideológica.

7.13 Hamm conta uma história (116-118)

A futilidade de existir é, assim, evocada repetidas vezes ao longo da peça, como na história que Hamm conta a Nagg. Nessa história, Hamm aparece como alguém que está absolutamente convencido dessa futilidade, e que fala sobre ela para um homem que vem lhe implorar ajuda e que, por isso, tem uma espécie de esperança cega que o impulsiona a seguir buscando comida ainda que seja falso que “a terra vai acordar de novo na primavera”, ou que “os rios e os mares vão se encher de peixes novamente”. A história de Hamm contém, nessa esperança cega, um elemento de transcendência, o qual se repete de maneira mais sutil no fato de que, fora da história, o próprio Hamm hesita em terminar. Há uma relação objetiva entre o Hamm que hesita em terminar e o pedinte que se recusa a aceitar que tudo está acabado, a qual é espelhada pela imagem, projetada pela história, de um Hamm que afirma o absurdo da esperança e, portanto, advoga o fim. Seria possível psicanalisar Hamm, dizendo que a história que ele conta faz aparecer seu desejo pela desesperança, algo cujo nome técnico é identificação com o agressor, e que espelha o movimento geral da peça: o ataque ao desejo através do desejo é homólogo a um ataque à representação através da representação, um ataque fajuto à entidade falsificadora que procura organizar a experiência ideologicamente. Mas nesse contexto, o conteúdo cognitivo da peça até agora estabelecido pela análise – a exibição do escombros da subjetividade liberal – se dá nos termos da sua abstração que, desde o ponto de vista da vida subjetiva, é impossível: a subjetividade que se dá conta daquele escombros se relaciona de forma necessariamente problemática para com a verdade que ele representa, porque essa verdade é abstrata demais. A crítica da estrutura da subjetividade burguesa recende a idealismo na medida que tenta cair sobre as coisas desde fora, como a mais nova tese iluminista, e, ao tentar fazê-lo, depara-se com os problemas que são seu próprio conteúdo. A subjetividade liberal foi negada sumariamente pela superação econômica do capitalismo aventureiro da livre-iniciativa, mas nenhum novo paradigma de subjetividade apareceu em seu lugar, e ela segue caminhando em forma de morto-vivo caquético. Assim, a crítica da subjetividade assume um aspecto existencialista e resvala automaticamente para as formas de um drama da

subjetividade. O bom drama burguês – Strindberg, Chekov, Ibsen – não deixou de lidar precisamente com o elemento subjetivo, dramático, existencial da decadência da subjetividade, e mesmo autores novelescos posteriores, tais como Thomas Mann, ainda dedicaram um bocado de esforço à construção de aparências que funcionassem nessa direção. Mas ao contrário desses grandes nomes, Beckett mostra, no *Fim de Jogo*, personagem cuja própria capacidade de sofrer foi tão mutilada quanto sua capacidade de agir e o ambiente onde essas ações poderiam ter lugar, de modo que ele constrói seu teatro a partir de pré-condições que não seriam suficientes para o drama (e tampouco para a tragédia ou para a comédia, diga-se de passagem). A tentativa de Hamm de contar uma história na qual ele aparece inteiramente convencido da ausência de esperança em sua situação, é também uma tentativa desesperada de fazer com que aquela ausência de esperança tenha importância subjetiva, a qual, evidentemente, é um fracasso, porque ele continua hesitando em terminar até o fim da peça. Hamm frequentemente interrompe a história para refletir sobre seu ato de contá-la, analisando-a desde o ponto de vista de uma crítica dos efeitos de sua linguagem e do cenário dramático horrivelmente seco que ele está tentando pintar, de modo que aquilo que alguém como Mann chamaria de tragédia – ele caracterizou assim o seu *Doutor Faustus* – é corretamente exibido por Beckett como sendo a mais alta ambição de Hamm – da subjetividade burguesa decadente. Essa subjetividade quereria muitíssimo a oportunidade de sofrer e narrar esse sofrimento, como o escritor que, no *Guernica* de Arrabal, caminha em meio aos escombros e à carnificina gritando de alegria ao pensar no romance que vai escrever: ela gostaria de estar intacta em meio à carnificina (de preferência, usando uma fraque de corte à moda da *belle époque*) e sentir, pulsando nas suas veias azuladas, sentimentos como aqueles que tomam conta de um espectador de cinema. No *Fim de Jogo*, entretanto, a dissolução não aparece como o resultado de um processo – a temporalidade e o antes só aparecem amortalhados pela vagueza –, pois nada mais que seja processual pode existir quando a capacidade de continuidade através da mudança, a pedra de toque da subjetividade, se perdeu. O arruinamento da subjetividade aparece como a destruição das suas condições, as quais aparecem com tanto mais força quando aquilo que elas tem que causar não existe mais – quando essa causalidade é interrompida no meio, é amputada. Na história de Hamm, entretanto, a subjetividade tenta aparecer independentemente às suas condições – a convicção

