

na versão francesa do texto, na expressão “abismos de consciência” (“abysses de conscience”), que é o estado em que se deixam ficar os personagens, ao final. A *mise en abyme* será estudada no capítulo que segue.

OBRA:

MISE EN ABYME E REPETIÇÃO

As if the Sea should part
And show a further Sea
And that — a further — and the Three
But a presumption be

Of Periods of Seas
Unvisited of Shores
Themselfes the Verge of Seas to be
Eternity — is Those

Emily Dickinson

Em seu diário, datado de 1893, André Gide introduz pela primeira vez no campo da literatura o termo “*abyme*”, emprestado da heráldica ou estudo dos brasões [Fig. 1], sugerindo um modelo formal para seus romances:

[...] o que mostraria melhor aquilo que eu almejei em meus *Cadernos [Les Cahiers d'André Walter, 1891]*, em meu *Tratado de Narciso [1891]* e na *Tentativa [Amorosa, 1893]*, é a comparação com o procedimento do brasão, que consiste em, dentro do primário, colocar um segundo “*en abyme*”!

Incrementando a sugestão de Gide, a crítica subsequente passa a chamar esse recurso literário de “*mise en abyme*” (E. C. Maguy, 1950) ou “construção em abismo” (R. Laflille, 1954),² vinculando-o mais à figura do espelho do que àquela dos brasões.

¹ GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, “*Pleiade*”, 1948, p. 41, apud DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéculaire – Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977, p. 15.

² DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéculaire – Essai sur la mise en abyme*. op. cit., pp. 32-40.

A gênese desse conceito, que despontou na história literária discretamente e tornou-se, a partir dos anos 1950 dispositivo estrutural das obras do *Nouveau Roman* e do *Nouveau Roman*, é rastreada pelo teórico Lucien Dällenbach em seu estudo *Le Récit spéculaire — Essai sur la mise en abyme* (1977).

Essa obra de referência ambiciona, no entanto, mais do que historiar o termo. Investigando sua importância no pensamento de

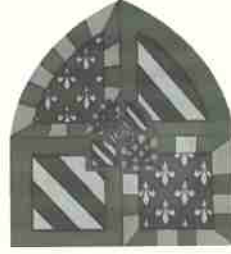


Figura 1
Brasão com dois *mise en abyme*

Gide e sua evolução na esfera da crítica literária, Dällenbach alcança elaborar uma fórmula: “*é mise en abyme* qualquer espelho interno [da obra] refletindo o todo da narrativa por meio de duplicação simples, repetida ou ilusória”³ (ou duplicação simples, ao infinito e aporística).

A definição, no entanto, deve ser testada ainda no embate com a prática literária. Sendo assim, Dällenbach passa em revista a obra de autores da tradição como Jean Paul, Hoffmann e Mallarmé, até os mais contemporâneos como Robe-Griller, Claude Simon, Beckert etc., para destilar — aí sim — uma hipótese sobre a função e alcance do termo como ferramenta literária ou “instrumento metodológico”⁴ que se pretende, nas seções 1, 2 e 3 deste capítulo, é usar a definição dällenbachiana de *mise en abyme* para a análise de exemplos literários e pictóricos que possam iluminar os modos “abismais” praticados em *Os moedeiros falsos* de André Gide, *A coleção parti-*

³ Idem, p. 52.
⁴ Idem, p. 210.

cular de Georges Perec e de dois textos de Samuel Beckett: *Passos e Improvviso de Ohio*. Assim, os exemplos sequentes visam a ilustrar a definição tripartite de Dällenbach.⁵

Recapitulando: *é mise en abyme* todo espelho interno à obra que a reflete por:

a) duplicação simples ou finita: um fragmento — ou mais do que um — apresenta parentesco com a obra;

b) duplicação infinita: um fragmento semelhante à obra está contido em outro fragmento semelhante à obra, que está contido em outro fragmento semelhante etc.;

c) duplicação paradoxal: um fragmento da obra inclui a mesma obra na qual está incluído.

DUPLICAÇÃO SIMPLES OU FINITA

O termo “*abyme*”, recolhido da heráldica, é proposto primeiramente por Gide como modelo estrutural para seus primeiros romances. Lembra-se que *A tentativa amorosa* — assim como *Raïudes* (1895) —, está construída como enclaxe ou encaixotamento de narrativas:

a narrativa é assinada por Gide, porque André Walter [personagem de *Les Cahiers d'André Walter*] está morto, e conta a história de Luc e de Raquel para “Madame”, enquanto que na escala dos personagens, é Luc que conta

⁵ Vale lembrar ainda que, ao tipo de reflexão praticada pela *mise en abyme* (duplicação simples, ao infinito ou paradoxal), Dällenbach justapõe os diferentes objetos que podem ser duplicados. Cláudia Amigo Pino, em seu livro *A ficção da escrita*, resume de modo muito claro esse procedimento: “Uma narrativa pode refletir o enunciado, ou a enunciação de outra narrativa que a inclui. A alternativa do enunciado é mais conhecida: um relato reflete um ou mais elementos narrativos do primeiro relato (como personagens, intriga, diálogo, cenários etc.). Já a reflexão do código é mais sutil, pois haveria apenas uma transposição não de elementos da história, mas da forma como eles são representados. É o caso, segundo Dällenbach [sic], dos quadros do pintor fictício Elstrin em *Em Busca do Tempo Perdido*, que de certa forma refletiriam a forma de narrar do romanço. Por último, a reflexão da enunciação coloca em evidência elementos, [...] como as figuras do autor e do leitor, a referência do processo de criação ou de leitura ou a manifestação do contexto de produção ou de recepção”. PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Arête/Capes, 2004, p. 161.

uma história a Raquel, retomando os motivos de *Voyage d'Ulrien* e da abertura de *A Tentativa*.⁶

Em *Hamlet* (1599-1601), de Shakespeare, acontece algo parecido. A peça inclui em seu enredo a apresentação de uma peça, e figura assim o “teatro dentro do teatro”. A peça dentro da peça espelha e resume o acontecimento desencadeador de toda a trama, ocorrido, no entanto, fora da moldura dramática: o assassinato do Rei Hamlet por seu irmão Claudius e a convivência da rainha Gertrudes [Fig. 2]. Como nota Dällenbach,⁷ a peça dentro da peça, apresentada



Figura 2
The Play-scene in Hamlet, 1842, aquarcela e verniz sobre papel
Daniel Maclise

para a corte da Dinamarca, é «um espelho acusador, e seu em-
prego é premeditado por Hamlet no discurso feito aos comediantes,
quando os admoesta:

[...] qualquer coisa exagerada foge ao propósito da representação, cujo fim,
tanto no princípio como agora, era e é, oferecer como se fosse um *espelho*
à natureza, mostrar à virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria
imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência.⁸

Observa-se, assim, em *Hamlet*, dois modos da duplicação simples.
Um, representado pelo brasaço, que o “teatro dentro do teatro” figura:

⁶ JACQUOD, Valérie Michèle. *Le Roman Symboliste: Un Art de l'Extrême Conscience* – Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob. Genève: Droz, 2008, p. 453.
⁷ DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 22.
⁸ SHAKESPEARE, William. *Teatro completo – tragédias e comédias sombrias*, v. I, Barbara Heliodora (trad.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 459.

e o outro, pelo espelhamento completo,⁹ que traz, para dentro da
encenação, um fato passado e decisivo para o início da trama.

O “teatro dentro do teatro” destaca o gênero praticado e pode ser
classificado como recurso metalinguístico. A plateia assiste a uma
peça teatral em que os personagens assistem a uma peça teatral, de
modo que a plateia se espelha funcionalmente naqueles.

O espelhamento completo, por sua vez, lembra o tipo de espe-
lhamento praticado exaustivamente nas artes plásticas, aquele que
amplia o panorama do quadro, por meio de algum objeto refletor,
o que permite incluir na cena aquilo que estaria, de outra forma,

velado.

Contudo, enquanto em *Hamlet* o espelhamento completo
instaura uma simultaneidade temporal — o episódio do assas-
sinato do Rei pode conviver com as suas consequências futuras
[Fig. 3], “O joalheiro em sua loja”, de Petrus Christus (1449)
[Fig. 4], “As meninas”, de Velázquez (1656) [Fig. 5], e “Mão



Figura 3
O casal Arnolfini, 1434, óleo sobre madeira
Jan van Eyck
National Gallery, Londres

⁹ Dällenbach chama-o de reflexão completa. DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 22.



Figura 5
As meninas, 1656, óleo sobre tela
 Diego Velázquez
 Museu del Prado, Madrid



Figura 4
O joalheiro em sua loja, 1449, óleo e
 tempera sobre madeira
 Petrus Christus
 Metropolitan Museum of Art, NY

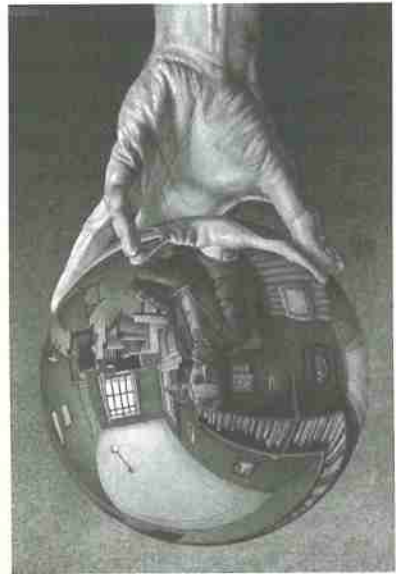


Figura 6
Mão com esfera refletora, 1935, litografia
 M. C. Escher

com esfera refletora" (1935), de Escher [Fig. 6], encena-se uma simultaneidade de lugares.¹⁰

O espelho convexo posicionado entre o casal Arnolfini inclui na cena aqueles que os observam à porta de uma outra sala. O espelho de "joalheiro", na pintura de Christus, inclui na cena, além da paisagem urbana, um casal na rua. A litografia de Escher, por sua vez, encena o seguinte:

A mão do artista não só segura a esfera como também todo o espaço em volta, como imagem refletida. A mão real toca na mão refletida e nos pontos de contato têm o mesmo tamanho. O centro deste mundo refletido é, não por acaso, mas por natureza necessário, o olho do artista que está a fixar a esfera.¹¹

O efeito perturbador da gravura origina-se do fato de a esfera haver absorvido toda a paisagem externa, mas conservar a mão que a sustenta.

¹⁰ "Isso é impossível" – comenta Bruno Ernst a respeito de Escher -: "onde está um corpo não pode estar outro. Temos de inventar uma nova palavra para esta impossibilidade – "simulópica" – ou descrevê-la: a ocupação, ao mesmo tempo, do mesmo lugar"; ERNST, Bruno. *O espelho mágico de M. C. Escher*. South Korea: Taschen, 2007, p. 77.

¹¹ Idem, p. 78.

“As meninas” é um caso complexo, que as observações abaixo não pretendem esgotar. Nota-se, no entanto, os vários tipos de reflexões praticadas:

- » Velázquez duplica-se no ato de pintar uma enorme tela. Con- figura-se, portanto, um espelhamento crítico, que introduz o próprio fazer da obra no registro temático.
 - » Há um espelho no ateliê localizado atrás do pintor, refletindo o casal real, fora de cena, e reduplicando possivelmente a imagem da enorme tela que Velázquez pinta, velada ao contemplador do quadro.
 - » A troca de olhares entre o casal real e vários personagens da cena estabelece um jogo que confunde, num vaivém, contemplan- tes e contemplados.
 - » A cena inclui uma espécie de intruso, que, em um aposento con- tíguo, olha pela porta para o casal real, cuja posição confunde-se, deve-se lembrar, com a dos contempladores do quadro (nós).
 - » Os contempladores, assim, tornam-se parte do jogo de olhares arquitetado na cena retratada.
- Velázquez, portanto, lança mão do reflexo completo, em viés metalinguístico, representando a “pintura” na pintura, tematizando a função dos contemplados e dos contempladores.



Figuras 7 e 8

DUPLIÇÃO INFINITA

As artes gráficas oferecem dois ótimos exemplos de duplicação in- finita: as embalagens do achocolatado holandês Dröste [Fig. 7] e da aveia Quaker [Fig. 8].
 Contudo, esses exemplos não correspondem perfeitamente à imagem de um objeto entre dois espelhos propugnada por Däl- lenbach. Entre espelhos qualquer objeto se reproduz duplamente, de costas e frontalmente [Fig. 9].¹²



Figura 9



Figura 10

¹² A ilusão da duplicação de uma única face pode ser alcançada, no entanto, postando o objeto lateralmente [Fig. 10].

As emblagens citadas são mais bem representadas enquanto enclaves infinitos (retorno à metáfora do braço), com a ressalva de que, se não podem ser empiricamente construídos (pois é fisicamente impossível reduzir ou ampliar ao infinito), podem ser logicamente presumidos.

