

Adorno lendo Beckett: a paródia do drama.

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti

Resumo:

Este texto procura situar a interpretação do teatro de Samuel Beckett feita por Theodor W. Adorno no interior de um quadro literário e filosófico mais amplo caracterizado pela questão da perda do sentido e da totalidade na literatura e no teatro. A hipótese de trabalho inicial é a de que Adorno procura apreender certas dificuldades à interpretação da peça Fim de partida – hermetismo, corte de referências históricas explícitas e, no limite, impossibilidade do sentido como parâmetro da representação artística – por meio do questionamento de todo sentido metafísico presente na forma clássica do drama. No limite, a radicalidade da peça de Beckett estaria em colocar em questão tanto o gênero dramático como forma de apresentação teatral quanto a possibilidade mesma de sobrevivência da filosofia.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno, Samuel Beckett, drama, paródia.

Em seus ensaios sobre literatura dos anos 1950 e 1960, particularmente no estudo sobre a peça *Fim de partida* de Samuel Beckett, Adorno retoma os trabalhos de Benjamin sobre Kafka e Brecht para problematizar as questões do sentido literário e da representação histórica no teatro do pós-guerra. Estes problemas são discutidos no contexto do questionamento da relação entre teatro e filosofia, o qual já estava presente nos escritos teóricos de Brecht, ainda que de maneira muito distinta do encaminhamento que Adorno daria à questão. Em Brecht, a filosofia, ou melhor, o personagem do filósofo, era aproveitado como um expediente anti-ilusionista, dotado de autoridade professoral, contra o ilusionismo do teatro tradicional. Na leitura feita por Adorno de Beckett, por sua vez, coloca-se em questão o próprio pressuposto deste recurso brechtiano à filosofia, a saber, o racionalismo iluminista, bastante clássico, que sustentava a pedagogia do teatro épico. A discussão sobre sentido em *Fim de partida* envolve assim o questionamento da dissolução de todo sentido metafísico, o qual está presente tanto na tradição filosófica, inclusive em desdobramentos contemporâneos como o existencialismo francês, quanto na forma clássica do drama. A radicalidade de Beckett estaria em ter colocado em questão, a partir do esvaziamento do sentido, tanto a apresentação teatral na forma dramática quanto a possibilidade mesma da filosofia.¹ A relação entre teatro e filosofia não se traduziria, assim, na apropriação da filosofia pelo teatro, como em Brecht, mas no desafio colocado à sobrevivência da filosofia pela representação artística.

Em “Tentando entender *Fim de partida*” (1961), Adorno introduz a questão do sentido por meio de uma caracterização geral da forma dramática, destacando três acepções do termo vinculados ao drama: o teor metafísico que se apresenta objetivamente no conjunto do artefato; a intenção do todo como conexão de sentido, que significa a partir de si mesmo; e o sentido de palavras e frases pronunciadas pelos personagens. Em *Fim de partida*, estes três elementos reúnem-se em um ponto comum, caracterizado por Adorno como a transformação histórico-filosófica do “*a priori* dramático”: a eliminação do sentido metafísico substantivo que sustentava a forma dramática canônica em seus elementos constituintes, garantindo a unidade de “estrutura estética do significado”.

¹ Cf. referências a Beckett e a Kafka na *Dialética Negativa* (1966), trabalho central da filosofia de Adorno nos anos 1960 e que lida exaustivamente com a questão da sobrevivência da filosofia. Adorno, *Negative Dialektik*, GS 6, pp. 204 e 360.

Ao privar o drama do sentido que articula a relação entre as partes a partir da idéia do todo, *Fim de partida* o teria abalado em seus fundamentos tradicionais.²