peçoal e a força (sádica) de caráter tenta aparecer a despeito da cessação do desejo, que é condição para a pessoa –, e é isso que dá à história seu tom desfalecidamente trágico (desde o ponto de vista do pedinte) ou dramático (desde o ponto de vista do Hamm que Hamm imagina). Mas, do lado de fora da história, na medida que tudo está morto, não há mais nenhum mover-se, não há mais fome, não há dilemas de consciência, e nem mesmo a impiedade é possível. Esse juízo também cai sobre a história de Nagg a respeito do alfaiate: em um mundo imperfeito, não é possível produzir calças perfeitas.

Assim, a análise da obra faz emergir do reconhecimento desses elementos a necessidade de reconhecer que a crítica da subjetividade importa na dissolução da subjetividade na dissolução de suas condições. O aparecimento mesmo da subjetividade precária e arruinada é uma mera aparência, é só um fenômeno superficial. Um bom exemplo negativo de um esforço formal que chega perto disso, mas acaba falhando miseravelmente, é a *Seis Personagens a Procura de um Ator* de Pirandello, onde os personagens, mesmo no que aparecem jocosamente em sua separação com respeito aos atores, e criticam a habilidade deles de participar em sua autonomia ilusória, o fazem desde o ponto de vista superior e coercitivo do melodrama.

7.14 O sonho de Clov (120)

O sonho de Clov é uma espécie de transcendência esquisita, como a história de Hamm, da qual é, entretanto, o oposto formal.

HAMM: (...) O que você está fazendo?

CLOV: Colocando as coisas em ordem. [*Ele se endireita. Fervorosamente.*] Vou jogar tudo fora! [*Começa a catar as coisas novamente.*]

HAMM: Ordem!

CLOV: [*Endireitando-se*] Eu amo a ordem. É o meu sonho. Um mundo onde tudo ficasse silencioso e quieto, e cada coisa estivesse em seu último lugar, sob a última poeira.

Enquanto Hamm projeta um mundo semelhante ao que deve ter sido o passado, no qual ele é capaz de entregar-se à falta de esperança confiantemente e com uma

resignação que fortalece sua subjetividade através do efeito dramático, Clov projeta algo que deve parecer um futuro, na medida que se conecta com as esperanças e hesitações em terminar que os personagens aqui e ali expressaram, e cujo conteúdo é principalmente objetivo, no qual é o mundo mesmo que abole a necessidade de agir: enquanto a história de Hamm fala de relações entre pessoas, o sonho de Clov fala de relações entre coisas, e ele expressa o seguimento do fluxo analítico que apontava para a dissolução dos sujeitos em suas condições. Mas o último lugar sob a última poeira, enquanto conectado à ordem, evoca a imagem de um resultado em última instância de uma ação em geral. É interessante notar como, por um lado, a hesitação vazia em terminar e o impulso cego à repetição e à falta de fim (de fato, tudo indica que, ainda que Hamm parasse de hesitar, ele continuaria incapaz de terminar), em que consistem a situação corrente na qual a ação se desenrola, não é transcendida por um golpe de plenitude de sentido (o qual, logicamente falando, poderia transcender aquela corrente), mas por uma situação na qual a ação cessa simplesmente porque alcançou algo definitivo. Mas, por outro lado, a oposição entre essas duas superações do *status quo* da peça poderia ser colocada em questão sob a luz do material mobilizado no *Fim de Jogo*.

