

Samuel Beckett

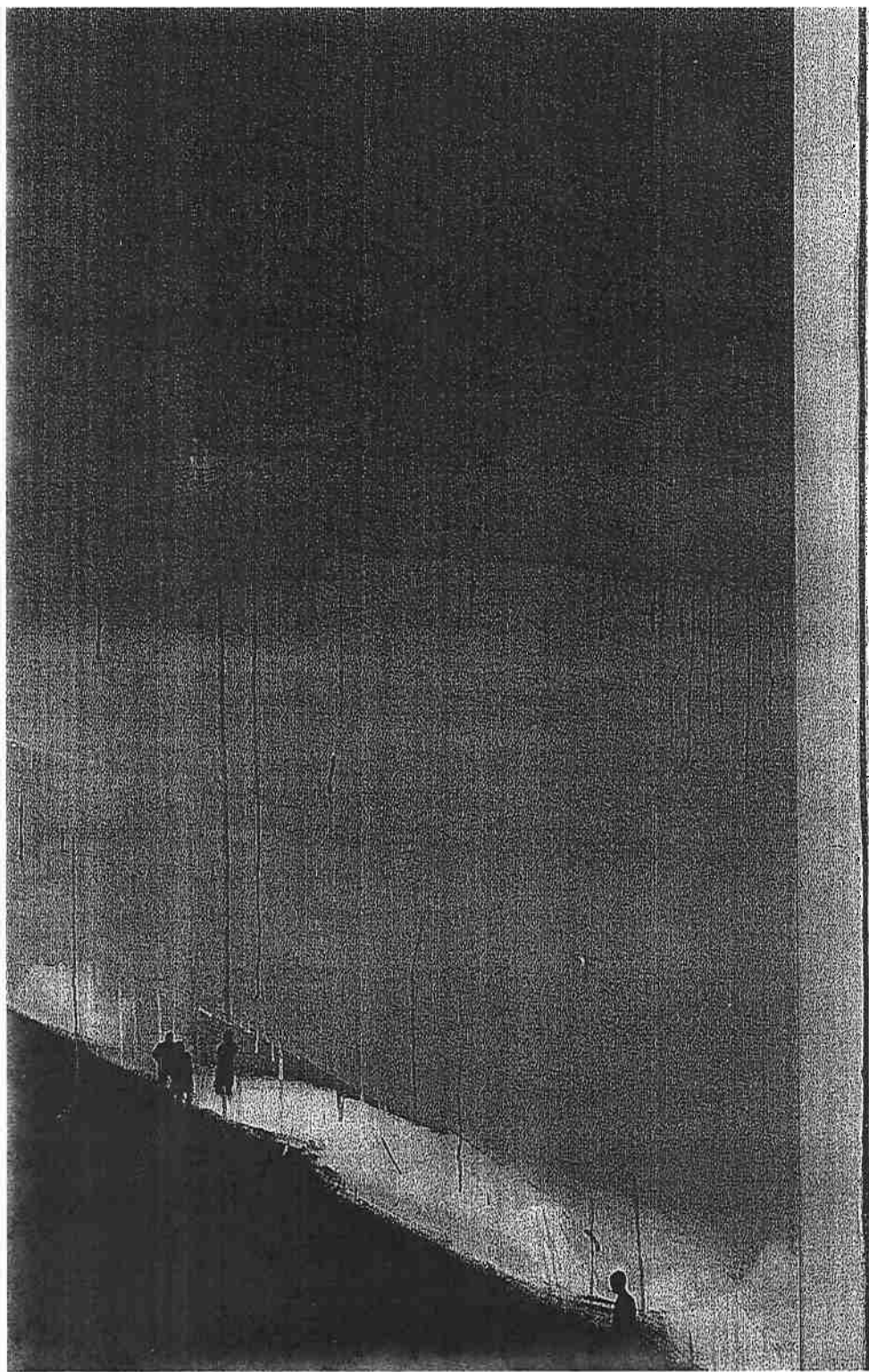
---

COMPANHIA E  
OUTROS TEXTOS

tradução  
Ana Helena Souza

prefácio  
Fábio de Souza Andrade





COMPANHIA E OUTROS TEXTOS

Copyright © 2011 by The Estate of Samuel Beckett 1980, 1981,  
1982, 1983, 1986, 1988, 1989, 1990, 1999, 2002, 2009

Copyright da tradução © 2012 by Editora Globo S.A.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânica ou eletrônica, fotocópia, gravação etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

Texto fixado conforme as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa  
(Decreto Legislativo nº 54, de 1995)

*Título original: Company etc.*

*Editor responsável: Andressa Veronesi*

*Assistente editorial: Juliana de Araujo Rodrigues*

*Preparação: Cláudia Cantarin*

*Revisão: Ana Maria Barbosa*

*Capa: Luciana Facchini*

*Imagem de capa: Tatiana Blass, Afogados # 2, acrílica e verniz sobre tela,  
200 x 300 cm, 2010, foto Milene Rinaldi, Coleção BCA*

*Imagem das guardas: Tatiana Blass, série "Os sentados", aquarela e ponta seca  
sobre papel, 22,7 x 32,5 cm, 2000*

1ª edição, Editora Globo, 2012

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Beckett, Samuel, 1906-1989.

Companhia e outros textos / Samuel Beckett; tradução Ana Helena Souza; prefácio Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Globo, 2012.

Título original: Company  
ISBN 978-85-250-5089-2

I. Contos ingleses I. Andrade, Fábio de Souza. II. Título.

12-01252

CDD-823.91

Índice para catálogo sistemático:

I. Contos: Literatura inglesa 823.91

Direitos de edição em língua portuguesa para o Brasil  
adquiridos por Editora Globo S.A.

Av. Jaguaré, 1485 – 05346-902 – São Paulo – SP  
www.globolivros.com.br

## SUMÁRIO

Prefácio, 7

Notas sobre os textos e as traduções, 19

*Companhia*, 27

*Pra frente o pior*, 65

*Sobressaltos*, 89

*O caminho*, 97

*Teto*, 99

Apêndice, 101

*Ouvido no escuro I*, 103

*Ouvido no escuro II*, 107

Cronologia, 111

Bibliografia, 123

## PREFÁCIO

*De nenhum modo adiante: o meromáximo  
mínimo no último Beckett*

ENTRE 1980 E 1983, Beckett publicou três obras de ficção – *Companhia* (1980), *Mal visto, mal dito* (1981) e *Pra frente o pior* (1983) – que destoavam dos textos residuais, mais breves, predominantes em sua prosa desde *Como é* (1961). A obsessão central da obra beckettiana – a necessidade moderna de dar forma ao caos da experiência sem aparar-lhe as arestas, de comunicar o incommunicável, de extrair o algo do nada, o movimento, do impasse – parece nelas ter encontrado uma expressão tão singular, quanto desafiadora, nova ainda uma vez, num percurso cuja tônica sempre foi a série de invenções desconcertantes.

Se comparadas aos fragmentos breves dos anos 1960 e 1970, “têtes mortes”, “fizzles”, “faux départs”,<sup>1</sup> restritos à concisão extrema de poucas páginas ou parágrafos, estes textos mais extensos, mas não menos exigentes, no limite entre a novela longa e o romance breve, sugeriram à críti-

1. “Cabeças mortas”, “fascos”, “falsos recomeços”.

ca uma simetria tentadora. Foram lidos como uma segunda trilogia, contraponto tardio aos romances do pós-guerra, *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953), em que o irlandês primeiro investiu sistemática e estruturalmente contra as bases comuns do romance, gênero cuja história se confunde com o realismo formal.

Livre, portanto, da obrigação de desidratar o bê-a-bá do romance – enredo e personagens, sólidos ou desmilinguando-se, mas ainda reconhecíveis, continuidade temporal e espacial minimamente rastreáveis –, a última prosa beckettiana avançou rumo a outra instabilidade, não fosse a sua obra já povoada de narradores-narrados em crise e em xeque, perdidos entre os polos do silêncio e da fala compulsiva, o anonimato e a marca autoral fortíssima, a desmemória e as imagens impressas a ferro, no corpo e na mente, a proximidade e a impossibilidade do fim, a série e o impasse, enfim.

Por mais que as estratégias, ênfases e pontos de ataque em *Companhia*, *Mal visto, mal dito* e *Pra frente o pior* variem, os três desenvolvem-se a partir de um vetor estético, procedimentos técnicos e um projeto cognitivo comum – uma hermenêutica da desconfiança –, instaurando uma ruptura de gêneros, no velho sentido aristotélico, que combina ficção, poesia e drama ao limite da quase indistinção. Jonathan Kalb e Stanley Gontarski, entre outros, estudaram como esta característica na obra final de Beckett convida às adaptações de sua prosa para o palco, caso de encenações marcantes e bem-sucedidas, como as da grupo teatral Mabou Mines – que levou à cena *O despovoador* (*The Lost*

*Ones*, 1975), protagonizado por David Warrilow, *Companhia* (*Company*, 1983) e *Pra frente o pior* (*Worstward Ho*; 1986), ambas com Frederik Neumann atuando – ou a da companhia La Mama, de Nova York, em que Ryan Cutron atuou, dirigido por Gerald Thomas, numa versão cênica de *All strange away*.

Em todas elas, a conversão em linguagem da voz interior que inventa a si própria, mesclando-se aos “rags and bones”, os restos da experiência, é o assunto e a matriz da forma estética. Estamos no “manicômio do crânio”, o “começo de tudo”, e a tarefa é a de buscar, entre a desistência e a resistência do narrador, novas estratégias para tornar sensíveis, palpáveis as opacidades e transparências da fantasia imaginativa em movimento. Nada mais distante da psicologia do romance intimista tradicional, racionalização da consciência profunda ou sondagem dos abismos da inconsciência, ou até mesmo do fluxo da consciência, estratégia modernista para representar de modo poroso e comunicante o mundo interior e a realidade exterior.

Desde *Como é*, a escrita de Beckett oscila entre dois modelos discursivos: o *ipsis litteris* perturbado e o da voz tal qual, *verbatim*. Relativizados e jogados um contra o outro, ambos minam o que de fixo associamos ao registro escrito e de fugidio, ao oral. A nova voz narrativa não fala de moto próprio, cita. Ao contrário do “eu” cartesiano, que se basta, sua existência passa pelo testemunho legitimador do outro, do ouvinte. Sem seu duplo, seu copista, ela perde atualidade, deixa de existir: para ganhar corpo, precisa de um editor, de alguém que a perceba. Quem cria é o “inventor da

voz e do seu ouvinte e de si mesmo. Inventor de si mesmo por companhia". Seu lugar é o de examinar microscopicamente os processos perceptivos que disparam a fantasia e o processo de sua tradução em palavras. Ver e ouvir, mediações necessárias do criar, são a matéria primeira da ficção final beckettiana, transfigurando o eu em olho devorador, o "I" (eu) se faz "eye" (olho), e o sujeito, todo ouvidos, se faz muitos.

Escritos entre 1977 e 1979, os 58 parágrafos de *Companhia* multiplicam o narrador em muitos, dividindo sua voz em instâncias em conflito, conferindo força dramática, portanto, a suas incertezas e espessura cênica ao processo de enunciação. Surpreendentemente para uma narrativa que se instala na intimidade da consciência, "sede de tudo", onde fechadas as pálpebras se abrem os olhos por trás deles, os da imaginação, a primeira pessoa é aqui um interdito. Foi suprimida e diluída em narrativas apoiadas na segunda e terceira pessoas gramaticais. Além de instituir um "você", ouvinte no escuro interpelado tão diretamente quanto a linha reta é possível na obra beckettiana, ou seja, o meromáximo mínimo, o mecanismo narrativo de *Companhia* alimenta uma voz em terceira pessoa, não eu, que por sua vez se refere a um "ele", sujeito-objeto, inominável.

*Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar. [...]*

O uso da segunda pessoa marca a voz. O da terceira aquele outro pustulento. Se ele pudesse falar para e de quem fala a voz haveria uma primeira. Mas ele não pode. Ele não vai. Você não pode. Você não vai.

No escuro, num espaço indefinido e vinda de uma fonte imprecisa, esta voz chega, portanto, a alguém, deitado de costas, valendo-se da segunda pessoa para fazer afirmações impossíveis de aferir (possivelmente sobre a situação presente deste narratário) ou veicular memórias ou pseudomemórias (cenas de infância, juventude e na idade avançada) de atribuição também incerta.

Você está em pé na ponta do trampolim alto. Bem acima do mar. Nele você vê o rosto do seu pai voltado para cima. Voltado para você. Você olha para baixo para o amado e confiável rosto. Ele grita para você pular. Ele grita, Seja um menino corajoso. O rosto redondo e vermelho. O bigode farto. O cabelo ficando grisalho. A ondulação o balança para baixo e para cima outra vez. O grito distante outra vez, Seja um menino corajoso. Muitos olhos em você. Desde a água e desde a praia.

Não é seguro que o ouvinte deitado seja de fato o destinatário único ou privilegiado das palavras vazadas por esta voz, mas no primeiro momento, aliciados pela voz narrativa, tanto "ele", quanto o leitor, tendem a sobrepô-lo ao protagonista apanhado na armadilha verbal que descrita, em tom neutro, nos parágrafos que se alternam aos das interpelações diretas.

Se a voz não está falando com ele deve estar falando com um outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina. Para um outro daquele outro. Ou dele. Ou de um outro

ainda. Para um outro daquele outro ou dele ou de um outro ainda. Para alguém deitado de costas no escuro em todo caso. De alguém deitado de costas no escuro se o mesmo ou um outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina e raciocina mal. Pois estivesse a voz falando não para ele mas para um outro então deveria ser daquele outro que está falando e não dele ou de um outro ainda. Uma vez que fala na segunda pessoa. Não estivesse falando dele para quem está falando mas de um outro não falaria na segunda pessoa mas na terceira. Por exemplo, Ele viu a luz primeiro em tal e tal dia e agora está deitado de costas no escuro. É claro portanto que se não é para ele que a voz está falando mas para um outro também não é dele mas daquele outro e nenhum outro àquele outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina mal. Para ser companhia ele deve exibir uma certa atividade mental. Mas não precisa ser de um alto teor. Na verdade pode-se argumentar que quanto mais baixo melhor. Até certo ponto. Quanto mais baixo o teor de atividade mental melhor a companhia. Até certo ponto.

Transparente e simétrica na superfície, a estrutura desta máquina de linguagem, que busca se explicar logo na abertura do texto, produz tudo menos tranquilidade e previsibilidade. Ao polo da ordem soma-se sorratamente o da indeterminação. A rachadura fundamental está no dispositivo que o próprio texto batizou de "última pessoa narrativa" (análoga, num texto em que a ruptura de gêneros é tão essencial, ao sujeito lírico fora de si ou à falsa personalidade da lírica contemporânea, estudada por crí-

ticos como Michel Collot, J.-M. Maulpoix ou Dominic Rabaté).

Além deste ruidoso dispositivo de enunciação, atravessa o texto um segundo contraste, inquietante e notável: a discrepância de tom, de modalidade afetiva, entre as passagens em regime de segunda pessoa e aquelas em terceira, em que o corpo deitado é descrito pelo narrador. Para esclarecer a situação do ouvinte e de suas dúvidas crescentes, o texto se vale de uma terceira pessoa austera, buscando estabelecer constatações de funcionamento inquestionáveis, leis e constantes de base. Quando, porém, opta pela segunda pessoa, traduzindo em palavras e cristalizando em imagens os resíduos da existência, a linguagem se faz lírica e assume uma tonalidade comovida, raramente encontrável na trajetória beckettiana anterior.

Para complicar o quadro, aqueles que conhecem a biografia do autor irlandês, ou antes, as transfigurações de passagens-chave de sua vida na obra, notarão que estas memórias de extração (pseudo)biográfica são em última análise atribuíveis ao próprio Beckett, como ele se dá a conhecer, se "inventa" literariamente, na sequência de seus livros. São motivos que retornam insistentemente, numa gama variada de registros, como, por exemplo, o episódio em que um pai, evitando testemunhar o parto difícil de seu filho, passa o dia caminhando pelo campo; o aborto da namorada grávida seguido por uma ruptura; os mergulhos que uma criança arrisca, apavorada e incentivada pelo pai, do alto de um rochedo para um mar revoltoso; o caso do ouriço que, vítima da boa vontade equivocada de um menino, morre sufocado

e faminto numa caixa de sapatos; à caminhada difícil de um velho deixando rastro efêmero na neve branca.

O que parece plano ordenado se converte, aos poucos, em confusão de papéis. Saltos e sobressaltos passam a conduzir a narrativa, quando a segunda pessoa se prova ambivalente: sozinho, no escuro, está também o leitor que ouve/lê um texto desconcertante; solitário também é o trabalho da imaginação que dita o ritmo, talvez nem tão sereno, do narrador em terceira pessoa.

A descrição do sujeito deitado no escuro vai perdendo seu caráter impassível e se revela também busca angustiada do narrador-narrado, solitário, talvez se multiplicando em vários para, como a criança que brinca, ganhar companhia. Aos poucos, tudo que era dado por certo se instabiliza e as repetições não são mais seguras: voz exterior, possíveis outros ouvintes no escuro, lembranças, tudo se revela parte de uma mesma cena originária da criação, da fantasia fabulando para se sentir acompanhada no escuro, sozinha.

A ancoragem num tempo e espaço específicos, numa fonte determinável, que o contar de toda e qualquer história envolve, é o nó dos nós do impasse tratado, contaminando a linguagem narrativa de um teor de ambiguidade (tanto gramatical, quanto semântica) e eclipse que estamos acostumados a conceder apenas à lírica, assim mesmo, apenas em sua versão moderna mais hermética:

Esta fenomenologia da percepção a serviço de uma "literatura da despavbra", escavatória e corrosiva, se intensifica ainda mais em *Pra frente o pior*, texto inclassificável, composto de 96 parágrafos, cuja complexidade o próprio

Beckett renunciou em traduzir para o francês (a tradução de Edith Fournier, intitulada *Cap au pire*, é póstuma). Neles, narra-se o avanço dificultoso da criação poética: falha de berço, tocada por recomeços e tentativas de falhar melhor, a linguagem segue, hesitante, sob o lema anagramático e paradoxal do "nohow on", o "de nenhum modo adiante", que deve, ela própria, dizer.

Ecoando o paradoxo shakepeariano, "The worst is not as long as one can say, This is the worst" (*King Lear*, Ato 4, Cena 1),<sup>2</sup> *Pra frente o pior* forja um léxico e uma sintaxe próprias. Tomado de pausas providenciais, despido da pontuação convencional, explorando ao máximo a "penumbra desensombrada" da linguagem, a última tentativa de fôlego da narrativa beckettiana faz as palavras flutuarem gramaticalmente, indecisas entre funções substantivas, adverbiais e adjetivas, a serviço do esboço e da anulação subsequente de realidades e criaturas. Mas, como diria Drummond, de tudo fica um pouco: a poética da indigência em Beckett é também uma poética da persistência de vestígios, de restos recalcitrantes, "(d)o mínimo in anulável" em que se encontram e desafiam mundo e sujeito.

O vazio também. Fora. Sem mãos no —. Não. Salvo por pior a dizer. De algum modo pior de algum modo a dizer. Dizer por ora ainda vistas. Sombriamente vistas. Branco sombrio. Duas mãos vazias de um branco sombrio. No vácuo sombrio.

2. "O pior ainda não veio, enquanto se pode dizer: eis o pior".



Assim pro mínimo adiante. Até quando ainda penumbra. Penumbra desensombrada. Ou ensombrada para mais sombria ainda. Para a mais sombria penumbra. Minimáximo na mais sombria penumbra. Penumbra máxima. Minimáximo na penumbra máxima. Impiorável pior.

Que palavras para o quê então? Como elas quase ainda ecoam. Como de algum modo de algum macio da mente elas vazam. Dele nele vazam. Como todas exceto as não inanes. Até a última indiminuível mínima como que indisposta a mimimizarse. Para então na penumbra máxima inexprimir minimaximamente todas.

Criando a partir do nada, lidando com a luz residual e a obscuridade, o vazio, as palavras, os brancos impuros, um narrador esboça e corrige esboços alternados: ora de um corpo dolente, todo ossos, que se levanta, infirme, fraqueja, volta a ajoelhar-se, sem reter os contornos, regredindo a torso; ora de duas figuras, imagem que distingue e torna a combinar as silhuetas de um homem e uma criança, reconhecíveis pelo mínimo essencial; por fim, a imagem de uma cabeça, crânio que tudo percebe (mal), o dentro e o fora, e onde as imagens se gestam.

Em um texto cujo programa é de dizer o impasse e pensar as palavras segundo a ideia de que ambos, sujeito e mundo exterior, passam a existir apenas quando proferidos, dependendo para sua confirmação da performance vocal, os temas se desdobram em novas famílias lexicais, produzidas pelo mecanismo das repetições e variações, mínimas,

em série. Os oximoros, os superlativos absolutos que são potencializados ainda uma vez, são os tendões desse esforço infinito, progredindo infinitesimalmente, de criar uma imagem.

As três frentes paralelas de trabalho imaginativo – corpo tentando se erguer, o par ímpar, homem e criança, e o interior do crânio – se fazem e desfazem em ondas, acabando por ser finalmente engolfadas pela última delas. É na mente convertida em quarto da imaginação, Gólgota habitado pela consciência que imagina a tudo e a si própria, que sobrevive a solitária voz, imagem que resta: a do narrador, que (mal) disse, provisoriamente, seu impasse, fazendo da falha, o caminho, sempre destinado ao recomeço.

O livro que o leitor tem em mãos traz ainda testemunhos dessas tentativas, mais ou menos abandonadas ou “desabandonadas”, como as chamou o próprio Beckett, de encontrar uma nova prosa possível, no limite do drama e da poesia. É o caso de “Sobressaltos”, escrito para seu editor americano, Barney Rosset, de “Ouvido no escuro I e II” e “O caminho”, em que damos de cara com amostras das mesmas ideias fixas, da mesma exigência formal e do mesmo material narrativo (lembranças tênues, imagens em constituição, enunciação em xeque) de que se fizeram os tiros mais longos em que se incluem “Companhia” e “Pra frente o pior”. Interessantes ao máximo, na proporção inversa de sua extensão mínima, esses fragmentos acabados oferecem ainda janelas inestimáveis para a aporia e a impossibilidade como matérias-primas do processo compositivo na obra tardia de Beckett e na ficção contemporânea.

Duas palavras sobre a tradução: difícil exagerar a complexidade da tarefa de recriar estrutura e textura (imagética, sonora, semântica) desses textos essenciais em novas línguas, ele próprio escrito em novo idioleto, repleto de neologismos, sintaxe elíptica, alusões cruzadas, ritmo ambíguo, regido simultaneamente pelo olho e pelo ouvido. Talvez a dificuldade só rivalize com a necessidade de fazê-lo e com a coragem que a recriação demanda.

