

ESTUDOS LITERÁRIOS 11

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE

Samuel Beckett:
O Silêncio Possível

Exemplar destinado à doação DTLIC-FFLCH-USP
Publicado com apoio financeiro da
CAPES – PROAP


Ateliê Editorial

Copyright © 2001 Fábio de Souza Andrade

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610
de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial
sem a autorização, por escrito, da editora.

ISBN: 85-7480-069-4

*A Inez e ao Miguel,
A Júlia e ao Pedro.*

Direitos reservados à
ATELIE EDITORIAL
Rua Manoel Pereira Leite, 15
06709-280 – Granja Viana – Cotia – SP
Telefax: (11) 4612-9666
www.atelie.com.br
2001

Printed in Brazil
Foi feito depósito legal

Sumário

AGRADECIMENTOS 11

1. No Umbral 13
2. *In Terra Samuelis* 15
3. Molloy ou a Narrativa Terminal 41
4. Partindo em Busca de *Fin de Partie* 79
5. Malone Narra a Morte por um Fio 111
6. O Inominável ou a Vida no Limbo 145

ANEXOS

1. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun,
a "Carta Alemã" de 1937 167
2. Três Diálogos com Georges Duthuit (1949) 173
3. Algumas Entrevistas 183
4. Cronologia de Publicação das Principais Obras de Samuel
Beckett Citadas 197

BIBLIOGRAFIA 201

Agradecimentos

Cabe-me registrar o meu muito obrigado às várias pessoas e instituições que possibilitaram que este trabalho chegasse a termo. Agradeço à Capes, que, sob a forma de uma Bolsa de Doutorado, propiciou um essencial estágio de pesquisa junto a bibliotecas e arquivos na França e na Inglaterra, entre abril e outubro de 1995; ao professor Pierre Rivas e à Universidade de Paris X (Nanterre), que gentilmente me acolheram durante este período europeu; a Michael Bott e John Pilling, respectivamente bibliotecário e diretor dos Beckett Archives, sediados na Universidade de Reading, que, com extrema simpatia e presteza, me franquearam acesso à rica beckettiana que conservam; aos ex-colegas do Depto. de Literatura da FCL (Unesp/Assis), pelos afastamentos das atividades docentes, e aos do Depto de Teoria Literária do IEL (Unicamp), que me desoneraram da excessiva carga administrativa, no momento da reta final da escrita. A Modesto Carone Netto, Iná Camargo Costa, Roberto Schwarz e Vilma Areas, agradeço a leitura e as observações agudas. A Davi Arrigucci Júnior, estímulo e exemplo na vida intelectual, agradeço mais uma vez pela orientação certa e amiga. Aos meus filhos, Júlia e Pedro, pela presença, e aos meus pais, pela força, nas mais variadas maneiras. À Adriane, só me resta lembrar que sua voz se mescla à minha e que cada palavra aqui, quando não equivocada, é também muito dela.

Como uma versão modesta do sol que brilha, conformado e sem alternativa, sobre o nada de novo, este livro debruça-se sobre uma obra vastíssima, rigorosa, variada e muito estudada, ainda que muitíssimo pouco entre nós, onde aparentemente nada há que não tenha sido antes cogitado, discutido, dissecado pela crítica. Contudo, ao contrário do protagonista de *Murphy*, romance em que esta imagem, velho lugar-comum, tomada de empréstimo ao *Eclesiastes*, serve a Beckett, não pretendi me valer das armas do retraimento e da fuga, estratégia "fabiana"¹ pela qual a personagem título baliza seu comportamento. Busquei antes, na medida do recorte menos caótico possível num mundo tão rico como o beckettiano, armar um tabuleiro de questões pertinentes que permitam uma aproximação criteriosa ao universo do autor, ordenando a enormidade de leituras diversas sobre sua obra a partir de um foco privilegiado: um exame detido da trilogia romanesca do pós-guerra, compreendendo *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*.

Ainda em *Murphy*, uma peculiaríssima partida de xadrez desenvolve-se num asilo de loucos, entre o protagonista e o senhor Endon, batizado com propriedade em homenagem a sua tendência introspectiva aguda, autista mesmo, exacerbada em solipsismo

1. Em alusão ao general romano que fazia da fuga inesperada arma estratégica para surpreender e vencer o inimigo pelo cansaço.

(*endon*, do grego dentro). Nela, os jogadores contrariam as regras do bom combate, ignoram os adversários, fecham-se em copas, mergulhando em mundo solitário. O estudo das articulações internas da obra beckettiana aparentemente favorece este procedimento de risco: o internamento no seu caos ordenado, *selva selvaggia*, labirinto sedutor. Procurei armar para o leitor possíveis passagens entre o fascínio da obra e questões mais gerais de sua apreensão, relativas às repercussões (estéticas, filosóficas) de sua resposta original à crise moderna da narrativa de ficção, deixando claras minhas apostas pessoais.

Se a perspectiva interna foi muitas vezes favorecida, assim ocorreu por absoluta necessidade de introduzir o leitor às nuances de um mundo criado que fez o voto de abrir as portas ao caos contemporâneo, sem violentá-lo pela imposição de uma forma falsamente apaziguadora. Em razão do livre trânsito entre os gêneros de criação que Beckett exerceu, o texto assume, por vezes, caráter digressivo, ligando sua poesia, seus textos dramáticos (para a cena, para o rádio, para a tela) e seus escritos críticos ao universo da prosa beckettiana, caracteristicamente moderna em sua ruptura dos limites estritos da divisão clássica.

O processo de composição de Samuel Beckett tem particularidades que, se não podem deixar de ser mencionadas, tampouco foram aqui objeto de estudo específico, apenas de menções episódicas, quando necessárias à articulação interna do texto. Falo do bilingüismo e da obsessão pela reescrita, portas de entrada legítimas na obra do autor, mas que acabariam por também conduzir a um núcleo de questões essenciais a que se chega igualmente bem a partir do estudo da prosa do pós-guerra, quais sejam, as relações entre subjetividade e consciência, entre criador e criatura, a crise moderna do sujeito, a forja da identidade, os processos de significação, o poder heurístico da linguagem, a representação do mundo na literatura.

In Terra Samuelis

CABEÇAS CORTADAS, CABEÇAS FALANTES: A CIRANDA NARRATIVA NA OBRA BECKETTIANA

Desde as origens, o jogo de esconde do narrador tem sido essencial para que a ilusão de realidade, a representação do mundo social no romance moderno se sustente. Quer, discreto, apague até mesmo suas digitais, para ganhar em verossimilhança, quer, divertido, sirva-se das ocasionais aparições, inesperadas e inoportunas, para quebrar temporariamente o feitiço, a pergunta, formulada ou não, pelo lugar de onde vem sua voz, ou vozes, é crucial para a compreensão desta forma narrativa, das relações que estabelece, intermediadas pela linguagem, entre dois mundos contíguos e nem sempre perfeitamente separáveis, o literário e o outro, o real em que imaginamos saber nos orientar.

Dos sutis deslocamentos promovidos pelo narrador de *Mme. Bovary*, em que juízos e idéias aparecem suspensos, disfarçando sua origem em pretensa impessoalidade, à onisciência seletiva múltipla que constitui o eixo narrativo de *To the Lighthouse*, um longo caminho foi percorrido. Quem fala?, explicita a pergunta Auerbach em *Mimesis*; quem fala? ecoa Blanchot, referindo-se ao Inominável, personagem-título do romance que encerra a trilogia do pós-

guerra de Beckett¹. A longa história da constituição desta voz, origem e centro que confunde, faz parte de qualquer tentativa de dimensionar o alcance da revolução representada pela obra ficcional de Samuel Beckett. É contra este pano de fundo que ganha alcance o passo crucial que a narrativa moderna deu com *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*².

