

Introdução

Esta tese propõe pensar a passagem histórica da antiga questão do “sentido da tragédia” para a contemporânea constatação de uma “tragédia do sentido”, culminando na discussão sobre a ruína da forma dramática tradicional em obras do final do século XIX até meados do XX – em especial, no caso de Samuel Beckett. De início, no âmbito deste estudo, qual seria o sentido da tragédia? A tragédia grega foi alvo de análise por parte da filosofia já na própria antiguidade, tendo sido distinguida negativamente da filosofia por Platão, cuja famosa condenação da arte se encontra em *A república*. Nesse mesmo período, porém, ela adquiriu sentido positivo – filosófico, inclusive – na perspectiva de Aristóteles naquela que constituiu a primeira teoria específica da forma da tragédia, datada no século IV a.C. e chamada *Poética*.

Na obra aristotélica, é empreendida uma análise intrínseca da poesia trágica, levando em consideração a sua forma artística e o seu efeito. Isso significa dizer que Aristóteles considera diretamente a composição sensível dessas obras de arte, na forma pela qual os poetas de seu tempo construíam as tramas a serem encenadas no teatro, bem como a finalidade de tais obras, no efeito que elas provocavam no leitor, no ouvinte e, potencialmente, no espectador. Seu estudo não se fundamenta na representação do espetáculo cênico perante ao público, que, ele reconhece, decerto era o mais emocionante, porém naquilo que era o mais próprio da poesia, o mais artístico do ponto de vista da criação do poeta – o texto. Mesmo sem representação e sem atores, diz Aristóteles, a tragédia pode manifestar seus efeitos.

Foi assim que a tragédia grega foi recebida ao longo de vinte e cinco séculos de história e, assim também, ela chegou até nós, como obras literárias. Deste ponto de vista se irá tratar, aqui, de tais obras, enquanto textos dramáticos. E dessa mesma maneira se tratará, ao longo da tese, do chamado “drama moderno” (desenvolvido basicamente nos períodos renascentista, elisabetano e classicista) e das peças criadas no contexto identificado como o de “ruína do

drama”. A encenação de tais obras em espetáculos cênicos específicos, portanto, não faz parte do escopo deste trabalho. O presente estudo se aterá aos textos.

Na *Poética*, Aristóteles investiga a composição textual trágica. Quando ele apresenta os conceitos centrais de mimese e catarse, ele está respondendo às questões sobre a forma da tragédia e o efeito gerado por ela, como uma espécie de conteúdo que lhe seria imanente. Assim, sua estrutura formal estaria baseada na faculdade mimética do poeta de compor uma trama de eventos baseados na realidade – o princípio artístico da verossimilhança surge aí. Nessa atividade, o tragediógrafo seria capaz de elaborar uma história, bem como os personagens que vão vivê-la, seus pensamentos e discursos, a partir de uma tendência natural do ser humano de imitar as coisas que conhece, com as quais entra em contato na vida. Tal trama seria compreendida e acompanhada pelo espectador também devido à mimese, ou seja, por conta de sua capacidade inata de reconhecer as imagens e temas reproduzidos ali.

Aristóteles chega a dizer que a mimese está ligada ao aprendizado. Da contemplação da forma de arte trágica advém, ainda, uma sensação de prazer, despertada pelo que ele chamou de catarse, processo capaz de engendrar uma purificação de emoções no público a partir da identificação com o herói do enredo mimetizado, isto é, composto pelo autor. Essa combinação de aprendizado pela mimese e prazer pela catarse compõe, na poética aristotélica, o sentido da tragédia.

A recepção moderna dessa obra, iniciada pelo Renascimento italiano, definiu toda uma linha de leitura desses e outros temas formulados por Aristóteles, na qual a catarse teria papel fundamental. Extremamente polêmica, a interpretação da catarse aristotélica ocupou teóricos e dramaturgos, adquirindo matiz moralizante na versão difundida pelas poéticas de cunho classicista. Representantes dessa vertente, o acadêmico Boileau e o dramaturgo Corneille, ambos na França do século XVII, defendiam que a tragédia tinha função de instruir e deleitar, sendo que, com este último, ela já ganhara, decisivamente, uma utilidade moral.