Um exemplo de duplicação infinita, logicamente presumida, é a obra *Companhia* de Becker. O imaginador objetiva-se sempre que imagina a si mesmo. Por isso o interdito do pronome “eu”, que pressupõe uma unidade. Lembre-se da definição do imaginador: “inventor inventado inventando isso tudo por companhia”.¹³ Não apenas ele se duplica, dividindo-se em sujeito e objeto, mas duplica nesse processo todo o esquema da obra: a voz, o ser imaginado e a problemática que se instaura entre os dois.

Ainda que a duplicação do imaginador ocorra três vezes no texto, a repetição do processo ao infinito é logicamente advinhada, sobretudo quando a palavra de ordem é imaginar.

DUPLICAÇÃO PARADOXAL

A litografia de Escher, “Galeria de arte” (1956) [Fig. 11], oferece ao observador uma estranha experiência. Contempla-se uma galeria, no interior da qual um jovem observa uma gravura, que representa uma cidade à beira mar, onde há um edifício, cujo andar térreo é a galeria em que o jovem está contemplando a gravura. O sistema é fechado, sem começo nem fim. E duplica-se de modo paradoxal, fazendo coincidir exatamente o que está dentro e o que está fora da galeria-gravura.

Um exemplo traduzido em poema dessa estrutura pode ser buscado em “canções circulares”, como aquela com que Vladimir inaugura o segundo ato de *Esperando Godot* (1952):

Um cão foi à cozinha
Roubar pão e chouriço.
O chefe e um colheiro

parágrafo 44.

¹³ BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*, Ana Helena Souza (trad.). São Paulo: Globo, 2012.

Essa pequena obra autocoerente, na qual a canção contém um epíteto que contém a canção, esta pequena obra que pode ser considerada um exemplo de duplicação paradoxal, se lida autonomamente, torna-se, no entanto, duplicação simples, ou seja, apenas um enclave, quando considerada dentro da peça teatral.

Para *Esperando Godot*, a canção é espelho da obra, espelho de alguns aspectos de sua estrutura, como a circularidade infinita: entendo, que representa os dias para sempre iguais dos personagens, dias homogeneizados pela perene espera por Godot; e o próprio exercício teatral, praticado na rotina de repetidas — e potencialmente infinitas — apresentações do mesmo, durante as temporadas. Nota-se, contudo, que *Esperando Godot* não se estrutura como duplicação paradoxal. Raras são as obras literárias que o fazem.

O que se buscará a seguir é investigar se é pertinente, como sugere Dällenbach, atribuir o modelo paradoxal a *Os moedeiros falsos* (seção 1), testar a definição em *A coleção particular* (seção 2), e explicar

Deram-lhe fim e sumigo.
Outros cães, tudo assistindo,
O companheiro enterraram,
Sob uma cruz que dizia
Aos demais que ali passavam:
Um cão foi à cozinha
Roubar pão e chouriço.
O chefe e um colheiro
Deram-lhe fim e sumigo.
Outros cães, tudo assistindo,
O companheiro enterraram,
Sob uma cruz que dizia
Aos demais que ali passavam:
Um cão foi à cozinha
Roubar pão e chouriço.
O chefe e um colheiro
Deram-lhe fim e sumigo [...].¹⁴

¹⁴ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*, Fábio de Souza Andrade (trad.). São Paulo: CosacNaiaty, 2005, p. 110.

como esse modo aporético é usado por Beckett em *Improvviso de Ohio* e *Passos* (seção 3).

1. ANDRÉ GIDE E OS MOEDEIROS FALSOS

C'est le miroir
qu'avec moi je promène.

André Gide

Os moedeiros falsos pode ser considerado um romance de aprendizagem. É o amadurecimento do jovem Bernard, que o leitor acompanha pelo período, aproximadamente, de cinco meses;¹⁵ da descoberta de que é filho bastardo à aprovação no "baccalauréat". O caminho de Bernard é orbitado por mais de 40 personagens de idades e situações sociais diversas. Assim como Bernard Troffendieu, todos atravessam alguma situação de desorientação. Como se as mudanças no âmbito dos valores, sofrida como crise do sentido religioso e moral,¹⁶ exigissem de cada um uma resposta, um posicionamento, nem sempre bem-sucedido.

Os moedeiros falsos pode ser também considerado um metaromance.¹⁷ Uma das figuras centrais da história é o escritor Edouard, que intenciona produzir uma obra, a qual pretende batizar de *Os moedeiros falsos*. Para isso, mantém um diário, que assiduamente preenche com a reprodução de conversas que travou, de episódios vívidos, de opiniões sobre os que estão a sua volta; um diário que acolhe sua crítica ao romance realista, ao gênero romance e explicações sobre o tipo de romance ideal que intenta realizar. Edouard não é o único responsável pelo traço metalinguístico do livro. Há mais um escritor na história — o conde de Passavant -

¹⁵ "A ação começa numa quarta-feira à tarde, no começo da verão, e termina em novembro". IDT, Geneveve, *Gide: Les Faux Monnayeurs*. Paris: Hatier: 1973, p. 46.

¹⁶ Segundo Idt, o romance é uma espécie de resposta de Gide a uma necessidade de seus contemporâneos: "o romance está em crise; espera-se uma técnica romanesca nova para expressar a confusão dos valores em que vivem os intelectuais após a Guerra". Idem, p. 9.

¹⁷ Também é um romance policial — investiga-se quem seriam os falsificadores de moedas — e um *roman noir* — retrata-se a morte trágica e psicologicamente provocada de um estudante. Idem, pp. 30-32.

e vários aspirantes a literatos — Bernard incluído nesse grupo — cujas opiniões compoem o núcleo crítico de *Os moedeiros falsos*, no seguinte sentido: o debate desses personagens-literatos opora o realismo, como corrente literária hegemônica, a uma forma pura, autêntica e estilizada de romance, defendida por Edouard. A forma pretendida por este último é praticada por Gide, em certa medida, no romance, quando, por exemplo, constrói a intriga ao modo da combinatória; quando apresenta os personagens por pontos de vistas distintos; quando evita programaticamente o tom parético; quando adota estratégias de impedimento da lusação romanesca, tornando mais complexa a tarefa do leitor.¹⁸

que colabora, no entanto, decididamente com a pretensão a um romance novo e a presença do diário, dispositivo de inflexão, órgão refletor por excelência, para onde confluem impressões presentes e passadas, advindas de testemunho pessoal ou de terceiros, elaboradas como aspiração à escrita e à conceitualização do romance puro.¹⁹ O viés metalinguístico, praticado no registro fabular (um livro que discute literatura), é incrementado pela estrutura em abismo: o livro contém um diário que contém o livro. As nuances dessa *mise en abyme* precisam ser elucidadas. A imagem do brasoço que inclui outro que o imita — proposta por Gide em seu diário em 1893²⁰ — ajusta-se perfeitamente, numa primeira abordagem, a *Os moedeiros falsos*.²¹

¹⁸ Idem, pp. 7-8.

¹⁹ Como explica Geneveve Idt, o romance visado por Edouard, que quer se construir purgado de tudo o que não pertence ao romance, não se traduz pela omissão de diálogos e descrições, mas por uma espécie de afastamento da vida, ou do retrato desta, "para deixar aparecer um significado". Idem, p. 43.

²⁰ "Certo bastante que em uma obra de arte encontra-se transposta, na escala dos personagens, o assunto mesmo desta obra". GIDE, André, *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, "Pléiade", 1948, p. 41, apud DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spécifique - Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 15. Essa fórmula de Gide é sintetizada por Dällenbach quando propõe uma definição de *mise en abyme* respeitadora o modelo heráldico: "é *mise en abyme* todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que o contém". DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spécifique - Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 18.

²¹ Como explica Dällenbach, "principal órgão de reflexão do romance, [o diário de Edouard], forma dentro da narrativa um enclave que evoca irrisistivelmente a imagem do "brasoço dentro do brasoço". Idem, p. 45.

O diário é mecanismo de duplicação simples, reproduzindo assuntos similares ao exercitado no romance, demonstrando-se sobre os mesmos agentes e a mesma trama.

A aula do personagem Vincent sobre biologia²² também é duplicação simples, uma vez que se traduz como metáfora às leis que presidem o universo da obra:

« segundo Vincent, os brotos das plantas, que nascem mais atrás-rados do tronco familiar, são os que se desenvolvem melhor (assim como Bernard, o jovem herói bastardo do romance);

» de acordo com Vincent, os peixes que não se adaptaram a certas regiões marinhas com salinidade muito densa atrofiam-se e dão-se como presa para os mais adaptados (assim, sem ter como se adaptar num ambiente inóspito, os personagens mais sensíveis do romance serão sacrificados);

» Vincent também ensina sobre os aparelhos fotogênicos dos peixes das profundezas: “cada um desses animais que primeira-mente se pensava [...] fossem sombrios, emite e projeta diante de si, em torno de si, a sua luz [sic]”²³ (do mesmo modo, “os personagens descrevem os acontecimentos esclarecendo-os por seu próprio ponto de vista”,²⁴ sua própria luz).

Além da imagem do braso, a mecânica do espelho pode exemplificar a duplicação simples. O próprio Édouard confessa: o diário “é o espelho que levo comigo. Nada que me acontece toma para mim existência real enquanto não o vejo refletido ali”²⁵

O diário opera como um espelho convexo ou côncavo, trazendo para dentro do quadro o que está fora dele ou, como é o caso, introduzindo, no presente que o romance encena, o passado. Essa função sobreveem no enredo, quando a indiscrção e insubmissão de Bernard leva-o a abrir o diário de Édouard e, por ele, intertir-se de fatos ocorridos antes do início da narrativa.

²² GIDE, André. *Os moederos falsos*, Mário Laranjeira (trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 2009, pp. 164-171.

²³ Idem, p. 167.

²⁴ IDT, Geneviève. *Gide: Les Faux Monnayeurs*, op. cit., p. 59.

²⁵ GIDE, André. *Os moederos falsos*, op. cit., p. 272.

Oferecer-nos o espetáculo de um autor comutado por um substituto, por sua vez, comutado por um personagem romancista, que escreve um romance, o qual tem todas as chances de se intitular também *Os Moederos Falsos*, não significa estarmos na presença de uma versão literária da ilusão inímita?²⁶

A dúvida procede porque o romance *Os moederos falsos* não apenas é refletido internamente, no diário, mas externamente, no *Journal des Faux Monnayeurs*,²⁷ obra publicada em 1926 como complemento ao romance, e nos diários do próprio Gide, o que sugeria uma situação interestepular.

É, no entanto, a duplicação paradoxal a que de modo categórico define o romance. Nem a duplicação simples nem a inímita podem harmonizar a característica mais forte de sua estrutura.

Romance dentro do romance, considerando-se tanto as primeiras anotações do diário, que mostram sua gênese e suas indagações, como as últimas anotações, nas quais se lê algumas passagens já do romance de Édouard; o diário é também romance do romance, caso se pense, ao contrário, no romance de Gide como o retrato do *work in progress* de Édouard (e nesse caso, trata-se de um romance sobre um romancista); o sistema se fecha, porém, quase num *looping*,²⁸ quando se entende a *mise en abyme* como “romance do romance do romance”,²⁹ ou seja, quando se compreende que o romance de Édouard está contido no romance de Gide que está contido no romance de Édouard.

Deve-se dizer ainda que o título do livro, *Os moederos falsos*, faz alusão à intriga policial e secundária, que está presente no início da história, enquanto investigação de um caso de distribuição de dinheiro falsificado, mas ajuda também à falsificação em acepções metafóricas, contrapondo-a a preceitos como autenticidade, legitimidade e veracidade.

Romance e diário discutiram, assim, dois modos de falsamento:

²⁶ DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéciale – Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 50.

²⁷ IDT, Geneviève. *Gide: Les Faux Monnayeurs*, op. cit., p. 61.

²⁸ O looping seria perfeito se as obras justapostas fossem idênticas.

²⁹ DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéciale – Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 51.

para o narrador, o grupo dos moedeiros falsos é o bando de Strouvilhou [que agencia crianças para a distribuição das moedas]. Para Edouard, moedeiros falsos são primitivamente seus confrades, [o escritor] Passavant em particular, mas a atribuição é "expandida consideravelmente".³⁰

Assim, Passavant não é apenas moedeiro falso enquanto escritor plagiador (pois ele se apropria, por exemplo, das ideias sobre biologia expostas por Vincent), mas é considerado moedeiro falso ao representar um modo de literatura que Edouard quer superar. As palavras mentem quando não são sustentadas pela experiência, quando exercidas enquanto repetição vazia.

Se o romance é qualificado como romance de aprendizado, é porque segue o personagem Bernard em um processo de amadurecimento, que começa com uma carta, escrita em estilo "jovem-revoltado", uma carta em que palavras de efeito sobrepõem a realidade do amor paterno, e que só poderão ser revisadas e superadas após a experiência de seu amor por Laura.