Para a compreensão deste impasse necessário a que a trilogia conduz a narrativa moderna está voltada esta leitura, necessariamente embrenhada em paradoxos e aporias; ponto de partida de capítulos próprios, cada um dos romances, examinado em si e na sua relação siamesa com os demais, permitirá ênfases diferenciadas nos muitos aspectos da convenção atacados por Beckett (temporalidade e espacialização, constituição de voz narrativa e personagens, enredo e referencialidade). O resultado desta exposição voluntária das entranhas confusas do romance moderno ganhará relevo no confronto *pari passu* com as reflexões estéticas do autor de *Fin de Partie*, que, econômico em entrevistas e explicitação de intenções ("quis dizer o que disse"), a pretexto de falar de outros criadores, permite entrever as linhas de desenvolvimento de sua "poética da indigência". Por fim, as tentativas do narrador beckettiano de "falhar melhor", correspondentes à obra final, posterior a *Comment c'est*, serão objeto de contraste com os romances em foco. No capítulo de encerramento, procuro investigar sumariamente

1. Cf. E. Auerbach, "Na Mansão de La Mole" e "A Meia Marrom", *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1976 e M. Blanchot, "Où maintenant? Qui maintenant?", *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959.
2. Passo a me referir aos romances da trilogia com seus títulos em tradução. As demais obras de Samuel Beckett são mencionadas segundo os títulos que receberam na primeira língua em que foram publicadas, correspondendo assim ao primeiro original, na maior parte das vezes seguido por seu duplo, um segundo original, posterior, mas não menos importante, seja em inglês ou em francês, línguas materna e de adoção do autor. Nem sempre estas relações de idas e vindas lingüísticas são claras. Veja-se por exemplo um texto tardio, *Company* (1980), que, no processo de composição, foi primeiro pensado em inglês, vertido, trabalhado e desenvolvido em francês, antes de vir a público, para, finalmente, ser retraduzido, voltando ao ponto de partida e sendo editado pela primeira vez em inglês.

como algumas delas, exemplares, buscaram contornar, com outras estratégias, o beco sem saída em que o autor de *Molloy* se encontrou ilhado ao concluir a trilogia.

Como o ponto de partida será o meio do caminho, cabe um esboço, ainda que esquemático, dos movimentados anos de formação do autor – topografia das pedras que prepararam sua vocação de construtor de ruínas, à luz das sucessivas migrações da voz narrativa³. Ensaaios e poemas marcam a estréia literária de Beckett. No terreno da ficção, inicia-se por meio de romances que ainda parecem apegar-se, mesmo que assumindo postura crítica, a uma modalidade de representação ficcional realista, empenhada em manter a suspensão da descrença e o artifício fundador de um narrador onisciente neutro em terceira pessoa. Assim, em *Dream of Fair to Middling Women*, *More Pricks than Kicks* e *Murphy*, obras iniciais, a experimentação restringe-se a um movimento paródico, sem colocar em questão definitivamente os alicerces deste ponto de vista visceralmente ligado ao sucesso da forma romance na literatura ocidental moderna. A natureza crítica desta fase tem seu limite no tratamento ainda convencional de espaço, tempo e caracterização, mantendo-se, no texto, a ilusão de reprodução fiel da realidade.

Mesmo assim, a importância do salto que aqui se arma já se insinua aos olhos atentos de alguns leitores pioneiros, entre os quais Hugh Kenner⁴. Um bom exemplo é o sentido atribuído ao desfecho do conto "Dante and the Lobster", que inaugura a coletânea *More Pricks than Kicks*⁵. Ao cabo das peripécias de Belacqua por

3. Os estudos sobre os anos de formação e o primeiro Beckett, que fogem ao âmbito deste trabalho, são fartos. Entre eles, destaca-se o esforço interpretativo voltado para os poemas e narrativas iniciais, abortadas ou não, de Lawrence Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*, New Jersey, Princeton University Press, 1970, obra essencial para compreender o caminho do "Beckett avant Beckett" até o artista que conhecemos dos anos maduros. Cf também J. M. Rabbaté, *Beckett avant Beckett: Essais sur le jeune Beckett*, Paris, Accent/PENS, 1984.
4. H. Kenner, *Samuel Beckett: a Critical Study*, London, Calder, 1961.
5. Extraídos de um longo romance rejeitado, largamente autobiográfico, os contos de *More Pricks than Kicks* compõem uma espécie de retrato enquanto jo-

Dublin, sublinhando seu horror ante ao destino que está reservado ao crustáceo do título (morrer na água fervente de uma panela), uma voz põe fim à última esperança do protagonista, *alter ego* literário do jovem Beckett: "Bem, pensou Belacqua, pelo menos vai ser rápido. Deus nos ajude a todos. Não era." Como assinala Kenner, não se sabe ao certo a quem atribuir este desmentido solto no ar. Ao narrador? À personagem? Nele, Kenner antevê o gérmen da novidade que Beckett trará à ficção contemporânea, interrogando seus próprios fundamentos.

Em *Watt*, os jogos estruturais que embaralham as etapas da narrativa complicam-se com os deslocamentos de ponto de vista que, a cada seção, trazem novas consciências refletoras ao primeiro plano. As infinitas mediações a que o leitor fica obrigado, verdadeira ginástica de recomposição da história da passagem de *Watt* pela casa do senhor Knott, somam-se às incertezas sobre a identidade do autor implícito do romance. À maneira do que acontece nos romances de Thomas Bernhard ou de Paul Auster⁶, Beckett

vem do autor de *Godot*, espelhado no protagonista Belacqua, cujo nome alude à personagem indolente que povoa o ante-purgatório de Dante; o romance, *Dream of Fair to Middling Women*, concebido nos anos 1920, só veio a ser publicado postumamente, sem a autorização expressa do autor. Os contos que integram *More Pricks than Kicks*, livro de estréia ficcional de Beckett, trazem o mesmo personagem movendo-se pelo ambiente artístico-boêmio de Dublin.

6. Nas suas memórias ficcionalizadas, Bernhard recompõe sua trajetória biográfica, mas não é exclusivamente nelas que se vale do recurso de brincar com os registros. No *Náufrago* ou em *Árvores Abatidas*, traços biográficos (a musicologia, a atividade dramaturgica, o horror às premiações, a ojeriza pelo filistinismo austríaco, por exemplo), ou mesmo seu nome de fato, aparecem mesclados à forja da ficção. Confessadamente admirador de Beckett, Auster também faz o mesmo, brincando com as figuras dos duplos internalizados às narrativas em que a primeira pessoa do narrador se defronta com uma réplica do autor objetivada, pondo em xeque a própria autoria estampada da capa, caso da *Trilogia de Nova York*. Não é a toa que Beckett emprega fotos com ressonâncias pessoais (como a do menino ajoelhado, rezando junto a uma mulher) na constituição da memória do homem atormentado pela própria autopercepção, tentando aniquilar os vestígios de identidade que lhe restam, em *Film*, única experiência sua em cinema, em colaboração com Alain Schneider e protagonizado por Buster Keaton.

insere no texto um narrador-testemunha que se chama Sam, como ele, e um Mr. Hackett, que evoca o nome do autor pela sonoridade, confundindo o registro do fato com o da ficção, a história com a imaginação. O telefone sem fio que se estabelece entre os narradores de *Watt*, perturbado pelos ruídos no processo comunicativo (Sam deve contornar a imperfeição da própria memória, as lacunas em seus registros, as afasias peculiares de *Watt*, que é dado a jogos lingüísticos, invertendo os sons nas palavras, as palavras nas frases, as frases no discurso e assim por diante), complica-se ainda mais com a disposição escolhida para a apresentação das partes da narrativa – exposta numa ordem que contraria a da sucessão dos episódios da história.