Desde o ponto de vista da aparência, a ação envolve a conexão lógica entre suas condições iniciais e sua conclusão. Em uma peça, ela se trata de um meio para um fim, a substância mesma do significado de onde brota, ao longo do tempo, a experiência da peça: é a ação em geral, o sujeito da qual é o sujeito em geral, o sujeito liberal, o personagem de um personagem: a estrutura social-cognitiva que carrega a imagem do agir no modelo burguês, conforme foi sugerido. O que organiza a ilusão do significado que o drama burguês tradicional faz aparecer no palco é o dispositivo ideológico da generalidade subjetiva: o espectador está preparado para – sempre apertando firmemente na mão direita o seu ingresso – recostar-se e assistir impulsos que têm sua fonte dentro de uma personalidade – qualquer personalidade serve, contanto que seja específica, o que é um traço bastante inespecífico – causando resultados do lado de fora dela, ou seja, resultados visíveis, resultados que podem aparecer. Essa ilusão, assim, é um efeito colateral extra-estético da experiência estética. Enquanto o tempo da apresentação é consumido por uma sucessão de ações, a aparência é a aparição da particularidade, deste e daquele fato, do beijo entre os amantes, da pistola

encontrada na caixa escondida, a conversa entre o pai e o filho, a moça louca passando a tesoura nas camisas do parceiro traidor, a cerimônia de casamento, etc. Mas, para além da aparição específica, se estabelece uma ilusão total que se alimenta desses fatos particulares ao longo de sua apresentação: a ilusão da substancialidade dos personagens – de cada um deles em particular e do conjunto deles enquanto personagens. A boca através da qual essa ilusão se engorda é o dispositivo ideológico da subjetividade em geral, a qual, entretanto, permanece invisível, devido à sua generalidade. Na medida que os personagens começam, na história do drama burguês, a se destroçarem elegantemente em crises subjetivas, na medida que seu tédio ou seu desamparo começa a aparecer no palco, a inadequação entre suas ações não-realizadas e o princípio ideológico de organização que os fica mordendo tornará esse princípio cada vez mais visível. A opacidade vazia da generalidade então começa a irromper pela aparência adentro, retransformando a ação específica em ação em geral. A incompatibilidade hostil entre generalidade e aparência começa a aparecer sob a forma da falta de sentido e de resultados, a ausência de satisfação, o oposto da qual, entretanto, é ou bem o apagamento da necessidade de satisfazer-se – o que aparece enquanto caricatura subjetiva na história de Hamm – ou uma satisfação em geral: o sonho de Clov que, entretanto, não deixa de ser o sonho de alguém que não está apenas insatisfeito, mas está além da satisfação e da insatisfação. A satisfação em geral é o resultado da ação em geral. É claro que a ação desprovida de particularidade não existe exceto como uma construção abstrata, mas a importância dessa construção para a consciência liberal é atestada pela habilidade do espectador em seguir a ação em geral até suas conclusões lógicas em geral, as quais, por meio da aparência, são encarnadas em uma ação particular que, entretanto, não é *uma* ação, mas é *a* ação, a última ação: a ordem (em si mesma) ou o sentido (em si mesmo), os quais se voltam contra as coisas uma vez, que é a única vez, e então as deixam em seu lugar, sob a última poeira. A aniquilação e a imobilidade aparecem como a consequência abstrata do mito da ação incorpórea, da ação *a priori*, da subjetividade liberal que, antes de agir, pode agir e agirá ontologicamente desde sempre.

O ponto de vista da ação abstrata e da satisfação abstrata é, portanto, apresentado naquilo que, partindo dele, leva a uma representação mítica (ou seja, a aparição singular de uma entidade geral) da insatisfação. Para colocar as coisas

