



Larissa Primo

Ruínas: da escrita ao corpo
Intercessões entre Walter Benjamin e Samuel Beckett

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Pedro Duarte de Andrade

Co-orientadora: Profa. Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira



Larissa Primo

**Ruínas: da escrita ao corpo
Intercessões entre Walter Benjamin e Samuel Beckett**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Orientador

Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Profa. Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira

Co-orientadora

Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Lucianno Ferreira Gatti

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Rio de Janeiro, 12 de abril de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da Universidade.

Larissa Primo

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2014. Concluiu a Especialização Lato Sensu em Arte e Filosofia pela mesma Universidade em 2017.

Ficha Catalográfica

Primo, Larissa

Ruínas : da escrita ao corpo : intercessões entre Walter Benjamin e Samuel Beckett / Larissa Primo ; orientador: Pedro Duarte de Andrade ; co-orientadora: Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira. – 2019.

140 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2019.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Benjamin. 3. Beckett. 4. Ruína. I. Andrade, Pedro Duarte de. II. Oliveira, Marcela Figueiredo Cibella de. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. IV. Título.

CDD: 100

*À Marielle Franco e a todas minorias
brutalmente silenciadas.*

Agradecimentos

Ao meu orientador, Pedro Duarte, e à minha co-orientadora, Marcela Oliveira, pelo cuidado constante com a minha escrita. Além da leitura atenta, gostaria de agradecer principalmente às minúcias: a alegria em lecionar da Marcela, e a vivacidade e energia tão presentes nas aulas do Pedro. Obrigado pelo privilégio de poder pensar sobre as coisas do mundo ao lado de vocês;

à Helena Martins e ao Luciano Gatti, por aceitarem gentilmente o convite para fazer parte da minha banca de defesa. Ainda à Helena, pelas sugestões e apontamentos tão valiosos durante o período da minha qualificação;

à Letícia Defilippo, por ter permanecido ao meu lado nos momentos mais difíceis e também nos mais bonitos. Obrigado pela vida que existiu e ainda existe no nosso amor. A você as palavras serão sempre raras, porque o sentimento vai estar sempre além – muito além – da nossa finita capacidade de compreensão;

à Julia Drebtchinsky, pela nossa amizade. Pelas inúmeras vezes em que você foi o abraço que botou tudo no lugar novamente;

à Ana Luiza Britto, por compartilhar comigo tantos sonhos – e talvez não haja nada mais bonito que isso;

à Lilian Hill, por ser a possibilidade de razão nos momentos em que eu sou só sensação. Por me ajudar a atravessar as grandes angústias da vida e por acreditar em mim quando eu mesma não sou capaz. Obrigado também pela revisão deste abstract;

ao Raq Turatti, além da nossa amizade, por me receber em sua casa durante minha viagem a Berlim;

à Isabela Amaral, por todo apoio nos momentos finais desta dissertação;

ao Rodrigo Melo, à Samantha Rocha, ao Pedro Matias, à Jéssica Menezes, ao Raphael Rocha, ao Mario Leandro Almeida, à Amanda Álvares, à Marinna Belladonna e ao Bruno Siciliano, pela nossa amizade que resiste no passar dos anos;

à Vera Bernardes, à Angela Fleury e à Maria Raeder, pelo carinho e amizade que existem e se sustentam desde as nossas aulas durante a Especialização em Arte e Filosofia;

aos meus pais, por me permitirem ser quem sou. Pelas diferenças que possibilitam a nossa singularidade. À minha mãe, Heleni Primo, por me ensinar todos os dias sobre resistência, dedicação e amor. Por lutar comigo e por mim e por me lembrar da minha força nos momentos em que quase esqueço. Ao meu pai, Helio Primo, sobretudo pelo amor compartilhado por Clarice – minha primeira porta aberta ao

mundo da literatura. Agradeço, também, por deixar comigo *A paixão segundo GH* autografado, que é a minha pequena grande joia da vida;

ao meu irmão, Daniel Primo, por ser tão presente nas minhas memórias mais bonitas, e à minha irmã, Marcella Diehl, por me dar os tão queridos sobrinhos que tenho, Duda, Bernardo e Alexia, que me ensinam todos os dias – sobretudo nos mais saudosos – sobre uma das faces mais bonitas do amor;

à minha sobrinha, Maria Eduarda Primo, pela alegria de te ver crescer com uma maturidade tão rara aos teus poucos anos;

à minha avó, Marlene Fernandes, pela lembrança de tanto carinho, e à minha avó, Nely Telles (em memória), pelas histórias que ainda habitam meu imaginário;

à Paula Atiê e à Priscila Melillo de Magalhães, pelas escutas e por me ajudarem nas construções, compreensões e travessias;

às pessoas tão queridas que conheci durante esses dois anos de mestrado, cada uma em sua singularidade, por tangenciarem meu caminho das mais diversas, bonitas e necessárias formas. Deysielle Chagas, Beatriz Belpomo, Uriel Nascimento, Rafael Zacca, Felipe Gall, Alexandre Bhering, Victor Garcia, Jéssica Di Chiara, Juliana de Moraes Monteiro e tantas e tantas outras, obrigado pela alegria desse mundo poder ter sido construído ao lado de vocês;

agradeço em especial ao Felipe Amancio, ao Ítalo Nascimento e à Patrícia Matias, pela admiração, amor e cuidado que construímos juntxs. Obrigado pela sorte de ter vocês ao lado. Patrícia, obrigado por esse coração enorme, que nos abraçou e nos acolheu tantas vezes em sua casa. E também pelo convite para organizar seminários tão bonitos e sensíveis ao seu lado;

ainda à Jéssica Di Chiara, pelas trocas durante as mesas de seminário que dividimos e pelos conselhos com a defesa;

à Patrícia Lavelle, ao Paulo Henriques Britto, ao Henrique Estrada Rodrigues e ao Pedro Duarte, pelo convite para organizar o seminário em homenagem à Orides Fontela;

ao Francisco Camêlo, ao Rafael Zacca, à Maria Cecília Brandi, à Amarílis Lage, à Patrícia Matias, ao Ítalo Nascimento, ao Felipe Amancio, à Irma Velasquez, à Carlota Salgadinho, à Deysielle Chagas, ao Rodrigo Viana e ao Taigon Gonçalves, pelos seminários que organizamos juntxs;

aos professores do Departamento de Filosofia e Letras da PUC-Rio, por tornarem esse lugar de pensamento ainda possível. Paulo Cesar Duque Estrada, Pedro Duarte, Luiz Camillo Osorio, Marcelo Norberto e Patrícia Lavelle, obrigado sobretudo a vocês, pelas discussões que tanto influenciaram os caminhos e as paragens desta dissertação;

à Ligia Saramago – a quem serei sempre grata –, pelo espanto filosófico durante as aulas de Estética no final da minha Graduação em Arquitetura e Urbanismo,

que mudaria completamente o rumo da minha vida. Além de professora, obrigado também por ser sempre essa pessoa cheia de afeto e cuidado;

ao Fábio Ferreira, por me apresentar a obra de Beckett na época da minha Especialização, além de possibilitar o acesso a algumas obras já esgotadas;

à Eleonora Fabião, por me mostrar que escrita e performance podem andar juntos;

às Funcionárias e funcionários do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, por toda a ajuda com as questões burocráticas;

ao Departamento de Filosofia da PUC-Rio e ao Instituto de Estudos Avançados em Humanidades da PUC-Rio (IEAHu), pelo auxílio financeiro com os seminários que ajudei a organizar;

à CAPES, pela bolsa que me foi concedida – e que sem ela este trabalho não teria sido possível;

e, sobretudo, ao Benjamin e ao Beckett, por me darem desejo de escrita e ensino ao pensamento.

Resumo

Primo, Larissa; Andrade, Pedro Duarte de. **Ruínas: da escrita ao corpo - Intercessões entre Walter Benjamin e Samuel Beckett.** Rio de Janeiro, 2019. 141p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação propõe um diálogo da obra do crítico e filósofo Walter Benjamin com a obra do dramaturgo e romancista Samuel Beckett. Os dois escritores do século XX, embora tenham sido contemporâneos durante alguns anos de suas vidas e se afligido por questões em comum, não chegaram a comentar nada um sobre o outro. Isso talvez se explique pelo fato de que, na busca por fugir do regime nazista, sem visto para realizar a travessia da França para a Espanha, Benjamin comete suicídio em 1940, quando Beckett ainda estava no início de sua produção literária. Do contrário, possivelmente o crítico alemão teria pensado sobre a obra do autor irlandês, tantas são as afinidades entre eles. Para torná-las visíveis, esta dissertação se divide em três capítulos. O primeiro investiga, com base na teoria de Benjamin, o declínio das narrativas tradicionais que eram passadas oralmente entre as gerações e a ascensão de outras formas de comunicação possibilitadas pela escrita, como a informação e, sobretudo, o romance no âmbito da literatura. O segundo capítulo pretende explicitar a diferença entre o silêncio involuntário, porque traumático, dos combatentes da Primeira Guerra Mundial, diagnosticado por Benjamin, e o deliberado gesto performativo de silenciar com o qual Beckett busca tornar a linguagem porosa. O terceiro capítulo propõe aproximações entre o corpo fragmentário da escrita ensaística, adotada por Benjamin, e a maneira como Beckett eleva a incompletude da ruína aos corpos de seus personagens, que enfrentam a decadência não apenas de seus membros, mas também de suas memórias e, mais radicalmente, de sua própria identidade.

Palavras-chave

Benjamin; Beckett; ruína.

Abstract

Primo, Larissa; Andrade, Pedro Duarte de. **Ruins: from the writing to the body - Intersections between Walter Benjamin and Samuel Beckett.** Rio de Janeiro, 2019. 141p. MSc Dissertation – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation proposes a dialogue between the works from the critic and philosopher Walter Benjamin and the dramatist and romancist Samuel Beckett. The two Twentieth-century writers, although have been contemporaries during some years and afflicted by common issues, didn't have the chance to comment anything one about the other. Maybe this could be explained giving the fact that, in search for flee from the Nazi regime, without a visa to cross the border from France to Spain, Benjamin committed suicide in 1940, while Beckett was still starting his literary production. Otherwise, possibly the German critic would have thought about the work of the Irish author, given so many affinities between them. To make these apparent, this thesis is divided in three chapters: The first investigates, according to Benjamin's theory, the decline of the traditional narratives passed orally between generations and the ascension of other ways of communication made possible by writing, as the press and, especially, the novel within the literature. The second chapter seeks to explain the difference between the involuntary silence, as a trauma, of the First World War combatants, diagnosed by Benjamin, and the deliberate and performative gesture of silencing with which Beckett pursue make the language porous. The third chapter proposes approximations between the fragmentary body of the essayistic writing, adopted by Benjamin, and the way Beckett elevates the incompleteness of ruin to the bodies of his characters, who face the decadence not only of their limbs, but also of their memories and, more radically, of their own identity.

Keywords

Benjamin; Beckett; ruin.

Sumário

1 Introdução 12

2 Linguagem 21

- 2.1 A narrativa como gesto contínuo de tessitura 21
- 2.2 Dois gestos do romance: criação e rememoração 26
- 2.3 Sobre o desamparo do corpo, a imensidão de um céu sem estrelas 32
- 2.4 Ruínas: da escrita ao corpo 36

3 Memória 46

- 3.1 O que dizem os silêncios? 46
- 3.2 Cinco movimentos para o silêncio 57
 - 3.2.1 *Molloy*: o silêncio que falta 61
 - 3.2.2 *Esperando Godot*: insinuar o silêncio 67
 - 3.2.3 *O inominável*: desejar o silêncio 75
 - 3.2.4 *Como é*: suprimir o silêncio 79
 - 3.2.5 “Pra frente o pior” e textos tardios: incorporar o silêncio 83

4 Corpo 87

- 4.1 Esgotamentos do corpo: por uma poética do fragmentário 87
- 4.2 Como expressar o inexprimível? 97
- 4.3 Benjamin e Beckett: estrangeiros do mesmo mundo? 110
- 4.4 Benjamin e Beckett: herdeiros do mesmo céu? 124

5 Apontamentos finais 131

6 Referência Bibliográfica 134

- 4.3 Entrevistas – Outros suportes 140

A carne aflita.
E de espanto
É o que tecemos:
Teias de espanto
Ao redor
Da casa
Onde vivemos.
Trituramos cada dia
(Agonizantes amenos)
Constelações e poesia
E um certo jeito de amar
Que a nós,
De voos e vertigens,
Não convém.
E quem sabe o que convém
A seres tão exauridos?
Concedemos
Alento, nudez, lirismo.
E contudo o que mais somos
São estes sonhos
Adentros indevassáveis
Bosques
Lilazes
Caminhos levando ao mar
Aves.
Aves.