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE

## NOTAS SOBRE OS TEXTOS E AS TRADUÇÕES

AS TRADUÇÕES aqui reunidas abrangem quase todo o conjunto dos últimos textos em prosa de Samuel Beckett, escritos entre 1977, data do início da redação de *Companhia*, e 1987, ano de conclusão de *Sobressaltos*. O livro organizado por Dirk Van Hulle serviu de fonte para a tradução e para as informações sobre datas e circunstâncias de publicação<sup>1</sup>. No Brasil, à parte *Companhia*, publicado no início dos anos 1980, os outros textos desta coletânea nunca haviam sido editados. Há traduções portuguesas, salvo de *O caminho e Teto*. Publiquei uma tradução de *Sobressaltos* no *Suplemento Literário de Minas Gerais* em março de 2007, mas a que apresento agora foi totalmente refeita para esta edição; as demais são inéditas.

É por se tratar de uma prosa muito especial que convém fazer alguns comentários sobre suas características e as escolhas de tradução a que me conduziram. Não pretendo justificar minhas opções, apenas indicar como a leitura

1. Beckett, Samuel. *Company etc.* Dirk Van Hulle (ed.). London: Faber and Faber, 2009.

do original apontou caminhos, no sentido de tentar reconstruir em português as sutilezas da escrita de Beckett. Utilizei como texto de partida o inglês, sem descuidar, no entanto, de compará-lo ao texto em francês do próprio autor, como nos casos de *Company/Compagnie* e *Stirrings still/Soubresauts*.

A pontuação do original foi mantida, o que implica envolver o leitor na construção das frases de uma maneira muito mais ativa do que geralmente ocorre. Apenas quatro sinais de pontuação são usados em *Companhia*: o ponto, a vírgula e os pontos de interrogação e exclamação. O primeiro é o mais empregado, para marcar as pausas maiores. O segundo só é utilizado para introduzir a reprodução de uma fala direta; cumpre assim um papel duplo, o de um sinal de dois pontos e de um travessão ou, alternativamente, de aspas, quando usadas para indicar o discurso direto. A maioria das frases exige que o leitor aprenda a orientar-se pela sintaxe beckettiana, carregada de inversões e elipses. Muitas vezes, encontramos a antecipação do sujeito ou do objeto. Ou, ao contrário, a supressão de um dos dois, que só vai aparecer duas ou três frases adiante.

Os pontos de interrogação e exclamação constituem, no discurso contido de *Companhia*, recompensas para o leitor, ao assinalar com clareza a melodia e a entoação das frases, ainda que a pergunta seja apenas retórica e a exclamação irônica. Sinais melódicos por excelência, os pontos de interrogação e exclamação emprestam uma intensidade ao texto que o aproxima muito da oralidade. Mesmo as inversões, de certo modo, o fazem, porque são retomadas e expli-

citadas por repetições frequentes, que ajudam o leitor a se situar, sobretudo quando experimenta a sonoridade do texto, seguindo assim as pistas para a construção de uma voz. E esta voz, mesmo na escuridão, emite alguma luz.

No trecho abaixo, as passagens grifadas pretendem destacar como Beckett trabalha a sintaxe em *Companhia*, antecipando e isolando o objeto de uma frase posterior; repetindo motivos que ao serem introduzidos causam estranheza, como o de “fechar/ como se para a luz/ os olhos”, mas que se esclarecem depois, quando se fala em fechar os olhos para a “escuridão visível”, e mais ainda no parágrafo seguinte:

*Os raros sons. Que bênção ter isso para se apegar. Uma vez ou outra. No escuro e no silêncio fechar como se para a luz os olhos e ouvir um som. Algum objeto se movendo do seu lugar para o seu último lugar. Alguma coisa suave suavemente se mexendo para logo não mais se mexer. Para a escuridão visível fechar os olhos e ouvir ao menos isso. Alguma coisa suave suavemente se mexendo para logo não mais se mexer.*

Pela voz uma luz fraca é emitida. A escuridão clareia enquanto soa. Aprofunda-se quando reflui. Clareia com o refluxo até o fraco total. É completa outra vez quando ela cessa. Você está deitado de costas no escuro. Estivessem os olhos abertos então teriam notado uma mudança.

Portanto, a escuridão em *Companhia* nunca é total. A voz, que implica a participação do leitor, depende de uma

série de elementos: pontuação escassa e vivamente expressiva, inversões, elipses, repetições, além dos intervalos, espaços em branco entre os parágrafos. Inclui também, claro, tom e ritmo. O tom se mostra às vezes imperativo, às vezes monótono e melífluo. O ritmo, na maior parte lento, cauteloso, é consequência das inversões e elipses já comentadas. Em algumas partes, ele torna-se rápido e cômico, devido à pontuação com várias perguntas e exclamações. É o que acontece no trecho em que são levantadas hipóteses a respeito de como o ouvinte, com sua percepção embotada, poderia dar-se conta da presença do criador.

Foram esses tons, ritmos e recursos que procuramos reproduzir, sem facilitar e, espero, sem dificultar para o leitor. Isso porque é sempre possível encontrar clareza na prosa de Samuel Beckett, não importa do quanto de escuridão ela se origine. A propósito, outros dois textos desta coletânea, que se encontram no apêndice, são exatamente intitulados *Ouvido no escuro I* e *Ouvido no escuro II*. São dois dos parágrafos mais longos de *Companhia* – o 39 e o 40 – e foram publicados primeiro em *New Writing and Writers* 17 (Calder, 1980) e no *Journal of Beckett Studies* 5 (Autumn, 1979), respectivamente. Há poucas diferenças entre esses parágrafos e os que se encontram no texto de *Companhia*.

Em *O caminho*, os símbolos do infinito que precedem os dois parágrafos, se combinados, formariam um *quincunce*<sup>2</sup>, como o formado pela movimentação das figuras em *Quad*. O texto foi escrito enquanto Beckett colabora-

2. Grupo de cinco elementos, organizados de modo equidistante num quadrado, com um deles no centro.

va na produção dessa peça para a televisão alemã em 1981. A descrição da paisagem, do tempo e do caminhante possuem a marca profunda de Beckett, bem como a sintaxe por vezes sinuosa, mas sempre seguindo adiante.

*Teto* fala da vida e da morte, do olho e da visão, da perda de consciência e de sua retomada, empregando um ritmo lento, feito igualmente de retomadas e interrupções de frases. Foi escrito em inglês, em 1981, como contribuição de Beckett para um livro sobre o pintor Avigdor Arikha.

Em *Sobressaltos*, a última prosa de Beckett, composta entre 1983 e 1987, as frases mais longas obrigam-nos a decidir onde fazer as pausas e como modulá-las. Novamente, as repetições de palavras e motivos, de todo um vocabulário e uma imagística cara a Beckett – os pares luz/escuro, em cima/embaixo, aparecer/desaparecer, o silêncio e os sons, os relógios, o chapéu e o sobretudo, as estradas ermas, a postura à mesa, as palavras mal-entendidas, o eu negado/assumido – nos guiam, literalmente, até o fim (“Oh all to end”).

Sobre *Pra frente o pior* (*Worstward Ho*), faz-se necessário comentar a recusa de Beckett em traduzi-lo. A tradução francesa é de Edith Fournier, com o título de *Cap au pire*, escolhido pelo escritor a partir de uma lista que a tradutora lhe apresentara. Beckett, ao que parece, não quis fazer o “trabalho de luto” a que todo o tradutor deve se submeter, de acordo com a apropriação de Paul Ricoeur dos termos freudianos. Esse “trabalho” corresponde à renúncia a uma *tradução perfeita, absoluta*. Praticamente todas as autotraduções beckettianas são lidas assim, como pares perfeitos dos textos “originais” (em francês ou inglês). Mas Beckett

preferiu deixar *Worstward Ho* sem tradução. É possível que, para ele, esta fosse uma composição não apenas escrita em língua inglesa, mas elaborada *com e pela* própria língua inglesa, desde seus mínimos sentidos e sons.

As dificuldades e limitações encontradas na construção de *Pra frente o pior* tornam-se, ao mesmo tempo, o processo que faz com que o texto avance. Nesse sentido, “pior” e “melhor” adquirem um papel decisivo, ao desestabilizar suas acepções comuns, invertendo-as e restaurando-as continuamente. Assim é que, nessa experiência radical, o objetivo de “dizer mal” corresponde a não falsear o que está sendo dito. O falseamento consistiria em pretender uma correspondência sem fissuras entre o dizer e o dito, uma ilusão artística, desnudada pelo movimento do texto.

Recriar esses efeitos em português, sem descuidar do sentido das imagens que o texto produz, foi uma tarefa possível não só pela aceitação das perdas, mas também pelas compensações de que o desejo de traduzir se alimenta. Citando novamente Ricoeur, nesta tradução busquei preservar a unidade do sentido com “a carne das palavras”, que o autor também chama de *letra*.

ANA HELENA SOUZA

Samuel Beckett

---

## COMPANHIA E OUTROS TEXTOS

## COMPANHIA

Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar.

A alguém deitado de costas no escuro. Isso ele pode dizer pela pressão nas partes traseiras e pela mudança do escuro quando ele fecha os olhos e de novo quando os abre de novo. Só uma pequena parte do que é dito pode ser verificada. Como por exemplo quando ele ouve, Você está deitado de costas no escuro. Então ele deve reconhecer a verdade do que é dito. Mas de longe a maior parte do que é dito não pode ser verificada. Como por exemplo quando ouve, Você viu a luz primeiro em tal e tal dia. Às vezes os dois se combinam como por exemplo, Você viu a luz primeiro em tal e tal dia e agora está deitado de costas no escuro. Um expediente talvez da incontrovertibilidade de um para ganhar crédito para o outro. Aquela então é a proposição. A alguém deitado de costas no escuro uma voz conta de um passado. Com alusões ocasionais a um presente e mais raramente a um futuro como por exemplo, Você acabará como está agora. E num outro escuro ou no mesmo um outro imaginando tudo por companhia. Depressa deixá-lo.

O uso da segunda pessoa marca a voz. O da terceira aquele outro pustulento. Se ele pudesse falar para e de quem a voz fala haveria uma primeira. Mas ele não pode. Ele não vai. Você não pode. Você não vai.

À parte a voz e o fraco som de sua respiração não há som. Nenhum pelo menos que ele possa ouvir. Isso ele pode dizer pelo fraco som de sua respiração.

Embora agora ainda menos dado a perguntar-se ele não pode deixar às vezes de se perguntar se é mesmo para ele e dele que a voz fala. Não pode haver outro com ele no escuro para e de quem a voz fala? Não está talvez ouvindo uma comunicação não destinada a ele? Se ele está sozinho deitado de costas no escuro por que a voz não diz isso? Por que nunca diz por exemplo, Você viu a luz em tal e tal dia e agora está sozinho deitado de costas no escuro? Por quê? Talvez por nenhuma outra razão que não a de acender em sua mente essa vaga incerteza e embaraço.

A sua mente nunca ativa em tempo algum está agora menos ainda do que sempre foi. Esse é o tipo de asserção que ele não questiona. Você viu a luz em tal e tal dia e a sua mente nunca ativa em tempo algum está agora menos ainda do que sempre foi. Entretanto uma certa atividade da mente por mais leve que seja é um complemento necessário à companhia. É por isso que a voz não diz, Você está deitado de costas no escuro e não tem atividade mental de tipo algum. A voz sozinha é companhia mas não bastante. O seu

efeito no ouvinte é um complemento necessário. Nem que fosse apenas para acender em sua mente o estado de vaga incerteza e embaraço mencionado acima. Mas companhia à parte esse efeito é claramente necessário. Pois se fosse meramente para ele ouvir a voz e ela não ter mais nenhum efeito sobre ele do que um discurso em banto ou em erse então não poderia muito bem cessar? A menos que o seu objetivo fosse pelo mero som atormentar alguém necessitado de silêncio. Ou é claro a menos que como presumido acima dirigida a outro.

Um garotinho você sai das Lojas Connolly segurando a mão de sua mãe. Vocês dobram à direita e avançam em silêncio em direção ao sul ao longo da estrada. Depois de uns cem passos vocês rumam para o interior e encaram a subida íngreme em direção a casa. Vocês abrem caminho em silêncio de mãos dadas através do ar parado e quente de verão. É fim de tarde e depois de uns cem passos o sol aparece no topo da ladeira. Ao olhar para o céu azul e depois para o rosto de sua mãe você quebra o silêncio perguntando se ele não está na realidade muito mais distante do que parece. O céu quer dizer. O céu azul. Ao não receber nenhuma resposta você refaz mentalmente a sua pergunta e uns cem passos mais tarde olha para o rosto dela outra vez e pergunta se ele não parece muito menos distante do que está na realidade. Por alguma razão que você nunca conseguiu sondar essa pergunta deve tê-la irritado excessivamente. Pois ela sacudiu sua maõzinha pra lá e deu uma resposta cortante que você nunca esqueceu.

Se a voz não está falando com ele deve estar falando com um outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina. Para um outro daquele outro. Ou dele. Ou de um outro ainda. Para um outro daquele outro ou dele ou de um outro ainda. Para alguém deitado de costas no escuro em todo caso. De alguém deitado de costas no escuro se o mesmo ou um outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina e raciocina mal. Pois estivesse a voz falando não para ele mas para um outro então deveria ser daquele outro que está falando e não dele ou de um outro ainda. Uma vez que fala na segunda pessoa. Não estivesse falando dele para quem está falando mas de um outro não falaria na segunda pessoa mas na terceira. Por exemplo, Ele viu a luz primeiro em tal e tal dia e agora está deitado de costas no escuro. É claro portanto que se não é para ele que a voz está falando mas para um outro também não é dele mas daquele outro e nenhum outro àquele outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina mal. Para ser companhia ele deve exibir uma certa atividade mental. Mas não precisa ser de um alto teor. Na verdade pode-se argumentar que quanto mais baixo melhor. Até certo ponto. Quanto mais baixo o teor de atividade mental melhor a companhia. Até certo ponto.

Você viu a luz primeiro no quarto em que muito provavelmente foi concebido. A grande janela abobadada dava para oeste para a montanha. Sobretudo oeste. Pois sendo abobadada dava também um pouco para o sul e um pouco para o norte. Necessariamente. Um pouco para o sul para mais

montanha e um pouco para o norte para contraforte e planície. O parteiro foi ninguém menos que um dr. Hadden ou Haddon. Bigode grisalho em desalinho e olhar acuado. Sendo feriado o seu pai saiu de casa logo depois do café com uma uisqueira e um pacote dos seus sanduíches de ovo preferidos para uma caminhada pelas montanhas. Não havia nada de estranho nisso. Mas naquela manhã em particular seu amor por caminhadas e cenários selvagens não era o único móvel. Mas ele era movido também a afastar-se e sair do caminho por aversão às dores e desagrado geral dos trabalhos e do parto. Daí os sanduíches que saboreou ao meio-dia olhando o mar ao abrigo de um rochedo no primeiro pico que escalou. Você pode imaginar os pensamentos dele antes e depois ao transpor tojos e urzes. Quando voltou ao anoitecer soube com desânimo pela empregada na porta dos fundos que o trabalho de parto ainda estava em curso. Apesar de ter começado antes de sair de casa pelo menos dez horas mais cedo. Ele imediatamente correu para a cocheira a uns vinte metros de distância onde abrigava o seu De Dion Bouton. Fechou as portas atrás de si e subiu para o assento do motorista. Você pode imaginar os pensamentos dele ao sentar ali no escuro sem saber o que pensar. Mesmo exausto e com os pés machucados estava a ponto de sair novamente através dos campos à luz do jovem luar quando a empregada veio correndo lhe dizer que tinha acabado afinal. Acabado!

Você é um velho se arrastando por uma estrada estreita do interior. Você está fora desde o raiar do dia e agora anoitece.



Único som no silêncio seus passos. Muito únicos sons pois variam de um para o seguinte. Você escuta cada um e o adiciona de cabeça à soma crescente dos que foram antes. Você para com a cabeça baixa na beira de uma vala e converte em metros. Na base agora de dois passos por metro. Tantos desde a madrugada para somar com os de ontem. Os do ano passado. Dos anos passados. Dias outros que não hoje e tão parecidos. O total imenso em quilômetros. Em léguas. Quantas vezes já ao redor da Terra. Parada também a seu lado durante esses cálculos a sombra de seu pai. Nos seus velhos trapos de andarilho. Finalmente adiante lado a lado do zero de novo.

A voz chega até ele ora de um canto ora de outro. Ora fraca ao longe ora um murmúrio em seu ouvido. No curso de uma única frase ela pode mudar de lugar e de tom. Assim por exemplo clara acima do seu rosto voltado para cima, Você viu a luz primeiro na Páscoa e agora. Então um murmúrio em seu ouvido, Você está deitado de costas no escuro. Ou é claro vice-versa. Outro traço os seus longos silêncios quando ele quase ousa esperar que ela esteja no fim. Assim para dar o mesmo exemplo clara acima do seu rosto voltado para cima, Você viu primeiro a luz do dia no dia em que Cristo morreu e agora. Então muito depois por sobre a sua esperança nascente o murmúrio, Você está deitado de costas no escuro. Ou é claro vice-versa.

Outro traço a sua repetitividade. Repetidamente com apenas variantes menores o mesmo passado. Como se queren-

do que ele com essa deixa o torne seu. Para confessar, Sim eu me lembro. Talvez até ter uma voz. Murmurar, Sim eu me lembro. Que acréscimo à companhia isso ia ser! Uma voz na primeira pessoa do singular. Murmurando aqui e ali, Sim eu me lembro.

Uma velha mendiga está remexendo no portão de um jardim. Meio cega. Você conhece bem o lugar. Surda como uma porta e sem o seu juízo perfeito a dona da casa é íntima de sua mãe. Uma vez ela teve certeza de que poderia voar pelos ares. Então um dia se jogou de uma janela do primeiro andar. A caminho de casa do jardim de infância na sua bicicletinha você vê a pobre mendiga tentando entrar. Você desce e abre o portão para ela. Ela o abençoa. Quais foram as suas palavras? Deus lhe pague senhorzinho. Umas palavras assim. Deus o proteja senhorzinho.

Uma voz fraca na altura máxima. Ela reflui devagar até ficar quase inaudível. Então volta devagar para o seu máximo fraco. A cada refluxo lento a esperança desponta lentamente de que ela esteja morrendo. Ele deve saber que ela fluirá outra vez. E entretanto a cada refluxo lento a esperança desponta lentamente de que ela esteja morrendo.

Lentamente ele entrou no escuro e no silêncio e se deitou lá por tanto tempo que com o juízo que restava julgou-os finais. Até que um dia a voz. Um dia! Até que por fim a voz dizendo, Você está deitado de costas no escuro. Essas as suas primeiras palavras. Pausa longa para ele acreditar nos

seus ouvidos e então de outro canto o mesmo. A seguir o voto de não cessar até a audição cessar. Você está deitado de costas no escuro e só quando a audição cessar esta voz vai cessar. Ou de outra forma. Enquanto estava deitado na sombra e só raros sons lentamente o silêncio caiu e a escuridão se firmou. Isso talvez fosse melhor companhia. Pois quais raros sons? De onde a luz sombria?

Você está em pé na ponta do trampolim alto. Bem acima do mar. Nele você vê o rosto do seu pai voltado para cima. Voltado para você. Você olha para baixo para o amado e confiável rosto. Ele grita para você pular. Ele grita, Seja um menino corajoso. O rosto redondo e vermelho. O bigode farto. O cabelo ficando grisalho. A ondulação o balança para baixo e para cima outra vez. O grito distante outra vez, Seja um menino corajoso. Muitos olhos em você. Desde a água e desde a praia.

Os raros sons. Que bênção ter isso para se apegar. Uma vez ou outra. No escuro e no silêncio fechar como se para a luz os olhos e ouvir um som. Algum objeto se movendo do seu lugar para o seu último lugar. Alguma coisa suave suavemente se mexendo para logo não mais se mexer. Para a escuridão visível fechar os olhos e ouvir ao menos isso. Alguma coisa suave suavemente se mexendo para logo não mais se mexer.

Pela voz uma luz fraca é emitida. A escuridão clareia enquanto soa. Aprofunda-se quando reflui. Clareia com o

refluxo até o fraco total. É completa outra vez quando ela cessa. Você está deitado de costas no escuro. Estivessem os olhos abertos então teriam notado uma mudança.

De onde a luz sombria? Que companhia no escuro! Fechar os olhos e tentar imaginar isso. De onde a luz sombria. Nenhuma fonte. Como se fracamente luminoso todo o seu pequeno vácuo. O que ele pode ter visto então acima de seu rosto voltado para cima. Fechar os olhos no escuro e tentar imaginar isso.

Outro traço o tom monocórdio. Nenhuma vida. Mesmo tom monocórdio todas as vezes. Para suas afirmações. Para suas negações. Para suas interrogações. Para suas exclamações. Para suas exortações. Mesmo tom monocórdio. Você foi uma vez. Você nunca foi. Você já foi? Oh nunca ter sido! Ser outra vez. Mesmo tom monocórdio.

Ele pode se mover? Ele se move? Deveria mover-se? Que ajuda isso seria. Quando a voz falha. Algum movimento pequeno que fosse. Fosse apenas o de uma mão se fechando. Ou se abrindo se fechada de início. Que ajuda isso seria no escuro! Fechar os olhos e ver essa mão. A palma para cima preenchendo todo o campo. As linhas. Os dedos lentamente para baixo. Ou para cima se abaixados de início. As linhas dessa velha palma.

Há é claro o olho. Preenchendo todo o campo. A cobertura lentamente para baixo. Ou para cima se baixa de início.

O globo. Todo pupila. Encarando acima. Coberto. Descoberto. Coberto outra vez. Descoberto outra vez.

Se fosse para ele se exprimir afinal. Por mais débil que fosse. Que acréscimo à companhia isso ia ser! Você está deitado de costas no escuro e um dia vai se exprimir de novo. Um dia! No fim. No fim você vai se exprimir de novo. Sim eu me lembro. Aquele era eu. Aquele era eu então.

Você está sozinho no jardim. A sua mãe está na cozinha se preparando para o chá da tarde com Mrs. Coote. Preparando as fatias de pão com manteiga finas feito hóstias. Detrás de um arbusto você vê Mrs. Coote chegar. Uma mulher pequena magra amarga. Sua mãe responde a ela dizendo, Ele está brincando no jardim. Você sobe quase até o topo de um grande abeto. Você se senta um pouco ouvindo todos os sons. Então se joga. Os grandes galhos interrompem a sua queda. As agulhas. Você fica deitado um pouco com o rosto no chão. Então sobe na árvore outra vez. Sua mãe responde a Mrs. Coote outra vez dizendo, Ele tem sido um menino muito levado.