No século XVIII, o crítico alemão Lessing, por sua vez, faz uma revisão da leitura classicista francesa da *Poética* e diverge, especialmente de Corneille, no que diz respeito à catarse. Não porque ele deixasse de atrelá-la à moral, pois ele também o faz. Mas porque considerava exagerada a ideia, influenciada pela

perspectiva cristã, de que a tragédia extirparia todas as paixões em seu público, indiscriminadamente, como se todas elas fossem más e devessem ser extintas por completo. Lessing indica pistas para um estudo mais fiel a Aristóteles a partir de outras obras, capazes de complementar aquilo que não fora tão desenvolvido no tratado sobre a poesia.

Tanto na França quanto na Alemanha, respectivamente nos séculos XVII e XVIII, o sentido da tragédia continuou a ser pensado basicamente nos mesmos termos anunciados por Aristóteles na antiguidade grega. Tal forma artística manteria a função de gerar ensinamento – ainda que isso se desse com matizes diferenciadas, pois Schiller, por exemplo, defende que a tragédia adquire caráter moral ao ensinar para a liberdade, o que difere bastante daquela ótica corretiva cristã presente no Classicismo francês. Junto à possibilidade de aprender, a forma trágica promove o prazer catártico, que, além do aspecto moral eleito pela tradição, pode ser relacionado, simplesmente, à própria inteligência por ela estimulada, conforme indicara desde o início Aristóteles.

Tudo o que se anunciou até aqui será tema do primeiro capítulo da *Parte I* desta tese. Em seguida, será discutido como esse sentido intelectual e prazeroso – nos termos comumente adotados pela tradição, sentido cognitivo e moral – encarnava na forma concreta da tragédia. Para tanto, é preciso investigar o princípio formal da “unidade de ação”, elaborado por Aristóteles e mantido ao longo de séculos pelas poéticas modernas. A busca de completude e fechamento do enredo dramático (a ação) seria responsável por promover a unidade significativa que faria com que a trama merecesse (e devesse) ser compreendida. No reconhecimento da mimese artística pelo público, seu significado só viria a adquirir um sentido amplo, bem como despertar a purgação catártica das emoções trágicas, devido ao encerramento dessa forma em uma unidade totalizante.

É na totalidade da ação que a forma dramática encontrará o sentido progressivo de um enredo, partindo do começo, passando pelo meio, até chegar ao fim, adquirindo unidade completa. Aqui, o termo “sentido” se presta a duas aplicações complementares: direção e significado. Assim, a tragédia foi pensada por Aristóteles como um todo, devendo ser entendida pelo sentido que esse todo encerra. Trata-se do universal poético – o sentido do “uno” inteligível, a trama, que reúne sob si uma multiplicidade de fenômenos particulares, os eventos enredados. Esse movimento metafísico de busca pela unidade fez com que o

discípulo de Platão, contrariando seu mestre, reaproximasse a poesia da filosofia. Enfim, somente através da evolução completa até o desfecho da trajetória do herói, usualmente com sua catástrofe, a tragédia poderia gerar catarse.

Da tragédia antiga ao drama moderno, o princípio formal da unidade de ação se manteve, embora com uma importante diferença apontada por Peter Szondi na *Teoria do drama moderno*. A nova forma fundamenta sua ação apenas no diálogo entre os personagens, enquanto a forma antiga alinhavava as cenas de diálogo (episódios) com as intervenções musicais do coro, além de abrir e encerrar o enredo com as seções identificadas por Aristóteles como prólogo e epílogo. Em sua configuração concreta, o drama moderno (especialmente o classicista francês) passa a apresentar uma realidade centrada exclusivamente na conversação, abrindo mão das funções de apresentação e conclusão da trama, exteriores ao diálogo. São excluídos de seu interior, também, os comentários do coro, que, para teóricos alemães como Schiller, Schlegel, Schelling e Hegel, seria responsável por aliar, no interior mesmo da tragédia, a reflexão e a comoção que a própria ação dramática desperta.

Dessa maneira, o segundo capítulo da primeira parte deste trabalho vai discutir como o princípio formal da unidade de ação manteve seu estatuto essencial à estrutura dramática, mesmo com as mudanças sofridas na passagem da tragédia antiga para o drama moderno – renascentista, elisabetano, classicista francês e alemão –, sendo tal princípio estendido até o “drama burguês” do século XVIII. Em suma, a diferença chave com relação à forma da tragédia grega é a de que, na modernidade, a ação dramática torna-se só diálogo. Mas, ainda assim, pode-se dizer que o drama moderno mantém o sentido da tragédia pois, com base na exigência de unidade de ação, sua cena-diálogo constitui um todo absolutamente fechado, comportando um significado a ser compreendido pelo espectador na observação desse todo. Tal drama ainda é concebido em termos de completude e, inclusive por isso, continuou a ser pensado por teóricos modernos a partir dos mesmos princípios que caracterizavam a composição trágica antiga. Essa estrutura formal totalizante se manterá, de maneira geral, até as últimas décadas do século XIX (quando peças de dramaturgos como Ibsen e Tchekhov colocaram em questão a forma tradicional).