Como nota Geneviève Idr,³¹ Gide escolhe crianças como falsos moedeiros, pois são ainda sem vivência, refêns da palavra enquanto jogo, da palavra espetacularizada, sem lastros na realidade. A literatura é infantil, ou falsa, não porque copia ideias alheias, como faz Passavant, mas, principalmente, por um delírio pior: quando difunde sentimentos admitidos, que o leitor imagina sentir, simplesmente porque têm o atestado da página impressa.³²

Não mistificar o leitor, portanto, é desaho de Edouard em suas divagações sobre literatura, mas também do narrador — esse entreposto entre o leitor e Gide —, e tarefa do próprio Gide ao arqui-terar o romance.

No *Journal de Faux Monnayeurs*, o narrador afirma:

³⁰ IDT, Geneviève, Gide: *Les Faux Monnayeurs*, op. cit., p. 69.
³¹ Idem, p. 73.
³² "Vivemos em meio a sentimentos impostos e que o leitor imagina experimentar, porque acredita em tudo o que se imprime; o autor especula em cima disso como sobre as convenções que acredita serem a base de sua arte. Esses sentimentos soam falso como fichas, mas circulam. E, como se sabe que "a má moeda caga a boa", quem oferecesse ao público moedas verdadeiras pareceria pagar-nos com palavras", escreve Edouard no diário. GIDE, André. *Os moedeiros falsos*, op. cit., p. 354.

Costaria que os acontecimentos não fossem jamais contados diretamente pelo autor, mas sobretudo expostos (e muitas vezes, sob ângulos diferentes) pelos atores sobre quem os acontecimentos teriam alguma influência. Gos-taria que, na narrativa que eles fariam, os acontecimentos aparecessem levemente deformados; uma espécie de interesse decorre para o leitor do próprio fato que ele tem que reestruturar. A história requirista sua colabo-ração para se desenvolver.³³

É o romance pratica o anelo acima descrito. O narrador não detém a verdade sobre os personagens e seus atos. Pode descrevê-los, mas concorre com os relatos dos personagens sobre si mesmos, ou deles sobre os outros agentes. As versões sobre os fatos comparecem sempre dobradas ou triplicadas, exercitadas em narrativas dentro de diálogos, em monólogo interior, em cartas, como diário. O narrador também não se enquadra no modelo formal do realismo, e permite-se, à maneira de Fielding em *Tom Jones*,³⁴ fazer comentários como:

» "Olivier é, *creio*, o único a quem Lucien desvende seus pro-
jetos." (p. 17);

» "Deixemo-los." (p. 33);

» "Não sei bem onde jantou esta noite." (p. 33);

» "Sigamo-lo." (p. 45);

» "Edouard *irritou-me* mais uma vez, indignou-me até. *Espero não o ter deixado perceber* muito." (p. 240);

» "Encontro numa *caderneta* algumas frases em que eu anotei o que pensava dele [Bernard] anteriormente." (p. 240);

» "Que fazer com toda esta gente? *Eu não os procurava*, foi seguindo Bernard e Olivier que os encontrei em meu caminho." (p. 242);

³³ GIDE, André. *Journal de Faux Monnayeurs*, pp. 30-31, 31-XI-1920, apud IDT, Geneviève, Gide: *Les Faux Monnayeurs*, op. cit., p. 56.
³⁴ "Em 1923, Gide projetava um prefácio para a tradução de Tom Jones, de Fielding. Ele admirava no livro as intervenções do narrador, que, no início dos capítulos, comenta sua narrativa e analisa seus personagens. Em 1924, ele renuncia ao projeto, mas utiliza os procedimentos de Fielding: "este curto parágrafo em Fielding esclareceu-me sobre as insuficiências de meu livro. Fondero se não deveria aumentar o texto, intervir [...], comentar." GIDE, André. *Journal de Faux Monnayeurs*, p. 80, 14-II-1924, apud IDT, Geneviève, Gide: *Les Faux Monnayeurs*, op. cit., p. 63.

» “Olivier se apressa rumo à Sorbonne. E nessa manhã que Bernard deve fazer a prova escrita. *Como é que Olivier está sabendo? Mas talvez ele não saiba.* Vai se informar.” (p. 282).³⁵

Instrumento anti-ilusionista, os comentários do narrador-per-sonagem criam, porém, uma nova ilusão. Como nota Idt,³⁶ o narrador se retrata como um “inventor”, ou melhor, como “inventante”, incluindo seu leitor na intimidade de sua imaginação e escolhas mediatas.

Gide escreve em um diário; Edouard tem também o seu; o narrador fala de uma caderneta; e mesmo Bernard se imiscui nesse jogo de repetição: “Há alguns dias mantenho um caderno, como Edouard; na página da direita escrevo uma opinião, desde que, na página da esquerda, em frente, possa anotar a opinião contrária.”³⁷ segreda Bernard para Laura.

Os moedeiros falsos estrutura-se por meio de duplicação ou triplicação de tipos e situações. Ao exemplo arrolado acima, pode-se acrescentar, sem esgotar as variáveis:

- » há dois bastardos: Bernard e o filho que Laura espera;
- » dois servidores públicos: os pais de Bernard e Olivier;
- » dois escritores homossexuais: Edouard e Passavant;
- » duas partidas para a África;

» há três retratos da aprendizagem dos jovens: o de Bernard, que tem a madurece moralmente, pode-se dizer; o de Armand, que praticará sempre o cinismo; o de Olivier, que passa pela questão da homossexualidade;

» o tema do suicídio comparece três vezes: em projeto (para la Pérouse); em projeto frustrado (para Olivier); trágico (para Bóris);

» há três retratos de jovens mulheres: Rachel, a resignada; Laura, a adúltera; Sarah, a aventureira.

³⁵ GIDE, André. *Os moedeiros falsos*, op. cit.

³⁶ IDT, Geneviève. *Gide: Les Faux Monnayeurs*, op. cit., p. 63.

³⁷ GIDE, André. *Os moedeiros falsos*, op. cit., pp. 213-214.

O dispositivo multiplicador opera com variáveis e combinatórias, o que evita a desagregação em romance tão diversificado. Contudo, é mesmo o diário o agente inflexivo por excelência e centralizador, pequeno e potente espelho interno da obra.

2. GEORGES PEREC E A COLEÇÃO PARTICULAR

Entre o Anchió son pintore de Corregio e o Aprendo a olhar de Poussin, cruzam-se as fronteiras de frágeis que constituem o campo estreito de toda criação, e cujo desenvolvimento último só pode ser o Silêncio.

Georges Perec

A coleção particular de Georges Perec,³⁸ publicado em 1979, é um relato, ao modo da crônica, que se detém sobre a exposição, a repercussão e a gênese da pintura intitulada “Coleção particular”³⁹ (alusão ao próprio gênero praticado [Fig. 12]), do pintor teuto-americano Heinrich Künz.

Georges Perec parece amoldar-se à figura do narrador, e assim será referido na síntese que segue. O resumo é feito, no entanto, sem abandonar a ordem dos fatos, para destacar aspectos de sua arquitetura e preparar para a peripécia final. Assim, os comentários pertinentes ao estudo da *mise en abyme* virão entre colchetes, a fim de não serem confundidos com o relato.

Segundo o narrador, em 1913, por ocasião do 25º aniversário do reinado do imperador Guilherme II, a cidade de Pittsburg, detentora de colônia alemã, comemorou a efeméride com inúmeros eventos culturais, dentre os quais, uma exposição de pintura, que teria passado despercebida, não fosse o interesse que a obra “Coleção particular” causou.

[Perec encaixará, ou citará, em sua narrativa outras formas de relato, como nota de jornal, artigo de jornal, listagem, descrições de

³⁸ PEREC, Georges. *A coleção particular*. Ivo Barroso (trad.). São Paulo: CosacNáffy, 2005.

³⁹ Trata-se de um gênero de pinturas que se define por retratar uma coleção de pinturas.



Figura 12
 Coleção particular de Cornelius van
 der Geert, 1628, óleo sobre tela
 Willem van Haecht
 Rubenshuis, Antuérpia

Mais detalhes sobre o quadro de Kürz são referidos no *catálogo da exposição*; de acordo com a hipótese do narrador, esses detalhes desencadearam a curiosidade do público. Segundo o catálogo, “a tela representa uma vasta peça retangular, sem portas nem janelas aparentes, cujas três paredes visíveis estão totalmente cobertas por quadros”;⁴² à esquerda, em primeiro plano, o cervejeiro Hermann Raffke está retratado, sentado em uma poltrona verde, ladeada por uma mesinha e por um cão ruivo adormecido; os quadros que cobrem as paredes são de todos os gêneros, das escolas europeia e americana, e adquiridos por Raffke sob conselho de renomados peritos.

O autor do catálogo destaca três obras copiadas por Kürz em sua “Coleção particular”: “Visitação”, na qual sobressaem as figuras de Santa Isabel e da Virgem, que representa, em primeiro plano, três velhos de negro [um dos velhos está sentado em um tamborete verde, olhando a paisagem ao fundo, e parece espelhar o velho Raffke, em poltrona verde, voltado para seus quadros]; “Os preparativos do almogo”, natureza morta; e “Retrato de Bronco McGinnis”, o homem mais tatuado do mundo.

⁴² Idem, *ibidem*.

⁴¹ PEREC, Georges. *A coleção particular*, op. cit., p. 14.

⁴⁰ O quadro é homônimo ao conto de Edgar Allan Poe, o qual trabalha a duplicação em vários modos: rimas gêmeas; canção sobre um palácio mal-assombrado, que espelha a casa dos Usher; pinturas do personagem Roderick duplicam a situação da casa; leitura do conto “The Mad Tryst”, que espelha a situação do personagem.

catálogo, carta, autobiografia, tese; assim, traduzirá literariamente o mesmo procedimento da “Coleção particular”, que duplica pinturas.]

Notas nos jornais da época aludem ao quadro “Coleção particular” qualificando-o de “obra edgar-poesca” [referência a seu aspecto duplcativo, presente em “A queda da casa dos Usher”, que é citado no relato como tema do quadro de um certo Frank Staircase⁴⁰] e propagadora dos “novos valores nieszschianos” [ou, o Eterno Retorno].

Por um *artigo no jornal* fica-se sabendo que o proprietário do quadro é o reuto-americano Hermann Raffke [o sobrenome se refere ao termo alemão para novo rico ou mercenário], produtor de cerveja e colecionador de arte, e quem encomendou o quadro ao pintor Heinrich Kürz. O mesmo artigo artística ainda uma descrição do quadro: o retrato representa Hermann Raffke “sentado em seu estúdio de colecionador, diante de alguns de seus quadros preferidos”;⁴¹

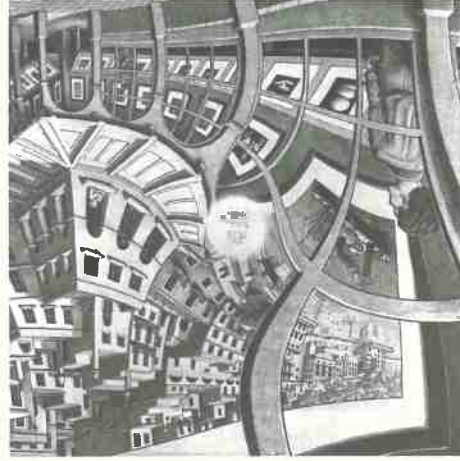


Figura 11
 Galéria de arte 1956 - Ilustração em litografia
 M. C. Escher

⁴³ Idem, p. 20.
⁴⁴ Idem, *ibidem*.
⁴⁵ JONGENEEL, Elise. "Le musée en trompe-l'oeil: Un cabinet d'amateur de Georges Perec", in *Dalhousie French Studies, Art and Contemporary Prose*, v. 31, Dalhousie University, Summer, 1995, pp. 28-38.
⁴⁶ PEREC, Georges. *A coleção particular*, op. cit., p. 22.

se descobre, o pintor "se obrigara a jamais copiar estritamente seus modelos",⁴³ introduzindo sempre uma pequena variação, por exemplo, "um pastor, ao recolher suas ovelhas ("A ligação de pintura", Escola Holandesa), teria contado uma dezena delas na primeira cópia, uma vintena na segunda e nenhuma na terceira".⁴⁴ [Como explica Elise Jongeneel, no artigo "Le Musée en Trompe-l'Oeil: *Un Cabinet d'Amateur* de Georges Perec": "As cópias alteradas" e encadeadas criam um efeito de metamorfose que tem poraliza os instantâneos pictóricos em relato".⁴⁵ Assim, a pintura se torna discurso, e a reflexão entre Kürz (pintor ou copador) e Perec (cuja escrita é exercício a partir de estilos pré-dados) é accentuada.] As fias e rixas do público para assistir à exposição acabaram por suscitar a ira de um visitante, que, tendo esperado toda uma manhã e não conseguindo ver o quadro, invadiu a sala, lançando sobre a tela um frasco de nanquim.