Hilda Hilst

Introdução

Conhecemos Benjamin tradutor de Proust, que se dizia, por vezes, tão imerso em suas leituras a ponto de confundir sua escrita.¹ Conhecemos os ensaios de Benjamin dedicados à obra de Kafka e aos contos de Leskov, que lhe renderam teorias sobre o contador de histórias e, junto a elas, o diagnóstico do declínio das narrativas tradicionais. Conhecemos o interesse de Benjamin pelos românticos de Jena, pela poesia de Baudelaire e pelo teatro de Brecht. No entanto, nenhuma de suas críticas literárias se volta à obra de Samuel Beckett. Isso talvez se justifique porque quando Benjamin comete suicídio na fronteira franco-espanhola, em 1940, Beckett ainda estava no início de sua produção literária. Havia escrito até então, além de alguns artigos e traduções, somente o ensaio “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, o poema “Whoroscope”, o ensaio sobre Proust e o romance *Murphy*. Apenas entre 1947 e 1949, quase uma década após a morte do crítico e ensaísta alemão, escreve o que podemos chamar de sua trilogia de romances do pós-guerra, onde seus personagens desvalidos, fracassados, ainda caminham pelas estradas ermas, nos infindáveis passos que se arrastam sobre um plano inclinado que sempre decai. Não fosse esse desencontro temporal, talvez Benjamin tivesse escrito sobre Beckett, tendo em vista a proximidade entre seus assuntos.

Foi justamente o impasse – a necessidade de fuga do regime nazista, junto à permissão de entrada no território espanhol negada – que fez Benjamin abreviar a sua vida através de uma dose letal de morfina em Port Bou. Junto à urgência de travessia, visto que “os refugiados da Alemanha hitlerista [...] estavam sob o perigo de serem embarcados de volta para a Alemanha”,² uma grande dose de má sorte de quem era sempre surpreendido pela presença do corcundinha, estreitando-

¹ SZONDI, Peter. Esperança no Passado – Sobre Walter Benjamin. *Artefilosofia*, Outro Preto, n.6, p.14.

² ARENDT, Hannah. “Walter Benjamin: 1892-1940” In *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann; Posfácio Célio Lafer – São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.184.

lhe os caminhos a cada passo que desse.³ “Um dia antes, Benjamin teria passado sem nenhum problema; um dia depois, as pessoas em Marselha saberiam que, de momento, era impossível passar pela Espanha. Apenas naquele dia particular foi possível a catástrofe”.⁴ Essa espécie de falta de jeito não tinha a ver com uma falta de cuidado, diz Hannah Arendt, “pelo contrário, tinha consciência de que o ‘sr. Desajeitado manda lembranças’ e tomava mais precauções do que qualquer outra pessoa”.⁵ Em 1942, cerca de dois anos após o suicídio de Benjamin, Beckett consegue escapar da Gestapo e se refugia, junto à mulher, no Sul não ocupado da França. Enquanto essa radical impossibilidade de espera faz o filósofo e crítico literário interromper sua vida, Beckett cria toda a sua obra justamente sobre as angústias da espera por um instante que nunca chega, por alguém que nunca vem.

As grandes guerras foram não apenas motivo, mas impulso para que Beckett pudesse compor o tríptico de romances *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*. “Escrevi toda minha obra muito rapidamente, entre 1946 e 1950. Desde então não escrevi mais nada. Ou pelo menos nada que me pareça de valor”,⁶ diz Beckett à Israel Shenker. Apesar de não ter vivido para ver as proporções que o regime nazista tomou pela Europa, Benjamin pôde constatar a grande barbárie moderna já sob o signo da Primeira Guerra Mundial: o retorno silencioso dos combatentes das trincheiras, incapazes de formular o horror daquele acontecimento e, junto a eles, a enorme pobreza de experiências comunicáveis.⁷ Deslocava-se, no período moderno, não apenas a autoridade da morte – aquele instante em que a morte, como um evento público, resguardava um saber capaz de ultrapassar a própria finitude humana –, mas, sobretudo, o lugar da linguagem. Desde os gregos, os

³ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa – 6ªed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2). Cf. “O corcundinha”, p.144. “Minha mãe me revelou seu nome sem que o soubesse. ‘Sem jeito mandou lembranças’ era o que sempre me dizia quando eu quebrava ou deixava cair alguma coisa. E agora entendo do que falava. Falava do corcundinha que me havia olhado. [...] onde quer que ele aparecesse, eu ficava a ver navios. Pois as coisas se subtraíam até que, depois de anos, o jardim se transformasse num jardinete, o quarto num quartinho, o banco numa banquetta. [...] andava sempre à minha frente em toda parte. Solícito, colocava-se no caminho.”

⁴ ARENDT, Hannah. “Walter Benjamin: 1892-1940” In *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann; Posfácio Célio Lafer – São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.185.

⁵ Ibid., p.174.

⁶ BECKETT, Samuel. “Uma entrevista com Beckett – Israel Shenker no New York Times” In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.185.

⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v.1), p.114-115.

poetas buscavam eternizar os feitos dos homens através de seus cantos. Na idade média, a morte tinha um caráter fundamental – as portas dos aposentos se escancaravam para que pudesse, ainda que uma última vez, ser transmitida uma experiência. Com as graves mudanças e acelerações sofridas com o passar dos anos, essa autoridade da morte foi “cada vez mais”, como nos conta Benjamin, esterilizada e “expulsa do universo dos vivos”.⁸

Como podemos constatar a partir de Jeanne Marie Gagnebin, no seio da transmissibilidade de uma experiência, o que estava em jogo, para Benjamin, não era tanto o fim moralizante da parábola, mas “a encenação da história”. O que realmente importa não é o conteúdo, mas o fato de que o “o pai fala do seu leito de morte e é ouvido, que os filhos respondem a uma palavra transmitida nesse limiar [...] algo maior que as pequenas experiências individuais particulares (*Erlebnisse*) [...] algo, portanto, que transcende a vida e a morte particulares, mas nelas se diz”.⁹

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. [...] morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos.¹⁰

A luta da linguagem parece ter sido sempre essa: prolongar a vida humana, salvar as coisas de seu habitual esquecimento. Tornar o outro, sobretudo aquele posterior ao seu tempo, também parte constituinte de sua história. Também a linguagem tem uma relação fundamental com a morte. Talvez por isso, e somente por isso, se escreva: para que a vida seja, de algum modo, maior do que a própria vida. Para que se sobreviva a outros tempos, aqueles impossíveis de se viver. Para que, nas múltiplas possibilidades de leitura, a vida ganhe outros sentidos na capacidade infinita da imaginação. Segundo Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar escrever esquecer*, a escrita, no momento em que captura um instante e cede a ele

⁸ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.207.

⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009, p.50.

¹⁰ Idem.

algo de eterno, também o mortifica e destrói.¹¹ Quem sabe, por isso, os poetas recorram tanto às metáforas, abusem do vasto universo imagético para falar sobre o objeto de seus encantos?

O diagnóstico feito por Benjamin em seu ensaio “Experiência e pobreza” deixa claro: existe uma certa positividade nessa barbárie moderna.¹² Para Benjamin, a ruptura das narrativas tradicionais, que guarda uma estrita relação com o período moderno e tem seu ápice na Primeira Guerra Mundial, não carrega nenhum lamento ou tom nostálgico. Não se trata, portanto, de restaurar uma completude perdida, tampouco se trata de trazer novamente, à vida, o modo de contar histórias dos antigos marinheiros ou daqueles camponeses que se mantinham fieis à sua terra. “‘Quem viaja tem muito que contar’ diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”.¹³ Para Benjamin, se quisermos compreender a “extensão do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico”, devemos levar em conta “a interpenetração desses dois tipos arcaicos”.¹⁴ o camponês, que conhecia as artimanhas de sua terra como ninguém, e o marinheiro viajante, que trazia a experiência do longínquo e das culturas distantes às suas narrações. “O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina [...] no sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”.¹⁵

Se algo se perdesse com a chegada do período moderno, certamente esse tesouro foi a capacidade de transmitir experiências (*Erfahrung*) comunicáveis coletivamente. Algo no trabalho artesanal de fiar uma história ao longo de anos, rompe-se. É como se as mãos, no desejo de tecer, perdessem a agulha que fia. Havia o gesto e, portanto, a vontade de dizer. No entanto, diante de uma das

¹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Nota da autora” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009, p.11.

¹² BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.115-116.

¹³ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.198-199.

¹⁴ Ibid., p.199.

¹⁵ Idem.

experiências mais terríveis da história, talvez não houvesse meios para ser dito. Isso porque o tempo moderno demanda outro ritmo da vida. As parábolas, passadas de geração em geração sempre dos mais velhos aos mais novos, precisavam de tempo para que pudessem revelar seu segredo. Em seu ensaio de 1933,¹⁶ Benjamin nos conta sobre uma parábola presente nos livros de literatura da época, em que “um velho [...] no momento da morte revela a seus filhos a existência de tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio”.¹⁷ Só depois de algum tempo, com a chegada do outono e, conseqüentemente, com a fertilidade do solo, compreendem “que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: que a felicidade não está no ouro, mas no trabalho”.¹⁸ O segredo de um provérbio era revelado com o tempo, na maturidade dos anos, através da moral da história: “ele é muito jovem, em breve poderá compreender [...] sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias”,¹⁹ diz Benjamin. No início do século XIX, com o declínio das narrativas tradicionais, essa noção de transmissibilidade de uma experiência coletiva (*Erfahrung*) cede lugar às vivências (*Erlebnis*) de um indivíduo isolado, fazendo do romance a forma literária predominante do século.

Frente ao acontecimento da Primeira Guerra Mundial, na qual os combatentes voltavam mudos, “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”,²⁰ como a linguagem poderia permanecer nos caminhos tranquilos e lineares da tradição? Não mais a linguagem que nomeia e classifica – como tantas vezes é a linguagem ordinária –, mas a linguagem que se dobra sobre si mesma e questiona sua própria forma. Talvez por isso tantos escritores tenham se arriscado no “sem fundo” de uma escrita ensaística, pouco assertiva, tateante. Uma escrita que é, sobretudo, descaminho, e que faz de sua própria forma uma experiência de pensamento, com suas derivas e seus pontos nebulosos, suas zonas frágeis de

¹⁶ Me refiro ao ensaio “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.114.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Ibid., p.115.

indeterminação e mistério.²¹ Talvez por isso tantos escritores tenham usado a linguagem não como expressão, mas como uma possibilidade de escancarar justamente o inexprimível, a enorme falta, a solidão dos corpos.

A linguagem abre um movimento duplo, porque acolhe e desapropria. Quanto a esse binarismo, foi Octávio Paz, no poema “A chama, a fala”,²² quem melhor parece ter dito sobre o ela é. A linguagem não é apenas casa, que abriga e acolhe, que guarda e protege; a linguagem também se precipita sobre o vazio e precisa ser constantemente assombrada pela presença do silêncio para que possa existir. Nas palavras do poeta e escritor mexicano, a linguagem é “a casa de todos, a casa suspensa no flanco do abismo”.²³ A experiência, tanto do discurso oral quanto da escrita, é a experiência dessa espécie de assombro de que as palavras falem, se partam ou cessem. De que o discurso não encontre sentido ou o perca em seus movimentos. A vida da palavra se dá sempre em relação à sua própria morte e em relação aos autores, já mortos, com os quais dialoga. A imagem de uma casa com as suas fundações fíncadas em um flanco de terra sobre um abismo é forte porque fala de uma fragilidade. Fragilidade da vida diante da morte. Fragilidade das palavras diante do silêncio.

A palavra do homem
é filha da morte.
Falamos porque somos
mortais: as palavras
não são signos, são anos.
Ao dizer o que dizem,
os nomes que dizemos,
dizem tempo: dizem-nos.
Somos nomes do tempo.

Mudos também os mortos
pronunciam as palavras
que nós, os vivos, dizemos.
A linguagem é a casa
de todos, a casa suspensa
no flanco do abismo.²⁴

²¹ Cf. DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. *Folha de S. Paulo*. Fev. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>. Acesso em 16 de Março de 2019.

²² PAZ, Octavio. “A chama, a fala”. Trad. Luís Costa. Disponível em: <http://www.mallarmargens.com/2012/10/viii-poemas-de-octavio-paz-escolhidos-e.html> Acesso em 16 de Março de 2019.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

A palavra, segundo Paz, “é filha da morte”.²⁵ Temos linguagem porque, além de seres políticos, porque seres de *logos* e ação, somos mortais. Estamos sempre lançados em um discurso com os mortos e com os que ainda nascerão. É a linguagem, portanto, que costura passado, presente e futuro. As mãos finitas do homem tornam, também finito, tudo o que nasce de seus gestos – assim são todas as coisas no tempo. A luta da humanidade sempre foi, como já expõe Hannah Arendt em *A condição Humana*,²⁶ tornar seus feitos inesquecíveis, maiores, muito maiores que a própria vida.