Seria possível questionar aqui a especificidade artística desta caracterização da dissolução da noção de sentido. Adorno estaria contrastando o que ele considera alguns dos elementos mais avançados da arte do pós-guerra com uma concepção simbólica de obra de arte, a qual ele toma de empréstimo da crítica feita por Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão* à introdução do conceito teológico de símbolo na estética do tempo de Goethe.³ Este mesmo contraste já estava presente em seu ensaio “Anotações sobre Kafka” (1953), o qual é constantemente retomado em “Tentando entender *Fim de partida*”. Ao afirmar a tendência das parábolas kafkianas à alegoria, em virtude da ausência de um sentido imanente à figuração a ser buscado na interpretação, Adorno afirmava: “os momentos individuais de uma obra de arte remetem, em virtude da força que os conecta, para além deles mesmos: a totalidade dos momentos converge em um sentido. Nada, porém, seria mais inadequado no que diz respeito a Kafka.” (Adorno, 1998, p. 240)⁴ A mesma tese reaparece na análise de *Fim de Partida*, em que idéia e configuração também não se unificam como no símbolo. “A idéia da conformação estética como unidade de idéia e aparência é tão mais ilusória quanto menos os acontecimentos forem supostos em si mesmos como plenos de sentido”. (Adorno, 1997, p. 282) Mas em que medida esta caracterização, que alcança autores tão distintos como Kafka e Beckett, pode ser criticamente produtiva, como instrumento de análise de obras de arte? Esta questão também poderia ser formulada do seguinte modo: a tese da perda de sentido, entendida como fim de uma concepção metafísica de obra de arte, fundada na idéia de totalidade, alcança a especificidade artística da composição das parábolas kafkianas e de *Fim de partida* ou diz respeito apenas a uma definição filosófica de arte moderna, uma vez que toda obra de arte moderna relevante para Adorno poderia ser a princípio encaixada na mesma definição?

Diante destas questões, é possível observar que a tese adorniana da perda de sentido da arte só possui relevância crítica na medida em que ela permite articular a análise da particularidade de obras de arte específicas. A hipótese aqui é a de que Adorno só confere concretude a esta tese quando estabelece, a partir de *Fim de partida*, uma constelação de problemas artísticos que permite ler a peça de Beckett tanto como um antípoda do teatro pedagógico de Brecht quanto como um aproveitamento para a forma dramática de elementos da obra de Kafka. Somente neste contexto é possível entender por que Adorno confere à ausência de sentido e às obras sobre as quais pesa um “tabu sobre a história”⁵ um potencial maior de dizer algo sobre a realidade do que projetos literários fundados na produção e transmissão de um saber positivo sobre a história.

² Cf. Adorno, Versuch, das Endspiel zu verstehen, in *Noten zur Literatur*, GS 11, p. 282. Vale lembrar que o título – o Versuch – do ensaio remete tanto à tentativa de compreensão quanto à forma desta tentativa, à forma do ensaio, que também pode ser chamado em alemão de Versuch. Uma tradução alternativa poderia ser “exercício de compreensão de *Fim de partida*”, que evidencia a relação entre ensaio e exercício, pertinente à definição adorniana do ensaio como forma e à concepção de pensamento como um exercício de aproximação dos objetos. Cf. Adorno, Ensaio como forma, in: *Notas de Literatura I*; e Observações sobre o pensamento filosófico, in: *Palavras e Sinais: Modelos Críticos II*.

³ “O abuso [do uso do simbólico] ocorre sempre que numa obra de arte a ‘manifestação’ de uma ‘idéia’ é caracterizada como um ‘símbolo’. A unidade do elemento sensível e do supra-sensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada numa relação entre manifestação e essência”. (Benjamin, 1972, p. 336-7)

⁴ E Adorno continua: “Em nenhuma obra de Kafka a aura da idéia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte. Cada frase é literal, e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam, como exigiria o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos. Apesar do protesto de seu amigo, a prosa de Kafka se alinha com os proscritos também por buscar antes a alegoria que o símbolo. Benjamin a definiu com razão como parábola. Ela não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento. É uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada; e mesmo quem buscasse fazer justamente dessa perda a chave seria induzido ao erro, na medida em que confundiria a tese abstrata da obra de Kafka, a obscuridade da existência, com seu o teor. Cada frase diz: “interprete-me”; e nenhuma frase tolera a interpretação”. (Adorno, 1998, p. 240)

⁵ Esta expressão, que designa a impossibilidade da literatura referir-se diretamente à dimensão histórica, aparece tanto no ensaio sobre Kafka quanto no sobre Beckett. Adorno, *Prismas*, p. 253; *Noten*, p. 287.