Com isso Raffke mandou retirar toda a coleção da exposição, mas isso não arrefeceu o interesse no quadro de Kürz, que motivou *um estudo* publicado no *Bulletin of the Ohio School of Arts*, assinado por Lester K. Nowak. Para Nowak, como resume Perec, "toda obra é o espelho de outra",⁴⁶ e a obra de Kürz seria triplamente facetada [novamente a obsessão pelo 3]: 1) é, ao mesmo tempo, história da pintura, 2) oposição à tradição, pois impõe um itinerário próprio, 3) e reflexo de sua situação de pintor, ao colocar seu próprio quadro em abismo na obra. Condenada à repetição, a arte estaria morta, e a obra de Kürz seria a derradeira e melancólica tentativa de invenção, verdade que o retrato de Bronco McGinnis, o homem mais tatuado do mundo, repetido ao finito, ironizaria. Como explica Nowak: "homem tornado pintura sob o olhar do colecionador, símbolo nostálgico e zombeteiro, irônico e desabusado desse criador espoliado do direito de pintar, doravante entregue a contemplar e a

[Nota-se o espelhamento entre Bronco, cujo corpo é uma tela inteiramente pintada, e Kürz, cuja obra é uma tela inteiramente preenchida com pinturas. Nota-se, ainda, que o retrato do homem tatuado, como será descrito adiante, é o único quadro que não está pendurado na parede, mas repousa sobre um cavalete, disposto no canto direito do gabinete. A diagonal, que vai do colecionador ao quadro que simboliza Kürz, estabelece a cumplicidade entre os dois personagens.]

O catálogo encerra sua descrição *revelando* uma "surpresa maravilhosa": o pintor incluiu o seu próprio quadro dentro do quadro [criando a *mise en abyme*], duplicando assim o cervejeiro, o recinto e os quadros nas paredes, que podem ser observados "sem perder a precisão", não só no primeiro, mas também no segundo e terceiro reflexos [observe-se que há uma aparente predileção de Perec pelo número 3 e seus múltiplos, a percorrer toda a novela, como que duplicando os três níveis de reflexo do quadro original]. E conclui, artiscando uma interpretação, vinculando a obra à já pressentida intenção nieztschiana, ou seja, à realidade do Eterno Retorno.

Perec retoma o relato, acrescentando que a sala, em que o quadro estava exposto, foi decorada de modo a parecer-se o mais fielmente possível com o gabinete do cervejeiro e colecionador Hermann Raffke: o quadro ocupava a parede ao fundo; à direita, o cavalete com o retrato de Bronco McGinnis; as demais pinturas pertencentes à coleção do cervejeiro, e reproduzidas no quadro de Kürz, dispostas nas paredes de modo similar ao notado no quadro. [Assim, o quadro "Coleção particular" abisma-se não só internamente, mas, dadas as condições da decoração da sala da exposição, refletire-se exteriormente.]

O relato de Perec dá conta de que frequentadores obsessivos da exposição podiam admirar o quadro de 3m x 2m, sua reprodução em abismo com 1m x 0,70m, uma terceira cópia com 11cm x 8cm, mas, quando munidos com lupas, detectavam imagens até a sexta repetição, com 5mm x 3mm, ainda que sem nitidez.

Faz-se notar também que uma das diversões do público era descobrir diferenças entre as diversas versões dos quadros. Pois, como

oferecer em espetáculo a única proeza de uma superfície integralmente pintada”;⁴⁷

Em 1914, Raffke morre, é embalsamado e selado no jazigo juntamente com o quadro de Kürz. O colecionador de arte e cervejeteiro foi sentado em uma poltrona na mesma posição em que se mostrava no quadro; também um cavalete foi posto na extremidade direita do aposento, agora, porém, com um retrato do falecido no Egipto, quando jovem, trajando fanela branca.

[Como um fardo, está selado com seu bem mais precioso. A alusão ao Egipto pode refletir também um quadro de sua coleção, intitulado “Enigma”, que será descrito adiante, e faz referência à morte. A roupa branca pode anunciar, em contraste com o retrato de McGinnis, uma tela ainda por pintar, uma vez que, mesmo morto, sua coleção e seus feitos passaram terão grande impacto no meio das artes.]

Em 1914, ocorre também o primeiro leilão da coleção do cervejeteiro, mas, para a decepção do público, nenhuma das obras apresentadas havia sido reproduzida no quadro de Kürz. O narrador destaca três [novamente três] de escola europeia: 1) uma paisagem à manivela, feita como fundo para um teatro de marionetes, que desentola inúmeras paisagens e recintos, inclusive um teatro de marionetes [o que espelha a estrutura de “Coleção particular”, um teatro de marionetes dentro de outro]; 2) um quadro de Hogarth, chamado “A mansão ao revés”, exercício óptico que pode chegar a produzir ilusões aberrantes⁴⁸ [tradução feita do quadro de Kürz e da própria coleção de Raffke, que importou, anos mais tarde, um desfecho chocante ao mundo das artes, como se verdadeira]; 3) uma paisagem do francês Auguste Hervey, que, após muitas viagens, regressa à França e para de pintar [espelhando Kürz que para de pintar, terminada sua “Coleção particular”].

Apenas em 1924, o segundo leilão acontecerá. Nesse ínterim, surgem duas obras importantes sobre Hermann Raffke e Kürz.

⁴⁷ Idem, p. 25.
⁴⁸ Idem, p. 31.

A autobiografia de Hermann Raffke, redigida por seus dois filhos, com base em notas e material deixado pelo pai, permite refazer a história da coleção de arte, com descrição de detalhes de todas as suas viagens e relato sobre os contatos com muitos especialistas que contribuíram para a escolha e compra das obras. Ao final do livro, descreve-se os 15 quadros preferidos do colecionador [lembrase que 15 é múltiplo de 3], entre eles “Retrato de um cavaleiro”, que revela todos os ângulos do personagem, refletido ora em uma fonte, ora na couraça de aço, e em um broquel [três espelhamentos, que novamente aludem aos três reflexos dentro do quadro]; “Preparativos do jantar” [que aparecerá já discriminado no catálogo da exposição de 1913, como “Preparativos do almoço”; a variação de nome espelha o método mutatório, empregado por Kürz nas cópias em abismo]; e “Visitação” [que será comentado três vezes no decorrer do relato, no catálogo da exposição, na autobiografia e no livro de Nowak].

Heinrich Kürz, an American Artist 1884-1914 é uma tese do já citado Lester Nowak, que se tornara amigo do pintor e que, após seu desaparecimento em um acidente de trem em 1914, recebe de sua irmã a incumbência de organizar “anotações, esboços, rascunhos e estudos”, tarefa que se transforma em uma potente tese sobre a obra de Kürz. A tese revela, por exemplo, a presença de toda a família de Hermann Raffke na “Coleção particular”, figurada nas réplicas e variações dos quadros: por exemplo, as três noras são “Três parcas” de um anônimo italiano; em “O enigma” figuram os sete netos do cervejeteiro; em “Mestresfeles” é o sobrinho, Humbert Raffke, quem aparece zombeteiro [esse personagem, logo se verá, tem papel decisivo na peripécia final]. Nowak também corrige sua opinião anterior sobre Kürz, e entende agora sua obra como processo de incorporação, “projeto para o Outro”, cujo desfecho “só pode ser o Silêncio”;⁴⁹ Além disso, o autor reconstrói a história de quase todos os quadros, garantindo sua autenticidade. Confira, por exemplo, que a [já três vezes citada] “Visitação” é de

⁴⁹ Idem, p. 53.

Andrea Solario; prova que “O cavaleiro no canho” [nomeado antes como “Retrato de um cavaleiro”] é de Giorgione. [O trabalho investigativo de Nowak, rastreamento o destino das obras, sua passagem por vários colecionadores, com vistas a provar sua autenticidade, salienta o caráter mercantil da arte, que, como nota Jöngeneel, “tornou-se objeto de comércio identificado por intermédio de seu possuidor e usufrutuário”⁵⁰]. Nowak faz notar, ainda, que Kürz incluiu no quadro duas obras próprias, uma de juventude e outra que é um projeto para uma obra futura [o que espelha o projeto do pintor e de Raffke, ambos desaparecidos em 1914, que deixam um legado com implicações futuras, como será comentado a seguir].

Em 1924, acontece finalmente o segundo leilão, para onde acorrem colecionadores e seus conselheiros, diretores de museus e *marchants*. *O catálogo é redigido por Nowak e outros especialistas*. O primeiro dia oferece arte americana. O segundo dia, moderna pintura alemã, e vende por baixíssimo valor Ensor, Macke e Klimt, ainda não reconhecidos à época. O terceiro dia é dedicado à escola alemã. Nos últimos dias, foram propostos quadros das es-colas francesa, flamenga, holandesa e italiana, vendidos por cifras recordes à época. Descreve-se 39 quadros desta leva, entre eles “Retratos do almoço” [citado pela terceira vez] e “O enigma” de Boucher, no qual há três meninas à roda e um jovem; mas que nas variações de Kürz apresentaram 1) três meninas à roda de um es-queleto com foice, 2) os sete netos de Raffke, 3) um quadro do mesmo pintor, que o colecionador não pôde comprar.

O relato encerra-se, então, com chocantes revelações: que, anos mais tarde, todos os compradores desse leilão receberam uma carta assinada por Humbert Raffke, sobrinho do cervejeiro, explicando que a maioria das obras vendidas era falsa, e ele próprio, seu autor [ou falsificador]; que tudo não passou de um ato de vingança, pois o colecionador Raffke, logo nos primeiros anos da formação de sua coleção, detectou, com a ajuda do sobrinho, que vinha sendo en-ganado pelos peritos e especialistas, comprando obras sem valor;

⁵⁰ JONGENEEL, Elise. “Le musée en trompe-l’oeil: Un cabinet d’amateur de Georges Perec”, op. cit., p. 32.

que um esquema familiar e entre amigos foi montado, envol-vendo filhos e cumplices do calibre de Lester Nowak, assim como Humbert Raffke, sobrinho do cervejeiro e prodigioso pastichador, visando a mistificar colecionadores, *marchants* e peritos; que, nas viagens de Raffke, este coletou e forjou provas para garantir a au-tenticidade das obras que Humbert Raffke, vulgo Heinrich Kürz, pintava.

A elaboração da “Coleção particular” reforçaria a autenticidade dos quadros, do qual seria cópia.

“Verificações conduzidas com diligência” — explica Perec — “não custaram a demonstrar que, de fato, a maior parte dos quadros desta coleção Raffke eram falsos, como são falsos a maioria dos detalhes desta narrativa, concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir”⁵¹.

Lido a contrapelo, o relato de Perec revela fina ironia, velada ao leitor numa primeira abordagem, mas diligentemente cons-truída. Por exemplo, o “Mefistófeles”, atribuído ao pintor Larry Gibson (obra e pintor inventados), é substituído no primeiro re-flexo, dentro da “Coleção particular”, pela figura do “diabólico” Humbert Raffke, vulgo Heinrich Kürz, “cujos olhinhos sorridentes se enrugam de prazer sob as lentes com armagem de aço”. O prazer de Humbert — o prazer de iludir — é semelhante ao declarado por Perec ao fim da história, e que se reflete nos olhinhos sorridentes do autor, capturados na maior parte de seus retratos.

O tema de *A coleção particular* repete aquele do romance *Vida modo de usar*, publicado um ano antes, e considerado a obra-prima de Perec, qual seja, o estatuto da arte na sociedade moderna.⁵² Sem aura, e em regime mercadológico, a obra de arte está submetida a uma produção em série, e pode ser discutida por meio da questão da cópia e do falso.⁵³

⁵¹ PEREC, Georges. *A coleção particular*, op. cit., p. 72.

⁵² JONGENEEL, Elise. “Le musée en trompe-l’oeil: Un cabinet d’amateur de Georges Perec”, op. cit., pp. 29-30.

⁵³ “*A Coleção Particular*, [...] prologa de modo humorístico a remática das relações entre arte e so-ciedade moderna, submetida à lei da economia de mercado, que é antes de mais nada uma economia do produto em série, portanto falso”. Idem, p. 31.

⁵³ O diálogo conflituoso, motor do teatro clássico, por exemplo, transforma-se em conversa sem consequências; a peça não tem começo, meio e fim, mas uma duração potencialmente eterna; não há clima e os personagens esperam por nada.

Mas há outras *mise en abyme* em *Esperando Godot*: quando os personagens assistem ao canastão Pozzo recitar, configura-se o teatro dentro do teatro. E se o local onde os personagens se encontram é chamado de *plateau* (palco em francês), e se os ingredientes do teatro aristotélico são ignorados ou parodiados,⁵⁵ é porque Beckett pretende problematizar o teatro tradicional.