O que com o tanto de sentimento que resta ele sente sobre o agora comparado ao então? Quando com o tanto de juízo que restava ele julgava a sua condição final. Assim como inquirir o que ele sentia então sobre o então comparado ao antes. Quando ainda se movia ou se detinha em restos de luz. Como então não havia então também não há nenhum agora.

Num outro escuro ou no mesmo um outro imaginando isso tudo por companhia. Isso à primeira vista parece claro. Mas quando o olho se demora fica obscuro. Na verdade quanto mais o olho se demora mais obscuro fica. Até que o olho se fecha e livre de poros a mente inquire, O que significa isso? O que finalmente significa isso que à primeira vista parecia claro? Até que ela a mente se fecha também por assim dizer. Como a janela pode fechar-se de um quarto escuro vazio. A única janela dando para o escuro exterior. Então nada mais. Não. Infelizmente não. Pontadas de luz fraca e sobressaltos ainda. Informativos tateios da mente. Inaplicáveis.

Em nenhum lugar em particular no caminho de A a Z. Ou dizer por verossimilhança a estrada Ballyogan. Aquela velha querida estrada erma. Em algum lugar na estrada Ballyogan em vez de em nenhum lugar em particular. Onde mais nenhum caminhão. Em algum lugar na estrada Ballyogan no caminho de A a Z. Cabeça abaixada totalizando a conta na beira da vala. Contrafortes à esquerda. As terras de Croker à frente. A sombra do pai à direita e um pouco para trás. Tantas vezes já ao redor da Terra. Sobretudo outrora verde endurecido com o tempo e a sujeira do queixo até os pés. Surrado chapéu redondo outrora amarelo-camurça e botinas ainda combinando. Nenhuma outra vestimenta se mais houvesse para ser visto. Fora desde o raiar do dia e a noite caindo agora. Cômputo terminado continuar juntos do zero de novo. Com se com destino a Stepside. Quando de repente você corta pela sebe e desaparece mancando para leste através do campo.

Pois por quê ou? Por que num outro escuro ou no mesmo? E a voz de quem perguntando isso? Quem pergunta, A voz de quem perguntando isso? E responde, A dele quem quer que seja que imagina tudo isso. No mesmo escuro que a sua criatura ou num outro. Por companhia. Quem pergunta no fim, Quem pergunta? E no fim responde como acima? E acrescenta muito depois para si mesmo, A menos que um outro ainda. Em lugar nenhum a ser encontrado. Em lugar nenhum a ser procurado. O impensável último de todos. Inominável. Última pessoa. Eu. Depressa deixá-lo.

A luz que havia então. Deitado de costas no escuro a luz que havia então. Claridade sem sol nem nuvens. Você escapole ao raiar do dia e sobe para o seu esconderijo na encosta. Uma toca no tojo. A leste além do mar o contorno vago de montanhas altas. A setenta milhas de distância segundo o seu Longman. Pela terceira ou quarta vez em sua vida. Da primeira vez você contou para eles e zombaram. Tudo o que tinha visto eram nuvens. Então agora você guarda isso no coração com o resto. De volta para casa ao cair da noite sem jantar para a cama. Você se deita no escuro e está de volta naquela luz. Forçando do seu ninho no tojo os olhos através da água até doerem. Você os fecha enquanto conta cem. Então abre e força outra vez. Outra e outra vez. Até que afinal ela está lá. Azul mais pálido contra o céu pálido. Você se deita no escuro e está de volta naquela luz. Adormece naquela luz sem sol nem nuvens. Dorme até a luz da manhã.

Inventor da voz e do seu ouvinte e de si mesmo. Inventor de si mesmo por companhia. Deixar assim. Ele fala de si mesmo como de um outro. Ele diz falando de si mesmo, Ele fala de si mesmo como de um outro. A si mesmo ele inventa também por companhia. Deixar assim. Confusão também é companhia até certo ponto. Melhor esperança adiada que nenhuma. Até certo ponto. Até o coração começar a desgostar-se. Companhia também até certo ponto. Melhor um coração desgostoso que nenhum. Até começar a partir-se. Então falando de si mesmo ele conclui por enquanto, Por enquanto deixar assim.

No mesmo escuro que a sua criatura ou num outro ainda não imaginado. Nem em qual posição. Se em pé ou sentado ou deitado ou em alguma outra posição no escuro. Estes estão entre os assuntos ainda a ser imaginados. Assuntos dos quais até agora nenhum esboço. O teste é companhia. Qual dos dois escuros é melhor companhia. Qual de todas as posições imagináveis tem mais a oferecer quanto a companhia. E similarmente para os outros assuntos ainda a ser imaginados. Tais como se tais decisões irreversíveis. Que decida por exemplo depois da devida imaginação a favor da posição de costas ou de braços e isso na prática prove ser menos propenso a companhia que o antecipado. Ele pode ou não pode substituí-la por outra? Como acorrido com as pernas puxadas para dentro do semicírculo dos braços e a cabeça nos joelhos. Ou em movimento. Rastejando de quatro. Um outro num outro escuro ou no mesmo rastejando de quatro inventando isso tudo por companhia. Ou

alguma outra forma de movimento. Os encontros possíveis. Um rato morto. Que acréscimo à companhia isso ia ser! Um rato morto há tempo.

O ouvinte não poderia ser melhorado? Tornar-se mais propenso a companhia se não diretamente humano. Na mente talvez haja espaço para animação. Uma tentativa de reflexão pelo menos. De recordação. De discurso até. Volição de algum tipo débil que seja. Um traço de emoção. Sinais de angústia. Um sentimento de fracasso. Sem perda do personagem. Terreno delicado. Mas fisicamente? Deve ficar deitado inerte até o fim? Apenas as pálpebras se mexendo a intervalos já que tecnicamente devem fazê-lo. Deixar entrar e deixar de fora o escuro. Ele não poderia cruzar os pés? A intervalos. Ora esquerdo sobre direito e ora um pouco depois o inverso. Não. Completamente fora de parâmetro. Ficar deitado com os pés cruzados? Uma olhada dispensa. Algum movimento das mãos? Uma mão. Cerrando-se e descerrando-se. Difícil de justificar. Ou levantada para espantar uma mosca. Mas não há moscas. Então por que não deixar que haja? A tentação é grande. Que haja uma mosca. Para ele espantar. Uma mosca viva tomando-o por morto. ganhando consciência do seu erro e renovando-o incontinente. Que acréscimo à companhia isso ia ser! Uma mosca viva tomando-o por morto. Mas não. Ele não espantaria uma mosca.

Você tem pena de um ouriço-cacheiro no frio lá fora e o coloca numa velha caixa de chapéu com algumas minho-

cas. Essa caixa com o ouriço dentro você põe então num viveiro de coelhos abandonado calçando a porta para que a pobre criatura vá e venha à vontade. Para ir em busca de alimento e tendo comido recobrar o calor e a segurança de sua caixa no viveiro. Então lá está o ouriço em sua caixa no viveiro com minhocas bastantes para provê-lo. Uma última olhada para se certificar de que tudo está como deveria antes de se mandar à procura de outra coisa com que passar o tempo já pesando em suas mãos naquela tenra idade. O entusiasmo com o seu belo feito demora mais que de costume para esfriar e perder o brilho. Você se entusiasmava de pronto naqueles dias mas raramente por muito tempo. Mal tinha o entusiasmo se acendido por algum belo feito da sua parte ou por algum pequeno êxito sobre os seus rivais ou por uma palavra de elogio dos seus pais ou mestres e já começava a esfriar e perder o brilho deixando-o em muito pouco tempo tão frio e apagado quanto antes. Mesmo naqueles dias. Mas não nesse dia. Foi numa tarde de outono que você encontrou o ouriço e teve pena dele da maneira descrita e você ainda estava se sentindo bem com isso quando chegou sua hora de dormir. Ajoelhado ao lado da cama você incluiu o ouriço em sua prece detalhada a Deus para abençoar todos os que amava. E revirando-se na sua cama quentinha esperando o sono chegar você ainda estava levemente entusiasmado ao pensar em como era sortudo aquele ouriço por ter cruzado o seu caminho como cruzou. Um caminho estreito de terra batida ladeado por uma sebe de buxos secos. Enquanto você estava em pé ali se perguntando como passar melhor o tempo até a hora

de dormir ele partiu a sebe de um lado e estava indo direito para a sebe do outro quando você entrou na sua vida. Agora na manhã seguinte não só o entusiasmo se extinguiu mas uma grande inquietação tinha tomado o seu lugar. Uma suspeita de que tudo não fora como deveria ter sido. Que em vez de ter feito o que fez teria sido melhor deixar o bem em paz e o ouriço-cacheiro seguir seu caminho. Dias se não semanas se passaram antes que você conseguisse se convencer a voltar ao viveiro. Você nunca esqueceu o que encontrou então. Você está deitado de costas no escuro e nunca esqueceu o que encontrou então. A papa. O fedor.

Iminente há algum tempo o seguinte. Necessidade de companhia não contínua. Momentos quando a sua própria sem alívio um alívio. Intrusão da voz nesses. Similarmente imagem do ouvinte. Similarmente a sua própria. Arrependimento então de tê-las suscitado e problema como dispersá-las. Finalmente o que significa a sua própria sem alívio? Que alívio possível? Deixar assim por enquanto.

Que o ouvinte se chame H. Aspirado. Hagá. Você Hagá está deitado de costas no escuro. E que saiba seu nome. Não mais qualquer questão sobre ouvir sem querer. Sobre não ser o visado. Embora logicamente nenhuma em todo caso. Sobre palavras murmuradas no seu ouvido perguntar-se se para ele! Assim é ele. Assim aquela vaga inquietação perdida. Aquela vaga esperança. Para alguém com tão poucas ocasiões para sentir. Tão inapto para sentir. Não pedindo nada melhor na medida em que pode pedir alguma coisa do que

não sentir nada. É desejável? Não. Ganharia com isso em propensão a companhia? Não. Então que não se chame H. Que seja outra vez como era. O ouvinte. Inominável. Você.

Imaginar mais de perto o lugar onde está deitado. Dentro do razoável. Quanto à forma e à dimensão um indício é dado pela voz ao longe. Retrocedendo ao longe ou ali num salto abrupto ou recomeçando ali depois de uma pausa. De cima e de todos os lados e níveis tão remota quanto quando mais remota. Em tempo algum de baixo. Até aqui. Sugerindo alguém deitado no chão de uma câmara hemisférica de diâmetro generoso com o ouvido bem no centro. Quão generoso? Dada a fraqueza da voz quando menos fraca uns vinte metros seriam suficientes ou dez do ouvido para qualquer ponto da superfície circundante. Isso basta para a forma e as dimensões. E a composição? Que indício e onde se algum em alguma parte. Reservar por enquanto. Basalto é uma tentação. Basalto preto. Mas reservar por enquanto. Assim ele imagina para si mesmo quando a voz e o ouvinte enfadam. Mas um pouco mais de imaginação mostra-lhe que imaginou mal. Pois com que direito afirmar de um som fraco que é um menos fraco tornado mais fraco pelo afastamento e não um mais fraco verdadeiro bem à mão? Ou de um fraco enfraquecendo para mais fraco que récula e não diminui ali mesmo. Se com nenhum então nenhuma luz desde a voz no lugar onde nosso velho ouvinte está deitado. No escuro incomensurável. Sem contornos. Deixar assim por enquanto. Acrescentando apenas, Que tipo de imaginação é essa tão dominada pela razão? Um tipo próprio.

Um outro inventando isso tudo por companhia. No mesmo escuro que a sua criatura ou num outro. Depressa imaginar. No mesmo.

A voz não poderia ser melhorada? Ficar mais propensa a companhia. Digamos mudando o agora por algum tempo passado embora nenhum tempo verbal no escuro nessa mente sombria. Tudo de uma vez acabado e em andamento e por vir. Mas para o outro digamos já há algum tempo alguma melhora. Mesmo tom monocórdio imaginado inicialmente e mesma repetitividade. Nenhuma melhora nisso. Mas menos mobilidade. Menos variedade de fraqueza. Como se buscando uma posição ótima. Da qual descarregar com o máximo efeito. A amplitude ideal para uma audição sem esforço. Nem ofendendo o ouvido por alta demais nem pelo excesso inverso constringendo-o a forçar-se. Como muito mais propenso a companhia um órgão assim do que o inicialmente às pressas imaginado. Como muito mais passível de atingir seu objetivo. Fazer com que o ouvinte tenha um passado e o reconheça. Você nasceu numa Sexta-Feira Santa depois de um longo trabalho de parto. Sim eu me lembro. O sol acabara de se pôr atrás dos lariços. Sim eu me lembro. Para melhor erodir o pingo deve bater sem se desviar. No que está embaixo.

Da última vez que você saiu havia neve no chão. Você agora deitado de costas no escuro está em pé naquela manhã na soleira tendo fechado a porta suavemente atrás de si. Você se encosta na porta com a cabeça baixa preparando-

-se para partir. Quando você abre os olhos seus pés desapareceram e as abas do sobretudo repousam na superfície da neve. A cena escura parece iluminada de baixo. Você se vê naquela última saída encostado na porta de olhos fechados esperando uma palavra sua para ir. Para ter ido. Então a cena iluminada pela neve. Você está deitado no escuro de olhos fechados e se vê lá como descrito preparando-se para ir embora e para longe através da expansão de luz. Você ouve outra vez o clique da porta fechada suavemente e o silêncio antes que os passos possam começar. A seguir você está a caminho através do pasto branco festivo com cordeiros na primavera e salpicado de placentas vermelhas. Você toma o rumo que sempre toma que é uma linha reta para o vão ou ponto esgarçado na cerca viva que forma a margem ocidental. Até lá desde a sua entrada no pasto você normalmente necessita de mil e oitocentos a dois mil passos dependendo do seu humor e do estado do terreno. Mas nessa última manhã muitos mais serão precisos. Muitos muitos mais. A linha reta é tão conhecida de seus pés que se necessário eles conseguiriam manter-se nela você sem visão com erro na chegada de não mais que poucos passos para norte ou sul. E na verdade sem qualquer necessidade desse tipo a não ser interna é o que eles normalmente fazem e não só aqui. Pois você avança se não de olhos fechados embora assim muitas vezes pelo menos com eles fixos no terreno momentâneo diante de seus pés. Isso é tudo da natureza que você viu. Desde que finalmente abaixou a cabeça. O terreno fugidio diante de seus pés. De tempos em tempos. Você não conta mais seus passos.

Pela simples razão de que dão todo dia o mesmo número. Média entra dia sai dia a mesma. O caminho sendo sempre o mesmo. Você mantém a contagem dos dias e a cada décimo dia multiplica. E soma. A sombra de seu pai não está mais com você. Debandou há muito tempo. Você não ouve mais suas passadas. Sem ouvir sem ver você vai no seu caminho. Dia após dia. O mesmo caminho. Como se não houvesse mais nenhum outro. Para você não há mais nenhum outro. Você não costumava parar nunca exceto para fazer seu cômputo. De modo a arrastar-se do zero de novo. Essa necessidade eliminada como vimos não há mais nenhuma teoricamente de parar. Salvo talvez por um momento no ponto mais distante. Para se recompor para o retorno. E no entanto você para. Como nunca antes. Não por cansaço. Você não está mais cansado agora do que sempre esteve. Não por causa da idade. Você não está mais velho agora do que sempre foi. E no entanto você para como nunca antes. De modo que os mesmos cem metros que você costumava cobrir em questão de três a quatro minutos podem levar agora algo em torno de quinze a vinte. O pé cai por conta própria a meio passo ou o próximo a subir prega-se no chão levando o corpo à imobilidade. Então um discurso mudo cujo essencial, Eles podem continuar? Ou melhor, Devem continuar? O estritamente essencial. Imobilizados quando finalmente como sempre até aqui eles continuam. Você está deitado no escuro de olhos fechados e vê a cena. Como não pôde na época. O manto escuro do céu. A terra deslumbrante. Você imóvel no meio. As botinas afundadas até as bordas. As abas do

sobretudo repousando na neve. Na velha cabeça baixa no velho chapéu redondo aflição muda. No meio do pasto em sua linha reta para o vão. Os pés precisos fixos. Você olha para trás como não poderia então e vê o rastro deles. Um grande desvio. Anti-horário. Quase como se de uma só vez o coração pesado demais. No fim pesado demais.

Flor da idade. Imaginar um bafejo disso. Deitado de costas no escuro você se lembra. Ah você você se lembra. Dia de maio sem nuvens. Ela se junta a você no pequeno caramanchão. Um hexaedro rústico. Todo de madeira. Tanto abeto quanto lariço. Diâmetro dois metros. Altura três. Superfície do solo cerca de três metros quadrados. Duas luzinhas multicoloridas *vis-à-vis*. Pequenas vidraças coloridas em forma de losango. Embaixo de cada uma um rebordo. Ali nos domingos de verão depois do almoço seu pai adorava recolher-se com a *Punch* e uma almofada. O cós das calças desaboatoado ele se sentava num dos rebordos virando as páginas. Você no outro com os pés balançando. Quando ele casquinava você tentava casquinar também. Quando a casquinada dele morria a sua também. Que você tentasse imitar a casquinada dele o agradava e titilava muitíssimo e às vezes ele casquinava sem razão só para ouvi-lo tentar casquinar também. Às vezes você vira a cabeça e olha para fora através da vidraça vermelho-rosa. Você aperta seu narizinho contra a vidraça e tudo lá fora fica rosado. Os anos voaram e ali no mesmo lugar de antes você se senta na flor da idade banhado na luz irisada olhando fixo à sua frente. Ela está atrasada. Você fecha os olhos e tenta calcular



o volume. Operações simples você acha de grande ajuda em momentos difíceis. Um porto. Você chega afinal a sete metros cúbicos aproximadamente. Mesmo parado no escuro atemporal você acha conforto em cifras. Você supõe uma certa pulsação e calcula quantos batimentos por dia. Por semana. Por mês. Por ano. E supondo um certo tempo de vida por tempo de vida. Até o último batimento. Mas por enquanto com pouco mais de setecentos milhões atrás de si você se senta no pequeno caramanchão computando o volume. Sete metros cúbicos aproximadamente. Isso por alguma razão lhe parece improvável e você começa os cálculos de novo. Mas você não tinha avançado muito quando seu passo leve foi ouvido. Leve para uma mulher do tamanho dela. Você abre os olhos com o pulso acelerado e um instante depois que parece uma eternidade o rosto dela aparece na janela. Principalmente azul nessa posição a palidez natural que você tanto admira como de fato dali sem dúvida totalmente azul o seu. Pois palidez natural é uma propriedade que vocês têm em comum. Os lábios violeta não retribuem seu sorriso. Agora essa janela ficando na altura dos seus olhos de onde você se senta e o piso praticamente no mesmo nível do terreno lá fora você não pode deixar de se perguntar se ela não caiu de joelhos. Sabendo por experiência que a altura ou comprimento que vocês têm em comum é a soma de segmentos iguais. Pois quando totalmente eretos ou completamente estendidos vocês se colam face a face então seus joelhos se encontram e os púbis e os cabelos da cabeça se confundem. Pode-se concluir daí que a perda de altura do corpo que se senta é a mesma

do que se ajoelha? Nesse ponto supondo altura do assento ajustável como no caso de certas banquetas de piano você fecha os olhos para com uma medida mental medir melhor e comparar o primeiro e o segundo segmentos a saber da planta do pé até a rótula e dali até a circunferência pélvica. Como você era dado tanto em movimento quanto em repouso ao olho fechado nas horas despertas! De dia e de noite. Àquele escuro perfeito. Àquela luz sem sombras. Simplesmente para ir-se. Ou num caso como agora. Uma única perna aparece. Vista de cima. Você separa os segmentos e os coloca lado a lado. É quase como você presumiu. A superior é a mais comprida e a perda sentado maior quando o assento está no nível do joelho. Você deixa os pedaços lá e abre os olhos para encontrá-la sentada à sua frente. Tudo parado quieto. Os lábios de rubi não retribuem seu sorriso. Seu olhar desce para os seios. Você não se lembra deles tão grandes. Para o ventre. Mesma impressão. Dissolve-se para o seu pai lutando com o cós desabotoado. Será que ela está grávida sem que você tenha sequer pedido a sua mão? Você volta à sua mente. Ela também você desconfia fechou os olhos. Assim vocês ficam sentados face a face no pequeno caramanchão. De olhos fechados e mãos nos seus púbis. Naquela luz irisada. Naquela quietude.

Esgotado por tanto esforço de imaginação ele para e tudo para. Até que sentindo a necessidade de companhia outra vez ele diz a si mesmo para chamar o ouvinte de M pelo menos. Para mais rápida referência. Ele mesmo algum outro personagem. W. Inventando isso tudo ele mesmo

incluído por companhia. No mesmo escuro que M quando mencionado da última vez. Em que postura e se fixo ou móvel deixado em aberto. Ele diz ainda a si mesmo referindo-se a si mesmo, Quando por último se referiu a si mesmo foi para dizer que estava no mesmo escuro que a sua criatura. Não em outro como uma vez parecera possível. No mesmo. Como mais propenso a companhia. E que a sua postura lá faltava ser inventada. E ser decidido se fixa ou móvel. Qual de todas as posturas imagináveis a menos passível de enfado? Qual de movimento ou de repouso a mais divertida a longo prazo? E no mesmo fôlego cedo demais para dizer e por que afinal não dizer sem mais delongas o que mais tarde pode ser desdito e se por acaso não puder? Qual então? Ele poderia agora se escolhesse mover-se para fora do escuro que escolheu quando por último mencionado e para longe da sua criatura entrar em outro? Ele deveria agora decidir deitar-se e vindo mais tarde a se arrepender poderia então ficar em pé por exemplo e encostar-se numa parede ou andar para lá e para cá? M poderia ser reimaginado numa espreguiçadeira? Com as mãos livres para vir em seu auxílio? Ali no mesmo escuro que a sua criatura ele se abandona a essas perplexidades enquanto fica se perguntando como de vez em quando se pergunta no fundo da mente se as desgraças do mundo são todas as que costumavam ser. No seu tempo.