Mas é apenas com a adoção do narrador em primeira pessoa, marcada pelas primeiras experiências em prosa de Beckett em língua francesa – particularmente, *Premier amour*, e a tríade, "L'Expulsé", "Le Calmant", "La Fin", novelas interligadas que antecipam, em ponto miúdo, a trilogia – que a extensão do fosso separando sua ficção do realismo clássico se evidencia. Abre-se o caminho para a instituição do que Ludovic Janvier batizou de narradores-narrados, personagens em que a instância de enunciação problemática e o material da narrativa, suas vazias experiências, coincidem⁷.

Não se trata de qualquer voz protagonista, mas de uma mesma personagem que ganha em idiosincrasia e estranheza à medida em que avançam as histórias. Da expulsão de um lar que não preza, expulsão à qual hesita em resistir e que dá título à história inicial, rumo para uma rotina errante, sem laços sociais, sem projetos, aleatória. Despossuído, prossegue em suas andanças, burocrático, sem qualquer traço de paixão, preservando um estranho senso de humor (em que ressoam Swift e Sterne⁸), até o limbo de uma existência pós-morte, onde permanece, lúcido, condenado a remoer e

7. Cf. L. Janvier, "Lieu dire", *Cahier L'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1986, pp. 167-189.

8. Cf. J. Fletcher, "Samuel Beckett et Jonathan Swift: vers une étude comparée", *Littératures*, Paris, n. 1, vol. 11, pp. 81-117, 1962 e E. Kern, "Black Humour:

revolver a vida passada convertida em palavras, sem encontrar um eixo que a ordene ou que a defina. Este personagem, misto de *clochard* e *clown*, que passou a ser associado imediatamente ao homem beckettiano, está, desde a origem, portanto, intimamente ligado a uma alteração de ordem técnica da narrativa, à opção pela instabilidade e inconfiabilidade da enunciação em primeira pessoa.

O quão anticlimáticas e insólitas eram essas histórias e a personagem que apresentavam pode-se aquilatar pela sorte editorial que amargou a primeira delas a ser publicada: *Suite*, nome que tinha originalmente "La Fin" quando entregue à redação de *Les Temps Modernes*, saiu cortada pela metade, sem que os editores dessem pelo fato⁹. Em um autor que sempre sustentou que "o fim está no começo e no entanto continua-se", duas coisas a reter: a facilidade com que substituiu no título a seqüência (*suite*) pelo encerramento, que leva a desconfiar que ambos os termos perderam seu significado habitual, e o abandono do esquema estrutural tensão-ditensão, nó-desenlace, como apoio à construção de uma narrativa.

A problematização da consciência, do porto seguro a partir do qual se espraia a razão humana, assume o caráter de dissecação crítica dos fundamentos que sustentam a voz em primeira pessoa na ficção ocidental. Perceber e ser percebido, atributos com os quais o eu se define, são postos em xeque. Conhecer o mundo, circunscrevê-lo por imagens e palavras, é uma aventura cujo imperialismo, por mais modesto que se queira, passa a ser classificado de risco no universo beckettiano, não pagando o esforço. Nem mesmo em escala reduzida, solipsista ou paranóica, o discurso se concretiza em estruturas sólidas ou de mínima coerência interna: esboroa-se em amontoados de incertezas, que incluem agora até

the pockets of Lemuel Gulliver and Samuel Beckett", em M. Friedman (ed.), *Samuel Beckett now*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, pp. 89-102.

9. Cf. J. Fletcher, *The Novels of S. Beckett*, London, Chatto & Windus, 1964; o fato também é referido nas recentes biografias de Beckett, J. Knowlson, *Damned to Fame*, London, Bloomsbury, 1997 e A. Cronin, *Samuel Beckett: the Last Modernist*, New York, Harper & Collins, 1997.

mesmo a sede da dúvida sistemática, o sujeito. A persistência da identidade do núcleo reflexivo não mais é um dado *a priori*, também ela está em questão.

Na trilogia, dá-se a culminância deste processo de dissecação do eu, instância narradora privilegiada no romance moderno, gênero da crise da forma épica clássica, calcada no preceito da objetividade do narrador. A desconfiança beckettiana em relação à própria primeira pessoa já transparece em seu ensaio sobre Proust, último exercício acadêmico no sentido estrito do autor de *Molloy*, importante documento que, ao lado de outros textos recentemente recolhidos sob um mesmo volume (todos voltados para a crítica de arte, mas de natureza mais episódica – resenhas, cartas, pequenos diálogos), compõe uma breve poética pessoal, representativa do pensamento estético de Beckett¹⁰.

Na longa trajetória beckettiana, em que a fidelidade a um mesmo universo temático (a miséria, a solidão e a impotência humanas) vem acompanhada por uma infidelidade aos gêneros (prosa e drama levados ao limite do reconhecível, poesia e crítica exercidas ocasional, mas não menos conscientemente), chama nossa atenção a desconfiança tão prematura de Beckett em relação à arte que parte de hipóteses do sujeito para situá-lo, imutável, num confronto com um mundo objetivo igualmente reificado. À contínua substituição das cascas sucessivas a que damos o nome de "eu" corresponde um mundo igualmente cambiante e a arte deve fazer justiça à natureza movediça do terreno em que pretende promover o encontro (ou denunciar o desencontro) entre o sujeito e o universo.

As coordenadas epistêmicas a partir das quais a linguagem se organiza no mundo romanesco (a construção de caracteres que serão apresentados mediante uma determinada representação convencional do tempo e do espaço conduzida por um narrador) são completamente desmontadas, criticamente desacreditadas, ao longo dos três romances escritos nos seis anos que sucederam o fim

10. Cf. R. Cohn, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, Calder, 1983.

da segunda guerra, num período em que os biógrafos e críticos de Beckett definiram pelo seu confinamento prolongado no quarto, refúgio de trabalho parisiense (a *siege in the room*). Beckett corta a cabeça bem pensante do narrador protagonista e expõe os despojos desta *talking head*¹¹ fantasmagórica em praça pública, i.e. em seus próprios romances. A radicalidade do processo e a dimensão do impasse a que conduziram, bem como a compreensão da possibilidade de saída encontrada pelo criador na sua obra final, só podem ser alcançadas por meio de uma leitura cuidadosa da trilogia, sem a qual não há mapa adequado do romance moderno. Antes, porém, cabe fazer um pequeno excursão para tratar o que facilita e complica a vida dos interessados em Beckett: a vastidão da bibliografia secundária sobre o autor.