Em *Esperando Godot*, detecta-se o espelho interno à obra, ou *mise en abyme*, na canção com que Vladimir inaugura o segundo ato. A canção, que foi citada anteriormente, espelha a peça teatral formalmente, pois esta também é infinita e circular — começa aleatoriamente, em um dia idêntico aos dias passados, e termina sem terminar, estando os personagens condenados à mesma rotina no futuro. A canção espelha ainda, em registro metateatral, a virtualidade repetitiva das peças teatrais nas temporadas, ou renovadas a cada montagem.

3.1. *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp*, *That Time*, *Companhia*, *Molloy* e *Passos*

Samuel Beckett

Abîmes de conscience.
Abîmes dans qui saît
quels abîmes de conscience.

3. SAMUEL BECKETT: MISE EN ABYME E REPETIÇÃO

A coleção particular, no entanto, move-se expansivamente, em aproximação -, e traduz-se, na gramática dallenbachiana, como duplicação infinita.

⁵⁴ PEREC, Georges. *A coleção particular*, op. cit., p. 52.

Para ele, são moedas falsas as acomodações literárias, ou repetição de modelos já assimilados e habitados, de modo que a busca por uma forma nova é desejável. Perek, no entanto, parece levar o debate gideano mais longe, ao propor uma obra autoanuladora: toda a diligente construção de *A coleção particular* é subitamente referenciada como jogo, como falso, como pastiche. Não há novidade possível na era da mercantilização da arte, quando as aspirações do romantismo estão definitivamente enterradas.

Para ele, são moedas falsas as acomodações literárias, ou repetição de modelos já assimilados e habitados, de modo que a busca por uma forma nova é desejável. Perek, no entanto, parece levar o debate gideano mais longe, ao propor uma obra autoanuladora: toda a diligente construção de *A coleção particular* é subitamente referenciada como jogo, como falso, como pastiche. Não há novidade possível na era da mercantilização da arte, quando as aspirações do romantismo estão definitivamente enterradas.

Não se trata, como adiantei há dez anos em minha primeira análise da obra, de um procedimento irônico, visando a restaurar a ideia, decerto sedutora mas fechada em si mesma, de uma “liberdade do artista” diante desse mundo que ele está mercantilmente encarregado de reproduzir, e muito menos de uma perspectiva histórica atribuído ao pintor a impossível herança de não se saber bem que “idade de ouro” ou “paraso perdido”, mas, bem ao contrário, de um processo de incorporação, de uma agambarcamenno: ao mesmo tempo projeção para o Outro e Roubio, no sentido prometido do termo.⁵⁴

Tudo é roubo; e se a assimilação do espólio pode ser mostrada por meio de variações, estas não garantem que, por sua vez, não serão também roubadas. Copiar é poder ser copiado. Eis a tese de Nowak sobre Kürz:

André Gide, como se viu, pensara a arte nessa chave. Para ele, são moedas falsas as acomodações literárias, ou repetição de modelos já assimilados e habitados, de modo que a busca por uma forma nova é desejável. Perek, no entanto, parece levar o debate gideano mais longe, ao propor uma obra autoanuladora: toda a diligente construção de *A coleção particular* é subitamente referenciada como jogo, como falso, como pastiche. Não há novidade possível na era da mercantilização da arte, quando as aspirações do romantismo estão definitivamente enterradas.

A dimensão metateatral, que a *mise en abyme* destaca, faz de *Esperando Godot* um teatro de acusação: o modelo aristotélico é re-petição e hábito,⁵⁶ e só pode ser praticado enquanto derrisão, no confronto com um mundo mais complexo, em que Deus, a *Aufklärung*, o progresso não garantem mais um sentido pessoal, nem uma unidade social.

A dimensão metateatral é retomada, mais enfaticamente, em *Fim de partida*. A *mise en abyme* é dividida na história do louco, rememorada por Hamm, e que miniaturiza a situação da pega:

Hamm: Conheci um louco que pensava que o fim do mundo tinha chegado. Ele pintava. Eu gostava muito dele. Ia vê-lo no hospício. Eu o tomava pela mão e o arrastava até a janela. Olhei! Ali! O trigo começa a brotar! E ali! Olhei! As velas dos pesquetros! Como é bonito (*Pausa*) Ele me fazia soltar sua mão bruscamente, e voltava para o seu canto. Apavorado. Tinha visto apenas cinzas. (*Pausa*) Apenas ele tinha sido poupado. (*Pausa*) Esquecido. (*Pausa*) Parece que o caso não é... não era... tão... tão raro.⁵⁷

⁵⁶ Mas o hábito é uma grande surdina", diz Vladimir em seu monólogo ao final da pega, sobrepondo o estrato metateatral ao existencial. BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Fáblio de Souza Andrade (trad.). São Paulo: CosacNáif, 2005, p. 186.
⁵⁷ BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Fáblio de Souza Andrade (trad.). São Paulo: CosacNáif, 2002, p. 97.
⁵⁸ "Fora daqui é a morte", diz Hamm. Idem, p. 48.
⁵⁹ Idem, p. 77.
⁶⁰ Idem, p. 79.

cena um quadro pendurado pode ser vestígio seu. Hamm se considera romancista, cria oralmente uma história — elemento épico responsável pela tensão e climax do drama -, e se vale de jargões dramaturgicos e até de uma citação shakespeariana:

Hamm: [...] Estamos progredindo.⁶¹

Clow: Pra que eu sirvo?

Hamm: Pra me dar as deixas.⁶²

Clow: [...] Que? (*Pausa*) [Você falou] comigo?

Hamm: [...] Um aparte, cretino! É a primeira vez que ouve um aparte? (*Pausa*) Estou repassando meu monólogo final.⁶³

Hamm: Mais complicações! [...] Tomara que não se desenrole!⁶⁴

Hamm: Fim da folia.⁶⁵

A *mise en abyme*, portanto, parece alertar, como em *Esperando Godot*, para a crise do drama. A fábula do louco dentro da fábula de Hamm — duplicação simples, em termos dallenbachianos -, ativa no leitor ou espectador uma atenção crítica.

A hipótese de que *Fim de partida* encene o diagnóstico prescrito por Beckett ao crítico de arte Georges Duthuit, em uma conversa sobre artes plásticas, em 1949, deve ser considerada. Naquele momento, Beckett manifestava já sua preferência por uma espartosa arte, cuja expressão paradoxal seria a "de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhuma desejo de expressar, aliado à obrigaçã de expressar"⁶⁶:

As primeiras palavras de *Fim de partida* — "acabou, está acabado, quase acabando", deve estar quase acabando"⁶⁷ -, proferidas por

⁶¹ Idem, p. 48.

⁶² Idem, p. 114.

⁶³ Idem, p. 139.

⁶⁴ Idem, ibidem.

⁶⁵ Hamm citando Shakespeare de *A tempestade* (ato 4, cena 1). Idem, p. 112.

⁶⁶ BECKETT, Samuel. "Três diálogos com Georges Duthuit" in ANDRADE, Fáblio de Souza.

⁶⁷ BECKETT, Samuel. *Fim de partida*, op. cit., p. 38.

Cloy, parecem pontuar o estágio terminal do drama, do drama artístico, que persiste quando seus recursos estão esgotados (assim como as provisões dos personagens dentro do *bunker*) e não há mais motivos para prosseguir (e, no entanto, prossesgue-se, por hábito, por inércia).

O aspecto metalinguístico da *mise en abyme* em *A última gravação de Krapp* é menos aparente do que nas peças precedentes. Krapp é o maiscedido autor de um livro só e o cronista oral de sua vida, a qual resume em gravações anuais. A encenação — que retrata Krapp ouvindo uma fita gravada por ele na qual declara ter ouvido outra fita gravada por ele — coloca em abismo o quadro contemporado pelo público. No entanto, apesar do personagem ser também escritor, o alvo da obra não é o espelhamento de Krapp com o autor da peça, mas uma investigação sobre o tempo e a memória, uma alternativa pessimista à resposta proustiana, como já foi dito no Capítulo 1, e que torna a questão da autoria periférica. Diga-se, ainda, que a duplicação aqui pode ser classificada como virtualmente infinita, lembrando as ilustrações virtualmente infinitas das caixas de avela e achocolatado.

That Time pertence à segunda fase do teatro de Samuel Beckett, a qual coincide com sua terceira fase como escritor. Lembre-se que Beckett estreia no teatro aos 47 anos, já conhecido, senão mundialmente, como veio a ser como dramaturgo, ao menos nos círculos literários, como contista e romancista. A divisão de seu percurso autoral é proposta e explicada por Carla Locatelli, em seu livro *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*.⁶⁸ A primeira fase trata a marca da paródia. Em intercâmbio com outras obras, e para contradizê-las, esse período, assumindo a tradição literária, seus cânones e estruturas básicas, transgrediria, contudo, no registro da fábula. A noção de gênero que nesse momento é preservada será, no entanto, posta em xeque na fase

⁶⁸ LOCATELLI, Carla. *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, pp. 80-111.

posterior, que Locatelli nomeia "metanarrativa". Aqui Beckett procede a uma corrosão interna dos gêneros. *Molloy*, por exemplo, pode ser entendido como um romance que abala os pilares estéticos do próprio romance, assim como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes* problematizam aqueles do drama. A terceira fase, finalmente, seria de ordem discursiva e bastante complexa. Nela a obra apresentaria uma suspensão autorreflexiva do sentido, um discurso movedido, que enfrentaria literariamente o seguinte dilema: o papel da linguagem deve ser rematizado sem se esquecer que é a linguagem que permite essa rematização. *That Time*, *Rassos*, *Improvviso de Ohio* e *Companhia* são exemplos desse momento.

That Time opera a *mise en abyme* de três maneiras. Na primeira, nota-se a instituição do teatro dentro do teatro: o personagem Ouvinte e o público são testemunhas da voz e espelham-se no pronome "voce" emitido por ela nas versões A, B e C. Na segunda *mise en abyme*, verifica-se que as três narrações repetem um mesmo padrão figurativo ao descreverem um ser solitário (seja ele criança, adulto ou velho) inventando histórias para ter companhia. A constatação reforça a hipótese de que o Ouvinte, mostrado sozinho no palco, esteja submetido ao mesmo mecanismo: ou seja, sua ação "dramática" seria rememorar/inventar⁶⁹ histórias para ter companhia. O Ouvinte, nesse caso, pode ser considerado o espelho para onde convergem as imagens das narrativas. Rememorar/inventar histórias e ouvir-las compõem as ações da peça, que sofrem, nos dois casos, a duplicação simples. Uma terceira *mise en abyme* ocorre quando se entende a peça como encenação do "manicômio do crânio" ou, o que foi sugerido no Capítulo 1, como uma encefaloscopia. Nesse caso, aquilo que o público testemunha — uma cabeça arfante a 3 metros do chão ouvindo histórias — seria a imagem projetada dentro de um crânio por outro inventor/imaginador de histórias. Novamente tem-se exemplo de duplicação simples.

⁶⁹ Uma vez que não há como definir o que procede da imaginação e o que vem da memória do Ouvinte.

público orientar-se em um texto enunciado de modo entrecortado e acelerado, no limite da compreensão.

O romance *Molloy*, publicado em 1951, é, na expressão de Souza Andrade, uma narrativa terminal.⁷¹ De acordo com a classificação de Carla Locatelli, *Molloy* pertence à segunda fase da obra beckettiana, que opera uma corrosão interna ao gênero praticado. Ao colocar em xeque a forma romanesca, denunciando sua insuficiência epocal, *Molloy*, porém, não se estabelece como forma nova, uma vez que retorna os elementos constitutivos dessa arte em chave derrisória. O estio do romance tradicional, a relação possível e reveladora entre sujeito e mundo, é problematizada quando o enredo desentrola-se enquanto aventura gratuita e circular, e quando os personagens não dominam mais seus pensamentos,⁷² mas, pelo contrário, são por eles comandados e oprimidos, na forma de uma voz imperativa.

Molloy, no que interessa a este estudo, pode ser chamado de romance de repetição, mas diferentemente de *Play*, repete-se por metamorfose. Composto de duas partes — a primeira protagonizada e narrada pelo personagem homônimo ao título, Molloy; a segunda protagonizada e narrada por Moran —, o romance é o curioso processo que mostra a transformação gradativa da segunda parte na primeira, e que ocorre em três instâncias:

« na escala dos personagens, o detetive Moran se transforma paulatinamente naquele que investiga, ou seja, em Molloy;⁷³

« na escala da fábula, a errância de Moran durante a investigação é pontuada por acontecimentos muito semelhantes à errância de Molloy, narrada anteriormente, na primeira parte;

⁷¹ ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo, Aréle, 2001, pp. 41-78.