M até aqui como se segue. Deitado de costas num lugar escuro de forma e dimensões ainda a ser inventadas. Ouvindo a intervalos uma voz sobre a qual inseguro se

se dirige a ele ou a um outro partilhando sua situação. Não havendo nada a demonstrar quando ela descreve corretamente a sua situação que a descrição não seja em benefício de um outro na mesma situação. Inquietação vaga ao pensamento vago de estar talvez ouvindo sem querer uma confidência quando ouve por exemplo, Você está deitado de costas no escuro. Dúvidas gradualmente destroçadas quando a voz deixa de aventurar-se pelos quatro cantos e se fecha sobre ele. Quando ela cessa nenhum outro som além de sua respiração. Quando cessa por bastante tempo esperança vaga de que possa ter chegado às últimas. Atividade mental de baixo teor. Raros lampejos de raciocínio de nenhum proveito. Esperança e desespero e afins quase mal se sentem. Como se chegou à situação atual não esclarecido. Nenhum aquele então para comparar com esse agora. Só as pálpebras se movem. Quando para alívio do escuro de fora e de dentro elas se fecham e se abrem respectivamente. Quanto a outros movimentozinhos localizados com o tempo moderadamente não perder a esperança. Mas nenhuma melhora por meio deles alcançada até aqui. Ou num plano mais elevado por um acréscimo a companhia tal como um movimento prolongado de tristeza ou de desejo ou de remorso ou de curiosidade ou raiva e assim por diante. Ou por algum ato bem-sucedido de inteligência como seria ele pensar de si mesmo referindo-se a si mesmo, Já que ele não consegue pensar vai desistir de tentar. Há algo a acrescentar a esse esboço? Sua inominabilidade. Até M deve ir. Assim W se lembra de sua criatura como até aqui criada. W? Mas W também é criatura. Fingimento.

Entretanto um outro então. Sobre quem nada. Inventando fingimentos para temperar o seu nada. Depressa deixá-lo. Pausa e de novo em pânico para si mesmo, Depressa deixá-lo.

Inventor inventado inventando isso tudo por companhia. No mesmo escuro fingido que os seus fingimentos. Em que postura e se sim ou não como o ouvinte na sua de uma vez por todas ainda não imaginado. Um não é imóvel o bastante? Por que duplicar esse consolo específico. Então que se mova. Dentro do razoável. De quatro. Um rastejar moderado torso bem afastado do chão olhos em frente alertas. Se isso não for melhor que nada cancelar. Se possível. E no vácuo reconquistado um outro movimento. Ou nenhum. Deixando apenas a postura mais útil para ser inventada. Mas para seguir adiante com isso deixá-lo rastejar. Rastejar e cair. Rastejar de novo e cair de novo. No mesmo escuro fingido que os seus outros fingimentos.

Tendo se estendido pelos quatro cantos como numa busca a voz chega ao repouso e à fraqueza constante. Repousar onde? Imaginar com cautela.

Acima do rosto voltado para cima. Tangenciando o cocuruto. De modo que na fraca luz que ela emite se houvesse uma boca para ser vista ele não a veria. Revirasse os olhos o quanto pudesse. Altura do chão?

Ao alcance do braço. Força? Fraca. Uma mãe curvando-se sobre o berço por trás. Ela se afasta para que o pai possa olhar. Por sua vez ele murmura para o recém-nascido. Tom monocórdio inalterado. Nenhum traço de amor.

Você está deitado de costas aos pés de um álamo. Na sua sombra tremulante. Ela em ângulo reto apoiada nos cotovelos cabeça entre as mãos. Seus olhos abertos e fechados olharam nos dela olhando nos seus. No seu escuro você olha neles de novo. Ainda. Você sente no rosto as pontas de seus longos cabelos pretos balançando no ar parado. Dentro da tenda de cabelo seus rostos escondem-se de vista. Ela murmura, Escute as folhas. Olhos nos olhos um do outro você escuta as folhas. Na sua sombra tremulante.

Rastejando e caindo então. Rastejando de novo e caindo de novo. Se isso finalmente não melhorar em nada ele sempre pode cair de vez. Ou nunca ter se erguido nos joelhos. Conceber como um rastejamento desses ao contrário da voz pode servir para mapear a área. Grosseiramente que seja. Primeiro qual é a unidade de rastejamento? Correspondente ao passo da locomoção ereta. Ele se ergue de quatro e se prepara para começar. Mãos e joelhos nos ângulos de um retângulo oblongo de dois pés de comprimento e largura irrelevante. Finalmente dizer que o joelho esquerdo se move seis polegadas para a frente cortando assim pela metade a distância entre ele e a mão homóloga. Que então no curso devido por sua vez se move para a frente o mesmo tanto. Oblongo agora romboide. Mas apenas pelo tempo

que leva para o joelho e a mão direita seguirem o exemplo. Oblongo restaurado. Assim por diante até arriar. De todos os modos de rastejar esse a andadura rasteira é possivelmente o menos comum. E assim possivelmente de todos o mais divertido.

Assim enquanto rasteja contagem muda. Grão em grão na mente. Um dois três quatro um. Joelho mão joelho mão dois. Um pé. Até digamos depois de cinco ele cair. Então mais cedo ou mais tarde do zero de novo. Um dois três quatro um. Joelho mão joelho mão dois. Seis. Assim por diante. No que ele quer que seja uma linha reta. Até que não tendo encontrado nenhum obstáculo desanimado ele refaz o caminho em que veio. Do zero de novo. Ou numa direção completamente diferente. No que ele espera seja uma linha reta. Até de novo sem nenhum beco sem saída para as suas penas ele renunciar e embarcar ainda em outro rumo. Do zero de novo. Bem consciente ou duvidando pouco que a escuridão possa defletir. No sentido anti-horário por causa do coração. Ou inversamente para a trilha mais curta converter uma guinada deliberada. Seja como-for e rasteje como rastejar nenhum termo até agora. Até agora imaginável. Mão joelho mão joelho à vontade. Escuro sem termo.

Seria razoável imaginar o ouvinte em perfeita inércia mental? Exceto quando ouve. Isto é quando a voz soa. Pois o que a não ser isso e a sua respiração há para ele ouvir? A-ha! O rastejamento. Ele ouve o rastejamento? A queda? Que acréscimo a companhia se ele ouvisse só o rastejamento.

A queda. O erguer-se de quatro de novo. O rastejamento retomado. E perguntar-se o que na face da terra sons assim podiam significar. Reservar para um momento mais enfadonho. O que a não ser o som poderia pôr a sua mente em movimento? A visão? A tentação é grande de decretar que não há nada para ver. Mas tarde demais para o momento. Pois ele vê uma mudança de escuro quando abre e fecha os olhos. E ele pode ver a luz fraca que a voz imaginou emitir. Imaginou precipitadamente. A luz infinitamente fraca é verdade já que agora não mais que mero murmúrio. Aqui de repente visto como seus olhos se fecham assim que a voz soa. Se por acaso estivessem abertos na hora. Assim a luz fica sendo a mais fraca luz percebida apenas pelo tempo que a pálpebra leva para cair. Gosto? O gosto na sua boca? Há muito embotado. Tato? O empurrão do solo contra seus ossos. Tudo incluído desde o calcâneo até a bossa filoprogenitiva. Não poderia a ideia de mexer-se eriçar sua apatia? Virar-se de lado. De bruços. Para variar. Que esse mínimo de necessidade seja concedido. Com o conseqüente alívio de já terem acabado os dias em que podia contorcer-se em vão. Olfato? Seu próprio cheiro? Há muito embotado. E uma barreira para outros se houver algum. Tal como o que uma vez poderia exalar um rato há muito morto. Ou alguma outra carniça. Ainda a ser imaginada. A menos que o rastejador feda. A-ha! O criador rastejante. Seria razoável imaginar o criador rastejante a feder? Até mais que a sua criatura. Levando de vez em quando a se perguntar espantada aquela mente tão avessa ao espanto. A se perguntar o que na face da terra pode estar causando aquele cheiro

estranho. Onde na face da terra aqueles bafos de cheiro nauseabundo. Quão mais propenso a companhia o seu criador poderia ser se tão somente fedesse. Se ele pudesse tão somente sentir o cheiro do seu criador. Algum sexto sentido? Premonição inexplicável de um mal iminente? Sim ou não? Não. Razão pura? Além da experiência. Deus é amor. Sim ou não? Não.

Pode o criador rastejante rastejando no mesmo escuro criado que a sua criatura criar enquanto rasteja? Uma das perguntas que ele se fez enquanto entre dois rastejamentos deitou-se. E se a resposta óbvia não estivesse longe buscar a mais útil era outro problema. E muitos rastejamentos seriam necessários e o mesmo número de prostrações antes que ele conseguisse finalmente compor sua imaginação nesse sentido. Acrescentando para si mesmo sem convicção no mesmo fôlego de sempre que nenhuma resposta sua era sagrada. Desse no que desse a resposta que ele arriscou no fim foi não ele não podia. Rastejar no escuro da maneira descrita era uma coisa séria demais e totalmente absorvente demais para admitir qualquer outra ocupação nem que fosse só a de conjurar algo do nada. Pois ele tinha não só como talvez depressa demais imaginado cobrir o terreno dessa maneira especial mas ainda por cima retilinearmente o melhor que pudesse. E além disso contar enquanto ia somando meio pé a meio pé e reter na memória o total sempre cambiante daqueles já contabilizados. E finalmente manter olhos e ouvidos em elevado nível de alerta para qualquer indício por menor que fosse quanto à natureza do

lugar ao qual a imaginação talvez inadvertidamente o consignara. Então enquanto no mesmo fôlego deplorava uma fantasia tão dominada pela razão e observava como eram revogáveis seus voos ele não podia responder senão finalmente que não ele não podia. Não podia concebivelmente criar enquanto rastejava no mesmo escuro criado que a sua criatura.

Uma praia. Entardecer. Luz morrendo. Logo nenhuma de sobra para morrer. Não. Nada assim então como nenhuma luz. Ia morrendo até a madrugada e nunca morria. Você está em pé de costas para o marulho. Nenhum som só o dele. Cada vez mais fraco à medida que reflui. Até lentamente fluir de novo. Você se apoia num cajado comprido. Suas mãos descansam no cabo e nelas sua cabeça. Se os seus olhos se abrissem veriam primeiro lá embaixo nos últimos raios a aba de seu casaco e as gáspeas de suas botinas emergindo da areia. Então e somente ela até ela desaparecer a sombra do cajado na areia. Desaparecer da sua vista. Noite sem lua nem estrelas. Se os seus olhos se abrissem o escuro clarearia.

Rasteja e cai. Se deita. Se deita no escuro de olhos fechados descansando do rastejamento. Se recuperando. Fisicamente e da decepção de ter rastejado de novo em vão. Talvez dizendo a si mesmo, Por que rastejar afinal? Por que não apenas se deitar no escuro de olhos fechados e desistir? Desistir de tudo. Acabar com tudo. Com rastejamentos estéreis e fingimentos desconfortáveis. Mas se às vezes

tão desanimado raramente por muito tempo. Pois pouco a pouco enquanto está deitado a ânsia por companhia se reaviva. Na qual escapar da sua própria. A necessidade de ouvir aquela voz de novo. Que seja apenas a dizer de novo, Você está deitado de costas no escuro. Ou apenas, Você viu a luz primeiro e gritou no fim do dia em que na escuridão Cristo na nona hora gritou e morreu. A necessidade olhos fechados para melhor ouvir de ver aquele lampejo emitido. Ou com a adunção de alguma fraqueza humana melhorar o ouvinte. Por exemplo uma coceira fora do alcance da mão ou melhor ainda dentro mas a mão inerte. Uma coceira incoçável. Que acréscimo a companhia isso ia ser! Ou como último senão máximo recurso perguntar-se o que exatamente ele quer dizer quando fala de si mesmo imprecisamente como deitado. Qual em outras palavras de todas as inumeráveis maneiras de estar deitado é passível de se provar a longo prazo a mais cativante. Se tendo rastejado da maneira descrita ele cai seria normalmente de bruços. De fato dado seu grau de fadiga e desânimo nesse momento é difícil ver como ele poderia fazer de outra forma. Mas uma vez caído e deitado de bruços não há razão por que não devesse virar-se de um ou outro dos seus lados ou de costas e assim ficar deitado se alguma dessas três posturas oferecesse melhor companhia que qualquer das outras três. A de costas embora a mais tentadora ele deve finalmente rejeitar por já ser fornecida pelo ouvinte. Com relação à lateral uma olhada basta para descartar ambas. Deixando-o sem outra escolha que não a de bruços. Mas como de bruços? De bruços como? Como dispor as pernas? Os bra-

ços? A cabeça? De bruços no escuro ele se esforça para ver como pode deitar-se melhor de bruços. Como mais propenso a companhia.

Ver ouvinte com mais clareza. Qual de todas as maneiras de se deitar de costas a menos passível a longo prazo de enfadar? Depois de se esforçar muito olhos fechados de bruços no escuro a seguinte. Mas primeiro nu ou coberto? Fosse apenas com um lençol. Nu. Fantasmagórica no lampejo da voz aquela carne branca como osso por companhia. Cabeça repousando sobretudo na massa occipital supracitada. Pernas unidas na posição de sentido. Pés esparramados a noventa graus. Mãos invisivelmente algemadas cruzadas sobre púbis. Outros detalhes conforme sentir necessidade. Deixá-lo assim por enquanto.

Entorpecido pelas desgraças da sua espécie você levanta todavia a cabeça das mãos e abre os olhos. Você acende sem se mexer do lugar a luz acima de sua cabeça. Seus olhos pousam no relógio embaixo deles. Mas em vez de ler a hora da noite eles seguem as rotações do ponteiro de segundos ora seguido ora precedido pela sua sombra. Horas depois parece a você o seguinte. Aos 60 segundos e aos 30 segundos a sombra fica escondida pelo ponteiro. De 60 a 30 a sombra precede o ponteiro a uma distância crescente de zero em 60 à máxima em 15 e daí decresce até novo zero em 30. De 30 a 60 a sombra segue o ponteiro a uma distância crescente de zero em 30 à máxima em 45 e daí decresce até novo zero em 60. Inclinar a luz agora para o mostrador

movendo qualquer um dos dois para qualquer dos lados e o ponteiro esconde a sombra em dois pontos completamente diferentes como por exemplo 50 e 20. Na verdade em dois pontos completamente diferentes quaisquer dependendo do grau da inclinação. Mas não importa quanto maior ou menor a inclinação nem mais ou menos remotos dos iniciais 60 e 30 os novos pontos de sombra zero sejam o espaço entre os dois permanece de 30 segundos. A sombra emerge debaixo do ponteiro em qualquer ponto do circuito dele para segui-lo ou precedê-lo pelo espaço de 30 segundos. Então desaparece por tempo infinitamente breve antes de emergir de novo para precedê-lo ou segui-lo pelo espaço de 30 segundos de novo. E assim por diante adiante. Essa pareceria ser a constante única. Pois a própria distância ela mesma entre o ponteiro e a sombra varia com o grau da inclinação. Mas não importa quanto maior ou menor essa distância, ela invariavelmente aumenta e diminui de nada à máxima 15 segundos depois e para nada de novo 15 segundos depois de novo respectivamente. E assim por diante adiante. Essa pareceria ser uma segunda constante. Mais poderia ter sido observado sobre o assunto desse ponteiro de segundos e sua sombra na sua aparentemente infinita rotação paralela ao redor e ao redor do mostrador e outras variáveis e constantes trazidas à luz e erros se houvesse corrigidos no que parecera assim até aqui. Mas incapaz de continuar você abaixa a cabeça de volta para onde ela estava e de olhos fechados retorna às desgraças da sua espécie. A madrugada o encontra ainda nessa posição. O sol baixo ilumina você através da janela oriental e joga ao longo do

chão a sua sombra e a da luminária ainda acesa acima da sua cabeça. E as dos outros objetos também.

Que visões no escuro de luz! Quem exclama assim? Quem pergunta quem exclama, Que visões no escuro sem sombras de luz e sombra! Ainda um outro ainda? Inventando isso tudo por companhia. Que acréscimo adicional a companhia isso ia ser! Ainda um outro ainda inventando isso tudo por companhia. Depressa deixá-lo.

De algum modo a qualquer preço fazer um fim quando você não pôde mais sair ficou acororado no escuro. Tendo coberto no seu tempo umas vinte e cinco mil léguas ou aproximadamente três vezes a circunferência. E sem nunca ultrapassar um rádio de uma desde casa. Casa! Assim sentava-se esperando ser purgado o velho fabricante de alaúdes causa do primeiro quarto de sorriso de Dante e agora talvez cante loas com alguma divisão dos abençoados afinal. Para quem aqui em todo caso adeus. O lugar é sem janela. Quando como você às vezes faz para esvaziar o fluido você abre os olhos o escuro diminui. Assim você agora deitado de costas no escuro já ficou acororado ali seu corpo tendo lhe mostrado que não conseguia sair mais. Não sair mais para andar nas tortuosas estradinhas ermas e campos adjacentes ora animados com rebanhos ora desertos. Com a seu lado por muitos anos a sombra de seu pai nos seus velhos trapos de andarilho e então por muitos anos sozinho. Somando passo a passo à sempre montante soma daqueles já realizados. Parando de vez em quando

com a cabeça baixa para ajustar o total. Então adiante do zero de novo. Acocorado assim você se pega imaginando que não está sozinho enquanto sabe muito bem que nada aconteceu para tornar isso possível. O processo continua no entanto aconchegado por assim dizer em sua falta de sentido. Você não murmura com todas as palavras, Sei que isto está fadado ao fracasso e todavia persisto. Não. Pois a primeira pessoa do singular e com mais razão ainda a do plural nunca tiveram lugar nenhum no seu vocabulário. Mas sem uma palavra você se observa do mesmo jeito que observaria um estranho sofrendo digamos do mal de Hodgkin ou se você preferir do de Percival Pott surpreendido a rezar. De tempos em tempos com uma graça inesperada você se deita. Simultaneamente as várias partes se separam. Os braços desapertam os joelhos. A cabeça se ergue. As pernas começam a se esticar. O tronco pende para trás. E juntas essas e inúmeras outras continuam nos seus respectivos caminhos até não poderem ir mais longe e juntas repousam. De costas agora você retoma sua fábula onde o ato de deitar-se a interrompeu. E persiste até que a operação inversa a interrompa de novo. Assim no escuro ora acocorado ora de costas você labuta em vão. E exatamente como da primeira posição para a segunda a mudança se torna cada vez mais fácil com o tempo e mais lépida da segunda para a primeira o contrário é verdade. Até que o alívio ocasional que era deitar-se se torna habitual e finalmente a regra. Você agora deitado de costas no escuro não irá erguer-se de novo para apertar as pernas com os braços e abaixar a cabeça até não poder abaixá-la mais. Mas

com o rosto voltado para cima de vez trabalhar em vão na sua fábula. Até finalmente ouvir como as palavras estão chegando ao fim. Com cada palavra inane um pouco mais perto da última. E como a fábula também. A fábula de alguém com você no escuro. A fábula de alguém fabulando de alguém com você no escuro. E como melhor no fim trabalho perdido e silêncio. E você como você sempre esteve.

Sozinho.



## PRA FRENTE O PIOR

Adiante. Dizer adiante. Ser dito adiante. De algum modo adiante. Até que de nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante

Dizer por ser dito. Dito mal. Desde agora dizer por ser dito mal.

Dizer um corpo. Onde nenhum. Nenhuma mente. Onde nenhuma. Isso pelo menos. Um lugar. Onde nenhum. Para o corpo. Estar nele. Mexer-se nele. Fora dele. De volta a ele. Não. Não fora. Não de volta. Somente nele. Ficar nele. Adiante nele. Parado.

Tudo de outrora. Nada mais nunca. Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor.

Primeiro o corpo. Não. Primeiro o lugar. Não. Primeiro os dois. Ora um. Ora o outro. Farto do um tentar o outro. Farto deste de volta farto do um. Assim por diante. De algum modo adiante. Até farto dos dois. Vomitar e ir. Onde

nenhum. Até farto de lá. Vomitar e de volta. O corpo de novo. Onde nenhum. O lugar de novo. Onde nenhum. Tentar de novo. Falhar de novo. Melhor de novo. Ou melhor pior. Falhar pior de novo. Ainda pior de novo. Até farto de vez. Vomitar de vez. Ir de vez. Onde nenhum deles de vez. De uma vez por todas.

Fica de pé. O quê? Sim. Dizer que fica de pé. Teve que se pôr pra cima no fim e de pé. Dizer ossos. Nenhum osso mas dizer ossos. Dizer solo. Nenhum solo mas dizer solo. A fim de dizer dor. Nenhuma mente e dor? Dizer sim que os ossos podem doer até sem escolha exceto ficar de pé. De algum modo pra cima e de pé. Ou melhor pior restos. Dizer restos de mente onde nenhuma para admitir dor. Dor dos ossos até sem escolha exceto pra cima e de pé. De algum modo pra cima. De algum modo de pé. Restos de mente onde nenhuma em nome da dor. Aqui dos ossos. Outros exemplos se necessário. De dor. Alívio dela. Mudança dela.

Tudo de outrora. Nada mais nunca. Mas nunca tão falhado. Pior falhado. Com cuidado nunca pior falhado.

Luz de penumbra fonte não sabida. Saber mínimo. Saber nada não. Demais para esperar. No máximo mero mínimo. Meromáximo mínimo.

Nenhuma escolha exceto ficar de pé. De algum modo pra cima e de pé. De algum modo de pé. Isso ou gemido. O gemido há muito a caminho. Não. Nenhum gemido. Sim-

plesmente dor. Simplesmente pra cima. Um tempo quando tentar como. Tentar ver. Tentar dizer. Como primeiro se deitava. Então de algum modo se ajoelhou. Pedaco por pedaco. Então adiante dali. Pedaco por pedaco. Até que pra cima afinal. Não agora. Falhar melhor pior agora.

Outro. Dizer outro. Cabeça afundada em mãos aleijadas. Vértice vertical. Olhos cerrados. Sede de tudo. Germe de tudo.

Nenhum futuro nisso. Ai sim.

Fica de pé. Ver no vácuo sombrio como afinal fica de pé. Na luz de penumbra fonte não sabida. Diante dos olhos cabisbaixos. Olhos cerrados. Olhos fixos. Olhos cerrados fixos.

Aquela sombra. Uma vez deitada. Agora levantada. Aquilo um corpo? Sim. Dizer que um corpo. De algum modo levantado. No vácuo sombrio.

Um lugar. Onde nenhum. Um tempo quando tentar ver. Tentar dizer. Quão pequeno. Quão vasto. Quão se não sem confins confinado. Donde a penumbra. Não agora. Saber melhor agora. Não saber melhor agora. Saber somente não pra fora. Não se sabe como saber somente não pra fora. Pra dentro somente. Daí outro. Outro lugar onde nenhum. Aonde uma vez donde sem retorno. Não. Nenhum lugar exceto o único. Nenhum exceto o único onde nenhum.