MAR DE HISTÓRIAS – VERTENTES DA CRÍTICA BECKETTIANA

A multiplicação em larga escala da literatura secundária sobre Beckett não se alimenta apenas da importância e complexidade, reconhecidamente imensas, de sua obra. Deve-se também a uma série de motivos menos visíveis, mas não menos significativos, como sua dupla filiação literária (anglo-irlandesa e francesa) ou a especulação sobre uma série de escritos de juventude, longamente

11. A cabeça que ganha autonomia em relação ao corpo é uma imagem cara a Beckett que, progressivamente, passou a ocupar mais espaço em sua obra. No teatro, é fácil elencar uma série de personagens que aparecem aos espectadores unicamente através da cabeça, origem e veículo das palavras (Nagg e Nell, em *Fin de Partie*, cujo cenário despojado, encimado por duas janelas já foi interpretado como alegoria do crânio; Winnie, no segundo ato de *Happy Days*, enterrada na colina; as mulheres e o homem de *Play*, dentro de grandes vasos; até mesmo, a boca desgarrada de *Not I*, cabeça reduzida metonimicamente à parte rebelde, órgão da fala compulsiva). O tétrico simulacro de insígnia medieval que Mahood/Worm, cabeça sem corpo n' *O Inominável*, representa, à frente de um restaurante, também se insere neste contexto.

preservados inéditos, mas aos quais alguns críticos tiveram acesso exclusivo e prévio à publicação¹².

Além disso, as revisões a que Beckett submetia os próprios textos, no processo de autotradução de originais franceses para a língua inglesa e vice-versa, fizeram com que haja praticamente duas versões para tudo que escreveu. Deslocando o sentido e modificando-o substancialmente na passagem de uma língua a outra, Beckett converteu-se no primeiro dos “comentadores” de sua própria obra.

Por fim, como a fome de conhecimento reclama saciedade imediata, saltar da estranheza e isolamento de suas personagens ensimesmadas para a personalidade intrigante por trás da pena é a tentação natural. A biografia satisfaz a necessidade de encontrar o denominador comum entre o criador e o comum dos mortais, mas Beckett intensificou o desconcerto que sua obra produzia, alimentando o mito do escritor cercado de mistério. Fugindo da curiosidade agressiva que despertava, construiu ao seu redor um círculo de silêncio, solidão e exílio.

Como Beckett viveu e escreveu muito, ao longo de um extenso período, a resposta crítica a sua obra acompanhou a substituição de diversas tendências, vertentes e modas acadêmicas. Há leituras beckettianas imanentes, estilísticas, filosóficas, estruturalistas, desconstrucionistas, psicanalíticas, de qualidade e interesse diversos, que o estudioso de sua obra deve, necessariamente, conhecer e filtrar.

12. É o caso da peça *Eleuthéria*, texto que Roger Blin, ator e diretor francês, preferiu em favor de *En Attendant Godot*, quando Beckett faz sua estréia nos palcos. A publicação deu origem a disputas editoriais entre os detentores dos direitos de veiculação da obra de Beckett nos países de língua inglesa e os seus editores franceses. O mesmo vale para *Dream of Fair to Middling Women*, longo esboço de romance que Beckett não conseguiu publicar na juventude e, já famoso, se recusou a tornar público; este texto apareceu postumamente em 1993, enquanto *Eleuthéria* despertou a mesma polêmica em 1995, quando finalmente editado pela Minuit. Beckett, tradutor de si mesmo, também não via com bons olhos a tradução francesa dos contos que derivou de *Dream...*, reunidos na coletânea *More Pricks than Kicks*, que saiu em 1934 e foi uma raridade bibliográfica até os 70.

Deste interesse deriva ainda a existência de uma infinidade de ferramentas úteis ao pesquisador – concordâncias de citações, nomes próprios, edições críticas de seus textos¹³, arquivos especializados, periódicos e atas de congressos dedicados exclusivamente ao seu estudo. Os arquivos beckettianos – entre os quais se destacam o da Universidade de Reading, o do IMEC em Paris, e o de Austin, Texas – guardam diversas protoversões dos textos de Beckett (muitas vezes várias de um mesmo projeto literário), autor desde sempre obcecado pela reescrita¹⁴.

Como se orientar em meio a esta parafernália crítica, de formação cada vez mais especializada e voltada para parcelas cada vez mais específicas e mínimas de seus despojos literários? Um dos caminhos é escolhendo algumas questões chave, intersecções que, inevitavelmente, nas muitas comutações forçadas a que o leitor de Beckett recorre nos caminhos da literatura crítica, acabarão por se impor como as essenciais. Entre elas a do sujeito (autor, voz narrativa, material da narração), apesar de sua vastidão, talvez seja a que melhor ilumine as diferentes conseqüências que os diversos e numerosíssimos leitores extraem da obra beckettiana.

Construção de inúmeras portas e janelas, surpreendente coerência e rigor metodológico, escolha-se uma narrativa ao acaso na linha do tempo da produção beckettiana, extensivamente ocupada pelo autor, lá estará de volta, onipresente, a questão matriz: quem é este que nela fala, às vezes se arroga o direito, oscilante, de dizer

13. Beckett dirigiu várias das montagens de suas peças na Alemanha, nos Estados Unidos e na França. Destas experiências, sobreviveram os cadernos de notas que mantinha para organizar as idéias, cadernos que foram incorporados às edições críticas destas peças. Cf. *Samuel Beckett inszeniert das Endspiel*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967 e S. Gontarski (ed.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Endgame*, London, Faber, 1992.

14. Da importância da reescrita e das sucessivas versões de um texto em andamento para a compreensão do processo compositivo de Beckett trataremos adiante, tomando a peça *Fin de Partie* como exemplo privilegiado. Cf. Richard Admussen, *The Samuel Beckett Manuscripts: a study*, Boston, G. K. Hall & Co, 1979 e S. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, 1985.

“eu”, às vezes se traveste na confusão impessoal de vozes, às vezes encena sua cisão interior, teatralizada no encontro de projeções da mesma subjetividade cindida, uma que fala e outra que a escuta?

O sujeito, sua crise e seu lugar, dentro e por trás do texto, é o nó das questões de toda ordem (narratológica, filosófica, sociológica) que, a cada livro, a obra beckettiana insiste em (re)apresentar, siderando e convertendo legiões de admiradores, em sua estranheza única, de inquietante familiaridade. Questão maior que se oferece sob forma caleidoscópica, num universo literário afeito aos fragmentos, prismática, num mundo criado que constantemente reconduz os olhos e a atenção do leitor para o fugidio ponto de vista, ou pontos de vista, a partir do qual ele se vislumbra, evanescente, e que sustentam-no a um só tempo em ruínas e de pé.

Quer voltemo-nos para a trilogia do pós-guerra, quer escolhamos os romances de juventude ou as narrativas mínimas da maturidade, o leitor de Beckett que deseja evitar as abordagens meramente temáticas ou de uma mera emulação da “sintaxe da fraqueza”, enfrenta uma série infundável de obstáculos, de impasses. O desafio está em escapar do canto de sereia de uma crítica que sucumbe ao convite implícito da obra: tornar-se veículo, estação repetidora da complexa combinação de vozes, privilegiada e autorizada porque dela originária, limitando-se a tentativas canhestas de repor, em termos analíticos, essa reflexão única e radical sobre a natureza da arte, mais especificamente, da narrativa ocidental. A tentação é grande, mas aquele que desconfie da utilidade de manter-se exclusivamente discípulo entusiasmado de seu objeto de admiração, vê-se obrigado a um recuo estratégico, a criar um intervalo que suspenda o fascínio e a adesão e possibilite uma leitura própria, de maneira análoga à suspensão que o próprio Beckett aplica à nossa miséria cotidiana em suas peças e romances.