A linguagem diz: homem e, no que diz, inaugura.²⁷ Na linguagem as coisas nascem. Na linguagem as coisas também morrem. Falamos e, por isso, imaginamos. Precisamos da linguagem para imaginar o nascer e o morrer de todas as coisas. Se, ao nomearmos, moramos na linguagem; se ganhamos uma borda identitária não apenas no olhar do outro, mas também no nome que é nosso; diante da brutalidade de um acontecimento traumático, a linguagem, de súbito, silencia. Pois, afinal, como falar sobre a desumanização dos corpos, os corpos empilhados e gaseados dos campos?

Devido ao seu suicídio na fronteira da França com a Espanha, Benjamin não viu a ascensão nazifascista em seu expoente máximo. Ainda assim, seu diagnóstico sobre a Primeira Guerra Mundial, exposto nos ensaios “Experiência e pobreza”²⁸ e “O narrador”,²⁹ nos abre uma brecha para pensarmos a linguagem não propriamente em completude, mas justamente nas fraturas, no gaguejo da língua.

“Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”, se pergunta Benjamin na segunda tese “Sobre o conceito da História”.³⁰ Propor um diálogo entre Benjamin e Beckett sob a perspectiva do pós-guerra não deve

²⁵ Idem.

²⁶ Cf. ARENDT, Hannah. “Ação” In *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. – 10 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p.206.

²⁷ Visto que todas as coisas ganham uma imagem a partir da linguagem ou, mais especificamente, a partir do nome que recebem.

²⁸ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

²⁹ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

³⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p. 223. Cf. Tese 2.

ser, no entanto, uma escuta ao que é dito, ao que se enuncia, mas, antes, uma atenção aos silêncios, aos ecos dessas vozes emudecidas pela história universal – cavar, na superfície da história, aquilo que a tradição não conta. Ainda nesse sentido, propor esse diálogo é, certamente, voltar o olhar ao que essas obras possuem de semelhante, aos pontos de apoio que impulsionam e enriquecem outras leituras, às múltiplas possibilidades que se abrem ao sobrepor dois pensadores que viveram na mesma época e que se afligiram pelas mesmas questões – o tempo, a memória, o silêncio –, mas não só. É, sobretudo, uma demora sobre aquilo que se vela. Uma escuta não propriamente aos dizeres, mas às brechas de silêncio, aos vacilos da linguagem.

Buscar ouvir as vozes ausentes desta conversa deve ser uma espécie de costura entre os dois pensamentos, como se a voz de Beckett servisse não apenas como diálogo, mas, sobretudo, como uma continuação da voz de Benjamin. “Não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera”,³¹ completa Benjamin. Tomando emprestado esse pensamento acerca da história, propor um diálogo não dito deveria ser uma espécie de escuta atenta às múltiplas possibilidades à espreita desse encontro secreto. Falar não propriamente sobre Benjamin e sobre Beckett, mas, antes de tudo, falar com Benjamin e com Beckett. Encontrar na atitude reflexiva, no gesto mosaico de montagem, na justaposição dessas duas vozes, um lugar fértil a outras escutas.

Busco dividir essa dissertação em três movimentos principais – a linguagem, a memória e o corpo. Questões que, embora indissociáveis entre si, embora se visitem e se entrelacem durante a escrita desse texto, pontuam os capítulos desta dissertação. Certamente não tenho a pretensão, aqui, de saturar questões, mas de buscar estabelecer, a partir da aproximação entre esses dois pensadores, uma escuta atenta à um diálogo nunca dito, suspenso no tempo. O que nos evoca, tantas vezes, a importância da imaginação.

O primeiro capítulo, sobre a linguagem, procura abordar a constatação de Benjamin acerca dos combatentes das trincheiras, que voltavam mudos da guerra. Analisando, assim, de que maneira toda uma tradição de experiências

³¹ Idem.

comunicáveis e transmissíveis coletivamente perde sua força de evocação, culminando em seu declínio no período moderno, junto à difusão de outros suportes, como a informação e o romance.

O segundo capítulo, baseado sobretudo na obra do escritor e dramaturgo Samuel Beckett, analisa algumas manifestações do silêncio ao longo de suas obras, desde aquelas que compõem a chamada trilogia do pós-guerra até as obras ficcionais em prosa de sua produção tardia.

Por fim, o terceiro capítulo – sobre o corpo – procura traçar alguns pontos de contato e de tensão entre esses dois autores. Buscando compreender, a partir desse diálogo, o que pode nascer de ainda impensado quando propomos um contato entre duas obras tão distintas quanto semelhantes.

Saliento ainda que essa dissertação não pretende exaurir uma abordagem, mas se mantém aberta a outros pensamentos e desdobramentos. E que o caminho exposto aqui foi apenas um, entre tantos possíveis.

Que possamos, então, imaginar.

2

Linguagem

2.1

A narrativa como gesto continuo de tessitura

Mas também a carne não tem importância.
E doer, gozar, o próprio cântico afinal é indiferente.
Quinhentos mil chineses mortos, trezentos corpos de namorados
[sobre a via férrea
e o trem que passa, como um discurso, irreparável:
tudo acontece, menina,
e não é importante, menina,
e nada fica nos teus olhos.

“Canção de berço” – Carlos Drummond de Andrade

Era preciso tempo para que a experiência das parábolas se desvelasse aos mais jovens. No leito de morte de um ancião, a força viva da narrativa ainda podia cumprir seu papel: passar, de geração em geração, um ensinamento. Se, outrora, os provérbios se manifestavam através da oralidade, seu declínio irrompe justamente na predominância da escrita e na incapacidade moderna de expressar o que não mais encontra maneiras de ser dito. Com o avanço da técnica, frente à queda da experiência, quem ainda poderia traçar uma fissura no caminho ininterrupto de todas as coisas em direção ao esquecimento? Quem seria capaz de perfurar a linearidade do tempo com uma história a ser contada? Quem teria tempo para ouvi-la?³²

Benjamin, em seu ensaio de 1933, “Experiência e pobreza”, nos conta que na literatura de sua época “havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos”. Os filhos cavam, mas não encontram nada, nenhum tesouro sequer. Algum tempo depois, “com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que

³² Parágrafo baseado em BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.114.

qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho”.³³ Segundo Benjamin, era comum que essas experiências, transmitidas sempre dos mais velhos aos mais jovens, se revelassem à medida que cresciam. Como se as coisas, todas elas, precisassem de um espaço de maturação. O tesouro dessa experiência se revelava justamente no tempo das esperas e a morte, para isso, tinha caráter fundamental. Diante da finitude corpórea, cada palavra parecia ganhar espessura – como se a interrupção de uma vida atribuísse certo fulgor de eternidade à linguagem dos homens. A última chance de transmissibilidade, só possível no leito de morte, inaugura e encerra um instante que não se repete, único na vida dos mortais – daí vem sua autoridade. Ainda que o corpo – finito – pereça e morra, a capacidade de transmitir uma experiência oralmente expande de infinitas maneiras a vida de quem a conta. A morte nada encerra, mas abre a possibilidade de germinação de um ensinamento.

A escrita [...] deseja perpetuar o vivo, mantendo sua lembrança para as gerações futuras, mas só pode salvá-lo quando o codifica e o fixa, transformando sua ausência – quando pronuncia sua morte. Dos poetas épicos aos escritores sobreviventes dos massacres do século XX, passando pelos múltiplos exercícios filosóficos, sempre retomados, de explicitação do enigma do real, a memória dos homens se constrói entre esses dois polos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdure por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência. Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la.³⁴

A linguagem, para os gregos, também se manifestava como expressão do desejo de permanência, onde, através da palavra escrita, os heróis podiam ter seus feitos eternizados e, com isso, eles sobreviviam à própria morte. O que estava em jogo na linguagem era, sobretudo, a possibilidade de suspender a vida do desenlace do tempo, que encobre todas as coisas com a poeira do esquecimento. Essa dualidade entre a fluidez da fala e a fixidez da escrita parece expressar seu suspiro final junto ao declínio das narrativas tradicionais. As narrativas diziam:

³³ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.114.

³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Nota da autora” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009, p.11.

continuidade. Mas como obedecer ainda àquele tear contínuo de fios que pairava outrora sobre a história?³⁵ Os corpos rijos e fortes das batalhas épicas, que se imortalizavam na linguagem, davam lugar, no período moderno, à compreensão de finitude corpórea. Precisava, a linguagem, também ser incompleta e fragmentária para que pudesse ser, em sua forma, pura expressão daquela época.

Ainda no ensaio “Experiência e pobreza”, Benjamin relata que os combatentes da guerra de trincheiras “tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”.³⁶ A partir do acontecimento das grandes guerras, gostaria de voltar o olhar às possíveis aproximações entre a forma de escrita ensaística, que se pauta na incompletude dos fragmentos para construir sua estética, em Walter Benjamin; e a porosidade engendrada na forma, como no caso da literatura de Samuel Beckett,³⁷ que não atua apenas na escrita, mas eleva essa fragmentação aos níveis corpóreos e identitários. Busco compreender, desta brecha que se abre, o lugar da linguagem não propriamente no momento em que ressoa, mas justamente no instante em que as palavras vacilam e a linearidade do discurso se rompe. Nasce daí a singularidade de uma escrita partida, como forma, talvez a única, de exprimir a barbárie moderna. Entre os fragmentos da escrita e os destroços do corpo, como ainda expressar o inexprimível através da linguagem?

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. [...] Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência da economia pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes.³⁸

A experiência da Primeira Guerra Mundial é, sobretudo, da ordem do indizível. Porque escancara, de todas as maneiras, a fragilidade do corpo. Se

³⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009, p.54 “Evidentemente, tal história não pode ser o desenrolar tranquilo e linear de uma narrativa continua.”

³⁶ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.114-115.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.198.

³⁷ Cf. BECKETT, Samuel. “Carta de Samuel Beckett a Alex Kaun, a ‘Carta Alemã’” In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.170. “Pelo menos, a textura da linguagem tornou-se porosa.”

³⁸ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política*, p.114-115.

outrora, na bravura do confronto entre os corpos, a morte era sinal de honra; se a morte prematura, como no caso de Aquiles, validava uma vida, pelo ciclo que interrompia, pelas possibilidades que se findavam;³⁹ a experiência do corpo diante da guerra de trincheiras admite um caráter completamente outro. A morte – tão fundamental à narrativa – diante do cenário da guerra não mais prescrevia seu lugar de autoridade. Os combatentes morriam nas mesmas valas em que se protegiam. Seus rostos não eram vistos, suas identidades não eram lembradas. O corpo – antes bravo nas batalhas épicas – escorado nas trincheiras, se tornava ínfimo. As mãos que gesticulavam ao ar e embalavam a narrativa, traçavam, então, no mesmo ar, um movimento aflito por palavras que coubessem. A mão, outrora capaz de sustentar a narração como quem tece os fios de uma história, não mais suportava o peso das palavras idas.

O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração agora está vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz.” [...] “Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.”⁴⁰

Em seu ensaio de 1936, “O narrador”, Benjamin compara as formas tradicionais de narração ao trabalho manual dos artesãos. Como se a trama da história fosse construída não apenas na escuta e na voz do contista, mas também na fluidez das mãos. Gesto que esboça seus últimos movimentos com a chegada do período moderno. As mãos, que embalavam e sustentavam “de cem maneiras o fluxo do que” era “dito”, se tornavam inertes.⁴¹

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse

³⁹ ARENDT, Hannah. “Ação” In *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. – 10 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p.206 “Assim, quem pretenda atrás de si conscientemente ser <<essencial>>, deixar após si uma história e uma identidade merecedoras de <<fama imortal>>, deve não só arriscar a vida, mas também optar expressamente, como o fez Aquiles, por uma vida curta e uma morte prematura. Só o homem que não sobrevive ao seu ato supremo é senhor incontestado de sua identidade e possível grandeza, porque se retira, na morte, das possíveis consequências e da continuação do que iniciou.”

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.220-221.