Se, no que diz respeito à discussão poética formal, o pensamento moderno se manteve atrelado às bases aristotélicas, sua grande novidade será o

desenvolvimento de uma ontologia do trágico. Na virada do século XVIII para o XIX na Alemanha, mas especificamente a partir de Schelling e Hegel, foi elaborada uma interpretação do fenômeno do trágico em si, propondo-se um sentido ontológico para a experiência trágica da verdade.

No terceiro capítulo da *Parte I*, será apresentado outro “sentido da tragédia”, elaborado no âmbito de tal ontologia do trágico, nas antípodas da tradição classicista. Esse sentido foi formulado pelo jovem Nietzsche em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia* – publicado na década de 1870, período histórico em que se inicia a crise do drama, tema a ser trabalhado mais à frente. Ali, Nietzsche conclui que a tragédia grega não teria seu fundamento na “ação” (drama), como transmitira a tradição, mas na música do coro dionisíaco. Se, na visão tradicional, o drama se espelhava na tragédia ao reproduzir os princípios formais da ação, na perspectiva nietzschiana, o que em geral se levava ao palco moderno, inclusive as óperas com seus coros, não tinha nada a ver com a tragédia antiga. Isso porque a cultura moderna estaria destituída da plasticidade necessária à criação de formas originais, conforme diagnosticado na *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*.

Toda a esteira da tradição estética classicista até Winckelmann, para quem a arte grega se baseava na “nobre simplicidade e tranquila grandeza”, havia focado sua análise da tragédia no aspecto harmonioso do belo. Ao delimitar a forma da obra de arte, o próprio princípio de unidade de ação se pautava nos preceitos de medida, proporção e ordem. Tal busca pelo equilíbrio das formas é ilustrada pela máxima inscrita no templo de Apolo, em Delfos: “Nada em demasia”. Se o instinto apolíneo tem papel fundamental para a conformação plástica da tragédia, Nietzsche nos lembra que também outro deus tinha parte nos ritos teatrais gregos, parte aliás essencial, como comprova a exibição de uma estátua sua no centro da representação antiga. Esquecido (ou renegado) pela tradição classicista, entretanto, ele também deveria receber sua honra. Trata-se de Dionísio. É ao culto desse deus de origem bárbara e rural, ligado à embriaguez e à desmedida, ao canto e à dança, que Nietzsche se voltará com a intenção de desenhar um sentido original para a tragédia.

O interesse de juventude do filósofo alemão está ligado, contudo, à época moderna, e não à exploração arquivista do passado. Como engendrar, em pleno século XIX, uma obra de arte tão vigorosa e inovadora quanto a tragédia foi para

os antigos gregos? Certamente não seguindo os preceitos da estética classicista, que acumulava conhecimento sobre tais obras, de uma época e cultura anteriores, para assim repetir sua receita a partir da cópia fiel de um modelo formal. O homem moderno estaria cindido ao meio, dividido entre a inflação de sua interioridade e a dificuldade de se exteriorizar no mundo, sem conseguir articular o conteúdo acumulado e a criação de formas novas, a reflexão e a ação – como mostra o célebre exemplo do personagem Hamlet, de Shakespeare. Por isso, a crítica intempestiva de Nietzsche propõe buscar a plasticidade estética capaz de promover a “unidade de estilo” entre conteúdo e forma, necessária a toda cultura, mas que faltava à modernidade.

O sentido da tragédia seria manter conjugados, em unidade de estilo, os impulsos opostos apolíneo e dionisíaco – representados pela figura do herói e pela música do coro. Sua complementação não significa apaziguamento, mas equilíbrio tenso de forças contraditórias. O princípio conformador apolíneo encontra o instinto transformador dionisíaco. Ganha forma o conteúdo essencial da vida – o vir a ser. Daí ter se originado uma experiência do trágico de cunho ontológico, na qual a essência estaria unida indissociavelmente à aparência. Assim, Nietzsche propõe uma via para a metafísica diferente da do logos platônico, através da arte.