Donde nunca uma vez dentro. De algum modo dentro. Sem além. Lá sem de lá. Lá sem pra cá. Lá sem de lá sem pra cá.

Onde então exceto lá ver –

Ver por ser visto. Visto mal. Desde agora ver por ser visto mal.

Onde então exceto lá ver agora –

Primeiro costas voltadas a sombra em pé. No vácuo sombrio ver primeiro costas voltadas a sombra em pé. Parada.

Onde então exceto lá ver agora outra. Pedaco por pedaco um velho e uma criança. No vácuo sombrio pedaco por pedaco um velho e uma criança. Qualquer outra daria tão mal.

De mãos dadas no mesmo passo eles se vão. Nas mãos livres – não. Mãos livres vazias. Costas voltadas os dois curvados no mesmo passo se vão. A mão da criança levantada para alcançar a mão que segura. Segurar a velha mão que segura. Segurar e ser segurada. Arrastar-se adiante e nunca retroceder. Lentamente sem nunca uma pausa arrastar-se adiante e nunca retroceder. Costas voltadas. Os dois curvados. Unidos por mãos segurando seguradas. Arrastar-se adiante como um. Uma sombra. Outra sombra.

Cabeça afundada em mãos aleijadas. Olhos cerrados fixos. Nas no vácuo sombrio sombras. Uma em pé em repouso. Outra velho e criança. Em repouso arrastando-se adiante. Quaisquer outras dariam tão mal. Quase quaisquer. Quase tão mal.

Desaparecem. Ora o um. Ora o par. Ora os dois. Reaparecem. Ora o um. Ora o par. Ora os dois. Desaparecem? Não. Súbita ida. Súbita volta. Ora o um. Ora o par. Ora os dois.

Inalterados? Súbita volta inalterados? Sim. Dizer sim. Cada vez inalterados. De algum modo inalterados. Até não. Até dizer não. Súbita volta alterados. De algum modo alterados. Cada vez de algum modo alterados.

A penumbra. O vácuo. Idos também? De volta também? Não. Dizer não. Nunca idos. Nunca de volta. Até sim. Até dizer sim. Idos também. De volta também. A penumbra. O vácuo. Ora um. Ora o outro. Ora os dois. Súbita ida. Súbita volta. Inalterados? Súbita volta inalterados? Sim. Dizer sim. Cada vez inalterados. De algum modo inalterados. Até não. Até dizer não. Súbita volta alterados. De algum modo alterados. Cada vez de algum modo alterados.

Primeira súbita ida o um. Primeira súbita volta. Inalterado. Dizer agora inalterado. Até aqui inalterado. Costas voltadas. Cabeça afundada. Vértice vertical no chapéu. Abapreta levantada só nas costas. Costas do casaco preto cortadas a meio da coxa. Ajoelhado. Melhor ajoelhado. Melhor

pior ajoelhado. Dizer agora ajoelhado. Desde agora ajoelhado. Poderia erguer-se só sobre os joelhos. Súbita ida súbita volta inalterado costas voltadas cabeça afundada sombra escura sobre joelhos invisíveis. Parada.

Próxima súbita ida o par. Próxima súbita volta. Inalterado. Dizer agora inalterado. Até aqui inalterado. Costas voltadas. Cabeças afundadas. Cabelos sombrios. Branco sombrio e cabelos tão claros que naquela luz sombria branco sombrio. Casacos pretos até os calcanhares. Preto sombrio. Calcanhares de botinas. Ora os dois direita. Ora os dois esquerda. Como adiante no mesmo passo se vão. Nenhum solo. Arrastar-se como no vácuo. Mãos sombrias. Branco sombrio. Duas livres e duas como uma. Assim súbita ida súbita volta inalterados como uma sombra escura a se arrastar sem retrocesso adiante.

A penumbra. De longe e de perto a mesma. De alto a baixo. Inalterável. Dizer agora inalterável. Onde não se sabe. Não se diz. Dizer somente luz de penumbra assim como nunca. Em tudo. Dizer uma gruta nesse vácuo. Um golfo. Então nessa gruta ou golfo luz mais sombria assim como nunca. Onde não se sabe. Não se diz.

O vácuo. Inalterável. Dizer agora inalterável. Vácuo não fosse o um. O par. Até aqui não fossem o um e o par. Até aqui.

O vácuo. Como tentar dizer? Como tentar falhar? Não tentar não falhar. Dizer apenas –

Primeiro os ossos. Adiante de volta a eles. Remoendo desde primeiro ditos os supraditos restos. O solo. A dor. Nenhum osso. Nenhum solo. Nenhuma dor. Por que pra cima não sabido. A todo custo não sabido. Se alguma vez pra baixo. Sem escolha exceto pra cima se alguma vez pra baixo. Ou nunca pra baixo. Sempre ajoelhado. Melhor sempre ajoelhado. Melhor pior sempre ajoelhado. Dizer desde agora sempre ajoelhado. Até aqui desde agora sempre ajoelhado. Até aqui.

O vácuo. Diante dos olhos fixos. Fixar onde puderem. Longe e perto. Alto a baixo. Esse campo estreito. Não mais saber. Não mais ver. Não mais dizer. Esse só. Esse pouco tanto de vácuo só.

Adiante de volta para desdizer o vácuo pode ir. O vácuo não pode ir. Salvo se a penumbra for. Então todos se vão. Todos já não se foram. Até a penumbra de volta. Então todos de volta. Todos ainda não se foram. O um pode ir. O par pode ir. A penumbra pode ir. O vácuo não pode ir. Salvo se a penumbra for. Então todos se vão.

Adiante de volta melhor pior para falhar a cabeça dita sede de tudo. Germe de tudo. Tudo? Se de tudo dela também. Onde senão ali ela também? Ali na cabeça afundada a cabeça afundada. As mãos. Os olhos. Sombra com as outras sombras. Na mesma penumbra. No mesmo vácuo estreito. Diante dos olhos fixos. Onde ela também senão ali

também? Não perguntar. Não. Perguntar em vão. Melhor pior assim.

A cabeça. Não perguntar se ela pode ir. Dizer não. Não perguntável não. Ela não pode ir. Salvo se a penumbra for. Então todos se vão. Oh a penumbra ir. Ir de vez. Todos de vez. Vez por todas.

Palavras de quem? Perguntar em vão. Ou não em vão se dizer não se sabe. Não se diz. Sem palavras para ele cujas palavras. Ele? Um. Sem palavras para um cujas palavras. Um? Isso. Sem palavras para isso cujas palavras. Melhor pior assim.

Algo não errado com um. Significa – significa! – significa o um ajoelhado. Desde agora um para o um ajoelhado. Como desde agora dois para o par. O par como um se arrastando. Como desde agora três para a cabeça. A cabeça como primeiro dita dita mal. Assim desde agora. Para ganhar tempo. Tempo para perder. Ganhar tempo para perder. Como a alma uma vez. O mundo uma vez.

Algo não errado com um. Então com dois. Então com três. Assim por diante. Algo não errado com todos. Longe de errado. Longe longe de errado.

As palavras também de quem quer que sejam. Que espaço para pior! Como quase verdade que elas às vezes quase ecoam! Quão deficientes em inanidade! Dizer a noite é uma

criança ai e tomar coragem. Ou melhor pior dizer ainda um turno da noite ai por vir. Um resto de último turno por vir. E tomar coragem.

Primeiro um. Primeiro tentar falhar melhor um. Algo aí mal-dosamente não errado. Não que como é não seja mau. O nenhum rosto mau. As nenhuma mãos mau. O nenhum –. Basta. Uma praga pro mau. Mero mau. Caminho para pior. Pendente de pior ainda. Primeiro pior. Mero pior. Pendente de pior ainda. Acrescentar um –. Acrescentar? Nunca. Curvá-lo pra baixo. Que seja curvado pra baixo. Bem pra baixo. Cabeça no chapéu foi-se. Mais costas foram-se. Sobretudo cortado mais pra cima. Nada da pelvis pra baixo. Nada exceto costas curvadas. Tronco traseiro sem topo sem base. Preto sombrio. Sobre joelhos invisíveis. No vácuo sombrio. Melhor pior assim. Pendente de pior ainda.

Próximo tentar falhar melhor dois. O par: Mau como é como é. Mau o nenhum –

Primeiro de volta adiante para três. Ainda não para tentar piorar. Simplesmente estar ali de novo. Ali naquela cabeça naquela cabeça. Ser de novo ela. Aquela cabeça naquela cabeça. Olhos cerrados grudados nela só. Só? Não. Também. Nela também. O crânio afundado. As mãos aleijadas. Olhos cerrados fixos. Olhos cerrados grudados em olhos cerrados fixos. Ser aquela sombra de novo. Naquela sombra de novo. Com as outras sombras. Sombras piorando. No vácuo sombrio.

Próximo –

Primeiro como todos de uma vez. Naquele olhar fixo. O um piorado. O dois piorando. E o que ainda para piorar. Para tentar piorar. O próprio isso. A penumbra. O vácuo. Todos de uma vez naquele olhar fixo. Olhos cerrados grudados em todos.

Próximo dois. De mau para piorar. Tentar piorar. De meramente mau. Acrescentar –. Acrescentar? Nunca. As botinas. Melhor pior sem botinas. Calcanhares descalços. Ora os dois direita. Ora os dois esquerda. Esquerda direita esquerda direita adiante. Pés descalços sem retrocesso adiante. Melhor pior assim. Um pouco melhor pior que nada assim.

Próximo os assim ditos sede e germe de tudo. Aquelas mãos! Aquela cabeça! Aquele quase verdadeiro eco! Fora. Rosto todo desde agora. Nenhuma mão. Nenhum rosto. Crânio e olhar fixo só. Espetáculo e espectador de tudo.

Adiante. Olhar fixo adiante. Dizer adiante. Estar adiante. De algum modo adiante. De qualquer modo adiante. Até a penumbra ter ido. Afinal finalmente ido. Tudo afinal finalmente ido. De um mau por todos. Do pobre melhor pior por todos.

Penumbra donde não sabido. A todo custo não sabido. Inalterável. Dizer agora inalterável. Longe e perto. Alto a

baixo. Dizer um cano naquele vácuo. Um tubo. Lacrado. Então naquele cano ou tubo aquela mesmíssima penumbra. Velha penumbra. Quando se alguma vez o que mais? Onde tudo sempre a ser visto. Do nada a ser visto. Sombriamente visto. Nada nunca invisível. Do nada a ser visto. Sombriamente visto. Piorar isso?

Próximo o assim dito vácuo. O assim dito mal. Aquele campo estreito. Repleto de sombras. Bem assim dito mal. Vácuo dominado por sombras. Como melhor pior assim dizer mal?

Acrescentar outros. Acrescentar? Nunca. Até se preciso for. Nada para aqueles até aqui. Sombriamente até aqui. Eles apenas diminuir. Mas com eles enquanto eles diminuem outros. Enquanto eles pioram. Se preciso for. Outros para diminuir. Para piorar. Até a penumbra ir. Afinal finalmente ir. Do pior por todos.

Adiante. De algum modo adiante. De qualquer modo adiante. Dizer tudo se foi. Assim por diante. No crânio tudo se foi. Tudo? Não. Tudo não pode ir. Até a penumbra ir. Dizer então só o dois se foi. No crânio um e dois se foram. Do vácuo. Do olhar fixo. No crânio tudo salvo o crânio se foi. O olhar fixo. Só no vácuo sombrio. Só a ser visto. Sombriamente visto. No crânio o crânio só a ser visto. Os olhos fixos. Sombriamente vistos. Pelos olhos fixos. Os outros se foram. Há muito súbito se foram. Então súbito de volta. Inalterados. Dizer agora inalterados. Primeiro um. Então

dois. Ou primeiro dois. Então um. Ou juntos. Então todos de novo juntos. As costas curvadas. O par se arrastando. O crânio. O olhar fixo. Tudo de volta no crânio junto. Inalterado. Olhar fixo grudado em tudo. No vácuo sombrio.

Os olhos. Hora de –

Primeiro adiante de volta para desdizer a penumbra pode ir. De algum modo adiante de volta. A penumbra não pode ir. A penumbra para ir deve ir de vez. Verdade então que a penumbra pode ir. Só se de vez. Um pode ir não de vez. Dois também. Três não se não de vez. Com a penumbra ida de vez. O vácuo não se não de vez. Com todos idos de vez. A penumbra pode piorar. De algum modo piorar. Ir não. Se não de vez.

Os olhos. Hora de tentar piorar. De algum modo tentar piorar. Descerrar. Dizer fixos abertos. Tudo branco e pupila. Branco sombrio. Branco? Não. Tudo pupila. Buracos pretos sombrios. Inabaláveis escancarados. Sejam assim ditos. Com palavras piorando. Desde agora assim. Melhor que nada assim melhorados para pior.

Ainda penumbra ainda adiante. Até quando ainda penumbra ainda de algum modo adiante. De qualquer modo adiante. Com palavras piorando. Olhar fixo piorando. Para o nada a ser visto. No nada a ser visto. Sombriamente visto. Como agora por meio do de algum modo adiante onde no lugar nenhum todos juntos? Todos três juntos. Onde ali

todos três como por último pior vistos? Costas curvadas só. Pés descalços par se arrastando. Crânio e olhar fixo sem pálpebras. Onde no vasto estreito? Dizer somente vastos apartados. Naquele vácuo estreito vastos de vácuo apartados. Pior melhor depois. .

O quê quando as palavras se forem? Nenhuma para o quê então. Mas dizer por meio do de algum modo adiante de algum modo passar com a visão. Com menos que a visão. Ainda penumbra e todavia –. Não. De nenhum modo assim adiante. Dizer melhor pior palavras idas quando de nenhum modo adiante. Ainda penumbra e de nenhum modo adiante. Tudo visto e de nenhum modo adiante. Que palavras para o quê então? Nenhuma para o quê então. Nenhuma palavra para o quê quando as palavras se forem. Para o quê quando de nenhum modo adiante. De algum nenhum modo adiante.

Palavras piorando de quem não sabido. Donde não sabido. A todo custo não sabido. Agora para dizer como o pior que elas podem somente elas somente elas. Penumbra vácuo sombras todas elas. Nada salvo o que elas dizem. De algum modo dizem. Nada salvo elas. O que elas dizem. De quem quer donde quer que digam. Como o pior que podem falhar sempre pior a dizer.

Restos de mente então ainda. O bastante ainda. De algum alguém de algum onde de algum modo o bastante ainda. Nenhuma mente nem palavras? Mesmo tais palavras. Tão bastantes ainda. Justo o bastante ainda para o júbilo. Júbilo

lo! Justo o bastante ainda para jubilar-se que somente elas. Somente!

O bastante ainda para não saber. Para não saber o que elas dizem. Para não saber o que é que as palavras que ela diz dizem. Diz? Secreta. Dizer melhor pior secreta. O que é que as palavras que ela secreta dizem. O que o vácuo assim dito. A penumbra assim dita. As sombras assim ditas. A sede e germe de tudo assim dito. O bastante para saber não se sabe. Não se sabe o que é que as palavras que ela secreta dizem. Não se diz. Não se diz o que isso tudo é que elas de algum modo dizem.

Isso dito adiante de volta para tentar pior dizer o par se arrastando. Remoendo desde o último pior dito adiante os supraditos restos. Mas o que não os remoendo? O que visto? O que dito? O que de tudo visto e dito não os remoendo? Verdade. Verdade! E todavia dizer o pior talvez o pior de todos o velho e a criança. Aquela sombra como por último pior vista. Esquerda direita esquerda direita pés descalços sem retrocesso adiante. Elas então as palavras. De volta a elas agora por falta de melhor adiante e melhor falhar. Mais pior falhar que talvez de todas a menos. A menos pior falhada de todas as piores falhadas sombras. Menos pior que as costas curvadas só. O crânio e o olhar fixo sem pálpebras. Embora elas também para pior. Mas o que não para pior. Verdade. Verdade! E todavia dizer primeiro a pior talvez pior de todas o velho e a criança. A pior na necessidade de pior. Pior na –

Branco por de nenhum modo adiante. Por quanto tempo? Branco por quanto tempo até de algum modo adiante? De novo de algum modo adiante. Tudo se foi quando de nenhum modo adiante. O tempo se foi quando de nenhum modo adiante.

Pior menos. Por nenhuma extensão mais. Pior por falta de melhor menos. Menos o melhor. Não. Nada o melhor. O melhor pior. Não. Não o melhor pior. Nada não o melhor pior. Menos o melhor pior. Não. O mínimo. O mínimo o melhor pior. O mínimo nunca a ser nada. Nunca a nada ser levado. Nunca por nada ser anulado. O mínimo in anulável. Dizer que o melhor pior. Com palavras minimizando-se dizer o mínimo o melhor pior. Por falta do pior mais pior. O mínimo indiminuível o melhor pior.

O par. As mãos. Mãos segurando seguradas. Isso quase ecoa! Como quando primeiro dita nas mãos aleijadas a cabeça. Mãos aleijadas! Elas lá então as palavras. Aqui agora segurando seguradas. Como quando primeiro ditas. Indesditas quando pior ditas. Fora. Mãos segurando seguradas!

O vazio também. Fora. Sem mãos no –. Não. Salvo por pior a dizer. De algum modo pior de algum modo a dizer. Dizer por ora ainda vistas. Sombriamente vistas. Branco sombrio. Duas mãos vazias de um branco sombrio. No vácuo sombrio.



Assim pro mínimo adiante. Até quando ainda penumbra. Penumbra desensombrada. Ou ensombrada para mais sombria ainda. Para a mais sombria penumbra. Minimáximo na mais sombria penumbra. Penumbra máxima. Minimáximo na penumbra máxima. Impiorável pior.

Que palavras para o quê então? Como elas quase ainda ecoam. Como de algum modo de algum macio da mente elas vazam. Dele nele vazam. Como todas exceto as não inanes. Até a última indiminuível mínima como que indisposta a mimimizar-se. Para então na penumbra máxima inexprimir minimaximamente todas.

Assim pouco pior o velho e a criança. Foram-se mãos segurando seguradas se arrastam apartados. Esquerda direita pés descalços sem retrocesso adiante. Não piorar ainda a fenda. Salvo por algum depois de nenhum modo de algum modo mais pior adiante.

Adiante de volta para desdizer grudado em tudo o olhar fixo. Não mas desde agora ora nisso e ora naquilo. Como agora do par piorado até o próximo para pior só. Até crânio e olhar fixo só. Dos dois pior na falta o crânio remoendo desde que desafundado. Agora dizer a frente só. Nenhum domo. Fonte a fonte só. Grudada nela e no olhar fixo só o olhar fixo. Costas curvadas só e o par se desfoca no vácuo. Assim melhor que nada pior sombra três desde agora.

De algum modo de novo adiante de volta às costas curvadas só. Nada a mostrar que de uma mulher e todavia de uma mulher. Vazada do macio amaciante a palavra mulher. As palavras de mulher velha. As palavras nada a mostrar costas curvadas só de uma mulher e todavia de uma mulher. Assim melhor pior desde agora aquela sombra de uma mulher. De uma mulher velha.

Próximo falhar ver dizer como a penumbra desensombrada piorar. Como de nenhum modo salvo ensombrar ainda. Só que só uma sombra assim como quando depois de nenhum modo de algum modo adiante ensombrar ainda. Até a mais sombria penumbra. A melhor má pior de todas. Salvo de algum modo desensombrada mais pior ainda.

Vazar adiante de volta não para desdizer mas dizer de novo os vastos apartados. Dizer vistos de novo. Nenhum pior de novo. Os vastos de vácuo apartados. De tudo até aqui dito mal esse pior dito mal. Até aqui. Não até de nenhum modo pior dizer mal dizer pior dito mal. Não até de vez de nenhum modo adiante o pobre pior dito mal.

Ansiando a mente assim dita há muito alheia ao anseio. Assim dita mal. Até aqui assim dita mal. Mercê de muito ansiar alheio ao anseio. Muito anseio vão. E ansiando ainda. Debilmente ansiando ainda. Debilmente em vão ansiando ainda. Por mais débil ainda. Pelo mais débil. Debilmente em vão ansiando pelo mínimo de anseio. O mínimo indiminuível de anseio. Inaplacável vão último de anseio ainda.

Ansiando que tudo se vá. A penumbra se vá. O vácuo se vá.  
O anseio se vá. Vão anseio que o anseio vão se vá.

Dito é dito mal. Quando quer que dito dito dito dito mal.  
Desde agora dito só. Não mais desde agora ora dito e ora dito  
mal. Desde agora dito só. Dito por dito mal. Por ser dito mal.

De volta é adiante. De algum modo adiante. Desde agora  
de volta só. Não mais desde agora ora de volta e ora de  
volta adiante. Desde agora de volta só. De volta por de volta  
adiante. De volta por de algum modo adiante.

De volta desdizer melhor pior por nenhuma extensão mais.  
Se mais penumbra menos luz então melhor pior mais  
penumbra. Desdito então melhor pior por nenhuma exten-  
são mais. Melhor pior pode nada menos que menos ser  
mais. Melhor pior o quê? O dizer? O dito. Mesma coisa.  
Mesmo nada. Mesmo tudo porém nada.

Nenhuma uma vez. Nenhuma uma vez no agora sem pas-  
sado. Não nenhuma sequer. Quando antes de pior as som-  
bras? A penumbra antes mais? Quando senão uma vez.  
Sem uma vez só o vácuo. Por nenhuma extensão mais. Por  
nenhuma menos. Sem uma vez até não mais:

Vazar de volta tentar piorar brancos. Aqueles então quan-  
do de nenhum modo adiante. Desdizer então tudo se foi.  
Tudo não se foi. Só de nenhum modo adiante. Tudo não se  
foi e de nenhum modo adiante. Tudo lá como agora quando

de algum modo adiante. A penumbra. O vácuo. As som-  
bras. Só palavras se foram. Vazar se foi. Até vazar de novo e  
adiante. De algum modo vazar adiante.

Remoendo desde o último pior o olhar fixo. Algo aí ainda  
longe tão longe de errado. Tão longe longe longe de errado.  
Tentar melhor pior um outro olhar fixo quando com pala-  
vras que quando sem. Quando de algum modo que quando  
de nenhum modo. Enquanto tudo visto o mesmo. Não nem  
tudo visto o mesmo. Visto outro. Pelo mesmo outro olhar  
fixo visto outro. Quando com palavras que quando sem.  
Quando de algum modo que quando de nenhum modo.  
Como falhar dizer como outro visto?