hegelianamente: a insatisfação universal aparece como a verdade da satisfação *a priori*. O *a priori* é inimigo da satisfação. Quando um conteúdo estético total de ação é apresentado de modo a guiar a experiência do início ao fim de um processo através do qual a satisfação tem lugar, ou bem a satisfação será aquela de um particular, cuja diferença frente à insatisfação extra-estética palpável daquele que contempla a satisfação estética de outrem funciona como uma máscara para a frustração envolvida no fato de que o particular que se satisfaz está no lugar de todos os demais (o que também se chama por aí de sublimação), ou bem a generalidade do sujeito que alcança a satisfação contamina a palpabilidade e a credibilidade da satisfação, apagando aqueles traços que a tornam comensuráveis com o sujeito extra-estético que tenta imaginá-la. O modo de ser da aparência e da representação exigem que haja uma oposição necessária entre os mecanismos que as produzem de acordo com uma relação de meios e fins onde o particular é o meio para o todo, e os mecanismos da satisfação, de acordo com os quais o particular é que é o fim. Uma inversão ou substituição mútua dessas lógicas uma pela outra é, de acordo com a psicanálise, o que caracteriza a psicose a qual se revela, na esfera da aparência, como a verdade da forma ideológica que determina tal inversão: o sujeito liberal para quem a satisfação se dá do lado de fora, embora a ação seja algo que o caracteriza internamente. O fim se torna o meio e o meio, o fim. Assim, torna-se compreensível que Clov e Hamm estão representado a satisfação: a única que é passível de ser representada diretamente e adequadamente sem ilusão: uma satisfação enlouquecida e invertida que é a satisfação da tendência ao inorgânico. O inorgânico se revela como a forma verdadeira e adequada da atividade *a priori*: sua aparição impecável. O personagem em geral, meio vivendo e meio morrendo dentro do borrão cinzento do universal – dentro da paisagem desde a qual a natureza foi concretamente eliminada por alguma guerra em última instância que é a culminação do imperativo abstrato do crescimento ditado pela forma social capitalista que sufocou o sujeito e absorveu sua forma, despersonalizando-a – é a aparição do princípio ideológico da organização da subjetividade em sua abstração concreta: seu rosto, hora muito vermelho, hora muito branco, é o rosto de um vampiro em inanição que não pode ficar mais morto do que já está. A fome por particularidade, a insatisfação em si mesma, é o que o sujeito liberal é. A

abstração de tal princípio de organização não pode produzir uma imagem concreta de satisfação.

7.15

Solilóquio (125) – A velha mamãe Pegg (129)

A análise está, assim, pronta para reconhecer que, enquanto a peça se arrasta de quatro em direção ao seu fim, a peça, não obstante, apresenta fatos particulares: momentos nos quais o que aparece não o personagem em si mesmo, o personagem enquanto tal, a forma do sujeito liberal, mas Hamm. Dois pedaços de um passado concreto parecem dar profundidade histórica à superfície de aparência que, para começar, nos levou a reconhecer a necessidade de aceitar que o que aparecia na peça era a aparência enquanto tal (ao invés de uma aparência de algo) e, daí, dar sentido à mobilidade específica da aparência enquanto tal em termos da subjetividade apriorística liberal. É verdade que a ameaça da guerra universal e a erradicação da humanidade foi e continua sendo uma ameaça concreta que pode ser entendida em termos da forma da subjetividade *a priori*, e a peça oferece, em seus momentos finais, sob a forma de alusões a uma situação terrena para a qual “não há cura”, de modo que ninguém poderá ser nem “ajudado” nem “salvo” (125), mais indicações desta guerra, ou do evento concreto que materializa a destruição abstrata implicada pela satisfação *a priori*. No limite do evento histórico que põe fim à história através da destruição total, o abstrato se torna concreto e o concreto, abstrato. Quando Hamm fica sozinho no palco e dá sua longa fala, hesitantemente, às vezes agitado e com raiva, às vezes “mais calmo”, a peça recua para as convenções do realismo, e a tragédia da humanidade aniquilada aparece em termos mais ou menos dramáticos, ou seja, como sofrimento moral. Mas esse momento é rapidamente disperso na esmaecida e explícita aparência não-representacional, quando, antes de seu apito convocar Clov novamente, o que dá origem a mais uma série de diálogos sem-sentido, Hamm corta a si mesmo dizendo: “Ah, vamos acabar logo com isso!”. À luz seja da aniquilação total, seja da fonte autônoma *a priori* de aparências, o drama como um todo, a representação do sofrimento e dos sentimentos, perdem sua profundidade, sua raiz na