Nesse novo âmbito, um leve traço ainda parece resistir daquele antigo “sentido da tragédia” com base na inteligência e no prazer. Trata-se do entendimento por parte do espectador de que, embora tenha consciência da sua morte, tal como o lembra a catástrofe do herói, ele faz parte da totalidade do universo. Reconciliado com o eterno fluxo gerador da natureza, sente um prazer metafísico pela religação com tudo o mais que existe, existiu ou virá a existir. Prazer da unidade com o mundo. Tal interpretação intempestiva é formulada também em termos de unidade, porém com consequências bem diferentes. A “unidade de ação” aristotélica referia apenas à forma da tragédia, embora esta, ao constituir para a modernidade um modelo formal separado da matéria da criação, tenha se tornado mais um conteúdo a ser acumulado na interiorização do conhecimento sobre o passado. Já a “unidade de estilo” nietzschiana é fruto da combinação entre forma e conteúdo, exterior e interior – aparência e essência, o que lhe confere sentido ontológico.

No percurso desta tese, passa-se da análise do “sentido da tragédia” à constatação contemporânea de uma “tragédia do sentido”. Embora a crise do sentido tradicional do drama se cristalize definitivamente nas peças do fim do século XIX, escritas por Ibsen, Tchekhov e Strindberg, já muito tempo antes disso, no próprio contexto histórico em que imperava a composição classicista, houve uma forma que não se encaixava no padrão estético dominante e, por isso, foi considerada fracassada em sua época. No mesmo século XVII em que Corneille e Racine criavam suas obras-primas e Boileau difundia suas regras, todos eles na França classicista, uma forma dramática surgida na Alemanha escapava ao modelo eleito então como ideal, problematizando tal busca pela perfeição. Essa forma, entrevista por Walter Benjamin já no século XX, era o “drama barroco”.

No primeiro capítulo da *Parte 2*, será apresentado o conceito crítico de alegoria com o qual Benjamin abordou a quebra da antiga completude clássica, que era promovida pela unidade de ação, com vistas a estabelecer a *Origem do drama trágico alemão* no período Barroco. Se tais peças não correspondiam ao modelo de tragédia difundido por poéticas classicistas, fossem francesas ou alemãs, não era por incompetência de seus autores na aplicação dos princípios aristotélicos, mas porque estava em jogo ali uma forma nova, engendrada em um contexto histórico muito diferente daquele em que Aristóteles escrevera suas lições. Para tratar da substituição da estética clássica do belo, com pretensões à eternidade da forma trágica, por uma estética histórica, aberta à mudança, Benjamin opõe respectivamente os conceitos de símbolo e alegoria.

Pretende-se acompanhar o esforço de Benjamin, através da teoria alegórica, em abrir uma nova perspectiva para a consideração estética capaz de reconhecer a emergência do “novo” na arte. Para tanto, a estética deveria admitir a categoria da história, ou seja, reconhecer a passagem de tempo que faria com que uma determinada forma, engendrada em certo contexto, deixasse de corresponder, enquanto um modelo apenas formal extraído das obras antigas, às necessidades de uma nova época. Quando a criação artística é submetida a regras exteriores, devendo obediência a um ideal de perfeição, seu âmbito de atuação se reduz e seu desafio passa a ser o enquadramento de um tema àquela mesma forma, nessa medida, considerada atemporal. Mas, com a entrada do tempo na consideração

estética, é possível conceber e, até, admirar novas formas, mesmo na deformação do cânone.

Isso exigia a elaboração de uma nova concepção de crítica de arte, não mais vinculada à aplicação das prescrições classicistas. Tal crítica teria por base um novo método de investigação e de escrita capaz de lidar com a originalidade de obras que fogem às antigas regras. Passando ao segundo capítulo da *Parte 2*, a crítica ganhará o centro da cena, na medida em que só é possível valorizar obras de arte originais quando há uma abertura para se refletir historicamente acerca de tais obras antes de descartá-las por um julgamento normativo. É preciso pensar sobre elas a partir mesmo da sua composição singular, sem amparos externos, dado não haver receitas prescritas para aquilo que ainda não poderia ser diagnosticado, por ser novo.