⁷² “[...] se o mergulho interior e o autoexame foram, nos primórdios do romance, faces da vontade de compreensão do seu lugar no mundo, aqui temos a máquina pensante como um mecanismo autônomo e independente da vontade de seu possuidor”. Idem, p. 47.

⁷³ Para Northrop Frye, a metamorfose é do tipo encontrada no clássico de Stevenson: “Moran inicia sua procura por Molloy, atento que sua busca real é para encontrar Molloy dentro de si mesmo, como um tipo de Hyde em relação a seu Jekyll”. FRYE, Northrop. “The Nightmare Life in Death”, in O'HARA, J. D. (editor), *Twentieth Century Interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1970, p. 31.

O texto *Company*, por sua vez, tem estrutura duplicativa infinita. Como se viu no Capítulo 1, um narrador (que fala em terceira pessoa) descreve a situação de um ouvinte que escuta uma voz no escuro (que fala em segunda pessoa), a qual recita fragmentos de memória, com o objetivo de conferir a ele um passado, de modo a obrigá-lo a dizer no final, “sim, eu me lembro”. No mesmo escuro, ou talvez em um outro, é sugerida a presença do imaginador, imaginando “isso tudo” para ter companhia. Mas o ouvinte, cada vez mais identificado com o próprio imaginador, não falará “eu”. O uso do pronome “eu” é interdito. Essa proibição pode ser explicada pela mecânica duplicável da imaginação. Sempre que se imaginar, que pensar em si mesmo, o imaginador irá se objetificar, gerando cisão do tipo sujeito/objeto, em um processo sem fim, que ilustra a duplicação infinita.

O aspecto metateatral detectado em *Esperando Godot e Fim de partida*, e que tem na *mise en abyme* o instrumento crítico necessário, não se encontra em *That Time*, e nem *Company* se pode pensar exatamente como metaromanço. A investigação destes dois últimos textos desce para uma escala subterrânea, abaixo da questão do gênero e da própria literatura, e quer decifrar o motor da criação literária, esse processo obscuro, aparentemente incontrolável, que se impõe como necessidade, chamado imaginação. Como Carla Locatelli pontua, a linguagem é problematizada aqui por meio da linguagem. O *mise en abyme* configura-se, portanto, como um ins-vel espelho metalinguístico.

Nem sempre, porém, os textos beckettianos operam a duplicação da própria obra por meio de *mise en abyme*. *Play*, por exemplo, pega teatral de 1963 última peça da fase metateatral do teatro de Beckett, duplica-se por simples repetição.⁷⁰ Ao final do texto, o leitor é surpreendido com um vocabulário vindo da música, “coda”, e o espectador tem de assisti-la novamente. Esse dispositivo permite ao

⁷⁰ Para contato com um abrangente estudo sobre a repetição na obra de Samuel Beckett, cf. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text de Steven Connor*. CONNOR, Steven. *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*. Worcester: Basil Blackwell, 1988.

» na escala narrativa, Molloly escreve sua história em primeira pessoa, ditada por uma voz interna, e Moran escreve sua história em primeira pessoa, ditada por uma voz interna.

A metamorfose pode ser explicada como o diligente empenho de Beckett em problematizar a objetividade narrativa — lembre-se que são duas narrativas supostamente testemunhais — e em problematizar a possibilidade de representação, por meio da inserção da imaginação como elemento desestabilizador e inamovível do pensamento.⁷⁴

A imaginação é o objeto do qual Beckett se aproximará cada vez mais em seu percurso literário e estudado em obras posteriores como *That Time e Companhia*. Como diz Souza Andrade:

A contaminação dos fatos pela imaginação, imitando os relatos de Molloly e Moran seria um primeiro estágio da denúncia do esgotamento de um modelo narrativo, que colocaria face a face um sujeito movido pela necessidade de conhecer e interpretar o mundo, e um universo que se pres-

74 A contaminação dos fatos pela imaginação, imitando os relatos de Molloly e Moran seria um primeiro estágio da denúncia do esgotamento de um modelo narrativo, que colocaria face a face um sujeito movido pela necessidade de conhecer e interpretar o mundo, e um universo que se pres-

ta a objeto desta odisséia cognitiva.⁷⁵

○ cancelamento do conhecimento — ou impossibilidade deste — apontado por Souza Andrade, porém, está subsidiado, na estrutura do romance, pelo cancelamento do próprio romance.

No início da segunda parte, Moran escreve “E meia-noite. A chuva fustigava os vidros”.⁷⁶ Assim, introduz seu relatório, que, explica, “será longo”, e que discutirá sobre sua missão: ocupar-se do caso de Molloly. O leitor acompanhará, no entanto, a transformação de Moran em Molloly, à medida que a narrativa avança. Entre as se-

74 A interpretação nietzschiana de Edith Kern sobre esse romance confere à questão da imaginação o estatuto de criação artística. Para ela, o personagem Molloly é criação do personagem Moran. Surgiu como uma espécie de quimera ou assombração na mente de Moran, Molloly o encarnará para o seu “país”, lugar dionisíaco, complementar à dimensão apolínea de Moran. Para Nietzsche, a criação artística depende de duas dimensões. Para Kern, a duplicação praticada em Molloly seria a paradoxal, a obra de Moran seria a história de Molloly que transformaria Moran em Molloly. KERN, Edith, “Moran-Molloly: The Hero as Author”, in O’HARA, J. D. (editor), *Twentieth Century Interpretations of Molloly, Malone Dies, The Unnamable*. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1970, pp. 35-45.

75 ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*, op. cit., p. 76.

76 BECKETT, Samuel. *Molloly*, Leo Schlatman (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 89.

melhanças biográficas — mesmos (ou parecidos) percursos, mesmos (ou parecidos) encontros, mesmos problemas fisiológicos —, será o surgimento de uma voz imperativa (e que o obrigará a escrever) a semelhança mais reveladora, sobretudo quando se lê as palavras finais de Moran e do romance: “[A voz], foi ela quem me disse que fizesse o relatório. Significa que agora sou mais livre? Não sei. Aprenderei. Então entrei em casa e escrevi, E meia-noite. A chuva fustigava os vidros. Não era meia-noite. Não chovia”.⁷⁷

A dimensão ficcional não é apenas desmascarada (a ficção denuncia a própria ficção como ficção), mas ela é, com o emprego radical da figura de linguagem epanortose, silenciada. Sobre esse aspecto, vale citar o parágrafo com que Northrop Frye encerra seu ensaio sobre Beckett:

Muitas observações curiosamente significantes são feitas sobre o silêncio na trilogia [os romances *Molloly, Malone Morre e O Inominável*]. Molloly, por exemplo, diz: “para mim tudo está realmente silencioso, de tempos em tempos, enquanto para os justos o tumulto do mundo nunca para”. O Inominável diz: “Esta voz que fala, sabendo que mente, indiferente àquilo que diz, muito velha talvez e muito vulgar para conseguir dizer suas últimas palavras, sabendo-se inútil e que sua inutilidade é vã, não ouvindo a si mesma mas o silêncio que ela destrói”. Apenas quando se está suficientemente afastado desta tagarelice para saber que se está tagarelando, pode-se alcançar a serenidade genuína, ou o silêncio que é o seu habitat. “Restaurar o silêncio é o papel dos objetos”, diz Molloly, mas este não é o paradoxo final de Beckett. Seu paradoxo final é sua concepção do processo imaginativo, que suscita e informa sua notável realização. Em um mundo devorado à falação obsessiva, um mundo de televisão e rádio e ditadores gritando e gravadores e naves espaciais emitindo bips, restaurar o silêncio é o papel da escrita.⁷⁸

Imaginação e silêncio são respectivamente o instrumento e a visada de outra obra teatral de Beckett, *Passo* (1976), que não em-prega a *mise en abyme* como recurso duplicativo, mas trabalha um outro modo de repetição, a combinação ou, mais precisamente, a permutação simples.

77 Idem, p. 172.

78 FRYE, Northrop. “The Nightmare Life in Death”, op. cit., p. 34.

⁷⁹ Minha tradução, com base na edição: BECKETT, Samuel. *Samuel Beckett, The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1990, pp. 397-403.

A mãe a acompanha, contando os nove passos à medida que ela evolui no retângulo de luz, descreve sua meia volta, e indaga: “Você não gostaria de tentar dormir um pouco?”. Mas May não responde à questão, disparando, em vez disso, uma série de perguntas referentes aos cuidados dispensados aos doentes: se quer que aplique a injeção; mude de posição; ajeite os travesseiros, os lençóis, pense nas feridas, molhe seus pobres lábios, reze com ela. Segundo a mãe, ainda é cedo para todas essas ações, e o diálogo revela a idade das duas: 90, a mãe; 40, a filha.

May caminhará silenciosamente, até que a Voz/mãe evocará sua atenção, ecoando o início da conversa:

M: Mãe. (Pausa. Mesmo tom) Mãe.
(Pausa)
V: Sim, May?
M: Você estava dormindo?
V: Dormindo profundamente. (Pausa) Ouvi você em meu sono profundo.⁷⁹

através da Voz:

May evoca a mãe, que acorda do sono profundo, manifestando-se surgida do escuro, no fundo do palco.

ca e vice-versa em invariáveis nove passadas — e Voz de Mulher — cemente envelhecida, vestindo andrajos, e caminhando de lá para ou da memória. Encena-se o diálogo entre May — jovem pre-co-

A primeira parte poderia ser nomeada de evocação dos mortos sonagem May, diálogo (entre mãe e filha), eco/repetição.

apresentam em cada parte, são os seguintes: Voz de Mulher, a per-

Os elementos que se combinam, variando no modo como se As quatro partes iniciam-se com um *blackout* e o som de sinos.

personagem May [Fig. 13].

regular projetada no chão, paralela à plateia, que limita o ir e vir da constante, a ambiência cênica: trata-se de uma faixa de luz retan-ferentes maneias os mesmos elementos. Há um componente *Passos* está formatada em quatro partes que organizam de di-

⁸⁰ Knowlson comenta que “o caminhar [de May], apesar de nunca realmente explicado, adquire, no entanto, uma estranha forma de justificação. Parte devida a sua qualidade obsessiva e parte devida às palavras da mãe, que apresentam o caminhar solitário de May, como figuração da externalização de uma angústia interna”. KNOWLSON, J. e PILLING, J. *Frescoes of the Skull*. London: John Calder, 1979, p. 222.

⁸¹ No inglês, “to revolve”:

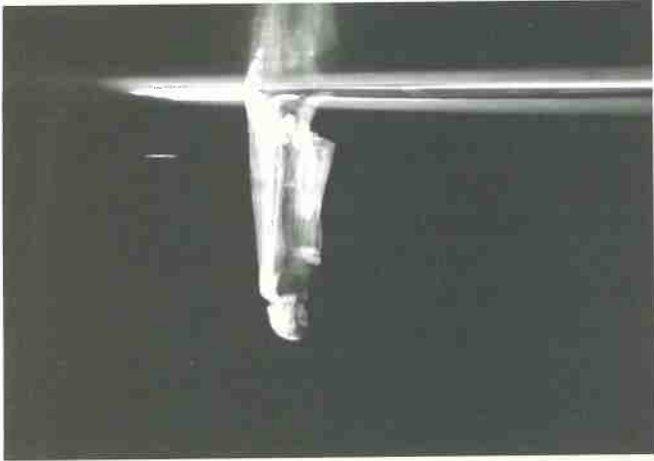
Repetição de palavras, ou eco, usadas como ênfase (do tipo “Mãe, Mãe”), ou de frases (o caso acima, em que a estrutura da frase é duplicada) permitem toda a obra. Esse recurso mimetiza o ir e vir incansável da personagem sobre o palco, que mimetiza seu estado mental,⁸⁰ referido, ao final da primeira parte, pela mãe, com o vocabulo “revolver”⁸¹ (do latim *re-volvere*, dar a volta, girar em torno): “Você nunca vai parar? (Pausa) Nunca parará de... revolver isso tudo? [...] Isso tudo. (Pausa) Em sua pobre mente. (Pausa) Isso tudo”.

“Isso tudo”, enunciado três vezes, resume o que o público assiste, e o que o leitor da peça visualiza.

A segunda parte poderia ser chamada de evocação à plateia ou exercício de imaginação. Aqui a Voz faz um monólogo — no qual comenta sua situação —, descreve o que ocorre em cena — ou seja,

V: May. (Pausa. Mesmo tom) May.
M: (Caminhando) Sim, mãe.

Figura 13
<http://www.exiliedthearc.com/whats-playing>



⁸³ Como disse Becker: "Palavras são como alimento para esta pobre menina [...]". São suas melhores amigas". BECKETT, Samuel apud BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*. op. cit., p. 54.

Mas ainda falta uma pergunta: quando May fala, o que ela diz? "Conta como foi. (*Pausa*) Tenta contar como foi. (*Pausa*) Isso tudo. (*Pausa*) Isso tudo".