⁴¹ Ibid., p.221.

processo através do provérbio, concebido como uma espécie de ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro.⁴²

Em outras palavras: a narrativa não é a transmissão exclusiva das histórias que foram contadas ao narrador, mas um entrelaçar às suas próprias experiências. Justamente por isso, toda narração é única e a cada vez que se narra, a seu modo, o narrador a torna um pouco outra, porque a torna sua. “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica.”⁴³ O produto dessa trama é a sabedoria. Produto que, como os ideogramas, não revela seu segredo ao primeiro olhar, mas desnuda seu objeto no tempo. O provérbio é como o signo capaz de sustentar o sentido de toda a narração. Na “moral” da história, o provérbio emana todo seu fulgor – brilha no céu do entendimento.

⁴² Idem.

⁴³ Ibid., 205.

2.2

Dois gestos do romance: criação e rememoração

Renascerão as cidades submersas?
Os homens submersos — voltarão?

Meu coração não sabe.
Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
Só agora descubro
como é triste ignorar certas coisas.
(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que os homens se comunicam.)

“Mundo grande” – Carlos Drummond de Andrade

As formas literárias acompanhariam as rupturas de seu tempo. As mãos do contista, que imprimiam as marcas de sua experiência nas narrativas tradicionais como o oleiro na argila, eram substituídas pela solidão do romancista, que não mais era capaz de compartilhar experiências comuns, nem capaz, tampouco, de dar conselhos aos demais. Toda a tradição oral, que marca a história da narrativa desde os gregos e que tinha estrita relação com a voz, dá lugar ao romance, junto às classes burguesas, no seio do período moderno. Diante da grave fragmentação provocada pela Primeira Guerra Mundial, como ainda se fixar em uma narrativa que se pauta sobretudo no tempo e no tempo ganha um lugar de pertencimento? Não mais voltado às experiências transmissíveis, o romance tem como condição de possibilidade a solidão do indivíduo. No que lança luz às angústias do herói, o leitor encontra um lugar. A vida, perplexa e desmedida, no romance ganha um sentido. Na “reminiscência criadora”⁴⁴ de sua forma, como já teorizava Lukács, teoria sobre a qual Benjamin se dobra, o romance não se voltaria propriamente à vida, latente e crua, mas justamente à atitude transformadora da criação.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.212.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. [...] O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.⁴⁵

A diferença entre o romance e as formas épicas de narração se dá, segundo o diagnóstico de Benjamin, sobretudo em seu suporte. Enquanto a voz e o canto eram fundamentais para gravar, na memória dos mortais, sagas épicas; para minimizar a angústia da finitude, cedendo-lhe a possibilidade de uma vida eterna na memória póstuma e sempre renovada que supõe; em sua solidão de indivíduo, “o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler ‘o sentido da vida’. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte”.⁴⁶ Isso porque não pode sobreviver à interrupção de sua própria vida. E Benjamin completa: “se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. [...] Esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”.⁴⁷ O leitor encontraria, na morte do herói ou na palavra “fim” na última página, um alívio à sua própria condição humana.

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora a lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama.⁴⁸

⁴⁵ Ibid., p.201.

⁴⁶ Ibid., p.214.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Ibid., p.213.

No romance, o leitor é suspenso do tempo quantitativo das horas para habitar um tempo outro. Nele, o tempo de alguma forma se relativiza e paralisa pelo instante de uma leitura. E é sempre o mesmo tempo no romance. “Um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na *rememoração*, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos. Em outras palavras: a frase, que não tem nenhum sentido com relação à vida real, torna-se incontestável com relação à vida lembrada”,⁴⁹ diz Benjamin, valendo-se da explicação de Moritz Heimann. Diante da atitude de criação do romance, a cada vez que abrimos um livro – passe o tempo que for –, um homem que morre aos trinta e cinco anos morrerá sempre aos trinta e cinco anos. Sua morte está segura ao leitor. Ou ainda, nas palavras do jovem Lukács citadas por Benjamin: “podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo. [...] Somente no romance [...] ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma”.⁵⁰ De um lado, as experiências singulares do contista, que se entremeavam às experiências que lhe foram passadas no decorrer dos anos; do outro, o romancista que cria sua obra justamente a partir de uma vida quase que inteiramente imaginada. No gesto de criação, o romance suspende o tempo quantitativo das horas, inaugurando uma temporalidade outra.

Devemos imaginar a transformação das formas épicas segundo ritmos comparáveis aos que presidiram a transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios. Poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente e se extinguiram mais lentamente. O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica [...] Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto do capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.⁵¹

Surgia, na atitude de criação do romance, essa abertura para o novo. Para contar uma história que não mais se refere ao passado nem nele se sustenta. O

⁴⁹ Ibid., p.213-214. Grifo do autor.

⁵⁰ Ibid., p.212.

⁵¹ Ibid., p.202.

emergir dessa forma literária só foi possível porque junto à burguesia ascendente, com a monstruosidade da técnica diante do acontecimento da Primeira Guerra Mundial, os homens se sentiam sozinhos, desamparados diante de uma paisagem onde nada mais permanecia. Onde o objeto de seus encantos era incapaz de se fixar diante de seus olhos. Nada era capaz de deixar seu rastro na história. A fluidez da oralidade, embalada pelas mãos do contista, dava lugar ao suporte do livro.

O diagnóstico de Benjamin em “O narrador” aponta para a transição da narrativa como um trabalho manual de tecelagem ao ritmo acelerado das grandes máquinas em sobreposição ao homem.⁵² Enquanto a imagem da tessitura supõe sempre uma continuidade, um entrelaçamento entre fios e, no caso da narrativa, entre os fios da história narrada e os fios da escuta,⁵³ o trabalho laborioso do gesto perde seu lugar de importância junto ao período moderno. Benjamin chegará a dizer que “a alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio”.⁵⁴

*

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos. [...] ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças.⁵⁵

Para Benjamin, no ensaio “Experiência e pobreza”, os grandes pensadores de sua época foram aqueles que souberam construir e criar do zero. Aqueles que

⁵² Ibid., Cf. p.205.

⁵³ Idem. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido.”

⁵⁴ Ibid., p.220.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p. 118.

rejeitaram “a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”.⁵⁶ Seu ato mais nobre era confessar essa enorme pobreza. A arquitetura e a literatura também acompanhariam toda essa pulverização. Não mais o aposento burguês e seus bibelôs, as franjas das cortinas e as poltronas de veludo, mas a difusão da arquitetura de vidro e aço da Bauhaus junto aos cinco princípios modernistas do arquiteto francês Le Corbusier. Ou ainda, na literatura, os romances de Paul Scheerbart, onde seus personagens recebem nomes “desumanizados”.⁵⁷ Nomes esses que, segundo Benjamin, não aludem à propriedade ou à identidade, mas à luta e à revolução. Não por acaso, seus personagens habitavam, também, construções de vidro. Pois o vidro – material moderno por excelência – é, segundo Benjamin, inimigo da propriedade e do mistério, onde nada é capaz de se fixar ou deixar rastros. “O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza?”,⁵⁸ pergunta Benjamin. Certamente, se nos aposentos burgueses não havia sequer espaço para o novo, o grande alívio moderno é poder confessar essa pobreza. Poder construir com pouco, fazer do “menos”, mais.⁵⁹ Fazer, do pouco, substrato moderno.

Diante da experiência do choque, diante das graves fissuras causadas pela aceleração das forças produtivas, o declínio das narrativas tradicionais cedia lugar, além do romance, a novas formas de comunicação mais sucintas, como a *short story*, e imediatas, como a informação.⁶⁰

Villemessant, o fundador do *Figaro*, caracterizou a essência da informação com uma fórmula famosa. ‘Para meus leitores’, costumava dizer, ‘um incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri.’ Essa fórmula lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. [...] Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de

⁵⁶ Ibid., p. 115.

⁵⁷ Ibid., p. 117.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Referência à frase “Less is more” do arquiteto modernista Mies van der Rohe.

⁶⁰ Idem.

todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações.⁶¹

Enquanto as narrativas tradicionais se dirigiam ao longínquo, à capacidade de transmitir um saber que possa ser desvelado no tempo sem perder sua força de evocação; a informação traz consigo a exigência de um tempo outro, se dirige a acontecimentos próximos, verificáveis imediatamente. A informação, em movimento contrário tanto à narrativa quanto ao romance, não exige nenhuma interpretação sofisticada. Imediata, traz em si a exposição crua e objetiva – ainda que cheia de recortes – de um fato, que em questão de segundos será substituído pela atualidade de outras novidades. E é justamente esse caráter fugaz da informação que viria a ameaçar as narrativas tradicionais.

Enquanto a narrativa se fia na continuidade do tempo e se volta justamente a essas zonas de mistério e indeterminação – ao evitar explicações e deixar o ouvinte livre para interpretar à sua maneira, elevando as histórias a infinitos graus só possíveis na aplicação prática na vida –, a informação, destituída de “aura”, se encerra no “em si e para si”⁶² de um fato.

Cá fora é o vento e são as ruas varridas de pânico,
 é o jornal sujo embrulhando fatos, homens e comida guardada.
 Dentro, vossas mãos níveas e mecânicas tecem algo parecido com
 [um véu.
 O mundo, sob a neblina que criais, torna-se de tal modo
 [espantoso
 que o vosso sono de mil anos se interrompe para admirá-lo.

“Madrigal Lúgubre” – Carlos Drummond de Andrade

⁶¹ Ibid., p.202-203.

⁶² Ibid., p.203.

2.3

Sobre o desamparo do corpo, a imensidão de um céu sem estrelas

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.⁶³

Nada permanecia do tempo de outrora senão as nuvens e, sob o céu, a fragilidade do corpo. Dessas incessantes fragmentações no espaço e no tempo, das imprevisíveis fraturas herdadas da guerra, diante da sobreposição das máquinas e das forças produtivas sobre o homem: a enorme pobreza de experiências. E justamente desse vazio é que se foi possível caminhar para frente, não mais puxado por cavalos, mas sozinho.⁶⁴

A imagem das nuvens nos diz: transitoriedade. No que os olhos se direcionam ao céu e acompanham a fluidez instável de seu movimento, sua forma logo precipita ou se dissipa. Talvez por isso as crianças gostem tanto de fazer, das nuvens, impulso criativo às formas de sua imaginação – dar vida às imagens de seu pensamento. Mas o diagnóstico de Benjamin, mesmo que poético e carregado de metáforas, é ainda mais urgente. As nuvens, ainda que permaneçam no céu, não deixam rastros. E a única certeza de um povo completamente desamparado era a presença de sua transitoriedade.⁶⁵

Os corpos, diante do cenário da Primeira Guerra Mundial, se tornaram pasmos. Porque o sofrimento é da ordem do incomunicável e, por isso, muito mais alarmante. Diante das grandes guerras, diante das graves explosões destruidoras que pulverizaram o que tinha de mais familiar na paisagem dos homens, a escrita acompanharia, também, os tons de sua época. “Evidentemente,

⁶³ BENJAMIN, Walter. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.115.

⁶⁴ Ibid., p.116. “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco.”

⁶⁵ Agradeço ao Pedro Duarte, por me ajudar a estreitar a relação entre as nuvens e o desamparo do corpo, me dando a sugestão dessa abordagem.

tal história não pode ser o desenrolar tranquilo e linear de uma narrativa contínua”,⁶⁶ enfatiza Jeanne Marie Gagnebin. “A exigência de memória, que vários textos de Benjamin ressaltam com força, deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum [...] sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar”.⁶⁷ É sintomático, portanto, que com a ruptura da tradição e das formas épicas de narração, a linguagem tenha passado a se expressar sob fraturas, e que os grandes escritores do século XX tenham tentado esboçar a cadência de seu tempo sob a forma de uma escrita mais tateante e, por vezes, mais ensaística.

*

Benjamin ressalta que é preciso lançar o olhar não propriamente ao que é dito nos livros sobre a guerra que inundavam as bibliotecas, mas justamente a esses dizeres em suspensão que a história tradicional não poderia escutar.⁶⁸ Caberia, portanto, ao narrador e ao historiador, ceder uma escuta atenta justamente aos silêncios, ao não dito – seria esse, portanto, o papel do “materialista histórico”, formulado por Benjamin nas teses “Sobre o conceito da história”.⁶⁹ Para Jeanne Marie Gagnebin, seria necessário narrar o inenarrável, dar voz ao indizível.⁷⁰ Ainda que essa fala seja inaudível e fraca. Ainda que pareça um murmúrio infinito. Nesse instante, a força da repetição na linguagem é capaz de expurgar e dissolver aquilo que ainda é signo, carregado de sintomas.

Frente a um acontecimento maior, muito maior do que o nome que recebe, gaguejamos. Repetimos. Precisamos, segundo Derrida,⁷¹ da repetição na linguagem para que a força de um acontecimento traumático se dilua, de alguma

⁶⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009, p.54.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.115. “Os livros de guerra que inundaram o mercado literário não continham experiências transmissíveis de boca em boca.”