Metaficção, a narrativa beckettiana analisa as malhas em que se encontra aprisionada, faz dos muros de sua prisão espelhos, multiplicados em abismo. Este projeto ficcional, obra sem fim, tarefa obsessiva que transcende os limites de cada tentativa isolada, também se descreve no interior das narrativas nestes termos,

aporéticos. A autoridade do texto, ou ainda dos vários textos entrelaçados, como instância única que referenda a descrição de um estado de coisas singular na obra de Beckett, genial apreensão de um impasse insolúvel (do texto, do sujeito, do mundo), cria uma espécie de religião crítica, em que apenas os iniciados alcançam a real dimensão de cada frase, cada imagem, cada referência oculta, em perpétua migração e eco através da obra.

O mito do esoterismo, da obra restrita a convertidos, tem dupla face: revela a existência de um núcleo compacto de questões, gerador da obra, mas ao mesmo tempo esconde no discurso autorizado daqueles que deteriam o monopólio dos códigos beckettianos uma falsa idéia de inacessibilidade, uma verdade quase mística, que no limite, é monopólio do autor. Daí a confissão modesta que mesmo leitores de primeira linha como Ludovic Janvier acabam por conceder ao leitor: na sua glosa analítica o que se oferece de fato é um apostolado de uma visão pré-existente, suficientemente clara, em sua revelação, enigmática, assistemática e contraditória, da obscuridade do objeto: a do autor, *Beckett par lui-même*¹⁵.

O discurso pretensamente neutro do comentário assume aqui a máscara da admiração convertida, quase fanática, de exegese de escrituras. O elemento complicador é a confissão de insuficiência, o sentimento de falência que acompanha a série tendencialmente infinita de reflexões das personagens beckettianas – cujo estatuto, *alter ego*, procurador, máscara do autor tampouco se define –, sentimento este que contamina os comentários que partem desta adesão irrestrita. O caráter ensaístico e quase ficcional desta crítica, cujos movimentos de aproximação ao objeto também se fazem em passo de caranguejo, recuando a cada progresso e assertiva estabelecida, não hesitando em fazer tábula rasa de suas conclusões e recomeçar do zero, está bem representado em Blanchot¹⁶. Com brilho e colorido (cinzento) emprestados do texto beckettiano, o crítico-escritor renova o labirinto, ecoa a sedução das sereias da trilogia.

15. L. Janvier, *Samuel Beckett par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.

16. M. Blanchot, *op. cit.*

Nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Em abordagem contrária a esta, dizendo-se técnico e descritivo, Bruno Clement¹⁷ parte do princípio de que a autodeclarada ausência de ornamentos, a recusa do que soa rebuscado, o estilo branco, a sintaxe sem figuras, o romance sem personagens, a voz desgarrada, são elas próprias construções retóricas beckettianas. Escondido sob o manto da neutralidade, armado das ferramentas da retórica clássica, Clement efetivamente desvenda uma série de procedimentos formais disfarçados em sua obra, mas acaba por incorrer no exagero oposto e simétrico. Tudo é estratégia formal, riqueza retórica maquiavelicamente encoberta pelo manto da penúria astuciosamente escolhido pelo narrador, tudo se resume a estratégias discursivas que, no limite, podem e devem ser atribuídas ao autor. O resultado castra o poder inquietante das representações da subjetividade moderna na obra beckettiana, dissolvido na identificação de lugares comuns retóricos, descaracterizado enquanto síntese e denúncia do tempo presente.

Que outras determinações poderiam intervir nas relações que este conjunto impressionante de textos que compõem a obra de Beckett mantém com a realidade que não provenham da vontade expressiva do autor? Que tipo de representação ainda comporta uma ficção tão distante dos modelos clássicos de realismo que consagraram a forma romance, como a que esta representada na trilogia do pós-guerra, para não falar da obra final? Quem fala na narrativa beckettiana, como descrever, entender, ouvir a voz, babélica inovação que povoa e despovoa sua prosa de ficção? Que sua acessibilidade passa por alguma forma de mediação conceitual, apesar da relutância com que Beckett admitia o recurso às visões de mundo ordenadas em sistemas filosóficos como instrumentos esclarecedores da obra de arte, parece razoável.

Mas a baliza filosófica tampouco resolve facilmente o impasse¹⁸. Duas grandes correntes de aproximação da obra beckettiana

17. B. Clément, *L' Oeuvre sans Qualités: Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Ed. du Seuil, 1994.

18. Cf. P. Murphy, "Beckett and the philosophers", em J. Pilling (ed.), *The Cam-*

vêm nela coisas diametralmente opostas: por um lado, a tradição humanista, alimentada pela corrente existencialista, de inspiração heideggereana ou sartreana, subsumiu a importância literária de Beckett ao rótulo de absurdo, fazendo de suas obras ilustrações alegóricas de uma condição universal atemporal e transhistórica¹⁹; por outro, a maré pós-estruturalista encontrou nos sucessivos deslocamentos que Beckett impôs à noção de autor um prato cheio para suas teorias da morte do sujeito – a fusão de caso pensado que acaba por dissolver as figuras do narrador em primeira pessoa, das máscaras em terceira e do autor implícito do texto cederia vez ao poder corrosivo de uma voz imperativa e impessoal, o texto constituindo-se enquanto palimpsesto, constante reescritura sem fonte original alguma²⁰.

Tanto uma como outra fazem abstração do que há de histórico no voto beckettiano de encontrar uma forma que acomode, na arte, o caos do mundo sem impor-lhe uma ordem falsa, uma harmonia totalizadora, um sentido de sistema que não lhe faça justiça. Em face da impressionante bagagem humanística beckettiana, uma maneira de vincular o estudo de sua obra ao da história é o caminho da história literária, investigação da reformulação operada pelo autor de modelos clássicos dos muitos gêneros de escrita que praticou (a narrativa ficcional, o teatro, a crítica). A decodificação de referências – inúmeras, entrelaçadas e muitas vezes paródicas na obra inicial, menos evidentes e disfarçadas no minimalismo do fim

bridge Companion to Beckett, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994, pp. 222-240. Sobre o papel da filosofia na interpretação de suas obras, Beckett insistia, com clareza, no fato de não ser ele próprio filósofo e numa arte perfeitamente compreensível, mas totalmente refratária à inteligibilidade reta do conceito.

19. E. Kern, *Existential Thought and Fictional Technique*. Kierkegaard, Sartre, Beckett, New Haven, Yale University Press, 1970.
20. T. Trezise, *Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990; C. Locatelli, *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990; a dominância desta vertente teórica deixa-se notar particular, mas não exclusivamente, na crítica de língua inglesa.

da vida – ocupou e continuará ocupando um grande número de críticos de talento variado. Hugh Kenner, Ruby Cohn, Frederick Hoffman, pioneiros neste tipo de trabalho, têm muito a ensinar sobre as relações de Beckett com os modelos cartesiano, dantesco, joyceano, proustiano, com os românticos alemães ou com os Minnesaenger, por exemplo – a lista é vasta como o apetite do leitor voraz que foi Beckett, especialmente nos anos de formação. O trabalho de Lawrence Harvey, *Samuel Beckett the Poet and the Critic*, caminha na mesma direção, rastreando os anos de formação de Beckett e fazendo um *close reading* de seus poemas iniciais e das primeiras tentativas em prosa.