No encontro com o objeto de estudo do drama barroco, Benjamin estabeleceu as bases de sua crítica alegórica. Esta já havia sido influenciada por seu estudo prévio sobre *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, onde foi elaborada a noção de crítica imanente às obras, baseada no desdobramento da reflexão que elas mesmas despertam. Mas foi no trabalho sobre o Barroco que Benjamin aliou tal noção de crítica à constatação de que é preciso, em certo sentido, violentar as obras para extrair delas um significado. Isso foi pensado através do conceito de “crítica mortificadora”. Ao engendrar a “morte” enquanto quebra da obra, nota-se não se tratar de um organismo completo e perfeito, semelhante a um ser vivo natural, como queria a tradição, mas sim uma construção artificial humana e, portanto, um fragmento, desde sempre inacabado. Na morte da obra, seus princípios constitutivos são analisados, assim como a parede de alvenaria da qual caiu o reboco. Sem poder se fechar numa composição total, a obra é quebrada pela crítica, torna-se ruína e libera múltiplos sentidos para sua interpretação.

Com seu estilo ostentador e, ao mesmo tempo, disperso, o Barroco evidenciou a fragmentação dos elementos tradicionais nas construções rebuscadas características do período, permitindo a Benjamin elaborar a noção alegórica com base na ideia de ruína. Tal noção estética não explica apenas o drama barroco, mas também abre trilhas interpretativas a serem percorridas na análise de obras de arte produzidas em outras épocas, nas quais se percebe as ruínas das formas clássicas.

Por conta disso, no terceiro capítulo da *Parte 2*, a ideia de alegoria será desdobrada a partir de sua relação com as vanguardas estéticas do começo do século XX, a fim de explicitar o que Benjamin chamou de “método da montagem”. Tal método artístico – e também filosófico, no caso desse pensador singular – fornece subsídios para a consideração de obras produzidas em meio ao contexto de ruptura com os preceitos tradicionais. Isso porque a montagem se opõe, de saída, à ideia de unidade completa da obra, entendida na discussão sobre o drama com base na exigência de unidade da ação. O princípio artístico da montagem seria uma fonte interpretativa para explicar obras cubistas, surrealistas, entre outras, e vai nos interessar, em especial, no caso do teatro de vanguarda de Brecht.

Já na análise que Benjamin faz da obra de Brecht se pode vislumbrar o processo de ruína da forma dramática tradicional. É o que ocorre com o seu procedimento de interrupção da ação, ou seja, do enredo dramático, capaz de deflagrar os princípios constitutivos da cena. Brecht anuncia, de dentro das peças, que elas são peças. Mostrando a própria montagem da encenação teatral, que por sua vez mostra a ação representada também como resultado de uma montagem na sequência do texto, o “teatro épico” de Brecht questionaria a maneira pela qual o “teatro dramático” clássico mantinha o público enredado na trama através da via ilusionista. Assim, ele convoca a audiência a tomar uma posição com relação à história representada, estimulando seu aprendizado acerca das condições sociais ali retratadas.

Na *Parte 3* da tese, trataremos da ruína do drama a partir de casos concretos a serem tomados como objetos de estudo de maneira mais específica. O processo de crise da forma dramática tradicional, que já tivera um prenúncio isolado no drama barroco do século XVII, começa a apresentar seus indícios nas últimas décadas do século XIX. Tal crise, contudo, não se evidenciou imediatamente.

Por vezes, a crise do drama permanecia oculta, sob a aparente correspondência exterior à forma canônica. Esse foi o caso de Ibsen, que escrevia peças aparentemente perfeitas do ponto de vista formal, obedecendo inclusive às unidades de tempo e de lugar – presentes na forma classicista do drama moderno. Mas, quando analisadas detalhadamente, suas peças mostravam certas contradições com relação ao conteúdo abordado, o que acabava por corroer a

antiga unidade de ação. Os novos conteúdos engendrados nas obras de Ibsen seriam a interioridade e o passado, avessos à fórmula dramática moderna, pautada na intersubjetividade (do diálogo) e no presente (da ação em cena). Por sua vez, tais temas indicavam uma contaminação do drama pela forma literária moderna por excelência, o romance, esta sim destinada a explorar a interioridade e o passado, definindo assim uma tendência épica do drama.

Em outros casos, essa crise se tornava mais explícita, como nas peças de Tchekhov. Se não bastasse terem quatro atos em lugar de três, número que indicava completude da ação, seus enredos se sustentam sem que pareça ser possível uma mudança efetiva da situação. Embora façam planos de viagens, reencontros, conquistas profissionais e amorosas, os personagens têm dificuldade de tomar atitudes concretas. O tempo é esticado nas divagações sobre um passado idealizado e um futuro utópico. No caso analisado em Ibsen predominava o segredo, aqui predomina o sonho. Monólogos tomam conta das relações intersubjetivas em substituição aos diálogos efetivos, fundamento essencial do drama moderno. Em Tchekhov, nota-se também um aspecto lírico de tal drama, aliado àquela tendência épica já indicada. Não se vê mais a completude de um enredo, menos ainda sua evolução progressiva.