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁷⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*, p.54.

⁷¹ Cf. DERRIDA, Jacques. “Auto-imunidade: suicídios reais e simbólicos – Um diálogo com Jacques Derrida” In *Filosofia em tempo de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida* / Giovanna Borradori. Trad. Roberto Muggiati. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

maneira, em nós. Daí o trabalho da psicanálise passa a ser construído não apenas na fala, mas também às margens, nas bordas da língua, nas incompletudes e suspensões das palavras, nos avanços e recuos do pensamento. E assim, não importa apenas o que se diz, mas as maneiras pelas quais se fala. Assim como toda identidade é constituída também naquilo que a difere radicalmente, essas cesuras na linguagem são a possibilidade de compreender não a totalidade de um acontecimento, mas suas partes, seus pontos de contato, suas zonas de indefinição e mistério.

Precisamos falar do silêncio, ou melhor, a partir e apesar dos silêncios, como um esforço de tentar compreender isso que nos atravessa e que não tem nome na linguagem que é nossa. Para Derrida, a força traumática de um acontecimento não está propriamente no passado, mas no futuro, na ameaça de que esse acontecimento se repita ainda pior. “Estamos falando de um trauma e, portanto, de um acontecimento cuja temporalidade não procede do agora que está presente, nem do presente que é passado, mas de um im-presentável por vir (*à venir*)”.⁷² Para filósofo, “o traumatismo é produzido pelo *futuro*, pelo *porvir*, pela ameaça do pior que está por vir, mais do que por uma agressão que acabou e já se foi [...] É que, para o futuro e para sempre, a ameaça indicada por esses sinais poderia ser pior do que qualquer outra, pior ainda”.⁷³

Segundo Benjamin, esse diagnóstico do declínio da narrativa não deve ser compreendido como um simples sintoma da decadência. Não, não se trata de elegia. Não devemos compreender essa transição com um tom de pessimismo, mas, antes, como a possibilidade de ver a beleza no fragmentário – seu sentimento é romântico. Não se trata de se curvar em lamento sobre o que remanesce de um tempo passado, mas de traçar, sobre os escombros de uma época, um caminho. Construir uma história no presente, atenta aos vencidos, aos exilados, àqueles que não são carregados em cortejo.⁷⁴ Trata-se, antes, de uma atenção à multiplicidade de micro-histórias que se inscrevem e compõem a história universal. Uma atenção não à completude perdida, mas de uma certa possibilidade de júbilo por sua condição partida, que renuncia de todas as formas sua reconstrução. Não se trata

⁷² Ibid., p.106. Grifo do autor.

⁷³ Ibid., p.107. Grifo do autor.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994, p.224. Cf. tese 7.

de reconstruir um passado, mas de construir a partir dos escombros de uma época, passear sobre suas ruínas.

‘O narrador’ formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas. [...] O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...] Esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não soube o que fazer.⁷⁵

É necessário poesia justamente ali, onde o verso se faz impossível. O narrador certamente não buscaria lançar o olhar aos grandes feitos, às vitórias, mas, antes, às pequenas coisas, às desimportâncias. Segundo análise de Jeanne Marie Gagnebin, esse narrador sucateiro seria, de certa forma, em seu ímpeto por guardar as coisas do tempo e torná-las suas, um acumulador de fragmentos, um colecionador de restos e detritos. Segundo ela, o que está em jogo para Benjamin não seria a busca por restaurar uma completude perdida com o declínio da experiência no âmbito das narrativas tradicionais. Não se trata, portanto, de um lamento às coisas idas. Mas de construir a história a partir de seus cacos, dos pequenos acontecimentos, desses fragmentos que remanescem e que ninguém lhe volta o olhar.

⁷⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*, p.53-54.

2.4

Ruínas: da escrita ao corpo

Definir Benjamin apenas como filósofo ou crítico literário é deixar de lado talvez aquilo que melhor caracteriza a experiência de seu pensamento. Já nas primeiras linhas do prólogo epistemológico-crítico, presente na *Origem do drama trágico alemão*, o pensador judeu anuncia sua sempre renovada preocupação com a questão da forma. Em suas palavras, “é próprio da literatura filosófica o ter de confrontar-se a cada passo com a questão da representação”.⁷⁶ Para dificultar e frustrar qualquer ímpeto classificatório que possamos ter, os próprios textos de Benjamin não seguem uma constante na forma: evidenciam a experimentação recorrente daqueles escritores inadequáveis de seu tempo. Benjamin certamente era um deles.

À sua maneira, suas escritas variam entre textos de fôlego, mais densos conceitualmente (como *A origem do drama trágico alemão*), aos mais poéticos e mnêmicos, como as memórias de sua infância em Berlim. Justamente nessa dificuldade de classificarmos sua obra reside a potência de seu pensamento.⁷⁷ Seja no objeto sobre o qual se fala, como a sua tese *Sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão*⁷⁸ (onde Benjamin escreve sobre a incompletude da obra); ou mesmo na forma como se expressa um dizer (como em seus textos mais aforísticos e fragmentários); além de uma experimentação, o que me parece estar em jogo é uma radical incompletude – uma renúncia à totalização.

Quanto a essa incompletude, também Beckett ergue sua escrita – ora através das pantomimas (na evidência dos gestos enquanto a linguagem é suspensa), ora na fala compulsiva de seus personagens diante do impasse de seus corpos. Essa constante tensão entre falta e excesso viria a torná-lo, junto a Benjamin, um dos

⁷⁶ BENJAMIN, Walter. “Prólogo epistemológico-crítico” In *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e Trad. João Barrento. – 2. ed – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p.15.

⁷⁷ Cf. comunicação de Pedro Duarte no Seminário Internacional sobre Walter Benjamin, “MAR na Academia: Seminário Internacional Biblioteca Walter Benjamin”, que teve lugar no Museu de Arte do Rio em 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D6ymDFo04FY&t=211s>. Acesso em: 22 de Março de 2019.

⁷⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. – 3ª ed. – São Paulo: Iluminuras, 2018.

maiores pensadores de seu tempo. No caso do escritor irlandês, esse apelo ao fragmentário se expressa não apenas na forma porosa de sua escrita, mas também nos corpos partidos de seus personagens. Assim como Benjamin, Beckett não se volta ao desejo de restaurar uma completude perdida, cria justamente partir da disjunção, dessa enorme fratura. Os corpos de seus personagens – desvalidos, desmemoriados, esquecidos – são lançados à extrema angústia da espera por um instante que nunca chega, por alguém que nunca vem. Desamparados, ainda percorrem as estradas ermas de seus descaminhos. Não, não se trata de lamentar sobre os escombros do passado, mas justamente fazer, dessas sobras, motor de sua escrita.

Como Benjamin, Beckett também não se fixa à rigidez de um único suporte literário. Passeia do romance ao drama, da poesia à novela, como quem busca esfacelar esses pontos de apoio sob os quais a literatura tantas vezes se engessa. Talvez por isso sua obra seja tantas vezes inclassificável – porque, segundo Fábio de Souza Andrade, “combina ficção, poesia e drama ao limite da quase indistinção”.⁷⁹ Escreve, portanto, na busca não propriamente por um lugar de pertencimento, de adequação de sua obra, mas justamente na busca pela exposição desse radical exílio da linguagem, ali onde a palavra ainda é capaz de estremecer, de gaguejar sobre si mesma. Beckett poderia ser lido como ensaísta? Mesmo quando não escreve ensaios, ensaia. Faz da experimentação, da fragmentação, da impossibilidade de completude e do fracasso, a única maneira de ainda prosseguir.

Ou será que a literatura, solitária, deve permanecer atrasada em seus velhos caminhos preguiçosos que há tanto tempo foram abandonados pela música e pela pintura? Há alguma coisa paralisantemente sagrada na natureza viciosa da palavra que não se encontra nos elementos das outras artes? Há alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada pelas enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven, de forma que, por páginas a fio, nós não podemos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio?⁸⁰

⁷⁹ ANDRADE, Fábio de Souza. “Prefácio” In BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012, p.08.

⁸⁰ BECKETT, Samuel. “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937” In *Samuel Beckett O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.169.

Tornar poroso o voal intacto da linguagem⁸¹ – talvez seja esse o objetivo da “literatura da despalavra” beckettiana.⁸² Beckett chega a perguntar em correspondência à Axel Kaun se haveria “alguma razão pela qual a terrível e arbitraria materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada pelas enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven”.⁸³ Com isso, aproximaria sua literatura de outros suportes artísticos que há tempos mantêm uma autonomia em relação a algo que possa existir por trás. A música clássica, por exemplo, não insinua o som. Ela é o próprio som. Sem referencial.⁸⁴ Nessa direção, quando questiona a pertinência dos estilos na literatura, reclamando para si uma escrita sem máscaras, Beckett acreditaria na possibilidade de lançar a linguagem sobre “um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio”.⁸⁵ Ou seja, acreditaria na possibilidade de torná-la, também, independente de qualquer interpretação simbólica. No entanto, há aqui um tensionamento. Segundo Helena Martins, baseando-se nas análises de Barry, Nykrog, Rabinowitz, Perloff,⁸⁶ a expressão ao final de Watt “*No symbols where none intended*”⁸⁷ reclamaria: “*Não interprete!*” [...] que no entanto vem incitando desde então as mais variadas interpretações alegóricas.” Seguindo nessa esteira, para Martins, “simultaneamente às suas declaradas exortações anti-hermenêuticas, a escrita de Beckett parece fazer a toda hora o convite oposto: *Interprete!*”⁸⁸

⁸¹ Ibid., p.170. Em carta à Axel Kaun, Beckett aproxima sua atitude sobre a linguagem às logografias de Gertrude Stein. “Talvez as logografias de Gertrude Stein estejam mais próximas do que tenho em mente. Pelo menos, a textura da linguagem tornou-se porosa.”

⁸² Idem. “À caminho desta literatura da despalavra, para mim tão desejável, alguma forma de ironia nominalista poderia ser um estágio necessário.”

⁸³ Idem.

⁸⁴ Cf. MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros – que outros? *Tradução em revista 7*. 2009, p.1-14. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15040/15040.PDFXXvmi>. Acesso em 23 de Março de 2019, p.01.

⁸⁵ BECKETT, Samuel. “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937” In *Samuel Beckett O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.169.

⁸⁶ MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros – que outros? *Tradução em revista 7*. 2009, p.1-14. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15040/15040.PDFXXvmi>. Acesso em 05 de Maio de 2019, p.03. Cf. Nota 3.

⁸⁷ BECKETT, Samuel. *Watt*, p.379 apud MARTINS, Helena. MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros – que outros? *Tradução em revista 7*. 2009, p.1-14. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15040/15040.PDFXXvmi>. Acesso em 23 de Março de 2019, p.03.

⁸⁸ MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros – que outros? *Tradução em revista 7*. 2009, p.1-14. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15040/15040.PDFXXvmi>. Acesso em 23 de Março de 2019, p.03.

Na aporia dos meios, Beckett tensiona todas as possibilidades do corpo e das palavras, até que possa fazer surgir, dos poros gerados em sua superfície, uma sonoridade qualquer – um murmúrio, um gemido, ou aquele “silêncio que subjaz a Tudo”.⁸⁹ Pensemos nos quadros de Pollock, na potência caótica dos jorros de tinta sobre a tela. No gesto das mãos e do corpo, que recobrem a superfície de cor na busca por exprimir não apenas o caos, mas sobretudo aquele instante em que o caos cessa. São justamente essas aberturas de branco na tela que nos permitem olhar o trajeto da tinta sobre o plano. Essas ausências de tinta revelam uma presença pictórica, o rastro de um gesto. Trata-se, portanto, de deixar o caos entrar. Ou ainda, em outras palavras, de dar forma ao caos.⁹⁰ A desgraça da linguagem, pela qual Beckett se empenha, não parece consistir em outra coisa senão na espera do instante em que esse som se desenlaça ou simplesmente cessa. Esse gesto que peca contra a linguagem é, sobretudo, um gesto de salvação. Salva porque suspende a linguagem dos moldes clássicos, dos estilos que prescrevem sempre os mesmos caminhos.

*

Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou nada) por trás dele. Gramática e estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano. [...] uma máscara. Tomara que chegue o tempo [...] em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não devemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar.⁹¹

⁸⁹ BECKETT, Samuel. “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937” In *Samuel Beckett O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.170.

⁹⁰ BECKETT, Samuel. “Tom Driver no Columbia University Forum” In *Samuel Beckett O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.192 Em entrevista a Beckett, Tom diz: “Então ele começou a falar sobre a tensão entre a bagunça e a forma na arte [...] Mas agora não podemos mais mantê-la lá fora, pois chegamos a um tempo em que ‘ela invade nossa experiência a cada momento. Ela está aqui e precisa que a deixem entrar’.” Completa Tom, se valendo das palavras de Beckett.