Menos. Menos visto. Menos vista. Menos visto é vista  
quando com palavras que quando sem. Quando de algum  
modo que quando de nenhum modo. Olhar fixo pelas pala-  
vras ensombrado. Sombras ensombradas. Vácuo ensom-  
brado. Penumbra ensombrada. Tudo aí como quando  
nenhuma palavra. Como quando de nenhum modo. Ape-  
nas tudo ensombrado. Até brancos de novo. Nenhuma  
palavra de novo. De nenhum modo de novo. Então tudo  
desensombrado. Olhar fixo desensombrado. Que as pala-  
vras ensombraram.

De volta desdizer sombras podem ir. Ir e voltar. Não. Som-  
bras não podem ir. Muito menos voltar. Nem costas curva-  
das da velha. Nem velho e criança. Nem frente do crânio  
e olhar fixo. Desfocar-se sim. Sombras podem desfocar-se.

Quando olhar fixo grudado numa só. Ou de algum modo palavras de novo. Ir não nem voltar. Até a penumbra se alguma vez ir-se. Para nunca voltar.

Branco para quando as palavras se forem. Quando de nenhum modo adiante. Então tudo visto como somente então. Desensombrado. Tudo desensombrado que as palavras ensombram. Tudo tão visto desdito. Nenhum vazamento então. Nenhum rastro no macio quando dele vazar de novo. Nele vazar de novo. Vazar só por visto como visto com vazamento. Ensombrado. Nenhum vazamento por visto desensombrado. Por quando de nenhum modo adiante. Nenhum vazamento por quando vazamento tiver ido.

De volta tentar piorar por remoendo desde o último pior. Desde desaparelhado. Dois uma vez tão um. Desde agora fender um vasto. Vasto de vácuo por entre. Com passo igual ainda sem retrocesso adiante. Isso pouco melhor pior. Até palavras para mais pior ainda. Palavras piores para mais pior ainda.

Remoendo mas o que não remoendo? Quando não remoendo? De nenhum modo acabado palavras de novo dizer o que então quando não remoendo. Cada uma melhor pior por nada. Nenhum aquietamento da remoedura. As sombras. A penumbra. O vácuo. Tudo sempre debilmente remoendo. Pior por nada. Mais pior por nada. Não menos que quando só mau tudo sempre debilmente remoendo. Roendo. •

Roendo para ir-se. Menos nada bem. Pior nada bem. Só um bem. Ter ido. Ido de vez. Até então roer adiante. Tudo roer adiante. Para ir-se.

Tudo salvo o vácuo. Não. Vácuo também. Vácuo impiorável. Nunca menos. Nunca mais. Nunca desde primeiro dito nunca desdito nunca pior dito nunca nem roendo para ir-se.

Dizer criança foi-se. Bem dizer foi-se. Do vácuo. Do olhar fixo. Vácuo então nem esse tanto mais? Dizer velho foi-se. Velha foi-se. Bem dizer foi-se. Vácuo então nem esse tanto mais de novo? Não. Vácuo máximo quando quase. O pior quando quase. Menos então? Todas as sombras bem dizer foram-se. Se então nem esse tanto mais então esse tanto menos então? Menos pior então? Basta. Uma praga pro vácuo. Inampliável indiminuível impiorável sempimáximo quase vácuo.

De volta para uma vez o assim dito dois como um. Remoendo desde então não há muito desde a última pior falhada. Desde vasto por entre. Dizer melhor pior agora tudo se foi salvo troncos desde agora. Nada das pélvis pra baixo. Das nucas pra cima. Troncos traseiros sem topos sem bases. Sem pernas se arrastando adiante. Esquerda direita sem retrocesso adiante.

Olhar fixo grudado ao olhar fixo. Costas curvadas desfo-cam-se no olhar fixo grudado ao olhar fixo. Dois buracos pretos. Preto sombrio. Por dentro do crânio para o macio.

Pra fora do macio pelo crânio. Boquiaberto no rosto invisível. Essa a falha? A falta de falha? Tentar melhor pior incrustados no crânio. Dois buracos pretos na frente do crânio. Ou um. Tentar melhor ainda pior um. Um buraco preto sombrio no meio da frente do crânio. Pra dentro do inferno de tudo. Pra fora do inferno de tudo. Assim melhor que nada pior dizer olhar fixo desde agora.

Olhar fixo subjugado a olhar ao longe para o tronco traseiro do velho sem retrocesso adiante. Tentar melhor pior ajoelhado. Pernas se foram dizer melhor pior ajoelhado. Não mais se alguma vez adiante. Dizer nunca. Dizer nunca adiante. Sempre ajoelhado. Pernas se foram do olhar fixo dizer melhor pior sempre ajoelhado. Olhar fixo ao longe para criança e mesma piora. Vasto vácuo apartados velho e criança sombras sombrias sobre joelhos invisíveis. Uma desfocada. Uma clara. Claro sombrio. Ora uma. Ora a outra.

Nada a mostrar que uma criança e todavia uma criança. Um homem e todavia um homem. Velho e todavia velho. Nada exceto vazar como nada e todavia. Um costas curvadas todavia de um velho. O outro todavia de uma criança. Uma criança pequena.

De algum modo de novo e tudo no olhar fixo de novo. Tudo de vez como uma vez. Melhor pior tudo. Os três curvados pra baixo. O olhar fixo. Todo o vácuo estreito. Nenhum desfocamento. Tudo claro. Claro sombrio. Buraco preto boquiaberto para tudo. Deixando entrar tudo. Deixando sair tudo.

Nada e todavia uma mulher. Velha e todavia velha. Sobre joelhos invisíveis. Inclinação como saudosa memória algumas lápides velhas se inclinam. Naquele cemitério velho. Nomes se foram e de quando a quando. Inclinação muda sobre os túmulos de ninguém.

Mesma inclinação para todos. Mesmos vastos apartados. Tal último estado. O último estado. Até de algum modo menos em vão. Pior em vão. Tudo roendo para ser nada. Nunca ser nada.

O quê se o crânio se fosse? Bem dizer se fosse. Pra dentro então de que buraco preto? Pra fora do quê então? O quê por quê de tudo? Melhor pior assim? Não. Crânio melhor pior. O que sobrou do crânio. Do macio. O pior porquê de todos de tudo. Assim crânio não se vai. O que sobrou do crânio não se vai. Dentro dele ainda o buraco. Pra dentro do que sobrou do macio. Pra fora do pouco que sobrou.

Basta. De repente basta. De repente tudo longe. Nenhum movimento e de repente tudo longe. Tudo mínimo. Três alfinetes. Um buraco de alfinete. Na penumbra mais sombria. Vastos apartados. Nos confins do vácuo sem confins. Onde nenhum mais além. O melhor pior nenhum mais além. De nenhum modo menos. De nenhum modo pior. De nenhum modo nada. De nenhum modo adiante.

Dito de nenhum modo adiante.

## SOBRESSALTOS

*para Barney Rosset*

I

Uma noite enquanto estava sentado à sua mesa cabeça nas mãos viu-se levantar e partir. Uma noite ou dia. Pois quando a sua própria luz se apagava ele não era deixado no escuro. Algum tipo de luz vinha então de uma janela alta. Debaixo dela ainda o banco no qual até quando não pôde ou não quis mais costumava subir para ver o céu. Por que ele não se esticava para ver o que ficava embaixo era talvez porque a janela não fora feita para abrir ou porque ele não podia ou não queria abri-la. Talvez soubesse muito bem o que ficava embaixo e não desejasse vê-lo de novo. Assim ele simplesmente ficava em pé lá no alto acima da terra e via através da vidraça enevoadada o céu sem nuvens. A luz fraca inalterável diferente de qualquer luz de que pudesse se lembrar dos dias e noites quando o dia se seguia abrupto à noite e a noite ao dia. Essa luz externa então quando a sua própria se apagava tornava-se sua única luz até por sua vez apagar-se e deixá-lo no escuro. Até por sua vez apagar-se.

Uma noite ou dia então enquanto estava sentado à sua mesa cabeça nas mãos viu-se levantar e partir. Primeiro levantar-se e ficar em pé agarrando-se à mesa. Então sentar-se de novo. Então levantar-se de novo e ficar em pé agarrando-se à mesa de novo. Então partir. Começar a partir. Sobre pés invisíveis começar a partir. Tão devagar que só a mudança de lugar para mostrar que ia. Como quando desaparecia só para reaparecer depois em outro lugar. Então desaparecia de novo só para reaparecer de novo depois em outro lugar de novo. Assim de novo e de novo desaparecia de novo só para reaparecer de novo depois em outro lugar de novo. Outro lugar no lugar onde se sentava à sua mesa cabeça nas mãos. Mesmos lugar e mesa de quando Darly por exemplo morreu e o deixou. De quando outros também por sua vez antes e desde. De quando outros iriam também por sua vez e o deixariam até que ele também por sua vez. Cabeça nas mãos meio na esperança quando desaparecesse de novo de que não reaparecesse de novo e meio no temor que não. Ou meramente se perguntando. Ou meramente esperando. Esperando para ver se iria ou não. Deixá-lo ou não sozinho de novo esperando por nada de novo.

Visto sempre por trás aonde quer que fosse. Mesmos chapéu e casaco de outrora quando caminhava pelas estradas. As estradas ermas. Agora como alguém num lugar estranho procurando a saída. No escuro. Num lugar estranho às cegas no escuro da noite ou do dia procurando a saída. Uma saída. Para as estradas. As estradas ermas.

Um relógio ao longe bateu as horas e meias horas. O mesmo de quando entre outros Darly uma vez morreu e o deixou. Badaladas ora claras como se carregadas pelo vento ora fracas no ar parado. Gritos ao longe ora fracos ora claros. Cabeça nas mãos meio na esperança quando bateu a hora de que a meia hora não batesse e meio no temor que não. Igual a quando a meia hora bateu. Igual a quando os gritos por um momento cessaram. Ou meramente se perguntando. Ou meramente esperando. Esperando ouvir.

Houve um tempo em que ele às vezes erguia a cabeça o bastante para ver suas mãos. O que delas dava para ver. Uma colocada sobre a mesa e a outra sobre aquela. Descansando depois de tudo que fizeram. Erguia sua cabeça pretérita um momento para ver suas mãos pretéritas. Então a colocava de volta sobre elas para descansá-la também. Depois de tudo que fizera.

O mesmo lugar de quando partia dia após dia para as estradas. As estradas ermas. Retornava noite após noite. Andava de parede a parede no escuro. O então fugidio escuro da noite. Agora como se estranho a ele visto levantar-se e partir. Desaparecer e reaparecer em outro lugar. Desaparecer de novo e reaparecer de novo em outro lugar de novo. Ou no mesmo. Nada a mostrar que não o mesmo. Nenhuma parede para a qual ou da qual. Nenhuma mesa de volta à qual ou mais além de. No mesmo lugar de quando andava de parede a parede todos os lugares como o mesmo. Ou em outro. Nada a mostrar que não outro. Onde nunca. Levan-

tar-se e partir no mesmo lugar de sempre. Desaparecer e reaparecer em outro onde nunca. Nada a mostrar que não outro onde nunca. Nada exçeto as badaladas. Os gritos. Os mesmos de sempre.

Até tantas badaladas e gritos desde que ele fora visto por último que talvez não fosse ser visto de novo. Então tantos gritos desde que as badaladas foram ouvidas por último que talvez não fossem ser ouvidas de novo. Então tal silêncio desde que os gritos ouvidos por último que talvez mesmo eles não fossem ser ouvidos de novo. Talvez desse modo o fim. A menos que apenas mera bonança. Então tudo como antes. As badaladas e os gritos como antes e ele como antes ora ali ora sumido ora ali de novo ora sumido de novo. Então a bonança de novo. Então tudo como antes de novo. Assim de novo e de novo. E paciência até o único fim verdadeiro do tempo e do pesar e do eu e do segundo eu seu próprio.

2

Como alguém em seu juízo perfeito quando afinal lá fora de novo ele não soube como não estava havia muito lá fora de novo quando começou a se perguntar se estava em seu juízo perfeito. Pois poderia de alguém não em seu juízo perfeito ser razoavelmente dito que se perguntava se estava em seu juízo perfeito e trazia ainda por cima seus restos de razão para sustentar essa perplexidade do modo como deve ser dito ele fazia se é mesmo ele para ser dito? Foi portanto

na pele de um ser mais ou menos razoável que ele emergiu afinal sem saber como no mundo exterior e não tinha ficado lá por mais de seis ou sete horas de relógio quando não pôde senão começar a se perguntar se estava em seu juízo perfeito. Do mesmo relógio cujas badaladas eram aquelas ouvidas vezes sem conta em seu confinamento quando batia as horas e meias horas e assim num certo sentido no começo uma fonte de segurança até que finalmente uma de alarme por não serem mais claras agora que quando em princípio abafadas pelas suas quatro paredes. Então buscou ajuda no pensamento de alguém apressando-se para oeste no pôr do sol para obter uma visão melhor de Vênus e nele não encontrou nenhuma. Do outro único som aquele dos gritos animador de sua solidão enquanto entregue ao sofrimento sentava-se à sua mesa cabeça nas mãos o mesmo era verdade. De sua procedência isto é a do relógio e dos gritos o mesmo era verdade isto é nada mais a ser determinado agora do que quando era muito natural então. Traçando para sustentar tudo isso seus restos de razão buscou ajuda no pensamento de que sua memória do interior estivesse talvez falha e nele não encontrou nenhuma. Para seu maior desarranjo seu andar inaudível como quando descalço andava em seu chão. Assim todo ouvidos de mal a pior até no fim ele cessar se não de ouvir de escutar e pôr-se a olhar em volta. Resultado finalmente estava num campo de relva que se estendia a alguma distância se nada mais para explicar o seu andar e então um pouco depois como se para compensar essa alguma distância aumentar seu problema. Pois ele não conseguia se lembrar de nenhum campo de

relva no coração mesmo do qual nenhum limite de nenhum tipo pudesse ser descoberto mas sempre em algum canto ou outro algum fim à vista como uma cerca ou outra forma de termo do qual retornar. Nem ao olhar mais de perto para piorar as coisas era essa a relva verde curta que ele parecia se lembrar ser comida por manadas e rebanhos mas comprida e de cor cinza-claro beirando aqui e ali o branco. Então buscou ajuda no pensamento de que sua memória do exterior estivesse talvez falha e nele não encontrou nenhuma. Assim todo olhos de mal a pior até no fim cessar se não de ver de olhar (à sua volta ou mais de perto) e pôr-se a entreter pensamentos. Com este fim por falta de uma pedra onde sentar-se como Walther e cruzar as pernas o melhor que podia fazer era ficar parado e quieto feito um cepo o que depois de um momento de hesitação ele fez e é claro baixar a cabeça como alguém em profunda meditação o que depois de outro momento de hesitação ele também fez. Porém logo cansado de vasculhar em vão aqueles restos moveu-se adiante através da comprida relva esbranquiçada resignado a não saber onde estava ou como chegara lá ou aonde estava indo ou como voltar de onde não sabia como viera. Assim por diante sem saber e nenhum fim à vista. Sem saber e ainda por cima nenhum desejo de saber nem sequer qualquer desejo de qualquer tipo nem portanto qualquer tristeza salvo que ele teria desejado que as badaladas cessassem e os gritos de vez e lamentava que não tivessem. As badaladas ora fracas ora claras como se carregadas pelo vento mas nem um sopro e os gritos ora fracos ora claros.

Assim por diante até se deter quando para seus ouvidos do fundo desde dentro oh como e aqui uma palavra que ele não pôde apanhar fosse para ter fim onde nunca até então. Descanso então antes de outra vez desde não mais até até mais que talvez nunca outra vez e então outra vez fraco do fundo desde dentro oh como e aqui aquela palavra perdida outra vez fosse para ter fim onde nunca até então. Em todo caso o que quer que fosse para ter fim e assim por diante já não estava ele enquanto ficava em pé ali todo curvado e para seus ouvidos fraco do fundo desde dentro outra e outra vez oh como algo e assim por diante já não estava ele até onde podia ver lá onde nunca até então? Pois como poderia mesmo alguém assim como ele tendo uma vez se encontrado em tal lugar não estremecer por se encontrar nele de novo o que não fizera nem tendo estremecido buscar ajuda em vão no pensamento assim chamado de que tendo de algum modo saído dele então poderia de algum modo sair dele de novo o que também não fizera. Lá então todo esse tempo onde nunca até então e até onde ele podia ver em todas as direções quando levantava a cabeça e abria os olhos nenhum perigo ou esperança conforme fosse o caso de ele jamais sair dali. Era então para ele agora prosseguir indiferente ora numa direção ora noutra ou por outro lado não mais se mexer conforme fosse o caso isto é conforme aquela palavra perdida que se fosse para advertir como mal ou mau por exemplo então claro que apesar de tudo um e se o reverso então claro o outro isto é não mais



se mexer. Tal e muito mais que tal a balbúrdia em seu juízo assim chamado até nada sobrar do fundo desde dentro mas apenas cada vez mais fraco oh ter fim. Não importa como não importa onde. Tempo e pesar e o eu assim chamado. Oh tudo ter fim.

## O CAMINHO

8

O caminho serpenteava do sopé ao topo e dali adiante para baixo noutro caminho. Adiante para baixo. Os caminhos se cruzavam a meio caminho mais e menos. Um pouco mais e menos que a meio caminho para cima e para baixo. Os caminhos eram de mão única. Nada de retrair o caminho para cima de volta para baixo nem de volta para cima o caminho para baixo. Nem no todo do topo ou do sopé nem em parte desde que a caminho. O único caminho de volta era adiante e adiante era sempre de volta. Liberdade uma vez no sopé e no topo para pausar ou não. Antes de adiante de volta para cima e para baixo. Brevemente uma vez nos extremos a vontade libertada. Andadura para baixo como para cima mesmo arrastar-se sempre. Um pé por segundo ou uma milha por hora ou mais. Assim do sopé e do topo para as encruzilhadas pudessem os segundos ter sido contados então a altura conhecida e a profundidade. Pudessem tão somente aqueles segundos ter sido contados. Espinhos cingiam o caminho. Os caminhos. Mesma neblina sempre. Mesma meia-luz. Como se estivesse a terra em repouso. Areia solta sob

os pés. Assim nenhum sinal de restos nenhum sinal que ninguém antes. Nem um nunca antes assim –

∞

De ida e volta cruzando uma terra estéril mesmo caminho de mão única serpenteando. Baixo no oeste ou no leste o sol imóvel. Como se a terra em repouso. Sombras compridas na frente e atrás. Mesmo passo e tempo sem conta. Mesma ignorância de qual distância. Mesma folga uma vez em ambos os fins para pausar ou não. Em ambos fim infundado. Antes de voltar de ida ou volta. Através do vazio os caminhos batidos tão fixos como se cercados. Se o olho mirasse vácuo infinito. Na luz começando ou findando infinita. Leito rochoso sob os pés. Assim nenhum sinal de restos nenhum sinal que ninguém antes. Nem um nunca antes assim –

## TETO

*Para Avigdor*  
*Setembro 1981*

Ao voltar a si a primeira visão é de branco. Algum tempo depois de voltar a si a primeira visão é de branco opaco. Por algum tempo depois de voltar a si os olhos continuam fechados. Quando por fim se abrem são saudados por esse branco opaco. Olhos da consciência fechados de ter voltado a si. Quando por fim se abrem são saudados por esse branco opaco. Olhos da consciência obscura obrigados a se fechar de ter parcialmente voltado a si. Quando por fim obrigados se abrem eles são saudados por esse branco opaco. Olhos da consciência obscura desobrigados de se fechar de ter parcialmente voltado a si. Quando por fim desobrigados se abrem eles são saudados por esse branco opaco. Mais além não se pode.

Adiante.

Nenhum conhecimento de onde saíra. Nem de como. Nem de quem. Nenhum de aonde chegara. Parcialmente chegara. Nem de como. Nem de quem. Nenhum de nada. Salvo

obscuramente de ter voltado a si. Parcialmente a si. Com  
temor de ser de novo. Parcialmente de novo. Em algum  
lugar de novo. De algum modo de novo. Alguém de novo.  
Temor obscuro nascido primeiro da consciência só. Consciência  
obscura só. Confirmado quando por fim os olhos  
desobrigados abertos. Para esse branco opaco. Mais além  
não se pode.

Adiante.

Consciência obscura primeiro só. Da mente só. Só vol-  
tado a si. Parcialmente a si. Então pior voltado de corpo  
também. À visão desse branco opaco de corpo também.  
Também voltado a si. Parcialmente a si. Quando por fim  
os olhos desobrigados se abrem. Para esse branco opaco.  
Mais além não se –

Adiante.

Algo de alguém voltado a si. Em algum lugar a si. De algum  
modo a si. Primeiro a mente só. Algo da mente só. Então  
pior voltado o corpo também. Algo do corpo também.  
Quando por fim os olhos desobrigados se abrem. Para esse  
branco opaco. Mais além –

Adiante.

Opaco com o sopro. Sopro infinito. Sopro infinito findando.  
Querida visão temida.

## APÊNDICE

## OUVIDO NO ESCURO I

Da última vez que você saiu havia neve no chão. Você agora deitado de costas no escuro está em pé naquela manhã na soleira tendo fechado a porta suavemente atrás de si. Você se encosta na porta com a cabeça baixa preparando-se para partir. Quando você abre os olhos seus pés desapareceram e as abas do sobretudo repousam na superfície da neve. A cena escura parece iluminada de baixo. Você se vê naquela última saída encostado na porta de olhos fechados esperando uma palavra sua para ir. Você? Para ter ido. Então a cena iluminada pela neve. Você está deitado no escuro de olhos fechados e se vê lá como descrito preparando-se para ir embora e para longe através da expansão de luz. Você ouve outra vez o clique da porta fechada suavemente e o silêncio antes que os passos possam começar. A seguir você está a caminho através do pasto branco festivo com cordeiros na primavera e salpicado de placentas vermelhas. Você toma o rumo que sempre toma que é uma linha reta para o vão ou ponto esgarçado na cerca viva que forma a margem ocidental. Até lá desde a sua entrada no pasto você normalmente necessita de mil e oitocentos a dois mil passos dependendo do seu humor e do estado do terreno.