experiência, e podem ser simplesmente varridos para o lado pelos próximos acontecimentos, e os próximos depois dos próximos, da mesma forma que, no noticiário televisivos, os repórteres passam sem se despentear das caras de cemitério que anunciam cuidadosamente as cifras dos assassinados para o sorriso juvenil que festeja a vitória no futebol. Essa semelhança com respeito ao dispositivo de informação parece sugerir à análise a interpretação da peça como a repetição da decadência social da aparência social em aparência estética¹¹. Tal interpretação, entretanto, entende que o gesto com o qual Hamm desqualifica o sofrimento e a subjetividade não é de Hamm, mas de Beckett. A compreensão adequada dessa desqualificação deveria concluir que a imbecil brutalidade dos limpos e inteligentes âncoras de TV, do laquê de seus cabelos imóveis e do *rouge* de suas bochechas superalimentadas, não é aquela de uma pessoa determinada, mas da pessoa em geral, do princípio incorpóreo, anônimo, ideológico, que dita como razoável *a priori* (mas somente *a priori*) aquela apresentação da subjetividade, de modo que no mundo onde coexistem os milionários campeonatos de futebol e a repressão policial crônica, cheguemos ao ridículo ponto de nos queixarmos da insinceridade dos jornalistas. A exigência de que a aparência deveria mostrar o sofrimento é a exigência de que possa haver comensurabilidade entre a lógica das imagens produzidas externamente e a lógica das atribuições internas, o que, no fim das contas, equivaleria à exigência de que o espectador pudesse tomar seu próprio sofrimento como aparência: *e isso é exatamente o que já ocorre* na sociedade onde o sujeito liberal ainda é, apesar de tudo, o paradigma da subjetividade – na sociedade em que formas padronizadas são produzidas e arranjadas de modo a transmitir uma semelhança que, devido às exigências da expressão privada que constituem a lógica que orbita o sujeito liberal, não pode ser e não serão distinguíveis daquilo de que ela é a semelhança. Defender que o drama ainda seja possível, e fazer propaganda tardia da subjetividade liberal, escarrar em cima da miséria contemporânea e depois limpar os lábios com um lençinho de seda. É, também, unir-se às fileiras da estilização da vida na tropicália mundial da classe média. Na medida que a experiência que é aparência é exibida como experiência, o movimento de desqualificar o sujeito, que

¹¹ “Meaninglessness, aphasia, incomprehensibility, or irrationality – as, say, in the works of Beckett – can now appear to us only as an integral part of the world around us, contributing not to a critique but to an apology.” JAPPE, A.: “Sic Transit Gloria Artis: ‘The End of Art’ for Theodor Adorno and Guy Debord”, in *Substance* 90, 1999, p. 126

negativamente nos recorda do que está além da semelhança, permanece velado: o sujeito liberal aparece, ele causa uma ilusão, ao invés de se mostrar enquanto tal. Quando, entretanto, em um ambiente estético que se assume enquanto tal, a aparência exhibe-se enquanto tal, pode-se atentar especificamente para o momento da desqualificação: ela se torna um objeto com que a fome ocular por ilusões se defronta; é um cisco no olho. Um argumento contra a falta de sentido que aparece nas obras de Beckett, e no *Fim de Jogo*, é um argumento em prol de uma coesão de sentido que não é sentido, mas a aparência de sentido: a Velha Mamãe Pegg morreu de escuridão (129), mas há aqueles que queriam manter a chama brilhando um pouco mais.

Por outro lado, a Velha Mamãe Pegg teria se mantido viva se tivesse podido. O negativo de um tal impulso cego de seguir sempre adiante é o que Hamm e Clov exibem no paradoxo da simultaneidade da ansiedade de terminar e da hesitação de terminar. Esse paradoxo, da mesma maneira que o gesto de Hamm que desqualifica bruscamente seu momento de drama, é mais um meio pelo qual a aparência morre de autocrítica, proporcionando a consciência de seus limites. O desejo de morte que não pode ser realizado e o desejo de viver que não é satisfeito formam um todo que é, ele mesmo, a crítica do ponto de vista que se volta seja contra a peça seja contra o mundo em nome da pura vida, do desenvolvimento, da positividade, da saúde, da coragem, ou de seja lá qual for a limpeza proto-fascista que esteja pendurada como uma bandeirola das laterais do sujeito liberal, algo da esfera daquilo que Brecht chamou de “coisas velhas e boas”, à qual ele contrastou a das “novas e ruins”, na qual afirmava estar mais interessado. Este ponto de vista nostálgico não é só aquele do fascismo primitivista, mas também o da teoria estética Lukácsiana, do (até agora, impotente) irracionalismo pós-moderno, e o da (um pouco desmoralizada, mas ainda em campo) ideologia desenvolvimentista e social-democrata que ainda alimenta um bocado do que sobrou da esquerda realmente existente. O impulso não-dialético de se preservar e fazer brilhar, o otimismo, em face à falência contemporânea dos potenciais intrínsecos da socialização capitalista, cujos primeiros modelos eram amparados no sujeito liberal, transformou-se num princípio de estruturação que exige que tudo seja aceito exatamente como aquilo que é e, ao mesmo tempo, o melhor que poderia ser. A feiúra beckettiana é o desenvolvimento aparente desse princípio de estruturação até suas conseqüências.