De matriz erudita, esta crítica tanto pode conduzir a leituras equivocadamente alegóricas da obra, que transformam Beckett em duplo de filósofo, carreando os indícios dispersos na direção da associação de cada um de seus textos com leituras sistemáticas de diversos filósofos (dos pré-socráticos a Descartes, Geulincx, Kant, Spinoza e Schopenhauer, até os menos evidentes Fritz Mauthner ou Wittgenstein), quanto pode apontar para a relação de desarticulação que a obra beckettiana mantém com as formas tradicionais de arte, cujos limites expressivos discute, expande e vira pelo avesso, vertente que dá mais frutos.

É justamente neste vínculo rompido com uma tradição de artistas virtuosos da palavra que os textos estéticos de Beckett, já desde os anos 30, colocam sua ênfase. Manifestações de natureza diversa, incluindo resenhas ocasionais, cartas a amigos e colaboradores, diálogos de crítica de arte, este corpus manifesta antecipadamente os rumos que a obra viria a percorrer apenas no pós-guerra. Tomada como exemplo deste processo, a narrativa beckettiana afasta-se, na trilogia, do romance realista para fazer justiça às ambições por trás da criação do gênero.

Em texto merecidamente célebre dos anos 60, Adorno dedicou-se a uma interpretação de *Fin de Partie* que parece seguir a divisa beckettiana de perto, investigando as questões de ordem técnico-estética e filosófica em articulação estreita com seu conteúdo representacional e histórico, aparentemente superando o impasse,

ou recolocando-o do modo mais agudo e claro possível, sem violentá-lo²¹. Ainda que se ocupe do teatro de Beckett, trata de uma peça de caráter fundamentalmente narrativo, que sugere diretrizes para a interpretação também da obra ficcional, especialmente da trilogia do pós-guerra, *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, na sequência do período entre 1946 e 1951, composta de excepcional explosão criativa, que resultou na renovação pessoal do teatro e narrativa tradicionais.

Dois processos paralelos marcam a evolução de Beckett como romancista. Por um lado, um abandono da representação realista do mundo, característica dos romances que continuavam a tradição do modelo francês do século XIX, enraizado na tríade Balzac, Flaubert e Stendhal. Por outro lado, uma recusa absoluta da concepção do romance enquanto movimento, ação que se alimenta de personagens a baterem-se contra circunstâncias exteriores adversas, abandonada em nome da encenação interiorizada deste conflito em personagens imobilizadas e ensimesmadas.

Marcado na sua predileção por solilóquios e pelo esquadramento detalhista do processo interior de personagens que tentam atribuir ou reconhecer sentido no mundo (menos) e em si próprias, por criaturas cuja incapacidade para a ação está muitas vezes representada na deficiência física (paralíticos, cegos, mutilados em geral são protagonistas freqüentes de seus romances), a ficção de Beckett institui uma nova ordem de realismo que reconstrói na linguagem a falência do sujeito burguês, a dissolução dos indivíduos como sedes da reflexão, perdidos num mundo coisificado.

Aos olhos de Adorno, trata-se, ao mesmo tempo, de um reflexo, reprodução do mundo mesquinho e mutilado em um nível segundo, imaginário, e sua reelaboração na forma conferida ao

21. Th. Adorno, "Versuch, das Endspiel zu Verstehen", *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkhamp, 1961. Cf. H-D Koenig (org.), *Neue Versuche Endspiel zu Verstehen*, Frankfurt am Main, Suhrkhamp, 1996 e M. Luedke, *Anmerkungen zu einer "Logik der Zerfalls": Adorno-Beckett*, Frankfurt am Main, Suhrkhamp, 1981.

(in)significante, denunciando a privação de sentido do sujeito e da realidade. As particularidades da sintaxe e do estilo beckettiano se resumem a este paradoxo: num mundo privado de sentido imanente, a partir de um sujeito esvaziado da capacidade reflexiva, é preciso elaborar formas significativas, ao mesmo tempo denúncia e cópia deste estado de coisas.

"Meu assunto é o fracasso", "não é possível continuar, é preciso continuar" são as divisas que orientam a construção da obra de Beckett. O vigor com que a elas se aferrou pode ser constatado tanto nos romances da trilogia, naqueles que se seguiram quase imediatamente – se ainda pudermos assim chamar obras como os *Textes pour Rien ou Comment C'est* –, como nos textos finais, narrativas brevíssimas e condensadas, quase minimalistas – pensemos em *Stirrings Still*.

Ao longo da trilogia, pode-se observar a progressiva intensificação da poética do menos característica de Beckett. Os romances caminham em direção a um escrutínio cada vez mais escrupuloso da vida mental das personagens, desenvolvem um olhar em câmera cada vez mais lenta, voltado para os processos lógicos interiores, esvaziados e colocados contra o pano de fundo da sua completa ineficácia, e mesmo desinteresse, práticos num mundo cada vez menos povoado de relações humanas e sentido.

Na origem de *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, está ainda um fato que não pode ser negligenciado: o exílio lingüístico de Beckett. As dificuldades estilísticas destes textos beckettianos decorrem não da sua exuberância verbal, como era o caso de seus primeiros romances, mas de um despojamento intencionalmente produzido, conquistado. O empobrecimento voluntário do vocabulário, o uso e abuso das repetições e paralelismos da oralidade, a apropriação de lugares comuns e da sintaxe particular da fala cotidiana são em parte conseqüências lingüísticas do assunto predileto do autor – a miséria humana.

Mas, na sua contenção e transparência aparente, a linguagem de Beckett esconde um aprendizado do simples que passa pelo desfazer-se da língua materna e a adoção do cartesianismo clássico

do francês, calando as ressonâncias semânticas indesejadas. Pressionado pelo viço e variedade da linguagem do autor do *Ulysses*, que reconhecia como esgotamento e saturação de uma tradição literária, Beckett opta por escrever desde o fim da Segunda Guerra ora em inglês, ora em francês, língua que não é a sua e para a qual será eternamente estrangeiro, ainda que a domine como poucos. A trilogia foi concebida originalmente em francês e posteriormente traduzida pelo autor para o inglês (a exceção da tradução de *Molloy* a cargo de Patrick Bowles, com a colaboração do autor)²².

Beckett pertence, portanto, simultaneamente a duas tradições literárias riquíssimas: a anglo-irlandesa e a francesa. Na primeira, seu aparecimento pode ser descrito grosseiramente como uma reação ao talento malabarístico de Joyce. Já na França, o irlandês foi inicialmente confundido com os existencialistas. Mas, se Beckett e o existencialismo partem de uma constatação comum (a de que o mundo administrado, nossa realidade, é totalitária e desprovida de significado a ponto de enfraquecer os modos de reação subjetivos possíveis), ao contrário de autores como Sartre e Camus, o autor de *Molloy* não cai nas "visões de mundo" articuladas quase discursivamente, emprestadas artificialmente, como falas, às personagens.

A repulsa pela vida social, seja provocada pela expulsão, segregação forçada, ou consequência de exílio auto-imposto, é marca comum das personagens que povoam a ficção beckettiana. À maneira de Mercier, Camier, Watt e Murphy, também *Molloy*, *Macmann* e *Malone* são protagonistas errantes, que vagam por um mundo cada vez mais restrito, sem o apoio das muletas tradicionais, que sustentam uma rotina burguesa reconhecível, apaziguadora e anestesiante – família, emprego, documentos, até mesmo um nome²³.