Mas nessa última manhã muitos mais serão necessários. Muitos muitos mais. A linha reta é tão conhecida de seus pés que se necessário eles conseguiriam manter-se nela você sem visão com erro na chegada de não mais que poucos passos para norte ou sul. E na verdade sem qualquer necessidade desse tipo a não ser interna é o que eles normalmente fazem e não só aqui. Pois você avança se não de olhos fechados embora assim muitas vezes pelo menos com eles fixos no terreno momentâneo diante de seus pés. Isso é tudo da natureza que você viu. Desde que finalmente abaixou a cabeça. O terreno fugidio diante de seus pés. De tempos em tempos. Você não conta mais seus passos. Pela simples razão de que dão todo dia o mesmo número. Média entra dia sai dia a mesma. O caminho sendo sempre o mesmo. Você mantém a contagem dos dias e a cada décima noite multiplica. E soma. A sombra de seu pai não está mais com você. Debandou há muito tempo. Você não ouve mais suas passadas. Sem ouvir sem ver você vai no seu caminho. Dia após dia. O mesmo caminho. Como se não houvesse mais nenhum outro. Para você não há mais nenhum outro. Você não costumava parar nunca exceto para fazer seu cômputo. De modo a arrastar-se do zero de novo. Essa necessidade eliminada como vimos não há mais nenhuma teoricamente de parar. Salvo talvez por um momento no ponto mais distante. Para se recompor para o retorno. E no entanto você para. Como nunca antes. Não por cansaço. Você não está mais cansado agora do que sempre esteve. Não por causa da idade. Você não está mais velho agora do que sempre foi. E no entanto você

para como nunca antes. De modo que os mesmos cem metros que você costumava cobrir em questão de três a quatro minutos podem levar agora algo em torno de quinze a vinte. O pé cai por conta própria a meio passo ou o próximo a subir prega-se no chão levando o corpo à imobilidade. Então um discurso mudo cujo essencial, Eles podem continuar? Ou melhor, Devem continuar? O estritamente essencial. Imobilizados quando finalmente como sempre até aqui eles continuam. Você está deitado no escuro de olhos fechados e vê a cena. Como não pôde na época. O manto escuro do céu. A terra deslumbrante. Você imóvel no meio. As botinas afundadas até as bordas. As abas do sobretudo repousando na neve. Na velha cabeça baixa no velho chapéu redondo aflição muda. No meio do pasto em sua linha reta para o vão. Os pés precisos fixos. Você olha para trás como não poderia então e vê o rastro deles. Um grande desvio. Anti-horário. Quase como se de uma só vez o coração pesado demais. No fim pesado demais.

## OUVIDO NO ESCURO II

Flor da idade. Tentar um bafejo disso. Deitado de costas no escuro você se lembra. Ah você você se lembra. Dia de maio sem nuvens. Ela se junta a você no pequeno caramanchão. Todo de madeira. Tanto abeto quanto lariço. Diâmetro dois metros. Altura três. Superfície do solo cerca de três metros quadrados. Duas luzinhas multicoloridas *vis-à-vis*. Pequenas vidraças coloridas em forma de losango. Embaixo de cada uma um rebordo. Ali nos domingos de verão depois do almoço seu pai adorava recolher-se com a *Punch* e uma almofada. O cós das calças desaboadoado ele se sentava num dos rebordos e virava as páginas. Você no outro com os pés balançando. Quando ele casquinava você tentava casquinar também. Quando a casquinada dele morria a sua também. Que você tentasse imitar a casquinada dele o agradava e divertia muitíssimo e às vezes ele casquinava sem razão só para ouvi-lo tentar casquinar também. Às vezes você vira a cabeça e olha para fora através da vidraça vermelho-rosa. Você aperta seu narizinho contra a vidraça e tudo lá fora fica rosado. Os anos voaram e ali no mesmo lugar de antes você se senta na flor da idade banhado na luz irisada olhando fixo à sua frente. Ela está atrasada. Você

fecha os olhos e tenta calcular o volume. Operações simples você acha de grande ajuda em momentos difíceis. Um porto. Você chega afinal a sete metros cúbicos aproximadamente. Mesmo parado no escuro atemporal você acha conforto em cifras. Você supõe uma certa pulsação e calcula quantos batimentos por dia. Por semana. Por mês. Por ano. E supondo um certo tempo de vida por tempo de vida. Até o último batimento. Mas por enquanto com pouco mais de setecentos milhões atrás de si você se senta no pequeno caramanchão computando o volume. Sete metros cúbicos aproximadamente. Isso por alguma razão lhe parece improvável e você começa os cálculos de novo. Mas você não tinha ido muito longe quando seu passo leve foi ouvido. Leve para uma mulher do tamanho dela. Você abre os olhos com o pulso acelerado e um instante depois que parece uma eternidade o rosto dela aparece na janela. Principalmente azul nessa posição a palidez natural que você tanto admira como de fato dali sem dúvida totalmente azul o seu. Pois palidez natural é uma propriedade que vocês têm em comum. Os lábios violeta não retribuem seu sorriso. Agora essa janela ficando na altura dos seus olhos de onde você se senta e o piso praticamente no mesmo nível do terreno lá fora você não pode deixar de se perguntar se ela não caiu de joelhos. Sabendo por experiência que a altura ou comprimento que vocês têm em comum é a soma de segmentos iguais. Pois quando totalmente eretos ou completamente estendidos vocês se colam frente a frente então seus joelhos se tocam e os púbis e os cabelos da cabeça se confundem. Pode-se concluir daí que a perda de altura do

corpo que se senta é a mesma do que se ajoelha? Nesse ponto supondo nível do assento ajustável como no caso de certas banquetas de piano você fecha os olhos para com uma medida mental medir melhor e comparar o primeiro e o segundo segmentos a saber da planta do pé até a rótula e dali até a circunferência pélvica. Como você era dado tanto em movimento quanto em repouso ao olho fechado nas horas despertas! De dia e de noite. Àquele escuro perfeito. Àquela luz sem sombras. Simplesmente para ir-se. Ou num caso como agora. Uma única perna aparece. Vista de cima. Você separa os segmentos e os coloca lado a lado. É quase como você presumiu. A superior é a mais comprida e a perda sentada maior quando o assento está no nível do joelho. Você deixa os pedaços lá e abre os olhos para encontrá-la sentada à sua frente. Tudo parado quieto. Os lábios de rubi não retribuem seu sorriso. Seu olhar abaixa-se até os seios. Você não se lembra deles tão grandes. Até o ventre. Mesma impressão. Dissolve-se para o seu pai lutando com o cós desabotoado. Será que ela está grávida sem que você tenha sequer pedido a sua mão? Você volta à sua mente. Ela também você desconfia fechou os olhos. Assim vocês ficam sentados face a face no pequeno caramanchão. De olhos fechados e mãos nos joelhos. Na flor da sua idade. Naquela luz irisada. Naquela quietude.

## CRONOLOGIA

1906. Em 13 de abril, nasce em Cooldrinagh, casa da família situada em Foxrock, subúrbio ao sul de Dublin; é o segundo filho de William (um fiscal de pesos e medidas) e Mary "May" Beckett (matriarca dedicada a obras de caridade), ambos protestantes abastados.
1920. Aluno interno da Portora Royal School, tradicional colégio por onde passou Oscar Wilde. Destaca-se como atleta, no críquete e no rúgbi, e nos estudos, especialmente interessado pelo francês.
1923. Matricula-se no Trinity College, dedicando-se às línguas modernas (italiano e francês); tem como preceptor o futuro coeditor das obras do filósofo idealista Berkeley. Outro professor, Thomas Rudmose-Brown, amigo de Valéry Larbaud e Léon Paul-Fargue, apresenta-lhe a produção contemporânea francesa. Nos intervalos das leituras de Dante, frequenta o Abbey Theatre do pós-guerra civil irlandês, acompanhando a ascensão do dramaturgo Sean O'Casey.
- 1926-27. Na tradição europeia, viagem de verão à França (Tours), percorrendo, de bicicleta (presença constante em seus livros), o Vale do Loire; no ano seguinte, férias



- na Itália (Florença e Veneza). Submete-se aos exames finais, graduando-se como o primeiro da turma.
1928. Por dois trimestres, dá aulas de francês e inglês no Campbell College, Belfast, Irlanda do Norte. Primeira visita à Alemanha, onde fica com a prima, Peggy Sinclair, e sua família em Kassel. A partir de outubro, assume o cargo de leitor na École Normale Supérieure, em Paris, onde permanecerá por dois anos. Aproxima-se de James Joyce e seu círculo.
1929. Sai "Dante... Bruno. Vico.. Joyce", seu primeiro ensaio crítico, na obra coletiva em torno do *Work in progress*, o futuro *Finnegans Wake*, de Joyce. Tem um conto, "Assumption", editado na revista de Eugène Jolas, *transition*.
1930. Compõe "Whoroscope", poema dramático em primeira pessoa que junta uma reflexão sobre o tempo a passagens da vida de René Descartes, o protagonista; foi premiado em concurso e editado pela Hours Press. Leitura de filósofos (Schopenhauer, Kant e Arnold Geulincx), mas também de Proust. Em setembro, volta a Dublin, convidado a ensinar francês no Trinity College. Fica amigo do pintor Jack. B. Yeats, irmão mais velho do poeta W. B. Yeats (muitos dos amigos mais próximos de Beckett foram artistas plásticos).
1931. Primeira experiência dramática, atuando em *The kid*, paródia do *Cid*, de Corneille, escrita em colaboração e encenada no Trinity College. Conclui *Proust*, ensaio sobre *Em busca do tempo perdido*, publicado pela editora Chatto and Windus, em que antecipa temas essen-

- ciais da obra beckettiana (a ação do tempo, da memória e do hábito sobre a identidade e a natureza da linguagem). Passa o Natal na Alemanha, com os Sinclair, de onde, por carta, pede demissão da universidade, alegando não poder ensinar aos outros aquilo de que não tinha certeza de saber.
1932. Instala-se em Paris, onde passa a viver de artigos literários e traduções esporádicas (entre as quais, "Le bateau ivre", de Arthur Rimbaud, além de poemas de Paul Éluard e André Breton). Dedicar-se a *Dream of fair to middling women*, espécie de retrato do artista quando jovem que tenta, sem sucesso, editar. Publica, no entanto, o conto "Dante and the lobster" na revista parisiense *This Quarter*. Em meio a uma onda de xenofobia e problemas para acertar seus documentos de permanência, volta à Irlanda.
1933. Em maio, morre sua prima Peggy (personagem de *Dream...*) e, em junho, o pai. Abalado pelas perdas, muda-se para Londres; onde vive modestamente com o que recebe de herança.
1934. Publica *More pricks than kicks* (Chatto and Windus), volume de contos protagonizados por Bellacqua, estudante dublinense como o autor batizado em homenagem à personagem condenada ao Ante-Purgatório, na *Divina comédia*, de Dante. Também escreve poemas, depois reunidos no volume *Echo's bones and other precipitates* (1935). Começa uma temporada de análise com o psicanalista Wilfred R. Bion.

1935. Dedicar-se à composição de *Murphy*, movimentado romance de perseguição a um protagonista evasivo, com toques de picaresco e linguagem colorida e alusiva, passado em Londres. Impressiona-se com as conferências de C. G. Jung na Tavistock Clinic (em especial com o relato de uma paciente cuja dor decorreria de nunca ter efetivamente “nascido”).
1936. Pouco à vontade em Londres, faz nova viagem à Alemanha (Hamburgo, Magdeburgo, Dresden, Berlim, Nüremberg), onde, em meio às visitas a museus e a galerias de arte, experimenta o terror da ascensão nazista. Conclui o datiloscrito de *Murphy*.
1937. Retorna a Paris. Aproxima-se de novos artistas plásticos, entre os quais os irmãos Bram e Geer Van Velde, Alberto Giacometti e Marcel Duchamp. Primeiros poemas em francês. Caso de amor passageiro com Peggy Guggenheim, milionária e colecionadora de arte americana que o apelida Oblomov, como o personagem-título do romance de Gonchároov, refratário à ação.
1938. Na vizinhança de seu apartamento parisiense, em Montparnasse, é esfaqueado por um mendigo que, perguntado na prisão sobre o motivo, responde não saber. Convalescente, conhece a pianista Suzanne Descheveaux-Dumesnil, sua futura companheira até a morte. Depois de muitas recusas, *Murphy* é publicado em Londres. Em colaboração com Alfred Péron, trabalha na tradução francesa do livro, além de escrever poemas diretamente em francês.

1939. A declaração alemã de guerra à França surpreende-o na Irlanda, em visita à mãe; mesmo assim, volta a Paris. Publicação do *Finnegans wake* e declaração de guerra da Inglaterra à Alemanha.
1940. França ocupada. Encontra Joyce pela última vez em Vichy. Adere à rede da Resistência Francesa, servindo como correio, intérprete e secretário.
1941. Morte de James Joyce, em Zurique.
1942. Escapa por um triz da Gestapo, que captura e deporta o amigo Perón, morto mais tarde num campo de concentração. Acompanhado da mulher, deixa Paris e refugia-se, clandestino, no Sul não ocupado da França.
1942. Em Roussillon, trabalha colhendo uvas para os produtores locais, mantendo-se ligado ao grupo da resistência local. Aproxima-se do pintor Henri Hayden, refugiado na mesma região, e dedica-se à escrita de *Watt*, romance que o ajuda a vencer a monotonia sobressaltada da espera.
1945. Liberação de Paris. De volta à cidade, serve à Cruz Vermelha irlandesa, trabalhando como motorista, encarregado de almoxarifado e intérprete em Saint-Lô, na Normandia. Nos *Cahiers d'Art*, publica o ensaio “La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon” (“A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças”).
1946. Trabalha em *Mercier et Camier*, seu primeiro romance em francês, cujos diálogos antecipam as falas de Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*. Dedicar-se à composição das “Novelas” (“O expulso”, “O calmante” e “O fim”, além de “Primeiro amor”), ensaio inicial da

- voz em primeira pessoa do anti-herói marginal, reflexivo e despossuído característico de sua prosa madura.
1947. Começa sua primeira peça em francês, *Eleutheria*, inédita até sua morte, além dos romances *Molloy* e *Malone morre*, em que os vagabundos beckettianos típicos, narradores cômicos e inquietantes a um só tempo, solitários e submetidos a crises de corpo e espírito, saltam ao primeiro plano.
1948. Escreve *Esperando Godot*, peça em que Vladimir e Estragon, perdidos numa terra de ninguém, presos nas armadilhas da repetição, ocupam-se matando o tempo, nos trilhos de diálogos e rotinas esvaziadas.
1949. Trabalha no terceiro romance da sua primeira trilogia, *O inominável*, narrativa que leva ao extremo os avanços por impasses que caracterizam seu estilo do pós-guerra. Vive de traduções para a revista *Transition*, em nova fase, dirigida por um amigo holandês, interlocutor de suas reflexões sobre pintores contemporâneos (Tal Coat, André Masson e Bram van Velde), publicadas como os "Três diálogos com Georges Duthuit".
1950. Morre sua mãe, Mary. Além das traduções (uma coletânea de poesia mexicana contemporânea e "Zone", de Guillaume Apollinaire), dedica-se a treze fragmentos em prosa que define como "impossível", os *Textos para nada*, ensaio de recomeço após a implosão de modelos narrativos levada a cabo na trilogia. Tristan Tzara e o ator e diretor Roger Blin passam a incluir-se entre os entusiastas de *Esperando Godot*, ainda inédita.

1951. Depois de seguidas rejeições, *Molloy* e *Malone meurt* são publicados por Jérôme Lindon, das Éditions de Minuit.
1952. Publicação de *Esperando Godot*.
1953. Sob a direção de Roger Blin, *Esperando Godot* estreia no pequeno Théâtre de Babylone, em Montparnasse, administrado por J.-M. Serreau. *Watt* é publicado em Paris pela Olympia Press. Inaugurando um esforço sistemático de autotradução de suas obras, traduz *Esperando Godot* (e os demais textos concebidos em francês) para o inglês.
1954. Morte de Frank, seu irmão mais velho. Começa a redigir um diálogo dramático que será o embrião de *Fim de partida*.
1955. *Molloy*, em inglês, sai pela Olympia Press, em Paris. Estreia a produção londrina de *Esperando Godot*, no Arts Theatre Club, dirigida por Peter Hall, e *Novelas e textos para nada* (*Nouvelles et textes pour rien*) são publicados em volume único pelas Éditions de Minuit.
1956. Com a direção de Alain Schneider, *Esperando Godot* inaugura o Cocunut Grove Playhouse, em Miami; a peça é publicada em inglês, pela Faber and Faber. Conclui versão em ato único de *Fim de partida*, *Ato sem palavras* e *Todos os que caem*, peça radiofônica veiculada no ano seguinte pela BBC.
1957. Traduz *Fim de partida* para o inglês. Estreia mundial no Royal Court Theatre, em Londres, encenada em francês, sob a direção de Roger Blin. Descrita pelo autor como "mais difícil", "elíptica" e "desumana" que

- Godot*, a peça expõe as torturas mútuas entre dois pares de personagens decrépitos ou mutilados — o tirano Hamm e seu criado Clov; o casal de velhos entocados em latões de lixo, Nagg e Nell —, sobrevivendo, isolados, num abrigo nada acolhedor.
1958. Escreve a peça *Krapp's last tape* (*A última gravação de Krapp*), reflexão sobre o tempo, a memória e o hábito, que se arma a partir de diálogos entre um ator e registros de sua voz em gravadores de rolo. Estreia em Londres. Começa o romance *Como é*.
1959. Escreve *Cinzas*, peça radiofônica que vai ao ar em outubro pela BBC, e *Ato sem palavras II*.
1960. Muda-se para o apartamento do Boulevard St. Jacques, em Montparnasse, onde viverá até a morte. Estreia francesa de *La dernière bande* (*A última gravação de Krapp*).
1961. Escreve a peça *Dias felizes* e divide com Jorge Luis Borges o Prix International des Éditeurs. Escreve uma peça radiofônica em francês, *Cascando*. Estreia na Alemanha ópera de Marcel Mihalovici baseada em *A última gravação de Krapp*.
1962. Compõe *Palavras e música*, peça radiofônica com música original de John Beckett, depois retomada em peça musical do compositor americano Morton Feldman. Elabora a versão inglesa de *Como é*.
1963. Conclui o roteiro de *Film*, curta-metragem protagonizado por Buster Keaton, que codirigiu com Alain Schneider, em Nova York, no ano seguinte, premiado com a Palma de Ouro para os médias-metragens em

Cannes. Escreve a peça *Play* e participa ativamente da montagem alemã da peça. *Dias felizes* estreia em Paris, no Odéon, com Madeleine Renaud.

1965. Escreve *Imagination morte imaginez* e *Assez*, dois textos em prosa que indicam a tendência da prosa final, breve, condensada e complexa. *Eh Joe*, peça televisiva, vai ao ar pela BBC2 no ano seguinte. Começa a escrever *O despovoador*, narrativa distópica sobre uma comunidade de seres residualmente humanos, aprisionados num espaço fechado, em busca de uma improvável saída.
1966. Traduz os *Textos para nada* para o inglês e colabora na tradução de *Watt* para o francês.
1967. Publicação de *No's knife*, coletânea de textos curtos em inglês, e *Têtes-mortes*, volume análogo em francês.
1968. Dirige *Endspiel* (*Fim de partida*), no Schiller Theater de Berlim.
1969. Escreve *Sans*, que traduz em seguida para o inglês como *Lessness*. Durante férias na Tunísia, recebe a notícia de que ganhou o prêmio Nobel de Literatura. No Brasil, *Esperando Godot* é encenado por Cacilda Becker e Walmor Chagas, dirigidos por Flávio Rangel, em temporada interrompida pela morte da atriz.
1970. Autoriza a primeira publicação de *Mercier et camier* e *Primeiro amor*, ambos escritos em 1946.
1971. Dirige *Glückliche Tage* (*Dias felizes*) no Schiller Theater de Berlim. Beckett atuou como diretor também em Londres, Stuttgart e Paris.

1972. Escreve em inglês a peça *Eu não*. Traduz *Primeiro amor* para o inglês.
1973. Traduz *Eu não* para o francês e *Mercier et camier* para o inglês.
1974. Escreve a peça *That time*.
1975. Dirige *Esperando Godot* no Schiller Theater de Berlim. Começa a miniatura dramática *Footfalls*. Dirige *Eu não* em Paris. Escreve *Pour finir encore*. Escreve *Ghost trio*, peça televisiva inspirada na peça musical de Beethoven.
1976. Escreve a peça televisiva ... *but the clouds*... Estreia londrina de *That time*, com Patrick Magee (para quem foi escrita), e *Footfalls*, com Billie Whitelaw (*idem*), no Royal Court Theatre.
1977. Começa a escrever *Companhia*, primeiro dos volumes de sua segunda trilogia em prosa, apoiado não mais na primeira pessoa, mas na "última pessoa narrativa", voz cindida e dramatizada no texto nas disputas entre um falante e um ouvinte que dá forma a resíduos da experiência pessoal (as caminhadas com o pai, por exemplo).
1978. Dirige *Spiel (Comédia)*, no Schiller Theater de Berlim.
1980. Começa a escrever o romance *Mal visto mal dito*, narrativa em torno da presença fantasmática de uma velha, corroída pelo luto e às portas da morte, e das condições de sua observação e tradução ficcional em linguagem.
1981. Escreve e traduz as peças *Cadeira de balanço* e *Improviso de Ohio*, esta última encomendada por Stanley Gontarski, um estudioso americano, para ser apresen-

- tada em colóquio em sua homenagem. Escreve o volume final da sua segunda trilogia, *Worstward ho (Pioravante marche)*.
1982. Escreve e traduz *Catastrophe*. Publica *A piece of monologue (Solo)*, escrita para o ator irlandês David Warrilow. Escreve *Nacht und Träume* (título original em alemão: *Noites e sonhos*) para a televisão, comissionado pela emissora alemã Süddeutsche Rundfunk (Stuttgart).
1989. Em julho, morre sua mulher, Suzanne. Em 22 de dezembro, morre Samuel Beckett.





## BIBLIOGRAFIA

OBRA PUBLICADA DE SAMUEL BECKETT<sup>1</sup>

### *Ficção*

- More pricks than kicks*. Londres: Chatto and Windus, 1934.  
*Murphy*. Londres: Routledge and Sons, 1938.  
*Molloy*. Paris: Éditions de Minuit, 1951. *Molloy*. Trad. Patrick Bowles, em colaboração com Samuel Beckett. Paris: Olympia Press, 1955. [*Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.]  
*Malone meurt*. Paris: Éditions de Minuit, 1951. *Malone dies*. Nova York: Grove Press, 1956. [*Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. Reedição, São Paulo: Códex, 2004.]  
*L'Innommable*. Paris: Éditions de Minuit, 1953. *The unnamable*. Nova York: Grove Press, 1958. [*O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.]  
*Watt*. Paris: Olympia Press, 1953. *Watt*. Trad. Ludovic e Agnes Janvier, em colaboração com o autor. Paris: Éditions de Minuit, 1968.  
*Nouvelles et textes pour rien*. Paris: Éditions de Minuit, 1955. "Stories and texts for nothing", em *No's knife*. Londres: Calder, 1967. [*Novelas*. Trad. Eloísa Araújo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.]