7.16 Reflexões finais

A presente tentativa de entender o *Fim de Jogo* mobilizou os elementos que aparecem na cena ao redor de duas teses, ou de duas constelações de sentido: a primeira é a instituição da subjetividade liberal como condição de possibilidade do drama, e a segunda é a representação enquanto tendo lugar a despeito da funcionalidade da instituição da ideologia. É preciso refletir sobre a maneira como essas formulações abstratas se relacionam ao material cênico.

Para começar, é preciso dizer que elas não se relacionam ao material cênico da mesma maneira que os meios se relacionam aos fins. A análise imanente não pode descobrir, no material, uma tendência ao apagamento de si próprio em nome de um relato filosófico ou de uma intenção, por parte do autor da obra, de comunicar alguma coisa. Como uma análise do material, ela não pode substituir o material, e precisa ser construída em tensão constante com ele. A razão pela qual esse esforço específico precisa ser entendido é uma crença na habilidade da obra de arte em proporcionar uma experiência do mundo na qual ela está situada mas do qual, também, ela tenta se separar através de sua lógica formal especificamente estética. A tomada de consciência daquilo sobre o que aquela experiência é – da especificidade estética do conteúdo que aparece na obra – consiste no reconhecimento do caráter de artefato do objeto da experiência estética, um caráter que autoriza quem quer que faz a experiência a colocar sobre o objeto uma exigência que não se aplica ao mundo. Essa autorização, entretanto, é historicamente determinada. As formas tradicionais, tais como a tragédia ou o drama, empreendem a realização do princípio forma no material, emprestando um tipo específico de sentido a ele, mais ou menos da mesma maneira como o alfaiate pode fazer um par de calças que é melhor do que o mundo, esse objeto eximido de regra formal. Entretanto, formas mais tardias como aquelas empregadas no *Fim de Jogo* – ou, segundo a famosa tese adorniana, a composição dodecafônica em seus primeiros momentos –, ao invés de sugerir a realização da forma, funcionam negativamente, contra a esperança de um sentido por parte daquele que experimenta o artefato, de tal modo que essa esperança, que não é apagada, é incluída como parte da experiência estética, ao invés de ser sua condição externa

cuja aparição está vedada. A auto-reflexão estética – as obras de arte que se abrem para seu caráter de obra de arte – são, assim, capazes de alcançar algo além do estético. Pois se o princípio formal que busca realizar-se tem que aparecer esteticamente, é precisa mostrar a inadequação que ocorre entre o material em cuja formação ele se realizaria e o esforço formador mesmo, e essa inadequação tem lugar na mesma esfera em que o objeto artístico se define como tal em anteposição ao mundo. As maneiras pelas quais sujeitos sociais organizam materiais para criar obras de arte não envolvem escolhas estéticas, mas escolhas sociais: a arte tem uma lógica interna que é limitada externamente. Esse fato se torna ainda mais claro quando a habilidade de costurar calças perfeitas é obscurecida pela inabilidade de usá-las. Os sonhos de plenitude de sentido as estruturas formais da arte burguesa expressavam estavam conectados à frustração mundana específica com algo que os frankfurtianos da segunda geração chamaram de dominação. Quando os avanços tecnológicos permitem não apenas um enorme controle sobre a natureza e sobre os homens, mas também a destruição da natureza e dos homens, o próprio sonho com a plenitude de sentido torna-se passível de exposição estética, não porque adquire um espaço estético específico, mas porque perde seu espaço social, e é chutado para fora do campo das representações da vida quotidiana. O construto ideológico arruinado da subjetividade liberal é a forma tardia desse princípio de dominação; o material errático e auto-aniquilador que aparece no *Fim de Jogo* é a testemunha ao estado no qual nos encontramos objetivamente: nele, a plenitude de sentido não pode ser derivada nem de altos sonhos da razão, nem de uma pedestre satisfação.

Semelhante condenação do estado de coisas, entretanto, não pode ser tomada como um modelo rigoroso para a compreensão da realidade: ela aparece em um espaço onde a tensão determinante é aquela entre a arte e o mundo, e esses termos estão longe de fazer justiça à totalidade dos elementos que precisariam entrar em jogo para a elaboração daquele modelo. Mesmo porque a condenação aponta justamente para a exaustão das possibilidades criativas da oposição entre a realidade e a realidade, e a modesta catástrofe da sua identificação, algo que põe em cheque a aptidão para a representação transcendente, ou para a inteligência capaz de, negando o mundo, saltar para além dele. A lógica do *Fim de Jogo* é o desenvolvimento culminante de uma ideologia que, até certo ponto, se vendia como autocrítica, mas que, através do *Fim de Jogo*, aparece como sendo capaz

apenas de arrasar consigo mesma sem qualquer sutileza dialética. O que a peça sugere é o limite estéril da tentativa de localizar um movimento que, partindo de dentro da ideologia burguesa, e de seu conteúdo ativo-progressista *a priori*, leve a qualquer coisa além da esterilidade.