Ibid., p.193 Beckett: “‘É por isso que a forma se torna uma preocupação, porque ela existe como um problema aparte do material que acomoda. Encontrar uma forma que acomode a bagunça, eis a tarefa do artista de agora’.”

⁹¹ BECKETT, Samuel. “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*, p.169.

Era comum que Beckett traduzisse suas obras do francês ao inglês e do inglês ao francês como quem busca ser estrangeiro de sua própria língua. Como as nuances e idiossincrasias de cada idioma – onde cada língua guarda e revela suas expressões características –, suas traduções costumavam ser não propriamente uma transposição de um idioma a outro, mas sempre um duplo modificado de seu original,⁹² o que levaria a construção de duas obras distintas e singulares.

Muitos dos trabalhos debruçados sobre os procedimentos beckettianos de autotradução louvaram a facilidade extraordinária com que, no comércio entre o francês e o inglês, o autor soube reproduzir efeitos particularíssimos e aparentemente ultrarrecalcitantes que tinha alcançado em seus originais: jogos de palavras, rimas, paranomásias, gírias, duplos-sentidos. Etc. Outros tantos estudos preferiram, em direção oposta, deter-se nas singularidades e eloquentes discrepâncias entre os textos de origem e os traduzidos, destacando, por exemplo, acentuadas desproporções quanto à presença da obscenidade e do humor; enigmáticas ‘correções’, supressões e acréscimos de frases e passagens inteiras; marcantes diferenças de tom e de registro, e assim por diante.⁹³

Quanto à leitura e interpretação das obras de Beckett como um duplo, devido às variações na correspondência entre um idioma a outro – do inglês ao francês e do francês ao inglês –, gostaria de abordar uma questão tão forte quanto presente nos escritos de Beckett: a repetição. Questão essa que ganhará contornos cada vez mais espessos em suas obras tardias. Essa problemática, no entanto, extrapola a forma e o idioma para se referir, também, ao movimento empenhado pelo corpo.

As compulsões obsessivas dos personagens que aparecem nas obras do pós-guerra – como quando Molloy cria um sistema onde arranja suas pedras de chupar nos bolsos de seu casaco, de modo que nunca chupe a mesma pedra – passam a ser não apenas um movimento do corpo físico, mas sobretudo um gesto performativo de linguagem. Se o movimento de arrancar as pedras é circular, a linguagem também parece avançar em espiral.

Assim havia sempre quatro pedras em cada um dos meus quatro bolsos, mas nunca exatamente as mesmas pedras. E quando a vontade de chupar me tomava outra vez,

⁹² Devido às suas “autotraduções”, Beckett passou a ser reconhecido como um escritor de duplos, de dois originais, vide o livro de Cláudia Maria de Vasconcelos, *Samuel Beckett e seus duplos. Espelhos, abismos e outras vertigens literárias*.

⁹³ MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros – que outros? *Tradução em revista* 7. 2009, p.1-14. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15040/15040.PDFXXvmi>. Acesso em 23 de Março de 2019, p.01.

puxava de novo do bolso direito do meu casaco, com a certeza de não tirar de lá a mesma pedra da última vez. E, ao chupá-la, rearrumava as outras pedras, como acabo de explicar. E assim por diante. Mas esta solução só me satisfazia pela metade. Pois não me escapava que podiam ser, por meio de um acaso extraordinário, sempre as mesmas quatro pedras que circulavam. E, neste caso, longe de chupar as dezesseis pedras uma de cada vez, chupava na verdade apenas quatro, sempre as mesmas, uma de cada vez. Mas eu as misturava bem nos meus bolsos, antes de fazer a sucção, e ao fazê-la, antes de proceder às transferências, na esperança de generalizar a circulação das pedras, de bolso em bolso. Mas isso era apenas um paliativo com o qual não podia se contentar por muito tempo um homem como eu. Comecei então a procurar outra coisa. E em primeiro lugar me perguntei se não faria melhor transferindo as pedras de quatro em quatro, em vez de uma em uma, quer dizer, enquanto chupava, pegar as três pedras que ficavam no bolso direito do meu casaco e colocar em seu lugar as quatro do bolso direito das minhas calças, e no lugar destas as quatro do bolso esquerdo das minhas calças, e no lugar destas as quatro do bolso esquerdo do meu casaco, e finalmente no lugar destas últimas as três do bolso direito do meu casaco mais aquela, logo que terminasse de chupar, que estava na minha boca. Sim, me parecia a princípio que fazendo assim chegaria a um melhor resultado. Mas tive de mudar de ideia, ao refletir, e confessar a mim mesmo, que a circulação das pedras em grupos de quatro dava exatamente na mesma coisa que a sua circulação em unidades. Pois se estava certo de encontrar toda vez, no bolso direito do meu casaco, quatro pedras totalmente diferentes daquelas que tinham precedido de imediato, a possibilidade subsistia ainda que caísse sempre sobre a mesma pedra, no interior de cada grupo de quatro, e que, conseqüentemente, em lugar de chupar as dezesseis de uma de cada vez, como desejava, chupasse efetivamente apenas quatro, sempre as mesmas, uma de cada vez. Então era preciso procurar em outro lugar e não no modo de circulação. [...] Tivesse eu oito bolsos, por exemplo, em vez dos quatro que tinha, e o acaso mais maravilhoso não teria podido impedir que das minhas dezesseis pedras chupasse pelo menos oito, uma de cada vez. Para dizer tudo, precisaria de dezesseis bolsos para ficar totalmente tranquilo.⁹⁴

Nessa passagem, o escritor irlandês não apenas enuncia, mostra o que insinua. Não apenas o corpo físico é lançado na obsessão do gesto, mas o próprio corpo da linguagem assume esse movimento. É porque o corpo está sem saída que a linguagem também parece se encurralar, saturando todos os meios.

Em seus textos tardios da década de oitenta, como no exemplo de “Teto” citado a seguir, podemos ver a forma da linguagem cada vez mais tensionada, avançando através de um enorme esforço, voltando ao início repetidas vezes. Não se trata simplesmente de um duplo e, portanto, da repetição de uma ação assim como se iniciou, mas sobretudo da diferença no movimento: de um deslocamento ora por acréscimos ora por apagamentos. O corpo do texto, que não cessa de se reescrever a cada instante, é saturado de somas e anulações até que a zona de possibilidade da linguagem se torne cada vez mais estreita para o corpo estar

⁹⁴ BECKETT, *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.102-103.

dentro. Até que, por fim, não haja corpo, mas fragmentos de corpo. Pedacos inarticulados. Palavras.

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 temos 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 voltado 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.⁹⁵

Podemos ver em suas obras maduras a linguagem cada vez mais porosa e pulverizada. A substituição da vírgula por ponto final marca o corpo da escrita e o fragmenta. Pauta também o ritmo de nossa leitura. Quanto mais fragmentada é a escrita, maior é o nosso desejo de ceder a voz, que é nossa, ao texto – lê-lo em voz alta. Em outros textos, no entanto, sobretudo naqueles em que a pontuação é suspensa, nos lançamos quase sempre ao desejo de atropelar a linguagem, de

⁹⁵ BECKETT, Samuel. “Teto” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012, p.99-100.

lançar a palavra à sua completa dissolução. Justapor, palavra por palavra, sílaba por sílaba, até que não haja intervalo sequer entre elas. Apressamos a cadência da leitura lançando a linguagem aos limites do irreconhecível. Com palavras se atropelando e se amontoando umas nas outras – um murmúrio.

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.

[...]

Seria razoável imaginar o ouvinte e, 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-há! O rastejamento. Ele ouve o rastejamento? A queda? Que acréscimo à companhia se ele ouvisse só o rastejamento. A queda. O erguer-se de quatro de novo. O rastejamento retomado.⁹⁶

[...]

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.⁹⁷

[...]

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.⁹⁸

Enquanto a tradição filosófica compreendia um aceno de avanço no tempo, em Beckett, à medida que seus personagens avançam, recuam. Lançados aos seus

⁹⁶ BECKETT, Samuel. “Companhia” In *Companhia e outros textos*, p.54-55.

⁹⁷ Ibid., p.57-58.

⁹⁸ Ibid., p.62-63.

destinos comitrágicos, se encurralam na impossibilidade dos meios.⁹⁹ Em Beckett, a ação, aquele elemento tão fundamental ao drama, é suspenso. Não há embate e, portanto, não há ação. Seus personagens são como cabeças hipertrofiadas sobre um corpo fragmentado. Pensam e, portanto, hesitam. Seus braços e pernas estão rijos – ora um, ora outro, ora ambos. Até que não haja mais possibilidade de ir adiante senão rastejando. O corpo, empenhado no esgotamento de todas as suas possibilidades, não é mais aquele que se move erguido, mas aquilo que se arrasta e decai.

O movimento aflito das esperas incertas – bem como o impasse no qual seus personagens são envolvidos – é, sobretudo, a antítese radical do drama. Na espera as ações estão suspensas. Não há embate no tempo das esperas e, portanto, nada de efetivo parece acontecer. No entanto, são elas que inauguram a possibilidade de acontecimento da própria obra. Além da fragilidade do galho,¹⁰⁰ é também porque esperam por Godot, que Didi e Gogô não se enforcam. Porque Malone escreve histórias “nem bonitas nem feias”¹⁰¹ para passar o tempo em seu leito de morte, que pode viver ainda hoje em nosso imaginário. Se outrora o romance era capaz de estancar a solidão do leitor com sua vida criada, a obra de Beckett, em caminho contrário, evidencia de todas as maneiras esse desamparo. Mas no fundo dessa dor existe um riso. Um chiste. Uma ironia criadora, que não deixa sua obra se reduzir a um simples pessimismo.

Essa necessidade de falar é, sobretudo, desejo diante da enorme falta. Se Malone espera, deitado numa cama, a morte, e na incerteza dessa espera conta histórias para passar o tempo; se Molloy ainda procura, nas incertezas de sua lembrança, pela casa da mãe na cidade que não recorda; se o destino de Moran é tantas vezes semelhante ao de Molloy, como uma espécie de continuidade ou duplicação de seus passos; se, por fim, o narrador de *O Inominável* procura sua própria voz nas vozes que não são suas; é sobretudo pelo desejo de que esse murmúrio, enfim, se cale. Talvez por isso seus personagens caminhem: para que o

⁹⁹ Cf. Literatura Fundamental 06 – Esperando Godot – Fábio de Souza Andrade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zx5kV1QEQPo&t=1113s>. Acesso em 22 de Março de 2019. Segundo Andrade, Ruby Cohn, crítica de Beckett, adota o terno comitragédia em detrimento do termo tragicomédia, justamente pelo declínio e a decadência que os personagens de Beckett enfrentam no decorrer de sua obra.

¹⁰⁰ Agradeço à Marcela Oliveira, por me abrir essa percepção a partir de uma pergunta minha à sua fala durante o Seminário “Poesia e Filosofia: Homenagem à Orides Fontela”, que teve lugar na PUC-Rio, em Novembro de 2018.

¹⁰¹ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.22.

caminho cesse. Para que as vozes cessem também. Para que seus personagens possam encontrar, por fim, sua própria voz – ainda que essa voz seja um gaguejo, sem fim. Pois mais importantes que os finais são os recomeços.

Serei eu, é preciso continuar, não posso continuar, vou então continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que me encontrem, até que me digam, estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, isso talvez já tenha sido feito, talvez já me tenham dito isso, talvez já me tenham levado ao umbral da minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.¹⁰²

¹⁰² BECKETT, Samuel. *O inominável*, p.137.

3

Memória

3.1

O que dizem os silêncios?

DÁ-ME a tua mão:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir — nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.