22. A um ramo vastíssimo de estudos beckettianos dedicados a este assunto, que, nos limites deste ensaio, não se deixa abordar. Exemplos estão recolhidos em M. Friedman (ed.), *Beckett translating translating Beckett*, Pennsylvania University Press, 1987, e nos artigos publicados na revista sediada em Rodopii, na Holanda, *Samuel Beckett aujourd'hui/Samuel Beckett Today*, dirigida por Marius Bunning.

23. Cena exemplar da identidade incerta das personagens beckettianas é o en-

Para este sujeito beckettiano tornado corpo, carcaça, não há memória. A história está excluída, aparecendo apenas como seu produto final: o declínio, o tormento. As personagens de Beckett denunciam a dissociação da unidade da consciência. A interioridade destruída (sem memória, animalizada, aguardando evacuação – nas palavras de Adorno) e a exterioridade coisificada confundem-se, sem demarcação clara. A realidade exterior, de significados insólitos e inconsistentes, não permite ao sujeito senão uma não-identidade fragmentada, muitas vezes igualada ao inventário disparatado da sucata sem proveito que constitui seu tesouro e herança²⁴.

Naqueles que povoam o universo beckettiano, um corpo decrepito, máquina gasta e desconjuntada, alia-se a um espírito analítico extremamente aguçado, herdeiro dos despojos de séculos de racionalismo ocidental, portador de farrapos de erudição e cultura letrada acumulados num baú de quinquilharias, recorrentemente revolvido e espanado como única forma possível de passatempo (e na *terra samuelis*, o tempo custa a passar). Neles, o mais abstrato (a capacidade de reflexão) aparece na concretude do mais simples (a fisiologia).

Os trastes que carregam não são apenas do espírito. Como naufragos de sangue frio e com senso de humor, os vagabundos de Beckett, solitários pantomimos da civilização ocidental, parodiam o senso prático e a cupidez realizadora e cumulativa de *Robinson Crusoe*. Contemplam à exaustão seus pertences com todo empenho de que são capazes criaturas que se movem sob a divisa de Geulincx (*Ubi nihil vales, ibi nihil velis*)²⁵. Um fragmento de cachim-

contro de *Molloy* com um policial que resulta em sua breve prisão. Ao lhe pedir os documentos, o homem da lei recebe de volta um pedaço de papel higiênico escrupulosamente dobrado.

24. Ver Th. Adorno, *op. cit.*

25. "Onde nada podes, lá nada queiras." Em "A Rational Domain" e "The Cartesian Centaur", capítulos de seu excelente ensaio sobre Beckett, *Samuel Beckett a critical study*, de 1961, Kenner fala das afinidades da ficção beckettiana com a filosofia cartesiana e sua concepção do homem como "coisa que pensa". O belga Arnold Geulincx (1624-1669) desenvolve um pen-

bo, um pé de botina, um punhado de pedrinhas: eis o acervo respeitável e mais ou menos invariável que acompanha os seres da família de Molloy, Moran, Malone e do Inominável. Uma reunião de detritos, inutilidades, que animam e dão falsa variedade ao colóquio ininterrupto que esses personagens mantêm com suas incessantes vozes interiores.

Sob o rigor do discurso exaustivo que as personagens dedicam ao exame destes restos, recolhidos ao longo de uma vida insignificante, recordada com dificuldade, disfarça-se o assunto permanente da ficção beckettiana: um movimento analítico voltado para dentro de si mesmo, um esquadramento da interioridade destrocada, corporificada nos destroços. Mais uma vez, o discípulo cartesiano tardio, Beckett, é bem descrito pelo discípulo cartesiano imediato, o ocasionalista Geulincx. Se o escasso assunto da ficção do autor da trilogia é o voto de pobreza que a enriquece, sua prosa é humilde no sentido que tem a humildade para o filósofo: "as partes da humildade são duas: a auto-inspeção e o autodesprezo".

Suas criaturas são caricaturas realizadíssimas do colecionador, do indivíduo burguês que, assustado com a multidão despersonalizada que inunda as cidades, abriga o mundo em sua casa para resguardá-lo. Os objetos recolhidos defendem-no do anonimato e da descaracterização, impregnam a casa de traços pessoais, registram e protegem a experiência pessoal num tempo que punha em risco a autonomia e integridade do sujeito como sede segura para a atribuição de sentido ao mundo.

O gesto obsessivo deste tipo alegórico, pinçado por Benjamin do cotidiano parisiense do XIX, representa espacialmente um movimento de defesa (hoje diríamos, desesperada) que, curiosamen-

samento apoiado no autor do *Discours de la Méthode*, igualmente analítico, que sustenta que entre meu desejo de levantar minha mão e o fato de que ela se mova, não há relação de causalidade, mas uma simples coincidência: no meio tempo, interveio uma força sobrenatural, incognoscível, que determinou o movimento. As certezas ficam restritas, portanto, à vida interior. A doutrina, velha companheira das personagens beckettianas que, volta e meia, a citam, ficou conhecida como Ocasionalismo, cujo representante menos desconhecido é Malebranche.

te, a história do romance enquanto forma repete. Mais: é o mesmo percurso de retração e concentração que o romance beckettiano – espécie de redução estrutural, súmula em farsa desta história – perfaz e radicaliza.

Quem, por esporte, se ocupasse em transpor a saga do romance para metáforas espaciais, teria, com certeza, que atentar para um itinerário que Ian Watt²⁶ descreve desde as origens: uma progressiva simplificação da intriga (redução do número de episódios, de personagens, de ambientes), correspondente a uma complexificação e ganho de importância do mundo interior. Estamos às voltas, portanto, com uma história de progressivo recolhimento, de ensimesmamento. Ulisses erra pelo mundo, Quixote pela Espanha, Daedalus por Dublin, Malone, proustianamente, a partir do seu quarto: seu labirinto é interior. Para onde agora? É a questão que fica ao leitor da trilogia, colocado diante de um impasse aparentemente sem solução.

CAMINHOS DA APORIA: A TERCEIRA, PRIMEIRA E ÚLTIMA PESSOAS NARRATIVAS EM BECKETT

Encerrado este ciclo da prosa beckettiana, sua força pode ser avaliada pela relutância com que o autor retoma a narrativa romanesca, se é que *Comment C'est*, 1961, ainda pode ser chamado assim²⁷. O texto evolui em blocos de palavras construídos a partir do princípio da repetição com variações mínimas de elementos constantes de sentido (motivos narrativos traduzidos em frases nominais, às quais se acoplam, aos poucos, determinações e qualificativos, mas sem estabelecer orações complexas ou mesmo completas).

26. Ian Watt, *A Ascensão do Romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

27. No intervalo, aparecem apenas peças e os *Textes pour Rien*, 1950, tentativa tateante de encontrar uma nova dicção em prosa, enfrentando os problemas colocados na trilogia, que acaba se constituindo num prolongamento d'O *Inominável*, presa dos mesmos impasses.

O estilo beckettiano desta fase, elíptico e paratático, apresenta curiosas analogias com a música minimalista, progredindo milimetricamente a partir de uma cantilena monocórdia.