1. Não exaustiva, esta bibliografia traz o essencial da produção beckettiana, ordenada por data de primeira publicação, francesa (Éditions de Minuit), inglesa (Calder e Faber) ou americana (Grove Press). Quase sempre, a obra vem na companhia de sua versão para o inglês e/ou francês, em traduções, salvo indicação contrária, do próprio autor. Traduções brasileiras aparecem entre colchetes.



"From an abandoned work", em *Trinity News*, vol. III, n. 4, 1956, depois em *No's knife*, op. cit. *D'un ouvrage abandonné*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

*Comment c'est*. Paris: Éditions de Minuit, 1961. *How it is*. Nova York: Grove Press, 1964. [Como é. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.]

"Imagination morte imaginez", em *Les Lettres Modernes*, Paris, out.-nov. 1965, depois em *Têtes mortes*. Paris: Éditions de Minuit, 1967. *Imagination dead imagine*. *Evergreen Review*, Londres, fev. 1966, depois em *No's knife*, op. cit.

*Assez*. Paris: Éditions de Minuit, 1966, depois em *Têtes mortes*, op. cit. *Enough*, 1967, em *No's knife*, op. cit.

*Bing*. Paris: Éditions de Minuit, 1966, depois em *Têtes mortes*, op. cit. *Ping*, 1967, em *No's knife*, op. cit. ["Ping". Trad. Haroldo de Campos e Maria H. Kopschitz, em M. Mutran (org.). *Guirlanda de histórias: uma antologia do conto irlandês*. São Paulo: ABEI/Olavobrás, 1996.]

*Têtes mortes*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

*No's knife*. Londres: Calder, 1967.

*Sans*. Paris: Éditions de Minuit, 1969. *Lessness*. Londres: Calder, 1970.

*Mercier et Camier*. Paris: Éditions de Minuit, 1970. *Mercier et Camier*. Londres: Calder, 1974.

*Le dépeupleur*. Paris: Éditions de Minuit, 1970. *The lost ones*. Londres: Calder, 1972.

*Premier amour*. Paris: Éditions de Minuit, 1970. *First love*. Londres: Calder, 1974. [Primeiro amor. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.]

*Still*. Londres: Calder, 1975, depois em *For to end again and other fizzles*. Londres: Calder, 1976. *Immobile*. Paris: Éditions de Minuit, 1976.

*Pour finir encore et autres foirades*. Paris: Éditions de Minuit, 1976. *For to end again and other fizzles*. Londres: Calder, 1976.

*All strange away*. Nova York: Gotham Book Mart, 1976.

*Company*. Londres: Calder, 1979. *Compagnie*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. [Companhia. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.]

*Mal vu mal dit*. Paris: Éditions de Minuit, 1981. *Ill seen ill said*. Londres: Calder, 1982.

*Worstward ho*. Londres: Calder, 1983.

*Collected shorter prose 1945-1980*. Londres: Calder, 1988.

*Nohow on: Company, Ill seen ill said, Worstward ho*. Londres: Calder, 1989.

*Stirrings still*. Londres: Calder, 1988. *Soubresauts*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.

*Comment dire*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.

*As the story was told: uncollected and late prose*. Londres: Calder, 1990.

*Dream of fair to middling women* (edição póstuma). Nova York/Londres: Arcade Publishing/Riverrun Press/Calder, 1992.

*Samuel Beckett: the complete short prose, 1929-1989*. Ed. S. E. Gontarski. Nova York: Grove Press, 1995.

*The Grove Centenary Editions of Samuel Beckett: Novels (I), Novels (II), The Poems, Short Fiction and Criticism (IV)*. Ed. Paul Auster, com prefácios de Colm Toibin, Salman Rushdie e J. M. Coetzee. Nova York: Grove Press, 2006.

#### Teatro, rádio e televisão

*En attendant Godot*. Paris: Éditions de Minuit, 1952. *Waiting for Godot*, Nova York: Grove Press, 1954. [Esperando Godot. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.]

*All that fall*. Nova York: Grove Press, 1957. *Tous ceux qui tombent*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.

*Fin de partie, suivi de acte sans paroles*. Paris: Éditions de Minuit, 1957. *Endgame: a play in one act, followed by act without words: a mime of one player*. Londres: Faber and Faber, 1957. [Fim de partida. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.]

*Krapp's last tape and Embers*. Londres: Faber and Faber, 1959. *La dernière bande, suivi de Cendres*. Paris: Éditions de Minuit, 1959.

*Happy days*. Londres: Faber and Faber, 1962. *Oh les beaux jours*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.

"Acte sans paroles II", primeiro em *Dramatische Dichtungen*, Band I. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963, depois em *Comédie et actes divers*. Paris: Éditions de Minuit, 1966. "Act without words II", em *Eh Joe and other writings*. Londres: Faber and Faber, 1967.

"Cascando", em *Dramatische Dichtungen*, Band I. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963, depois em *Comédie et actes divers*. Paris: Éditions de Minuit, 1966.

"Words and music", em *Evergreen Review*, vol. vi, 1962, depois em *Play and two short pieces for radio*. Londres: Faber and Faber, 1964.

"Play", em *Play and two short pieces for radio*. Londres: Faber and Faber, 1964. "Comédie", em *Comédie et actes divers*. Paris: Éditions de Minuit, 1966.

*Come and go*. Londres: Calder, 1967. *Va-et-vient*. Paris: Éditions de Minuit, 1966.

"Eh Joe", em *Eh Joe and other writings*. Londres: Faber and Faber, 1967.

"Dis Joe", em *Revue Arts*, n. 15, jan. 1966, depois em *Comédie et actes divers*, op. cit.

"Film", em *Eh Joe and other writings*. Londres: Faber and Faber, 1967.

"Breath", em *Gambit*, vol. 4, n. 16, 1970, depois em *Breath and other short plays*. Londres: Faber and Faber, 1972. "Souffle", em *Cahiers du Chemin*, Paris, n. 12, depois em *Comédie et actes divers*, op. cit.

*Not I*. Londres: Faber and Faber, 1973. "Pas moi", em *Revue Minuit*, Paris, n. 12, 1975, depois em *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*. Paris: Éditions de Minuit, 1976. [*Eu não*. Trad. Rubens Rusche e Luiz Benati. São Paulo: Olavobrás, 1988.]

*That time*. Nova York: Grove Press, 1974. *Cette fois*. Paris: Éditions de Minuit, 1978.

*Footfalls*. Londres: Faber and Faber, 1975. *Pas*. Paris: Éditions de Minuit, 1978.

*Ends and odds*. Londres: Faber and Faber, 1977, incluindo *Not I* (1973), *That time* (1974), *Footfalls* (1975), *Ghost Triq* (1976), "...but the clouds..." (1976), *Rough for theatre 1/II*, *Rough for radio 1/II* (1960).

"A piece of monologue", 1980, em *Rockaby and other short pieces*. Nova York: Grove Press, 1981. "Solo", em *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris: Éditions de Minuit, 1982.

"Rockaby", 1981, em *Rockaby and other short piece*, op. cit. "Berceuse", 1981, em *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit.

"Ohio impromptu", 1981, em *Rockaby and other short piece*, op. cit.

"L'Impromptu d'Ohio", 1981, em *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit. [*Improviso de Ohio*. Trad. Leila Perrone-Moisés, caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*, 8.9.1996.]

"Catastrophe", 1982, em *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit. *Catastrophe*, 1982, Londres: Faber and Faber, 1984.

"Quad", 1982, em *Collected shorter plays*. Londres: Faber and Faber, 1984.

"Quad", em *Quad et autres pieces pour la television (Trio du fantôme... que nuages... Nacht und Träume)*, suivi de *L'Épousé*, par Gilles Deleuze. Paris: Éditions de Minuit, 1992.

"What where", 1983, em *Ohio impromptu, Catastrophe, What where*. Nova York: Grove Press, 1983. Reedição em *Collected shorter plays*, op. cit. *Quoi où*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

"Nacht und Träume", 1984, em *Collected shorter plays*, op. cit. *Eleuthéria* (edição póstuma). Paris: Éditions de Minuit, 1995.

*The grove centenary editions of Samuel Beckett: The dramatic works (III)*. Ed. Paul Auster, com prefácio de Edward Albee. Nova York: Grove Press, 2006.

#### Ensaio e poemas

"Dante... Bruno. Vico... Joyce", em *Our exagmination round his factification for incamination of work in progress*. Paris: Shakespeare and Co., 1929. Reedição em *Disjecta. Miscellaneous writings and a dramatic fragment*. Ed. Ruby Cohn. Londres: Calder, 1983. [Em Arthur Nestrovski, *River-run. Ensaio sobre James Joyce*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Imago, 1992.]

*Whoroscope*. Paris: The Hours Press, 1930. Reedição em *Collected poems in English and French*. Londres: Calder, 1977.

*Proust*. Londres: Chatto and Windus, 1934. [*Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.]

*Echo's bones and other precipitates*. Paris: Europa Press, 1935. Reedição em *Collected poems in English and French*, op. cit.

"Peintre de l'empêchement", em *Dans le miroir*, Paris, Galerie Maeght, jun. 1947. Reedição em *Disjecta*, ver abaixo.

"Three dialogues with G. Duthuit", em *Transition*, n. 5, dez. 1949. Reedição em *Disjecta*, ver abaixo.

*Poems in English*. Londres: Calder, 1961.

*Collected poems in English and French*. Londres: Calder, 1977.

*Poèmes, suivi de Mirlitonades*. Paris: Éditions de Minuit, 1978. [*Poemas*. Trad. Luiz Benati (de doze dos poemas). São Paulo: Olavobrás, 1988.]

*Disjecta. Miscellaneous writings and a dramatic fragment*. Ed. Ruby Cohn. Londres: Calder, 1983.

*The grove centenary editions of Samuel Beckett: The poems, short fiction and criticism* (iv). Ed. Paul Auster. Prefácio J. M. Coetzee. Nova York: Grove Press, 2006.

### Traduções

*Anthology of Mexican poetry*. Seleção Octavio Paz. Bloomington, Ind.: Indiana University Press/Unesco, 1958.

*Drunken boat*. Tradução do poema "Le bateau ivre" de Arthur Rimbaud. Reading, Ingl.: Whiteknights Press, 1976.

### BIBLIOGRAFIA SELECIONADA SOBRE SAMUEL BECKETT<sup>2</sup>

#### Biografias

Bair, D. *Samuel Beckett: a biography*. Londres: Vintage, 1989.

Cronin, Anthony. *Samuel Beckett: the last modernist*. Nova York: Harper & Collins, 1996.

Dukes, G. *Samuel Beckett: illustrated lives*. Londres: Penguin, 2001.

Janvier, L. *Beckett* (Escritores de Sempre). Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

Knowlson, J. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury, 1996.

#### Livros e ensaios

Ackerley, C. e Gontarski, S. *The grove companion to Samuel Beckett*. Nova York: Grove, 2004.

Adorno, Th. "Versuch, das Endspiel zu verstehen", em *Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981. "Trying to understand Endgame". Trad. Shierry Weber-Nicholson, em *Notes to literature*. Nova York: Columbia

2. Dentre as bibliografias beckettianas editadas, destacam-se a de Cathleen Cullota-Andonian, *Samuel Beckett: a reference guide* (Boston, Mass.: G. K. Hall, 1986), e a de Raymond Federman e John Fletcher, *Samuel Beckett: his works and his critics* (Califórnia: University of California Press, 1970).

University Press, 1992. "Pour comprendre Fin de Partie". Trad. Sybille Muller, em *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.

Acheson, J. (ed.). *Beckett's later fiction and drama: texts for company*. Londres: MacMillan Press, 1987.

Alvarez, A. *Beckett*. Londres: Fontana, 1992.

Anzieu, D. "Beckett et Bion", *Revue de Psychothérapie*, n. 5-6, Paris, 1968.

Badiou, A. *Beckett: l'incroyable désir*. Paris: Hachette, 1995.

Bataille, G. Resenha de Molloy, 1951. Reedição em Graver, L. e Federman, R. *Samuel Beckett: the critical heritage*, op. cit.

Bell-Chevigny, G. (ed.). *Twentieth century interpretations of Endgame*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1969.

Blanchot, M. Resenha de *L'Innommable* (1953). Reedição em Graver, L. e Federman, R. *Samuel Beckett: the critical heritage*, op. cit.

\_\_\_\_\_. "Où maintenant? Qui maintenant?", em *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

Brater, E. *The drama in text: Beckett's late fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. Nova York: Oxford University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *Beckett at 80, Beckett in context*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Buning, M. (ed.). *Beckett in the 1990's. Selected papers from the Second International Beckett Symposium*. Haia: Rodopi, 1993.

*Cahier l'Herne: Samuel Beckett*. Paris: Éditions de l'Herne, 1976.

Calder, J. (ed.). *Beckett at 60: a Festschrift*. Londres: Calder, 1967.

Casanova, P. *Beckett, l'abstracteur: anatomie d'une révolution littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

Champigny, R. "Les aventures de la première personne", em Friedman, M. J. (ed.). *Configuration critique, Revue des Lettres Modernes*, n. 8, Paris, 1964.

Clement, B. *L'oeuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

Coe, R. *Beckett*. Londres: Oliver & Boyd, 1964.

Coetzee, J. M. *The English fiction of Samuel Beckett: an essay in style and analysis*. Tese de doutorado (Ph.D.). University of Texas, Austin, 1969.

\_\_\_\_\_. "The manuscript revisions of Beckett's *Watt*", *Journal of Modern Literature*, n. 2, nov. 1972.

- Cohn, R. *Samuel Beckett: the comic gamut*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Samuel Beckett, a collection of criticism*. Nova York: McGraw-Hill, 1975.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Beckett: Waiting for Godot. Casebook series*. Nova York: Grove Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Connor, S. (ed.). *Waiting for Godot and Endgame. Contemporary critical essays. New Casebooks*. Londres: MacMillan, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: repetition, theory and text*. Oxford: Blackwell, 1988.
- Critique, Samuel Beckett*, n. 519-520, Paris, 1990.
- Cullota-Andonian, C. *The critical response to Samuel Beckett*. Connecticut: Greenwood Press, 1998.
- Driver, Tom. "Beckett by the Madeleine", *Columbia University Forum IV* (verão de 1961).
- Esslin, M. (ed.). *Samuel Beckett: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1965.
- Europe, Samuel Beckett*, n. 770-771, Paris, 1993.
- Federman, R. *Journey to chaos. Samuel Beckett's early fiction*. Berkeley: University of California Press, 1965.
- \_\_\_\_\_. "Le paradoxe du menteur", em *Cahier l'Herne: Samuel Beckett*. Paris: Éditions de l'Herne, 1976.
- Finney, B. *Since "How it is". A study of Beckett's later fiction*. Londres: Covent Garden Press, 1972.
- Fitch, B. *Beckett and Babel*. Toronto: University of Toronto, 1988.
- Fletcher, J. *The novels of Samuel Beckett*. Londres: Chatto & Windus, 1964.
- Friedman, M. (ed.). *Samuel Beckett now*. Chicago/Londres: University of Chicago, 1970.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Beckett translating Beckett*. Pensilvânia: Pennsylvania University Press, 1987.
- Gontarski, S. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Beckett's Happy Days. A manuscript study*. Columbus, Ohio: The Ohio State University Libraries, 1977.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett: Endgame*. Londres: Faber and Faber, 1992.
- Graver, L. e Federman, R. *Samuel Beckett: the critical heritage*. Londres: Henley, 1979.
- Harmon, M. (ed.). *No author better served: the correspondence of Alan Schneider and Samuel Beckett*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.
- Harvey, L. *Samuel Beckett, poet and critic*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Hesla, D. *The shape of chaos. An interpretation of the art of Samuel Beckett*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- Hill, L. *Beckett's fiction in different words*. Cambridge/Nova York: Cambridge University Press, 1990.
- Hobson, H. "The first night of *Waiting for Godot*", em Calder, J. (ed.), *Beckett at 60*, op. cit.
- Hoffman, F. *Samuel Beckett: the language of self*. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1962.
- Irish University Review: A Journal of Irish Studies. Beckett*, vol. 14, n. 1, 1984.
- Janvier, L. *Pour Samuel Beckett*. Paris: Éditions de Minuit, 1966.
- Juliet, C. *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris: Éditions POL, 1999.
- Journal of Beckett Studies*, n. 1-12, 1976-89 (primeira série), vol. 1-4, Beckett International Foundation. Publicação retomada em 1992.
- Katz, D. *Saying "I" no more: subjectivity and conscience in the prose of Samuel Beckett*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1999.
- Kennedy, S. *Murphy's bed*. Lewisburg, Pensilvânia: Bucknell University Press, 1971.
- Kenner, H. *Samuel Beckett: a critical study*. Londres: Calder, 1961.
- \_\_\_\_\_. *A reader's guide to Samuel Beckett*. Londres: Thames and Hudson, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Flaubert, Joyce and Beckett: the stoic comedians*. Champaign, Ill.: Dalkey Archive Press, University of Illinois, 2005.
- Kern, E. *Existential thought and fictional technique. Kierkegaard, Sartre, Beckett*. New Haven: Yale University Press, 1970.
- Knowlson, J. (ed.). *Happy days: Samuel Beckett's production notebook*. Londres: Faber and Faber, 1985.

\_\_\_\_\_. *Damned to fame*. Londres: Bloomsbury, 1997.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett: Krapp's last tape*. Londres: Faber and Faber, 1993.

\_\_\_\_\_. e Pilling, J. *Frescoes of the skull. The later prose and drama of Samuel Beckett*. Londres: Calder, 1979.

Lindon, J. "First meeting with Samuel Beckett", em Calder, J. (ed.). *Beckett at 60*, op. cit.

Locatelli, C. *Unwording the world: Samuel Beckett's prose works after the Nobel Prize*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Lüdke, W. M. *Anmerkungen zu einer "Logik des Zerfalls": Adorno-Beckett*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Mayoux, J.-J. *Samuel Beckett: writers and their world*. Londres: Longman, 1974.

McMillan, D. e Fehsenfeld, M. (eds.) *Beckett in the theatre: the author as practical playwright and director*. Nova York: Riverrun Press, 1988.

McMillan, D. e Knowlson, J. (eds.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett: Waiting for Godot*. Londres: Faber and Faber, 1993.

Mayer, H. e Johnson, U. (eds.) *Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

Menzies, J. "Beckett's bicycles". *Journal of Beckett Studies*, n. 6, 1980.

Mercier, V. *Beckett/Beckett*. Nova York: Oxford University Press, 1978.

*Modern Drama. Special Issue Samuel Beckett* (ed. R. Cohn), vol. 9, n. 3, dez. 1966.

*Modern Fiction Studies. Special Issue Samuel Beckett* (ed. S. Gontarski), vol. 29, n. 1, 1983.

Moorjani, A. *Abyssal games in the novels of Samuel Beckett*. Chapel Hill, Carolina do Norte: University of North Carolina, 1982.

Morot-Sir, E. e Harper, H. (eds.) *Samuel Beckett: the art of rhetoric*. Chapel Hill, Carolina do Norte: University of North Carolina, 1976.

Morrison, K. *Canters and chronicles: the use of narrative in the plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago: Chicago University Press, 1983.

Nadeau, M. "Samuel Beckett: l'humour et le néant", *Mercure de France*, n. 1.056, 1951.

O'Brien, E. *The Beckett country: Samuel Beckett's Ireland*. Dublin: Black Cat Press, 1986.

O'Hara, J. (ed.). *20th century interpretations of Molloy, Malone Dies, The unnamable: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1970.

Oppenheim, L. *Samuel Beckett and the art: music, visual arts and non-print media*. Londres: Routledge, 1998.

Pilling, J. *Samuel Beckett*. Londres/Henley/Boston: Routledge and Keegan, 1979.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The Cambridge companion to Beckett*. Cambridge, Nova York: Cambridge University Press, 1994.

Pinget, R. "Notre ami", em *Revue d'Esthétique, Samuel Beckett*, número especial, Paris, 1986.

Rabaté, J.-M. (ed.). *Beckett avant Beckett*. Paris: Accents/PENS, 1984.

Rabinowitz, R. *The development of Samuel Beckett's fiction*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *Innovation in Samuel Beckett's fiction*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992.

*Revue d'Esthétique, Samuel Beckett*, número especial, Paris, 1986.

Ricks, C. *Beckett's dying words*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

*Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* (ed. Buning/Houppermans), Amsterdã/Atlanta: Rodopi, desde 1982.

Shenker, I. "Moody man of letters", *The New York Times*, 5.5.1956. Reedição em Graver, L. e Federman, R. *Samuel Beckett: the critical heritage*, op. cit.

Tagliaferri, A. *Beckett et la surdétermination littéraire*. Paris: Payot, 1977.

\_\_\_\_\_. "Joyce e Beckett: leitura terminável e interminável", em Nestrovski, A. (org.). *Riverrun. Ensaio sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Trezise, T. *Into the breach: Samuel Beckett and the end of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Tynan, K. Resenha de *Endgame* (1957). Reedição em Graver, L. e Federman, R. *Samuel Beckett: the critical heritage*, op. cit.

Watson, D. *Paradox and desire in Beckett's fiction*. Londres: McMillan, 1991.

Webb, E. *Samuel Beckett: a study of his novels*. Seattle/Londres: University of Washington Press, 1970.

Weber-Caeffisch, A. *Chacun son dépeupleur*. Paris: Éditions de Minuit, 1994.

Worth, K. *Beckett, the shape changer. A Symposium at Royal Holloway College*. Londres/Boston: Routledge and Kegan Paul, 1975.  
Zurbrugg, N. *Beckett and Proust*. Londres: C. Smythe, 1988.

#### No Brasil

- Andrade, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- Auster, P. "Mercier e Camier", em *A arte da fome e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- Berretini, C. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Bloom, H. "Beckett... Joyce. Proust... Shakespeare", em *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- Cavalcanti, I. *Eu que não estou aí onde estou*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- Esslin, M. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- Juilet, C. "Encontro com Samuel Beckett", *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 24, jul. 1989.
- Kudielka, R. "O paradigma da pintura moderna em Samuel Beckett", *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 56, mar. 2000.
- Ramos, L. F. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- Sontag, S. "Esperando Godot em Sarajevo", em *Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- Souza, A. H. *A tradução como um outro original: "Como é" de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- Steiner, G. "Do nuance e do escrúpulo", em *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Tagliaferri, A. "Joyce e Beckett: leitura terminável e interminável", em Nestrovski, A. (org.). *Riverrun. Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- Updike, J. "Tênue consolação da velha Irlanda", em *Bem perto da costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.