A paixão segundo G.H – Clarice Lispector

No livro *O silêncio e a prosa do mundo*,¹⁰³ vários escritores se arriscaram em um esforço de tentar falar sobre as diversas formas manifestas de silêncio. Sobre o silêncio do torturado e do torturador, de Marcelo Coelho; o silêncio dos amantes, de Pascal Dibie; o Silêncio inaudível, de David Lapoujade; a atitude de fazer silêncio, de Elie During; o silêncio que resta, de Pedro Duarte. Neste ciclo, todos os autores buscam dizer sobre aquilo que, no risco da palavra, seja ela dita ou escrita, algo já sempre se perde. Sim, existem, certamente, muitas formas de silêncio.¹⁰⁴ Existe “o silêncio da fé religiosa dos monges, da renúncia de Rimbaud à poesia e da loucura de Hölderlin, o silêncio de Heidegger sobre o nazismo, o silêncio dos amantes que se olham, o silêncio da torcida de futebol diante do gol

¹⁰³ NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

¹⁰⁴ No mesmo sentido desse esforço para tentar falar sobre as várias maneiras pelas quais o silêncio se manifesta, no livro *O silêncio e a prosa do mundo*, há um texto de Newton Bignotto, cujo o título é justamente “As formas do silêncio” Cf. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Organização de Adauto Novaes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 229.

do time adversário, o silêncio da leitura e das bibliotecas”.¹⁰⁵ Existe ainda “o silêncio prazeroso do orgasmo e o doloroso do trauma, o silêncio de soldados que voltam das guerras, dos prisioneiros dos campos de concentração, [...] o silêncio brutal da violência, [...] o silêncio surpreso, o silêncio do pensamento”,¹⁰⁶ enumera Pedro Duarte.

Existe o ato de se silenciar e existe o fato de já estarmos lançados no impossível das palavras, ali onde todas elas se emudecem e só existe o *pathos* inclassificável, o sentimento, aquilo que nos atravessa. Existe o silêncio que consente e, portanto, aceita. Existe o silêncio do prazer, essa espécie de silêncio-gozo, onde toda a pulsão do corpo por um instante se aquieta. Existe o silêncio dos poetas – o instante em que suspendem suas mãos ao vento, traçando movimentos circulares como quem busca reter a palavra sobre seus dedos, mas é condição da linguagem sempre escapar, deixar suas mãos vazias e desejantes. Querer dizer é nunca conseguir. Existe, ainda, um silêncio diferente de todos esses preditos: o silêncio traumático. É sobre ele que algumas linhas da psicanálise se voltam, onde a construção do sujeito se tece não apenas naquilo que se diz, mas, sobretudo, nas faltas, nas impossibilidades de memória, nas cesuras da lembrança, naquilo que ainda não emergiu à superfície da consciência como sintoma e, portanto, permanece inacessível à linguagem.

Os combatentes das trincheiras voltavam mudos “porque aquilo que vivenciaram não podia mais ser assimilado por palavras”,¹⁰⁷ constata Jeanne Marie Gagnebin. Se analisarmos, lado a lado, os dois ensaios de Benjamin da década de 30, constataremos, segundo ela, que junto à reflexão “sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica”, havia também uma “reflexão convergente sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque [...] porque”, analisa Freud na mesma época de Benjamin, “este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico”.¹⁰⁸ O choque é, sobretudo, aquilo que desestabiliza, que traumatiza, posto que é sempre imprevisível. Há algo no acontecimento traumático que transborda a própria possibilidade de dizer, porque ultrapassa, de todas as formas, a linguagem – daí o silêncio. Essa

¹⁰⁵ DUARTE, Pedro. “O silêncio que resta” In *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Organização de Adauto Novaes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 133.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*, p.51.

¹⁰⁸ Idem.

compreensão freudiana sobre o choque, que Jeanne Marie Gagnebin traz à tona, está exposta em “Além do Princípio de Prazer”¹⁰⁹ – obra que, se optasse por abordar, exigiria um desvio muito grande, visto a complexidade do assunto – o que sairia do eixo proposto por essa dissertação. De forma resumida, Freud compreende, nesse texto, a psicanálise como “uma arte interpretativa”, onde, “a princípio, o médico que analisava não podia fazer mais do que descobrir o material inconsciente oculto para o paciente, reuni-lo e no momento oportuno comunicá-lo a este”.¹¹⁰ No entanto, notou-se que “o objetivo que fora estabelecido – que o inconsciente deve tornar-se consciente – não era completamente atingível através” do método de transferência entre paciente e analista. Impossibilitando o paciente de “recordar a totalidade do que nele se acha reprimido”, pois “o que não lhe é possível recordar pode ser exatamente a parte essencial”¹¹¹ do que se desejaria lembrar.

Quanto à experiência desmoralizadora da Primeira Guerra Mundial – e posteriormente da Segunda – havia uma certa dificuldade não apenas de contar, de tornar essa experiência transmissível, como também de lembrar os fatos como eles realmente ocorreram. Algo dessa experiência fica recalcado, imerso no inconsciente. Alargando o diagnóstico de Benjamin à Segunda Guerra Mundial e ao regime nazifascista, podemos compreender o profundo respeito que os alemães têm por sua memória. Pois, como explicita Didi-Huberman, em *Imagens apesar de tudo*, “para recordar é preciso imaginar”.¹¹² A história se sustenta não apenas na necessidade de contá-la dos que a viveram, mas também no esforço de imaginação daqueles que ali não estiveram.

O extremo horror de um acontecimento se justifica na possibilidade de que tal brutalidade não se trate de um evento isolado, mas que possa irromper outra vez em desaviso. Quanto a isso, é importante desfazer qualquer compreensão progressista da história, mas compreende-la como algo contingente. Uma

¹⁰⁹ FREUD, Sigmund. “Além do Princípio de Prazer” In *Livro XVIII – Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemdoprincipiodeprazer.pdf> Acesso em: 22 de Março de 2019.

¹¹⁰ FREUD, Sigmund. “Além do Princípio de Prazer” In *Livro XVIII – Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemdoprincipiodeprazer.pdf> Acesso em: 22 de Março de 2019, p.06.

¹¹¹ Ibid, p.07.

¹¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. “No próprio olho da história” In *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p.49.

compreensão de que os fatos que irrompem se findam em si mesmos, sem relação necessária com seu passado e futuro. Ou seja, o futuro não traz nenhuma garantia de melhora e, ainda pior, ameaça trazer consigo um profundo declínio, sem nenhuma dose de riso no último ato. Enquanto no cerne das narrativas tradicionais havia um ensinamento a ser passado a diante, como um tesouro; como falar sobre uma das mais desumanas e desmoralizantes experiências da história? De que maneira a linguagem poderia ainda atuar, diante daquilo que ela mesma não alcança?

*

Falar do silêncio talvez seja dos maiores desafios. Porque a palavra sempre escapa. Tudo no mundo, ora ou outra, silencia. Os amores acabam, os discursos cessam, os corpos diminuem suas frequências, as excitações se aquietam. Como o movimento próprio à respiração, tudo, como um ciclo, se finda para que possa, por sorte, recomeçar em outro lugar ou em outro tempo. Desse fôlego sempre retomado, se abre um espaço – uma espécie de brecha – para novos espantos, para que o frescor daquilo que permanecia impensado possa irromper, sempre em desaviso, em nosso pensamento. Nesse instante, tudo se eriça. Os antigos compreendiam esse momento como um maravilhar-se, e toda a filosofia partia desse maravilhamento. Assim nascia a reflexão para Platão: do espanto de Teeteto por essa pergunta sobre as coisas do mundo. Se o confronto que motiva o pensamento – como duas forças que se chocam – gera uma faísca, um atrito que mobiliza a razão, no tão raro milésimo de segundo em que o espanto acontece, tudo faz profundo silêncio.

O silêncio, falar do silêncio, antes de entrar nele, já terei estado ali, não sei, a cada instante estou nele, a cada instante saio dele, eis que falo dele, eu sabia que isso vinha, saio dele para falar, estou nele ao falar, se sou eu quem fala, e não sou eu, faço como se fosse eu, muitas vezes faço como se fosse eu, mas demoradamente, teria estado ali demoradamente, uma longa permanência, não compreendo nada da duração, não posso falar dela, falo bem dela, digo nunca e sempre, falo das sazões e das partes do dia e da noite, a noite não tem partes, é porque se dorme, as sazões devem assemelhar-se a ela, talvez seja a primavera nesse momento, são palavras que me ensinaram, sem me fazerem ver bem o sentido, foi assim que aprendi a raciocinar.¹¹³

¹¹³ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.130.

Antes de se silenciar, Beckett deixa claro: é preciso que se arrisque palavras sobre ele. Mesmo que isso resulte em uma busca inicialmente perdida. Antes de entrar no silêncio, fracassar no desejo de falar sobre isso que nunca está ao lado da linguagem. Que parece sempre um pouco acima ou abaixo, mas que nunca conseguimos definir em completude. Isso que ameaça a linguagem, mas que, nessa ameaça, a possibilita. “Eu saio dele para falar, estou nele ao falar”.¹¹⁴ Estar na linguagem é se voltar inescapavelmente, cada vez e sempre, a esse vazio que recorta e permite toda escuta. Antes que tudo se cale é preciso estar na linguagem e não poupar meios nem esforços contra sua trama macia. Macerar todas as palavras até o limite do indizível. Ou ainda, como Beckett tão bem fazia, lançar incessantes golpes contra sua superfície.¹¹⁵ Precipitar a palavra sobre abismos de silêncio, lançá-la contra o vazio. E assim, talvez o silêncio, na literatura, não seja apenas uma espera ingênua, ali onde as palavras se tornam escassas, onde tudo inevitavelmente se cala, para onde todas as coisas inescapavelmente se voltam; mas sobretudo uma experiência performativa de linguagem. Um gesto. No caso de Beckett, uma atitude voluntária que busca o silêncio através da escrita, empenhando repetidos golpes sobre sua textura. Pois “como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça”.¹¹⁶ Essa atitude em relação à linguagem se evidencia mais fortemente em sua produção tardia, sobretudo em sua segunda trilogia em prosa, que começa a ser escrita em 1977, com o texto *Companhia*.¹¹⁷ Do silêncio dos combatentes, involuntário porque traumático, em Benjamin, ao gesto, sempre ativo, que faz a linguagem estremecer, em Beckett.

O silêncio talvez resida não necessariamente onde tudo foi posto, onde nada mais resta a ser dito, mas justamente naquele imenso abismo que nos ameaça toda vez que desejamos falar sobre algo que nos acontece. Ele está nos pequenos hiatos de distância entre cada palavra que pronunciamos. E assim, estar na linguagem é estar sempre ameaçado por sua impossibilidade. Rondado pelo perigo de que tudo possa, de súbito, se calar, se perder nas poeiras da lembrança. Sem essa dualidade, a fluidez encantadora do discurso oral não existiria. Precisamos estar ameaçados,

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Cf. BECKETT, Samuel “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade, p.169.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ BECKETT, Samuel. “Companhia” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

lançados à possibilidade de que a desmemória cubra todo o discurso de silêncio, precisamos estar rondados pelo medo de que tudo seja lançado ao esquecimento, para que a linguagem encontre a sua potência.

Quem sabe essa não seria a luta dos poetas? “Desde os primeiros textos de nossa tradição ocidental, a relação entre morte e escrita é enfatizada pela própria poesia”,¹¹⁸ diz Jeanne Marie Gagnebin. Narrava-se os feitos para que não se perdessem na fugacidade da lembrança. Assim que a autoridade do discurso oral perde sua força junto à modernidade, a palavra precisava se tornar eterna através do suporte da escrita, capaz de ser ouvida também pelos que ali não estavam presentes – tornando-se maior, muito maior que seu próprio tempo. Também era essa a luta dos testemunhos e das experiências de escrita dos sobreviventes de terríveis acontecimentos históricos, como é o caso de Primo Levi em *É isto um homem?* – um relato pungente de quem viveu os horrores dos campos àqueles que tiveram a sorte de ali não estarem, o relato sobre um acontecimento que foi, de todo modo, idealizado para não deixar nenhum rastro na memória dos mortais; pensado para que, mesmo aquela geração de alemães, duvidasse da existência de algo tão brutal frente a seus olhos.

Ora, como contar uma história cuja lei de estruturação inclui o apagamento deliberado dos rastros e dos documentos? (Estratégia de apagamento praticada pelos nazistas quando compreenderam que perderiam a guerra e que, portanto, não poderiam impor sua versão da história. [...]) Como conceber uma narrativa que deve tentar se arriscar na consciência dolorosa da insuficiência inerente de qualquer relato e no balbuciar da repetição traumática?¹¹⁹

A todo discurso é necessária uma escuta atenta ao que se diz. Em *Lembrar escrever esquecer*, Jeanne Marie nos conta, a partir dos relatos de Primo Levi, que os prisioneiros dos campos compartilhavam entre eles um sonho em comum, o desejo de, no retorno ao lar, contar aos seus familiares o que lhes havia ocorrido – tornar o outro também testemunha de sua história. Frente a esse desejo, compreendiam, não sem enorme decepção, que não havia sequer quem quisesse lhes ouvir. Viravam-lhes as costas, indiferentes.¹²⁰

¹¹⁸ GAGNEBIN, Jeanne. “Prólogo: Escrita, morte, transmissão” In *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin* – São Paulo: Editora 34, 2014, p.14.

¹¹⁹ Ibid., p.28.

¹²⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009, p.55.