Depois de desmontar a gramática narrativa, Beckett desmonta a gramática: não há sujeito, não há verbo, não há predicado. O processo de desqualificação da linguagem, latente na obra do Beckett inicial²⁸, assume o primeiro plano, praticamente eliminando o pouco que restava dos elementos tradicionais de que uma narrativa é feita. A substância histórica desta nova prosa reduz-se ao exame metódico em arranjos combinatórios de palavras de uma língua agonizante, incapaz de comunicar. É no estudo os três saltos no escuro do pós-guerra – *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* – que está a chave para a compreensão e avaliação desta empresa babélica, às voltas com uma literatura depauperada.

A partir destas questões propostas pela leitura da trilogia, é preciso incluir na agenda de reflexão a última pessoa narrativa, a fuga do reino da subjetividade – ainda demarcado pela voz em primeira pessoa, mesmo que desautorizada e confusa – em direção à impessoalidade de uma terceira pessoa que já nada tem a ver com a da *impassibilité* de Flaubert. Weber-Caeffisch, em estudo sobre *Le Dépeupleur* (1970), texto de extraordinária complexidade da fase tardia da obra beckettiana, mostra como é apenas aparente a neutralidade da terceira pessoa das narrativas finais²⁹. Camufladas sob aspecto de discurso científico, estas peças mínimas levaram a crítica a assumir a posição de que versariam sobre o nada (ainda que um abismo as separe do projeto mallarmaico do Livro).

No *Dépeupleur*, por exemplo, em tom de registro imediato, mera constatação passiva, o narrador trata a imaginação como co-

baia, submetendo-a a experiências controladas, narrativa de tubos de ensaio e laboratório, reduzindo as variáveis ficcionais a um modelo mínimo aparentemente manipulável (poucas personagens, quase nenhuma ação, espaço e tempo fechados e aparentemente suspensos) e registrando as alterações, também infinitesimais, que surgem em resposta às quase desprezíveis quebras de rotina.

Neste texto, o foco problemático migra da discussão dos termos imperfeitos que constituem a enunciação realizada pelo narrador (por falha sua) para um momento anterior, instante da gênese mesma de seu impulso discursivo. A questão passa a ser a de uma natureza prévia (imperfeita) do próprio processo lingüístico que faz (e não a contento) a mediação entre o sujeito e o mundo: a constituição insatisfatória das imagens, o aspecto enganador da referencialidade passam à categoria de estigmas carregados do berço pela linguagem, qualquer linguagem.

Notável é que, expulsa pela janela, a subjetividade retorna pela porta dos fundos. O que aparenta ser neutra descrição topográfica de uma distopia, de uma comunidade fictícia de seres quase inumanos, presos a uma rotina infernal, enclausurados num espaço restrito, substituindo-se numa série de comportamentos normatizados e estereotipados, regidos por códigos de conduta extremamente rígidos, acaba por extravasar a forma. O narrador, surpreso, vê-se forçado a dar conhecimento da eclosão, verdadeira recaída, de novas velhas situações, reações reconhecíveis, demasiadamente humanas, aparentemente fora de contexto (ameaça de mudança, capaz de não deixar morrer de todo a tortura/consolo da esperança).

Não apenas na cena conclusiva do *Dépeupleur*, mas em várias outras destas narrativas finais, a tese dos arabescos sobre o nada, exclusivamente em torno do universo mítico da imaginação criadora, cai por terra. A simplicidade e esterilidade das situações têm, em Beckett, um fundamento histórico oculto, mediado, que cabe ao leitor desvendar por sob o véu desta linguagem voluntariamente empobrecida, transmutada em jargão científico, discurso funcional sem propósito evidente. Talvez aí esteja o que o separa seus

28. Basta pensar em *Watt*, romance em que o protagonista se queixa da inadequação e arbitrariedade das palavras para designar as coisas (no universo beckettiano, é preocupante a falta de correspondência entre a palavra e sua referência exterior, a imagem verbal e a coisa em si). Cf. O. Bernal, *Language et Fiction dans le Roman de Samuel Beckett*, Paris, Gallimard, NRF, 1969.

29. Cf. A. Weber-Caeffisch, *Chacun son Dépeupleur*, Paris, Ed. de Minuit, 1994.

mundos imaginários da obra final das ficções de outro poeta-fazedor que também se ocupou muito dos mecanismos da criação mediada pela linguagem. Diante da secura da forma que veicula os passos de "animação" destas réplicas infelizes de Galatéia e Pigmalião no *Dépeupleur*, "As ruínas circulares" ficam parecendo devaneio de um velho sentimental, saudosos da harmonia perdida dos mundos míticos.

A este respeito, vale lembrar um livro pouco ortodoxo da crítica beckettiana, o livro de Ricks, *Beckett's Dying Words*³⁰, para quem não apenas as obras finais falam de alguma coisa (portanto, ainda permitem que o leitor nelas busque uma referência, complexa e indireta, mesmo que não alegórica, a um estado de coisas presente), como seu conteúdo de representação colocam-nas em relação com uma longa tradição de textos que se ocupam da dor, da solidão, da morte. Em Ricks, a capacidade beckettiana de lidar com situações limite e sua experimentação lingüística não acabam reduzidas a reencenações da essencialidade da experiência humana, nem ao estilo branco. A partir da observação da importância das palavras básicas, elementais (em que o conceito, indeciso entre verso e anverso, ainda se aproxima da reversibilidade, descrevendo simultaneamente o fenômeno e seu oposto), dos clichês cômicos, Ricks desvenda as realidades complexas que a ficção beckettiana acolhe.

Se não é sobre o Nada, Beckett deve falar de uma experiência histórica. Se nem sempre dá nome aos bois, situando seus personagens em espaço e tempo aparentemente abstratos, isto deve-se a uma escolha estratégica e a busca de uma nova forma, distante do realismo novecentista. Na trilogia, pode-se investigar os rumos trilhados na direção do desenvolvimento de uma nova categoria de mimese, de referencialidade. Como demonstra a gênese de alguns de seus textos mais conhecidos, à tematização direta, arriscada a perder-se na generalidade abstrata, Beckett preferiu a concretude de um particular extremamente determinado, as identidades em franjões de personagens cada vez mais recolhidos a espaços fechados.

30. C. Ricks, *Beckett's Dying Words*, New York, O.U.P., 1995.

Ao examinar a trilogia e sua relação com o tempo presente, é preciso ter sempre em mente exemplos como o de *Fin de Partie*. Muito mais interessante do que explorar um horizonte destruído por uma devastação bélica, datado e definido geograficamente, caminho escolhido nas primeiras versões do texto (localizado na Picardia pós-Primeira Guerra), é a percepção que a devastação interior a que os personagens estão submetidos tem a ver com um contexto destrutivo maior do que uma guerra específica, contemporâneo, que se estende ao terror do holocausto e à tensão da Guerra Fria (no ápice, quando da estréia da peça)³¹.

Da mesma forma, no *Dépeupleur*, a hipotética saída encimando o cilindro, foco de um impossível escape por parte das criaturas confinadas, incapazes de alcançá-la, foi tratada pela crítica como provável alusão indireta às chaminés de Auschwitz (miragem perseguida pelas criaturas vencidas ou prestes a sê-lo, corresponderia, funestamente, ao caminho da fumaça dos campos de concentração). A mão pesada pende para a propaganda e não para a arte. Retomando o refinamento simbolista, convertido em respeito pelo sofrimento incomensurável, Beckett parece salientar que nomear não apenas ameaça destruir três quartas partes do prazer, como também reduzir e banalizar a força do horror, o terror do indizível, do inominável.

31. Sobre a gênese de *Fin de Partie*, ver capítulo 4, "Partindo em Busca de *Fin de Partie*".