Companhia.

anteriormente nos personagens de *Fim de Partida, That Time* e bulação como sucedâneo de companhia,⁸³ exercício detectado Nesse caso, tudo indica que May é mais uma praticante da efa-Voz acusmática é sua própria voz, a voz de um sujeito cindido. « ou ela se imagina sozinha porque, de fato, está sozinha, e a para respeitar a convenção teatral da quarta parede;

« May se imagina sozinha (ou é imaginada sozinha) simplesmente para respeitar a convenção teatral da quarta parede; Conclui-se daí que ela se imagina sozinha? Duas hipóteses: fato, May falará sozinha, ganhará seu monólogo.

Mais outras perguntas são disparadas pela Voz e outras repostas mental da personagem. cenicamente e acuradamente, cínica e auditivamente, o revolver faz lembrar a preocupação de um diretor teatral que tentasse repetir pteado pela Voz. A exigência de tirar o carpete para ouvir os passos ao público em um diálogo entre May e mãe, duplamente inter-vertiam também ser ouvidos. Essa última informação é apresentada o carpete. A ação, ou seja, andar, não era suficiente, os passos de-antes, segundo a Voz, acarpetado, mas May solicita à mãe que retire mentinas jogavam "lactosse". O local por onde ela caminhava era May começou a andar de um lado para o outro, quando outras dramaturgíca, do que biográfica.

o ir e vir de May -, fornece a essa imagem uma história — ou seja, uma origem -, e encaixa no monólogo um diálogo, no qual inter-pretará as vozes de May e da mãe.

A Voz inicia o monólogo, retratando-se como testemunha invisível do ir e vir da outra, testemunha, porém, inaudível para a personagem: "Eu ando por aqui agora. (*Pausa*) Melhor, eu venho e fico. (*Pausa*) Quando a noite cai. Ela acredita que está sozinha". Se, na primeira parte, a mãe era evocada "de seu sonno profundo", como que do sono da morte, aqui a Voz "ecoa" esse aspecto fantasmático da outra. E é na condição fantasmática que a Voz apela à plateia em vários momentos:

« "Olhem como ela se mantém silenciosa..."

« "Mas deixemos ela se mover, em silêncio."

« "Vejam como ela gira com habilidade".

A Voz convida a plateia a entrar na esfera de imaterial consistência que é a imaginação. É na condição de "imaginador", ou criador, ou dramaturgo, que a Voz pergunta e reflete sobre a situação em cena. Quando ocorre uma pausa no ir e vir, e May para voltada para a plateia, a Voz convida a audiência a reparar no modo como ela mantém "a face voltada para a parede". A afirmação remete à quarta parede, convenção do teatro ilusionista, que garante a independência entre palco e plateia.⁸²

A Voz pergunta e responde sobre o local da cena e sobre quando a situação começou, atentando às prescritivas dramáticas sobre tempo e lugar.

O local por onde May caminha é, segundo a Voz, "a casa velha, a mesma onde ela... onde ela começou... onde tudo começou". A decisão pela opção "onde ela começou" em substituição à frase não

⁸² A ideia de a Voz revelar para o público que ele está em um teatro, assistindo a uma peça, onde BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 55.

« “Ao cair da noite” [mesma hora das aparições de Voz, como de-clarado na segunda parte].

« “Esgueirou-se ao cair da noite [eco] para dentro da igreja pela porta norte, sempre fechada naquela hora [atravessar uma porta fechada é ação possível de um fantasma] e andou, de um lado pro outro, de um lado pro outro [eco], em seu pobre braço” [repetição variada de “sua pobre mente”, na parte um. O braço se refere à arquitetura em formato de cruz das Igrejas].

« “Algumas noites ela pararia como que congelada por algum estremeamento da mente [alusão às pausas no caminhar da personagem em cena], e se manteria completamente quieta até poder mover-se de novo”.

« “Mas muitas também foram as noites em que caminhava sem parar, de um lado pro outro, de um lado pro outro [eco], antes de esvanecer assim como aparecera” [esvanecimento é qualidade de um fantasma].

« “Nenhum som. Pelo menos nenhum para ser ouvido” [pois de-ve-se respeitar a ilusão dramática imposta pela quarta parede].

« “A aparência. A aparência [eco]. Desmaiada, mas não invi-sível, numa certa luz [característica de fantasmas]. Dada a luz certa [correção *in media res*, indício autoral]. Cinza mais do que branca, sombra pálida de cinza. Andrajosa. Um emaranhado de andrajos” [note que o fantasma tem a mesma aparência de May, como é descrita na rubrica inicial da peça].

« “Vejam isso passar [o fantasma andrajoso]... vejam ela passar diante do candelabro [correção *in media res*, que identifica o fantasma à personagem andrajosa em cena. Repetição de es-trutura empregada pela Voz na segunda parte, “vejam como ela gira habilmente”]; como suas chamas, a luz... do mesmo modo que a lua por trás das nuvens”.

A narração, a partir daqui, introduz duas personagens novas, mas que espelham May e sua mãe, a saber, Amy e Mrs Winter.

A relação de duplicação entre a narradora e a nova personagem é reforçada ao detectar-se que Amy é anagrama de May, e que a des-

Portanto, em relação à primeira parte da peça, a segunda em- prende variações dos quatro componentes permutáveis. Fcos e repetições se renovam. Reencena-se diálogo entre mãe e filha, dessa vez, dentro do monólogo da Voz e interpretado por ela. A presença de May é apenas cínica. E a Voz revela-se como ente indepen-dente, destacado da personagem mãe.

A terceira parte poderia ser chamada de evocação ao leitor ou se-gundo apelo à imaginação.

Se, na segunda parte, o espectador era chamado a partilhar da imaginação da Voz, nesse momento é o leitor (final a peça pode ser lida também) que é convocado a acompanhar a sequência de uma história (“Continuação” [*Sequel*], diz a primeira palavra da ter-ceira parte), um romance enunciado e inventado por May (“como o leitor deve se lembrar...”, ela diz).

O romance de May pode ser dividido em duas partes. Na pri-meira, narra a história de um fantasma de mulher que assombra uma Igreja; na segunda, interpretará o diálogo entre Amy e sua mãe, Mrs Winter, sobre o mesmo fantasma.

Assim, reforça-se o tema do fantasma, já abordado anteriormente, mas em novo arranjo. Segue a narração de May, transcrita sem as rubricas e comentada entre colchetes:

« “Continuação. Continuação” [note o emprego do eco. O termo indica que o público continua a assistir a mesma peça, ou o leitor continua a seguir a mesma história. Uma história, desde a primeira parte, iniciada *in media res*].

« “Um pouco mais tarde, quando tinha sido quase esquecida, ela começou a... Um pouco mais tarde, quando era como se ela nunca tivesse existido, isso nunca tivesse existido, ela começou a andar” [note como a personagem faz referência ao seu próprio andar em cena, e nas cenas anteriores. Note ainda a repetição de sentenças e a correção feita *in media res* — “começou a...”, o que configura May como “imaginadora”, criadora, inventora da história. Pode-se inferir que, ao ser esquecida, a personagem passa a assombrar como vestígio renitente de si mesma].

crição de Amy ajusta-se à figura divisada no palco. Como narra May, a filha de Mrs Winter era “uma garota muito estranha, apesar de dificilmente ser ainda uma garota”.⁸⁴

A relação especular entre Mrs Winter e a mãe pode ser detectada na idade avançada das duas: uma com 90 anos; outra com um nome que sugere a última estação da vida.

Repetindo a fórmula da primeira parte da peça, Amy e Mrs Winter dialogam, e, repetindo o estilo da segunda parte da peça, o diálogo é interpretado pela voz da narradora.

O diálogo pode ser resumido a uma pergunta, a uma resposta e a um comentário. Mrs Winter pergunta se a filha não notou nada estranho na missa aquele dia — fazendo migrar para o diálogo a história da assombração, narrada anteriormente. Amy responde que não notou nada estranho na missa, porque “não estava lá”. Mrs Winter se admira, pois, como comenta, ouviu a filha orando e dizendo amém. A misteriosa colocação de Amy “eu não estava lá”, no entanto, mimetiza a cena: lembre-se que também a voz é uma ausência audível.

A terceira parte encerra com o diálogo entre Amy e Mrs Winter, o qual repete *ipsis litteris* a estrutura do diálogo com que May e mãe encerram a primeira parte:

Amy. *(Pausa. Mesmo Tom)* Amy. *(Pausa)* Sim, mãe. *(Pausa)*. Você nunca vai parar com isso? *(Pausa)* Você nunca vai parar... de revolver isso tudo? *(Pausa)* Isso? *(Pausa)* Isso tudo. *(Pausa)* Em sua pobre mente. *(Pausa)*. Isso tudo. *(Pausa)* Isso tudo.

Por essa passagem, fica definitivamente estabelecida a identidade entre Amy e May, uma vez que a característica mais forte de May —

⁸⁴ Essa característica de May, sua idade indeterminada — menina, mas ao mesmo tempo envelhecida —, tem sua gênese em um caso clínico sobre o qual Beckett ouviu em uma palestra de Carl Gustav Jung em 1935. O psicólogo, no meio de seu relato, tem um insight sobre a causa da parolgia de uma paciente: a moça existia, mas nunca havia de fato nascido. Beckett recriaria em Passos uma história que já havia citado literalmente na voz da personagem Maddy Rooney em All that Fall. BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, op. cit., pp. 64-65.

o revolver isso tudo -, e que constitui a própria estrutura da peça,⁸⁵ transmite para Amy.

Tomando a faixa de luz no chão como componente constante da peça, a terceira parte varia assim seus outros ingredientes: novos ecos e repetições; diálogo entre mãe e filha, dessa vez chamadas de Amy e Mrs Winter; May em cena como narradora, inventora de uma história, que a plateia acompanha, ao que parece, à medida que é criada; e o silêncio da voz, que não significa ausência, uma vez que ausência, como cada parte da peça demonstra, é aqui uma forma de presença.

A quarta e última parte de *Passos* concretiza a ausência-presença integralmente. Vê-se a trilha de luz vazia, ouve-se o silêncio. Por in-finitos 10 segundos.

O diálogo, que é a forma de apresentação da primeira parte, tomado a contrapelo, mostra-se como vestígio da memória, ou da imaginação, de uma personagem sozinha, que, como tantos irmãos em Beckett, rememoraram ou etabulam para ter companhia.

Mas, nesse caso, algo mudou. Nas obras precedentes, havia reiterada menção a um crânio, dentro do qual ocorria o exercício de imaginação compartilhado com o público, com o leitor. Em *Passos*, porém, falta o marco do crânio, de modo que falas e imagens parecem ondas de rádio captadas quando sua emissão já se apagou; luz testemunhada de uma estrela que já não existe.

“Um pouco mais tarde — reporta May — quando tinha sido quase esquecida, ela começou a... Um pouco mais tarde, quando era como se nunca tivesse existido, como se isso nunca tivesse existido, ela começou a *andar*”. Quando a personagem passa a assombrar a Igreja, estava mais do que esquecida, vigorando enquanto ausência. E como ausência que se restemunha a memória dramatizada da primeira parte, paradoxalmente, a memória e a imaginação desen-corporadas de alguém que não estava lá e não está aqui.

⁸⁵ “[...] Beckett insiste que a imagem de uma mulher caminhando sem sossego de um lado para o outro é central para a peça. ‘Essa era [minha] concepção básica [...]’, Beckett comentou, ‘o certo, as palavras são apenas construídas ao redor desta figura’. ‘Se a peça é repleta de repetições, é por conta destas caminhadas sem fim. Este é o centro da peça, tudo o mais é secundário’”. KNOWLSON, J. e PILLING, J. *Frescoes of The Skull*, op. cit., pp. 220-221.

que a plateia contempla na cena é, portanto, a reprodução do final da história do livro: um homem que lê para o outro e, em seguida (quando o livro termina), um homem olhando para o outro. Enoch Brater observa que “a história narrada começa no passado e termina em um futuro que adianta a conclusão da peça”:⁸⁶

Se a *mise en abyme* é definida por constituir um espelho interno da obra, espelho que em *Os moedeiros falsos* era associado ao diário de Edouard, em *Improvisão de Ohio*, curiosamente, o espelho não é o livro, mas a cena. O que se vê em cena é uma imagem selecionada ou refletida do livro.

A duplicação em *Improvisão de Ohio* é, portanto, do tipo para-doxal: a cena está contida no livro que está contido na cena. A triste imagem que a plateia contempla — dois homens velhos, um lendo e outro ouvindo o final de um livro antigo — pertence à triste história narrada, que é, por sua vez, parte da peça.

Contudo, a duplicação também é infinita, pois o livro do Lector narra uma história em que o Lector chega com um livro, o qual narrará uma história que contará de um Lector que possui um livro e assim *ad infinitum*.