Nesta configuração adorniana da modernidade literária, o hermetismo de Beckett deve ser compreendido como o verdadeiro antípoda do teatro pedagógico de Brecht. É o que Adorno aponta no ensaio *Engagement* (1962), ao ressaltar a superioridade de Beckett e Kafka diante das deficiências do teatro de Brecht.⁶ Objeto de suas críticas desde a década de 1930 durante a correspondência com Benjamin, Brecht é duramente censurado por Adorno notadamente pela concessão da conformação artística à sua inteligibilidade.⁷ Na medida em que a função pedagógica de suas peças dependeria de uma apresentação do funcionamento da realidade assimilável pelo presente estágio da consciência do público, esta apresentação ficaria reduzida a uma simplificação aquém da complexidade dessa mesma realidade.⁸ Com isso, Adorno procurava mostrar, contra a recepção de Brecht na Alemanha dos anos 50 e 60, que a construção literária de suas peças não poderia ser separada da doutrina que elas pretendiam transmitir. A literatura não estava imune à inverdade política. Nesse sentido, a exigência de inteligibilidade e transmissibilidade da parábola brechtiana se mostrava um problema literário fundado na incompreensão por Brecht do estágio mais recente do capitalismo. Diferentemente do que Brecht ainda pensava, o funcionamento do capitalismo não era transparente como uma vez ainda o fora para Marx. “A irracionalidade da sociedade burguesa em sua fase tardia é renitentemente contrária à possibilidade de ser compreendida; bons eram os tempos em que se poderia escrever uma crítica da economia política dessa sociedade tomando-a pela sua própria *ratio*”. (Adorno, 1997, p. 284) Diante deste diagnóstico de época, fundado na opacidade do funcionamento do capitalismo, toda obra de arte que pretenda traduzir o funcionamento da realidade em uma doutrina, submetendo a ela a construção da obra de arte, é prejudicada do ponto de vista artístico. A degradação da obra de arte à falsidade de sua mensagem é o ponto central de sua crítica a Brecht.

Brecht queria atingir na imagem o ser em si do capitalismo; nesse sentido, sua intenção era realista (...). Ele teria se recusado a citar essa essência em sua manifestação na vida danificada, como que sem imagem e cega, distante do significado. Isso lhe impôs, porém, a obrigação de apresentar com correção teórica aquilo que ele visava de modo unívoco. Sua arte, porém, se recusou a aceitar esse *quid pro quo*: ao mesmo tempo que se apresenta de modo didática, exige ser dispensada, em virtude de sua conformação estética, da responsabilidade pela correção daquilo que ela ensina. A crítica a Brecht não pode silenciar a respeito do fato de que ele, por motivos objetivos além da suficiência de suas próprias formações, não seguiu a norma que ele se impôs como se ela fosse a salvadora. (...) Quanto mais Brecht se preocupava com as informações e desconsiderava as imagens, mais ele perdia a essência do capitalismo que sua parábola deveria apresentar. (Adorno, 1997, p. 416-7)

A impossibilidade do teatro de Brecht compatibilizar figuração artística e correção teórica determina a inviabilidade de sua intenção pedagógica. A posição crítica da arte perante a realidade não se efetiva mais no engajamento explícito de autores como Brecht, mas na negação radical da

⁶ Cf. Adorno, „*Engagement*“, in *Noten zur Literatur III*, GS 11, p. 426.

⁷ Cf. nota 14.

⁸ É o que Adorno aponta em peças como *A Santa Joana dos Matadouros* e *Mãe Coragem e seus Filhos*. Na primeira, a apresentação do funcionamento da economia e do aparecimento das crises como conflitos de agentes econômicos na “esfera da circulação” não só é classificada como “pueril” como também é “ininteligível do ponto de vista da lógica econômica mais primitiva”. Na segunda, por sua vez, a conexão abrupta entra a Guerra dos Trinta Anos e as guerras modernas é insuficiente para explicação do comportamento e do destino da protagonista. “*Weil die Gesellschaft des Dreißigjährigen Krieges nicht die funktionale des modernen ist, kann dort auch poetisch kein geschlossener Funktionszusammenhang stipuliert werden, in dem Leben und Tod der privaten Individuen ohne weiteres durchsichtig würden aufs ökonomische Gesetz. Gleichwohl bedarf Brecht der altertümlich wilden Zeiten als Gleichnis für die gegenwärtigen, denn gerade er gab sich genaue Rechenschaft darüber, daß die Gesellschaft seines eigenen Zeitalters nicht länger an Menschen und Sachen unmittelbar greifbar ist. So verleitet die Konstruktion der Gesellschaft erst zur gesellschaftlichen Fehlkonstruktion und dann zum dramatisch Unmotivierten. Politisch Schlechtes wird ein künstlerisch Schlechtes und umgekehrt*“. (Adorno, 1997, p.420-421).

realidade, que coloca as obras de Kafka e Beckett à beira da impossibilidade de compreensão. Daí a crítica de Adorno à própria dicotomia entre arte engajada e arte autônoma, insuficiente para compreender este processo de negação artística da realidade. Na articulação deste processo encontra-se a intensificação da autonomia da obra de arte, com a crescente incomunicabilidade entre obra e público, na direção de um hermetismo literário radical, que coloca a literatura à beira do silêncio, como observa Adorno a respeito de Beckett e de um poeta como Paul Celan.⁹

Estas considerações fundamentam o primado dado por Adorno à figuração artística em detrimento de sua tradução em significado ou discurso conceitual. Por isso, ele afirma que *Fim de partida* coloca em questão a possibilidade mesma da interpretação da peça ser compreendida como transformação da figuração artística em verdade filosófica.