Compreender isso pode ter dupla serventia. A primeira é que o *Fim de Jogo* é colocado, por essa análise, em oposição frente às formas logicamente anteriores de representação teatral, especialmente na medida que o trabalho do ator como personificador está em questão. Uma série de problemas cuja solução implicaria exercícios enriquecedores da arte teatral podem surgir a partir disso. O núcleo desses problemas poderia ser visto como a tensão entre os elementos da peça que tendem ao realismo representacional (nas modalidades de drama ou tragédia) e aqueles que desafiam esse realismo e se precipitam em direção à ausência de sentido. Esforços de montar o *Fim de Jogo* não deveriam tentar encontrar um meio de compatibilizar os dois lados da coisa, o que acabaria aniquilando a tensão, mas sim resolvê-la cenicamente num gesto que seguisse o movimento histórico que ela contém: para longe das formas realistas. Isso significa que nem o vazio do absurdo nem o realismo poderiam ser tomados como estruturas pré-existentes. O resultado provavelmente deveria ser algo que, mantendo em cheque o vale-tudo pós-moderno, salvaria o realismo de si mesmo, sem iludir o espectador com coerências cênicas que são incompatíveis com a vida.

A segunda diz respeito à exploração, em termos outros que os estéticos, daqueles becos sem saída para os quais o *Fim de Jogo* aponta. Isso envolve esforços teóricos que relativizem a importância da crítica da ideologia burguesa desde o ponto de vista que cobra, como quem agita no ar uma nota fiscal, seu fracasso em cumprir suas promessas.

7.17 Nota póstuma

Beckett, esse vanguardista do último modernismo, fez o epitáfio das categorias estéticas da sociedade burguesa clássica. Nesse epitáfio, está escrito: “aqui jaz algo que jamais mereceu existir”. À cerimônia fúnebre aí subentendida,

entretanto, comparecem em massa (pelo menos nos países centrais) os habitantes mais recentes dos escombros de uma forma de socialização que continua caminhando, viva de corpo, ainda que sem espírito nenhum. A contradição em última instância da obra de Beckett é essa: que ela pode ser encenada em teatros onde se afirma como arte aquilo que é vendido como arte, e onde ela será escarnecida pela subjetividade niilista da última leva de pós-modernos que a encenam com muita gritaria, cabelos tingidos dos mais diversos tons de verde, des-re-construções e mil e um platôs, de modo a – para usar uma frase de Schwarz – produzir virtuosismo onde se supusera uma crise. Embora seja possível, através de análise rigorosa, combater as interpretações que amparam montagens deste tipo, é preciso reconhecer que a comercialização da forma beckettiana – a inserção prática do teatro anti-estético na sociedade estetizada – não pode ser evitada através de teoria nenhuma. O *Fim de Jogo*, especialmente nas representações dos esforços de Hamm em produzir discurso estético, servem de comentário à apropriação comercial do *Fim de Jogo* pelos emos, clubbers, plocs, yuppies, goths, sados, farândulas e etc., mas o teor fundamentalmente vão dos comentários também é um elemento do *Fim de Jogo*, conforme a análise tentou estabelecer.

Só que isso não deixa de guardar uma lição inspiradora, a quem interessar possa. Beckett mostra a implicação mútua entre o esvaziamento de sentido das categorias fundamentais da ideologia liberal e a exaustão da esfera do estético, exaustão essa que é confirmada *depuis la lettre* pelo fenômeno do vale-tudo pós-moderno em que os parâmetros intrinsecamente artísticos foram concretamente tornados supérfluos pelos alardeados e gigantescos investimentos em instalações ligeiramente cômicas, performances unanimemente críticas, propaganda interativa e sofisticação multimídia. Essa relação entre a ideologia extra-estética e a esfera do estético é um traço intrínseco da sociedade burguesa: sempre houve um lugar social para o comentário estetizante à realidade ao longo da história dessa sociedade, ainda que alterações específicas na base produtiva tenham causado alterações na forma desse lugar. O tonalismo lascivo da música protestante, o heroísmo sofrido porém vitorioso, a propaganda modernizante do fardo do homem branco, os personagens frustrados que exprimiam burguesmente sua frustração com a sociedade burguesa: cada fase da atuação concreta do sujeito liberal, determinada pelo vai-vem da acumulação capitalista, teve a sua cultura e o seu bom-gosto ostentável, e encontrou nesse bom-gosto, ao mesmo tempo, a