Há casos, enfim, em que a aparente unidade de ação transcorre no plano subjetivo, como se percebe em Strindberg. Com a credibilidade do enredo questionada, a ponto dele se encerrar na subjetividade de um dos personagens, coloca-se em cheque a objetividade da cena, antes fundada no encontro coletivo entre diferentes indivíduos. Privatizada ao extremo, a ponto de se limitar à interioridade psíquica do ego, a ação perde seu sentido público e se fragmenta em (possíveis) alucinações de um indivíduo. O subjetivo deforma a realidade objetiva.

Na explosão da crise acompanhada através dos casos citados acima, a obra de Samuel Beckett será interpretada como a expressão mais contundente da ruína do drama no século XX. Isso porque ela nega radicalmente a forma dramática tradicional, ao problematizar tudo o que caracterizava a antiga noção de unidade de ação, mas ainda assim resulta, incrivelmente, em peças teatrais.

O tema benjaminiano das “ruínas”, em sua relação com o conceito de alegoria, vai permear a discussão da obra teatral de Beckett. Indicado já no título deste capítulo, esse tema abre a compreensão do aspecto fragmentário no âmbito

das formas e dos pensamentos, conforme elaborou Benjamin no livro sobre o drama barroco. Se as ruínas deflagram o caráter de precariedade e decadência de tudo o que está sujeito ao tempo, insinuam também a possibilidade de montagem das partes (ou dos restos) em novas construções, as quais não pretendem (nem poderiam) apresentar uma totalidade nesse conjunto ou indicar um sentido fora dele.

Beckett faz drama das ruínas – em pelo menos três sentidos. São peças construídas em meio às ruínas da forma dramática tradicional. São obras que problematizam as ruínas, ou seja, questionam sua própria constituição fragmentária na montagem das partes que as compõem, bem como os princípios clássicos que lhes faltam. São testemunhos do “drama” entendido como o sofrimento extremo pela experiência da catástrofe na primeira metade do século XX, parecendo mostrar o que restou de um mundo pós-guerra e pós-bomba atômica, ainda que esses temas não sejam abordados explicitamente, enquanto um assunto específico a ser discutido no interior das obras.

Suas peças nos perturbam profundamente sem, entretanto, remeter a um sentido. Não há significado maior, enquanto um aprendizado a ser apreendido da totalidade de seus enredos – inclusive, não há totalidade, nem enredos. Tanto a dimensão de aprendizado, quanto a expectativa da construção de um sentido na evolução da trama, eram ainda buscados por Brecht em seu teatro épico, cujo desenvolvimento se iniciou algumas décadas antes da produção beckettiana a ser considerada aqui, situada sobretudo no pós-guerra. Mas em Beckett essa oferta de um “sentido” naufraga, junto com o sentido da tradição e com o sentido do próprio drama nessa época sombria. Mesmo a expectativa de algum significado vir a se completar é, constantemente, negada por seus personagens.

Parece ser preciso concluir, então, que aquele antigo “sentido da tragédia” baseado na inteligência e no prazer não corresponde mais ao teatro de Beckett. Rompe-se o elo que, do ponto de vista da literatura dramática, mantinha a época moderna atrelada à tradição. Nem a compreensão de um conteúdo totalizado, nem o prazer de uma forma harmoniosa seriam capazes de explicar tal drama das ruínas.

Imagens da ruína do drama, as figuras beckettianas não estão ligadas a um enredo dramático na acepção tradicional, como se verá, mas estão presas a situações muito determinadas. Descrições minuciosas de seu estado físico

precário, bem como de suas exaustivas rotinas gestuais, indicam de maneira concreta a execução do texto no palco. A eloquência com a qual Beckett ostenta os restos de linguagem, potencializando-os, remete ao culto barroco da ruína, notado por Benjamin. Em meio à aridez do espaço e à suspensão do tempo no teatro beckettiano, tais figuras convivem com a negação, sempre reiterada, de que o sentido de uma ação ou de um diálogo se realize. Dessa maneira, sua própria existência é colocada em suspenso. Porém, nessa radical suspensão da existência, aparece a sua presença. Sob o signo da negatividade, o teatro de Samuel Beckett trata da dimensão mais essencial ao ser: o risco do nada.