Tal construção do sem-sentido também contém moléculas lingüísticas: se elas e suas conexões fossem algo racionalmente com sentido, então elas se sintetizariam incondicionalmente no drama como aquela conexão de sentido do todo que nega o todo. Por causa disso, a interpretação de *Fim de partida* não pode sustentar a quimera de expressar a mediação filosófica do seu sentido. Entendê-la não significa outra coisa que entender sua incompreensibilidade e reconstruir de modo concreto a conexão de sentido daquilo que não tem nenhum sentido. Isolado, o pensamento não pretende mais ser o próprio sentido da conformação como a idéia o fora em outros tempos; transcendência produzida e garantida por sua imanência. Em vez disso o pensamento se transforma num tipo de material de segundo grau. (Adorno, 1997, p. 283)

Com isto, Adorno retoma, contra Brecht, o antigo conflito entre teatro e filosofia, recolocando o desafio da figuração teatral para a construção do discurso filosófico. Adorno não coloca mais a questão como um conflito entre ilusionismo artístico e esclarecimento teórico, como era o caso da crítica platônica à poesia ou da crítica de Brecht ao teatro aristotélico. Ele inverte os termos da disputa para afirmar que a radicalidade de *Fim de partida* está em questionar os próprios pressupostos que guiaram até o momento a reflexão filosófica. “Os pensamentos são carregados e deformados como vestígios do dia, *homo homini sapienti sat*. Daí a precariedade daquilo com que Beckett se recusa a se ocupar: sua interpretação. Ele levanta os ombros para a possibilidade da filosofia hoje, para a teoria em geral”. (Adorno, 1997, 284) Beckett constitui assim um dos focos de suas “meditações sobre a metafísica”¹⁰ Somente desta perspectiva é possível justificar o enorme espaço dado por Adorno à crítica da filosofia existencialista francesa no ensaio sobre Beckett. Pois não se trata apenas de enfrentar certa recepção do teatro de Beckett que o associa aos temas existencialistas do “absurdo” e da “situação”. Seu objetivo é também mostrar que *Fim de partida* coloca em questão os pressupostos dessa filosofia – sujeito, liberdade, sentido – transformando-os em “lixo cultural” ao contrastá-los, na forma de um “material de segundo grau”, com o próprio material dramático ao qual este pensamento é incapaz de imprimir sentido. À luz de Beckett, Adorno procura mostrar como a filosofia existencialista ignora a caducidade de suas próprias categorias, ao mesmo tempo em que o teatro existencialista de Jean-Paul Sartre também permanece preso às convenções tradicionais da forma dramática.¹¹

⁹ A relação entre hermetismo, negação da realidade, sentido e compreensibilidade em Paul Celan é apresentada por Adorno na *Teoria Estética* (GS 7, pp. 475-7), retomando explicitamente o ensaio escrito por Peter Szondi sobre o poema *Engführung* de Celan. Cf. Peter Szondi. „Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts“. In: *Schriften* 2, pp. 345-389.

¹⁰ Cf. o último capítulo da *Dialética Negativa*, o qual leva o título de „Meditações sobre a metafísica”.

¹¹ „Sartres Stücke sind Vehikel dessen, was der Autor sagen will, zurückgeblieben hinter der Evolution der ästhetischen Formen. Sie operieren mit traditioneller Intrigue und überhöhen diese mit ungebrochenem Gottvertrauen in Bedeutungen, die von der Kunst auf die Realität zu übertragen wären. Die gebildeten oder womöglich ausgesprochenen Thesen jedoch mißbrauchen die Regung, deren Ausdruck Sartres eigene Dramatik motiviert, als Beispiel, und desavouieren damit sich selbst“. (Adorno, 1997, p. 414-5).