compensação motivacional para as agruras da vida e o jamais dispensado complemento cognitivo dessa vida. A civilização burguesa que, logo, logo, começaria a comercializar o espírito, ao fazê-lo apenas integrou totalmente na base da reprodução material o efeito colateral do desencantamento do mundo que tornou essa base possível para início de conversa: seu irmão-gêmeo. Constante do projeto esclarecido, prescrita pelo sub-item “cognição”, a arte burguesa ao mesmo conciliava o indivíduo com o mundo e fornecia a esse indivíduo as tais formas que tornariam o mundo compreensível para ele: na cultura da dominação, conhecimento e adequação sempre andaram de mão dadas. Bem verdade que, paradoxalmente, essa adequação só era factível na medida que a arte se separava ou se alienava visivelmente da vida, formando uma esfera própria – algo que, mais tarde, foi o ponto de partida do modernismo e da auto-crítica do estético –, de tal modo que o tal bom-gosto estético, ao mesmo tempo que mergulhava o sujeito de fraque, cartola e luvas de pelica dentro do esquemão do capital, obrigava-o a um exercício de transcendência com respeito ao simplesmente dado, através do qual constituía-se algo que os alemães gostaram de chamar de espírito.

Pois muito bem: as formas tardias de produção capitalista, que extinguiram o sujeito liberal, extinguiram essa transcendência cognitiva. Por um lado, ela já foi tarde, com sua presunção de crítica idealista e formadora que uma figura como Schiller tanto se ocupou de prescrever como antídoto para si própria. Por outro lado, o resultado da falência da esfera estética é a imanentização total das estruturas de cognição e representação da sociedade: um fim da arte que, descrito assim, no limite, deu tanto nas galerias de arte que expõe latas de sopa quanto nas paradas nazistas com música folclórica e tanques. A cultura contemporânea, onde os gibis se tornam clássicos, é a síntese entre as latas de sopa e as paradas nazistas: é um retorno à mistificação, ao pré-desencantamento, só que sem transcendência e com a racionalização da produção de mais-valia vigorando tão bem que chega ao ponto de suprimir a si própria e voltar à acumulação primitiva.

De modo que, assim como é preciso superar o modo de produção capitalista – o que, em sua fase tardia, se torna imperativo –, também será preciso, especificamente, e dentro de tal projeto mais abrangente, superar o modo capitalista de lidar com a representação, a cultura civilizada como comentário mais ou menos indiferente à barbárie, mas sempre impotente diante dela. Ora, Beckett não foi capaz de fazer isso, como comprovam na prática – no único

âmbito que, nesse caso, conta – as apropriações pós-modernas das suas peças. Porém, quando bem entendido – mas para meio entendedor boa palavra basta –, Beckett põe problemas que não podem ser ignorados, porque não podem ser resolvidos: a exibição da falência e da esterilidade total dos códigos burgueses de representação é o legado que esse autor nos deixou. O caminho para se buscar num *revival* das categorias da ideologia burguesa a transcendência cognitiva frente à sociedade capitalista está barrado, se não pela cadeira de rodas imóvel de Hamm, então pelo lixo no palco de *Respiração*.

Quem por acaso esteja buscando a transcendência cognitiva frente à sociedade burguesa vai ter que levar isso em conta – só que, dado o conteúdo mesmo do que deve ser levado em conta, o ato de levar em conta não poderá resultar no re-estabelecimento do espírito como esfera autônoma do gosto dos educados. Depois de Beckett, e para levá-lo a sério, é necessário dizer que o que é preciso fazer é encontrar o contexto social em que o momento cognitivo da representação esteja dissociado das estruturas ideológicas e sociais em que se amparava outrora o projeto civilizatório burguês que hoje aparece – inclusive com a ajuda de Beckett – em toda sua impossibilidade original e constitutiva, contexto esse que certamente não será o do público pagante.

No mínimo, isso acabará nos poupando daqueles gastos excessivos com maquiagem e penteados.