Vale lembrar que na cena e na narrativa, leitor e ouvinte são *Doppelgänger*. A fábula contada, que o palco imita, registra o caso de um personagem que, no extremo da solidão, duplica-se para ter companhia.

Lembre-se ainda que, no registro metalinguístico, a duplicação tem visada epistemológica, instrumentalizando Becker a investigar o funcionamento do conhecimento, do estudo, da efabulação. *Improvisão de Ohio*, portanto, fornece um novo ângulo para se entender a relação entre duplicação e busca por companhia. Essa relação, analisada anteriormente nos textos *That Time, Companhia e Passos*, caracteriza-se pela separação entre voz e personagem, pela objetivação do sujeito imaginador ou pensante, e pela volta final do sujeito a si mesmo, o que não implica na unidade do eu, mas na constatação da própria solidão.

⁸⁶ BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Becker's Late Style in the Theater*, op. cit., p. 128.

Supondo a existência de uma escala de imaterialidade, as personagens Amy, Mrs Winter e aquela que assombra a Igreja seriam as mais intangíveis, enquanto imaginação de May; a elas seguiria a mãe, da primeira parte, que pode ser entendida como memória de May; mas May também comparece ficcionalizada, pois, na segunda parte, é uma espécie de personagem da Voz, a qual, por sua vez, é o duplo cindido de May.

Contudo, o ciclo não se fecha sem que o público/leitor adentre a citanda, pois foi convocado diretamente pela Voz e por May nas segunda e terceira partes. Foi incluído desavisadamente num jogo de sombras e silêncio, para que, ao final, possa admirar, no espelho que se tornou o palco, seu imaterial destino comum.

3.2. *Improvisão de Ohio*

Em *Improvisão de Ohio*, como foi dito ao final do capítulo anterior, detecta-se a *mise en abyme*. Cabe agora entender sua qualidade. O palco — a guisa de recordação — mostra dois homens idênticos e identicamente vestidos sentados à mesa, sobre a qual há um único chapéu e um livro antigo. O homem à cabeceira, nomeado Lector, lê para o outro, nomeado Ouvinte, as últimas páginas do livro.

O relato tem dois registros: relato de fatos não mostrados em cena e relato da situação cênica.

No primeiro caso, a narrativa acompanha um certo “ele”, que perde um entre querido, muda-se para a margem oposta do rio [Sena], onde tenta, sem sucesso, superar o vazão. O entre querido, por sua vez, busca (do além) consolá-lo, enviando um Lector, como maneira de mitigar seu sofrimento em suas noites de insônia.

No segundo registro da narrativa, e que coincide com o que se vê na cena, contra-se de alguém que lê para um outro uma “triste história” escrita em um livro antigo, e o faz por muitas noites. Até o dia — depois da última frase proferida —, no qual leitor e ouvinte tornam-se como um só, e ficam ali, encarando-se, enterrados nas profundezas da mente ou abismos de consciência.

Os dois homens que se encaram fixamente como que trans-
formados em pedra, ao final de *Improvviso de Ohio*, dois homens
enterrados em pensamentos, presos nas profundezas da mente, re-
fletindo-se um no outro, são, ao fim e ao cabo, dois homens como
um só, reproduzindo a tendência beckettiana, detecada nas outras
obras, da multiplicação de si, bem como do aprisionamento no
crânio.
É possível, por meio de um estudo comparativo, reinar a espe-
cificidade do tema da solidão em Beckett. No próximo capítulo,
a análise conjugada de *Improvviso de Ohio* e do romance *Mestres
antigos*, do austríaco Thomas Bernhard, buscará entender duas res-
postas artísticas ao tema da perda de um ente querido.

AUTOR:
THOMAS BERNHARD E SAMUEL BECKETT

1. A TENDÊNCIA AUTOBIOGRÁFICA

Autores com características estilísticas e temáticas tão diversifi-
cadas como são J. M. Coetzee, W. G. Sebald, Thomas Bernhard
e Philip Roth comparilham, no entanto, a prática de terem se
duplicado em várias de suas obras, emprestando ao narrador (ge-
ralmente protagonista) atributos biográficos. Em *Diário de um ano
ruim* (2007), *Austerlitz* (2001), *O sobrinho de Wittgenstein* (1982, e
toda a saga de Zuckermann (duplo rothiano por nove títulos), os
autores não declaram intenção autobiográfica, mas se dedicam a
um modo romanesco que problematiza a representação mimética
por meio de uma espécie de investigação da confiabilidade do nar-
rador ou, ainda, por meio de uma investigação da produção textual
e seus artifícios.
Por exemplo, em *Diário de um ano ruim*, o protagonista, assim
como Coetzee, é escritor, de origem sul-africana e residente na Aus-
trália, atendendo pela sugestiva alcunha de Senhor C. ou J. C. O
romance vem redigido em três faixas horizontais, correspondentes a:
« ensaios sobre temas contemporâneos escritos pelo Senhor C. a
pedido de um editor alemão;

¹ Para uma investigação mais extensiva dos aspectos biográficos e intertextuais desse romance, cf. MOCHECHUTE, Talita Cruz. *A fuga australiana de J. M. Coetzee: o romance autorreflexivo contemporâneo*. Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Não há nada de trivial ou inócuo na simetria particular que a figura do duplo, absolutamente central à literatura moderna, e não apenas a ela, evoca. Desde o título do seu *Samuel Beckett e seus duplos – Espelhos, abismos e outras vertigens literárias*, Cláudia Maria de Vasconcellos aponta para uma configuração especialmente complexa que o recurso assumiu na obra final de um dos grandes da literatura do século XX, cuja importância excede em muito a autoria de Godot e Molloy. Em *Improviso de Ohio* (1980), miniatura dramática musical e densa como um poema, a dramaturga e pesquisadora, também autora de *Teatro inferno: Samuel Beckett* (Terracota, 2012), encontrou um caso de exploração total e inovadora do duplo, espécie de culminância da história de um recurso literário cujos capítulos essenciais foram escritos por nomes fundamentais, como Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann e Dostoiévski, sem esquecer mestres modernos, como Pirandello, Gide, Thomas Bernhard e Georges Perec.

>>>

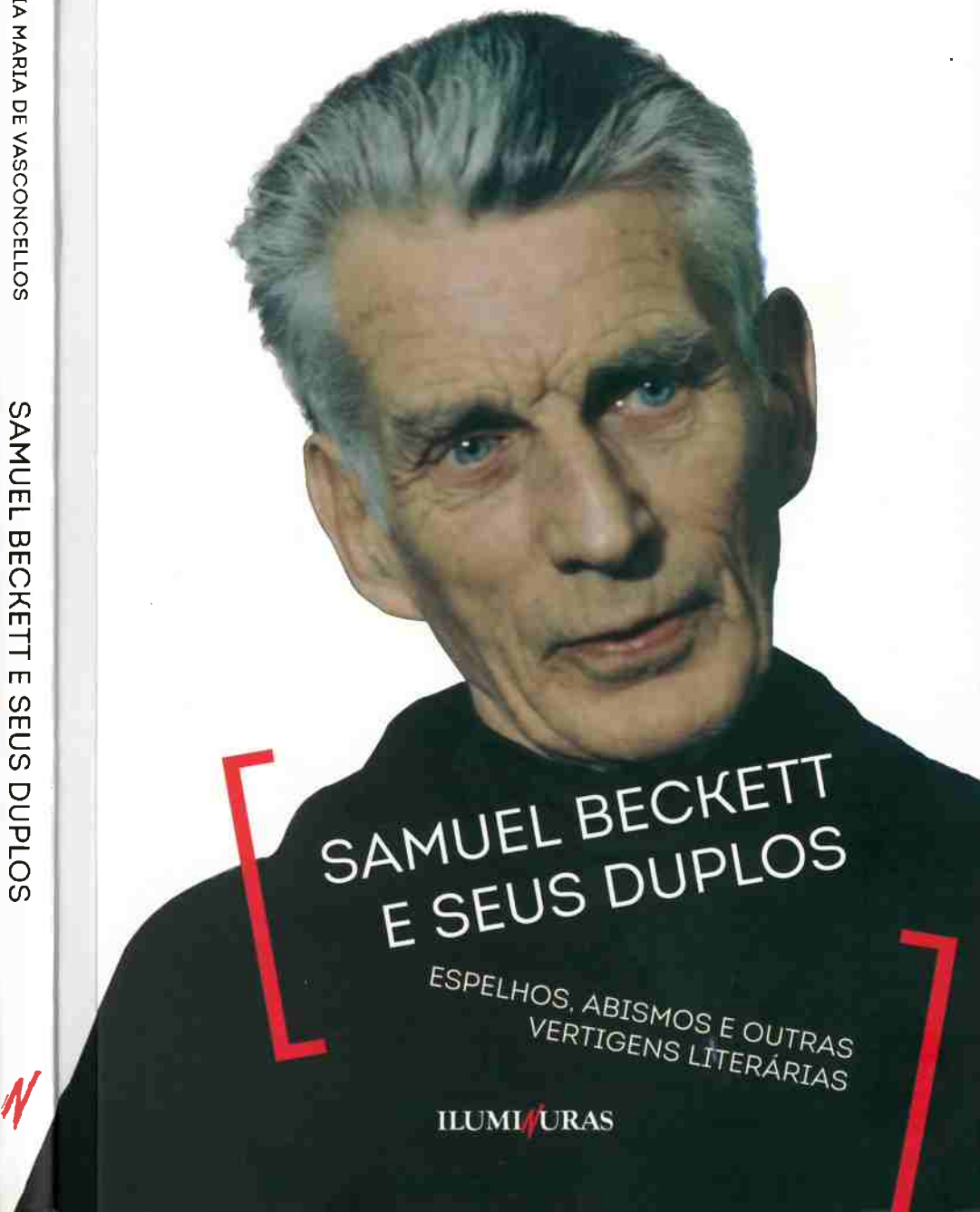


CLÁUDIA MARIA DE VASCONCELLOS

SAMUEL BECKETT E SEUS DUPLOS

N

CLÁUDIA MARIA DE VASCONCELLOS



SAMUEL BECKETT
E SEUS DUPLOS

ESPELHOS, ABISMOS E OUTRAS
VERTIGENS LITERÁRIAS

ILUMINURAS

ITUM/URAS

ESPELHOS, ABISMOS E OUTRAS
VERTIGENS LITERARIAS

SAMUEL BECKETT E SEUS DUPLOS

CLAUDIA MARIA DE VASCONCELOS



Copyright © 2017
Cláudia Maria de Vasconcellos

Copyright © desta edição

Editora Iluminuras Ltda.

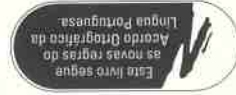
Capa e projeto gráfico
Eder Cardoso / Iluminuras

Foto da capa:

Roger Pic (1977), modificada digitalmente
Bibliothèque nationale de France

Revisão

Meire Gomes



CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ
V446s

Vasconcellos, Cláudia Maria de, 1966-
Samuel Beckett e seus duplos : espelhos, abismos e outras vertigens literárias / Cláudia Maria
de Vasconcellos. – 1. ed. – São Paulo : Iluminuras, 2017.
192 p. : il. : 21 cm.

ISBN: 978-85-732-1556-4

1. Beckett, Samuel, 1906-1989 - Crítica e interpretação. 2. Teatro irlandês (Literatura) -
História e crítica. I. Trúilo.

17-39153
CDD: 809.2
CDU: 82-2

2017
EDITORA ILUMINURAS LTDA.
Rua Inácio Pereira da Rocha, 389 - 05432-011 - São Paulo - SP - Brasil
Tel./Fax: 11 3031-6161
iluminuras@iluminuras.com.br
www.iluminuras.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, II

[CAPÍTULO 1]

PERSONAGEM:

SERES AUTOSCÓPICOS E VOZES ACUSMÁTICAS

1. SERES AUTOSCÓPICOS OU *DOPPELGÄNGER*, 15

1.1. Duplicação e consciência: "William Wilson", 18

1.2. Duplicação e "trifonia": *O duplo*, 22

1.3. Duplicação industrial: *O homem duplicado*, 34

2. VOZES ACUSMÁTICAS E COMPANHIA, 43

2.1. A última gravação de Krapp, 44

2.2. *That Time*, 48

2.3. *Companhia*, 57

2.4. Improviso de Ohio, 64

[CAPÍTULO 2]

OBRA:

MISE EN ABYME E REPETIÇÃO

1. ANDRÉ GIDE E OS MOEDEROS FALSOS, 80

2. GEORGES PEREC E A COLEÇÃO PARTICULAR, 87

3.1. *Esperando Godot. Fim de partida. A última gravação de Krapp. That Time. Companhia. Mollay e Passos*, 97

3.2. Improviso de Ohio, 114