O sucesso de sua interpretação de *Fim de partida* depende assim do fato de Adorno chegar a essa crítica ao existencialismo (bem como à tese da perda de sentido) por meio da análise da peça. Caso contrário, ele estaria apenas instrumentalizando a peça de Beckett para o exercício de uma crítica filosófica desenvolvida independentemente da análise da obra. Ainda não temos condições de responder a esta questão. Para isso, a seguinte hipótese foi formulada: tanto a tese da perda do sentido quanto a crítica à metafísica existencialista ganham especificidade artística por meio da conexão estabelecida por Adorno entre a apropriação por Beckett do que ele chama de “material artístico mais avançado”, localizado nos romances de Kafka, e a caracterização de *Fim de partida* como uma paródia da forma dramática canônica.¹² Esta hipótese pode ser fundamentada na seguinte citação de “Tentando entender *Fim de partida*”:

Assim como ocorre com o humor, as categorias dramáticas também mudam. Elas são todas parodiadas. Mas não se zomba delas. De maneira enfática, a paródia se define pela utilização de formas na época de sua impossibilidade. Ela demonstra essa impossibilidade e transforma deste modo as formas. As três unidades aristotélicas são conservadas, mas o drama mesmo perece. Assim como ocorre com a subjetividade, cuja representação póstuma é *Fim de partida*, também o herói é abandonado; da liberdade só se conhece aquele reflexo impotente e ridículo de decisões que não são nada. Também nisso as peças de Beckett são herdeiras dos romances de Kafka, em relação aos quais ela se coloca de modo semelhante com que as composições serialistas se situam perante Schönberg: a peça os reflete em si mais uma vez e os vira do avesso segundo a totalidade de seu princípio. (Adorno, 1997, 302-3)

Uma vez que a perda de sentido se expressa no caráter antiquado dos elementos constitutivos do gênero dramático, *Fim de partida* não pode ser entendida como um drama no seu sentido canônico. Assim como as tiradas metafísicas que perpassam as falas de Clov e Hamm, também aqueles elementos do drama são alçados à condição de material a ser trabalhado pelo próprio artista. A paródia pressupõe então não só o distanciamento histórico em relação ao material artístico herdado da tradição, mas também a conscientização imanente à configuração artística do caráter obsoleto deste material e da perda de seu caráter vinculante, de sua *Verbindlichkeit*, um fenômeno detectado por Adorno já na década de 1920 em seus primeiros escritos sobre o expressionismo.¹³

Ao apontar em Kafka o material artístico que permitiu a Beckett transformar o gênero dramático em uma paródia do drama, Adorno retoma não só seu trabalho “Anotações sobre Kafka”, mas também suas antigas objeções ao ensaio de Benjamin sobre Kafka, notadamente sua crítica à caracterização por Benjamin do caráter cênico das narrativas kafkianas. Para Adorno, que a considerava uma aplicação injustificada de elementos do teatro brechtiano, a forma por excelência da obra de Kafka é a do romance.¹⁴ Conforme ele desenvolve depois em seu ensaio, “o drama é possível apenas onde a liberdade é visível, mesmo que ela seja o resultado de uma luta; todo outro tipo de ação é fútil. Os personagens de Kafka são atingidos por um mata-moscas, antes de começarem a se movimentar”. (Adorno, 1998, p. 280). Sem a liberdade do herói, o drama não sobrevive. Por isso, a interpretação de Benjamin seria despropositada.

¹² É interessante observar que a proximidade de Kafka foi diversas vezes rejeitada pelo próprio Beckett. Cf. entrevistas publicadas como apêndice ao livro de Fábio de Souza Andrade, *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*.

¹³ É evidente que Adorno sustenta esta questão da “paródia do drama” com o conceito de material artístico, desenvolvido por ele em seus trabalhos sobre Schönberg (citado nesta mesma passagem do ensaio sobre Beckett), em especial na *Filosofia da Nova Música*. A pertinência da transposição deste conceito para a análise da literatura e do teatro é uma questão em aberto no presente estágio de pesquisa. Sobre os primeiros desenvolvimentos dados por Adorno à questão do material artístico, com especial atenção à questão da perda da *Verbindlichkeit* no expressionismo, cf. Jorge de Almeida. *Crítica dialética em Theodor Adorno. Música e verdade nos anos vinte*.

¹⁴ Cf. carta de Adorno a Benjamin de 17 de dezembro de 1934. Adorno e Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, pp. 94-96.

A caracterização da obra de Kafka como épica não implica, porém, o desenvolvimento não-problemático da forma do romance, pois o romance kafkiano é, na visão de Adorno, um herdeiro do expressionismo. Ele não fala do mundo, mas da “subjetividade completamente alienada”. Daí seu caráter paradoxal: “Épica expressionista é um paradoxo. Ela narra aquilo que não se deixa narrar, o sujeito inteiramente voltado sobre si mesmo e ao mesmo tempo privado de liberdade, um sujeito que na verdade não existe enquanto tal”, mas que é transformado em coisa e levado “a uma objetividade que se exprime através da própria alienação”. (Adorno, 1998, 262) É com esta concentração expressionista do mundo ao “eu” que Adorno indica uma explicação do hermetismo dos romances de Kafka. “O princípio hermético é o princípio da subjetividade completamente alienada”. (Adorno, 1998, p. 258)

Com a retomada dessas reflexões sobre Kafka, Adorno pretende encontrar uma chave para a explicação das questões do declínio do sentido e da metafísica em *Fim de partida* na exposição de um paradoxo: Beckett teria trazido para o palco exatamente aquele elemento que impediria a configuração de uma ação dramática, ou seja, o “princípio hermético” que retira do herói o exercício da liberdade.

Qual é a razão de ser das formas quando desaparece sua tensão com aquilo que não lhes é homogêneo sem que por isso o progresso da dominação estética do material possa ser freado? *Fim de partida* escapa dessa dificuldade ao transformá-la em coisa sua, tornando-a seu tema. Aquilo que impede a dramatização dos romances de Kafka se torna sua responsabilidade. Os constituintes do drama aparecem após sua morte. Exposição, complicação (*Knoten*), ação, peripécia e catástrofe retornam como elementos decompostos de uma autópsia da forma dramática. (...) Aqueles elementos constituintes naufragam juntamente com o sentido que outrora fazia parte do drama; *Fim de partida* estuda, como num vidro de ensaio, o drama da época atual, a qual não tolera mais o que constitui o drama. (Adorno, 1997, 303).

Fim de partida poderia ser então descrita como a tematização da impossibilidade do drama. Com isto, as questões de amplo escopo como perda de sentido e crítica da metafísica estariam articuladas na constituição formal da própria peça, mais precisamente na destruição do gênero dramático pela introdução de elementos épicos.¹⁵ É nessas ruínas do drama desmembrado pela épica kafkiana que Adorno encontra a historicidade da catástrofe sem referências históricas apresentada por Beckett em *Fim de partida*.

Bibliografia inicial

ADORNO; Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

_____. *Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2*. Petrópolis, Vozes, 1995.

_____. *Prismas. Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo, Ática, 1998.

_____. *Notas de Literatura*. São Paulo, Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Briefwechsel 1927-1969*, Bände I-V. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003-7,

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno. Música e verdade nos anos vinte*. Cotia, Ateliê Editorial, 2007.

BECKETT, Samuel. *The Grove Centenary Editions of Samuel Beckett*. Grove Press, 2006.

¹⁵ Adorno pôde assim retificar as considerações de seu aluno Peter Szondi, o qual, em *Teoria do Drama Moderno* (1956), ao examinar a dissolução da forma dramática clássica pela introdução de elementos épicos na dramaturgia contemporânea, havia concedido a Beckett apenas um comentário rápido e não muito favorável, classificando *Esperando Godot* como “drama de confinamento”.

- BENJAMIN, Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972 ss.
_____. *Obras Escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1996.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht. A estética do teatro*. São Paulo, Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988 ss.
- KÖNIG, Hans-Dieter (Hrsg). *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen: sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
_____. (Org.). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. Raum-Zeit, in *Text+Kritik* 73, München, 1980.
_____. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin, Theater der Zeit, 2000.
- MCMILLAN, Dougald; FEHSENFELD, Martha (ed). *Beckett in the theatre: the author as practical playwright and director. From Waiting for Godot to Krapp's last tape*. London, Calder, 1988.
- SCHWARZ, Roberto, Altos e Baixos da Atualidade de Brecht, in *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- STURM, Oliver. *Der letzte Satz der letzten Seite ein letzten Mal: der alte Beckett*. Hamburg, Europ. Verl.-Anst., 1994.
- SZONDI, Peter. *Schriften I & II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
_____. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Cosac & Naifi, 2001.

Autor

Luciano Ferreira Gatti, Prof. Dr.
Pontifícia Universidade Católica / São Paulo (PUC/SP)
lfgatti@yahoo.com.br