Como seria possível ainda permanecer na linguagem diante daquilo que é tão difícil de nomear? E nosso desejo talvez seja responder, de imediato, que não é possível dizer sobre as mais terríveis experiências da história senão através da poesia – visto que as mais graves supressões do corpo talvez só encontrem evasão através da experiência artística. O que mais nos espanta quando lemos *É isto um homem?*, de Primo Levi, talvez seja o fato de que, diante de toda brutalidade dos campos de extermínio, depois de se perder tudo – sobretudo a própria identidade que se afirma na diferença entre os seres humanos –, vemos um relato que não sustenta sua força por fornecer dados históricos, mas pela capacidade de verso diante de uma das mais bárbaras experiências já vividas. Um livro que começa a ser escrito durante os dias de campo e que expõe, através da fragmentação de sua forma, os fatos e memórias de acordo com sua urgência ao pensamento.

Em *Imagens apesar de tudo*,¹²¹ livro de Didi-Huberman sobre o irrepresentável que configuram as imagens remanescentes dos campos de extermínio, podemos ver, em uma das fotografias, a massa de corpos amontoados e gaseados. Diante da radical impossibilidade de tecermos qualquer palavra sobre o que nos chega aos olhos, recuamos espantados. Silenciamos por um instante. Não achamos palavras à altura da força desse acontecimento brutal. Mas esses quatro fragmentos de imagens que Didi-Huberman nos traz, ainda que ínfimos, ainda que não sejam a totalidade do horror, nos exigem o esforço da imaginação. Para que não se repita, é importante que nunca se esqueça. Que não se acostume com a banalidade do silêncio sobre aquilo que é incompreensível ou irresoluto.

*

Existem silêncios de rompimentos e silêncios de recomeços. O silêncio é o inescapável da linguagem, para onde ela sempre volta. É essa espécie de patamar de onde sempre partimos, onde redobramos o fôlego ou compreendemos que tudo o que tinha a ser dito já está posto. Cada vida se inicia rompendo, em um choro seco, todo o silêncio do mundo. Nascer talvez seja nosso primeiro abandono. Saímos do acolhedor silêncio uterino para o incessante falatório do mundo. Mal nascemos e já estamos na exigência de linguagem, de articulação das sílabas e

¹²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apenas de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

sintaxe das frases. Aprendemos nosso nome e logo depois aprendemos a nomear o mundo. E nomeamos exaustivamente todas as coisas ao nosso redor, mesmo as coisas que não têm nome – ainda que nenhuma de fato o tenha. Dizemos antes de compreendermos o que falamos. Estamos sempre lançados em um despreparo, já sempre ameaçados pelo perigo do silêncio, da desmemoria ou da desrazão. Falamos muito depressa. Segundo Derrida, “nós vamos muito depressa por definição, aliás o acontecimento é o que vai muito depressa, não há acontecimento senão lá onde não se espera [...] onde a vinda do que chega irrompe a espera; logo, é preciso ir muito depressa”.¹²²

É assim que isso terminará, por gritos dilacerantes, murmúrios inarticulados, a serem inventados, à medida do necessário, a serem improvisados, gemendo, eu rirei, é assim que isso terminará, com cacarejos, gluglu, ai, ah, pá, vou exercitar-me, nhã, uh, pof, poss, apenas as emoções, pã, paf, os golpes, na, toc, e o que mais, aah, ooh, isso é o amor, basta, é cansativo, hi, hi, são as costas de Demócrito, não, do outro, afinal de contas, é o fim, o fim da conta, é o silêncio, alguns gluglus sobre o silêncio, o verdadeiro, não aquele onde me macero, até a boca, até a orelha, que me cobre, me descobre, que respira comigo, como um gato, com um camundongo, o verdadeiro, aquele dos afogados, eu me afoguei, várias vezes, não era eu, eu me asfixiei, eu me meti no fogo.¹²³

Só existe realmente linguagem diante da ameaça de que tudo, de repente, se cale. O silêncio, antes de ser desejo – e justamente por ser desejo – é ameaça. Toda identidade se afirma em sua diferença, ou melhor, toda presença é ameaçada pela possibilidade de sua ausência, o que Derrida vai chamar de *différance*. Ou seja, assim como a palavra *impossível* é ameaçada, em sua própria estrutura, pela palavra *possível* que sucede o prefixo *im*, assim como o perdão só existe ali, diante do imperdoável; assim como a hospitalidade só pode ser verdadeira diante daquele intruso que chega de repente e que ameaça desorganizar a minha casa;¹²⁴ o silêncio só existe ali onde há linguagem, assim como a linguagem só existe ali

¹²² DERRIDA, Jacques. “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento” Texto pronunciado por Jacques Derrida durante o seminário “*Dire l’événement, est-ce possible?*” Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374669/mod_resource/content/1/DERRIDA_Uma_certa_possibilidade_impossivel_de_dizer_o_acontecimento.pdf. Acesso em 22 de Março de 2019, p.234.

¹²³ BECKETT, Samuel. *O inominável*, p. 130-131.

¹²⁴ DERRIDA, Jacques. “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento” Texto pronunciado por Jacques Derrida durante o seminário “*Dire l’événement, est-ce possible?*” Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374669/mod_resource/content/1/DERRIDA_Uma_certa_possibilidade_impossivel_de_dizer_o_acontecimento.pdf. Acesso em 22 de Março de 2019.

onde há silêncio. E é justamente ele, o silêncio, que cede uma moldura para tudo o que é dito, que abre a possibilidade de escuta. Se o ignorarmos, sobrepondo palavra por palavra, sobraria apenas um som indiscernível, um murmúrio ou ruído – única sonoridade possível ao corpo exausto. Deveríamos, então, nos calar diante das coisas que permanecem ocultas à linguagem?

Perseguido pela Gestapo, Beckett se refugia em 1942, em Vaucluse, no Sul não ocupado da França. Durante os anos de exílio, escreve em um só fôlego as obras que carregam a densidade de seu nome. “Desde então não escrevi mais nada. Ou pelo menos nada que me pareça de valor. A obra em francês levou-me a um ponto em que sentia estar dizendo a mesma coisa de novo, de volta ao começo repetidas vezes”,¹²⁵ conta Beckett em entrevista à Israel Shenker, publicada pelo New York Times e cuja tradução temos acesso a partir do livro de Fábio de Souza Andrade: *Samuel Beckett: O silêncio possível*. “Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro, *L’Innommable*, há uma desintegração completa. Nada de ‘eu’, nada de ‘ter’, nada de ‘ser’. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante”.¹²⁶ E completa: “‘*L’Innommable*’ [...] colocou-me numa situação da qual não consigo me desvencilhar”.¹²⁷ Como trabalhar, então, a partir dessa desintegração, o que fazer diante dessa aporia? Um ano depois, na tentativa de escapar do impasse da linguagem, ali onde as palavras se fazem raras, Beckett começa a escrever *Novelas e Textos para nada*, mas diz fracassar.

Para escapar do limbo criativo, Beckett começa a traduzir suas próprias obras do francês ao inglês – onde cada tradução preservaria o ritmo e as expressões idiomáticas de cada língua –, fazendo de cada obra não uma transliteração de um idioma a outro, mas duas obras singulares, dois originais.¹²⁸ Em Janeiro de 1953, a peça *Esperando Godot* estreia em Paris, no Théâtre de Babylone, sublimando o reconhecimento da contemporânea *Eleutheria*, devido à concisão de personagens e economia de objetos cênicos. Afinal, “quatro atores e um menino num palco quase vazio a não ser por uma árvore esquelética e uma lua

¹²⁵ BECKETT, Samuel. “Uma entrevista com Beckett – Israel Shenker no New York Times (5.5.56, 11, 1, 3)” In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.185-186.

¹²⁶ Ibid., p.186.

¹²⁷ Ibid., p.187.

¹²⁸ Cf. Literatura Fundamental 06 – Esperando Godot – Fábio de Souza Andrade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zx5kV1QEQPo&t=1113s>. Acesso em 22 de Março de 2019.

ocasional, eram mais realizáveis do que o cenário móvel [...] e o cortejo descomunal de personagens (dezessete!) de *Eleutheria*".¹²⁹ Segundo Fábio de Souza Andrade, foi esse o motivo que levou Roger Blin a escolher a peça em questão.

*

"Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor".¹³⁰ Assim termina a primeira página de "Pra frente o pior", texto que compõe sua trilogia em prosa da década de oitenta. Essa frase não é, no entanto, apenas uma frase de tom pessimista que descarta qualquer possibilidade de sucesso já no seu início, na página que abre sua história. Não se restringe apenas à falha, ao fracasso incontornável. "Pra frente o pior" não se resume a isso, ainda que se trate também disso. O fracasso, a espera, a necessidade de escapar de sua cidade, a urgência do abandono, o corpo exilado, o desejo de dizer o inexplicável; certamente foram essas, dentre outras, as razões que puseram Beckett a escrever sua obra do pós-guerra em um espaço tão curto de tempo. Tantos motivos e, no entanto, apenas uma única necessidade: escapar do silêncio, ou melhor, incorporá-lo em sua escrita. Justamente ali, onde a reação natural era se calar – porque é mesmo difícil dizer sobre aquilo que fere o corpo. "Onde temos tento o escuro quanto a luz, temos também o inexplicável. A palavra chave nas minhas peças é 'talvez'".¹³¹

Diante da impossibilidade da linguagem, dos abismos de silêncio, daquilo que mal tem forma no pensamento, que não tem *topos* pra língua que é nossa, da sensação de que linguagem está sempre um passo atrás do desejo, aquilo que, segundo Clarisse Lispector, "mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!".¹³² Diante desse enorme despreparo, a urgência de uma linguagem prematura, incompleta, que avança a medida que pensa a si mesma. Uma literatura que questiona sobre sua própria incapacidade e que expõe essa precariedade em sua forma.

¹²⁹ ANDRADE, Fábio de Souza. "Godot em dois tempos" In BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p.122.

¹³⁰ BECKETT, Samuel. "Pra frente o pior" In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012, p.65.

¹³¹ BECKETT, Samuel. "Tom Driver no Columbia University Forum – Summer 1961, 21-5 (excerto)" In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.194.

¹³² LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. – Rio de Janeiro, J. Olympio, 1974, p.18.

“Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor”.¹³³ Já nessa frase, uma repetição. Repetição e diferença. Não se trata de falhar sempre igual, mas de falhar melhor. De tentar de novo. Diante do destino comitrágico de seus personagens – porque tudo, ao longo da obra, decai. A perna enrijece, o céu anoitece, a consciência duvida – surge uma força inesgotável do corpo. Uma capacidade não apenas de suportar o insuportável, mas de saber rir daquilo que escapa à nossa escolha. Essa frase, lida com uma enorme carga pessimista, esconde um inigualável otimismo – um riso capaz de suportar a vida. Uma força de tentar de novo, ainda que seja para falhar de novo, ainda melhor de novo, até que o corpo não possa mais.

¹³³ BECKETT, Samuel. “Pra frente o pior” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012, p.65.

3.2

Cinco movimentos para o silêncio

É um silêncio que não dorme: é insone: imóvel mas insone; e sem fantasmas. É terrível – sem nenhum fantasma. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abra rangendo, de uma cortina que se abra e diga alguma coisa. Ele é vazio e sem promessa. Se ao menos houvesse o vento. Vento é ira. Ira é a vida. Ou neve. Que é muda mas deixa rastro – tudo embranquece, as crianças riem, os passos rangem e marcam. Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. Não se pode dizer a ninguém como se diria da neve: sentiu o silêncio desta noite? Quem ouviu não diz.

“Silêncio” – Clarice Lispector

Como analisado anteriormente, nos dois ensaios da década de 30 Benjamin constata que os combatentes da guerra de trincheiras voltavam silenciosos do campo de batalhas, mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Diante de uma paisagem diferente de tudo, onde as coisas eram incapazes de deixar seu rastro, ficava, na boca, um gosto insípido. O tédio, aquele “pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”,¹³⁴ era substituído pela produção em massa. As mãos, que outrora fiavam a trama da narrativa, davam lugar às grandes máquinas.

A modernidade traz consigo um outro ritmo, mais acelerado. A experiência e a sabedoria contidas nos provérbios, que se entremeavam às histórias do narrador, eram substituídas pelo caráter ficcional dos romances. Proust mesmo, romancista de quem Benjamin tanto gostava, autor dos célebres volumes de *Em busca do tempo perdido*, era conhecido por uma certa inaptidão à vida. De certo, essa falta de jeito com as coisas práticas, essa falta de experiências que pudessem ser passadas de boca em boca, a incapacidade de dar conselhos, abriam um lugar

¹³⁴ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.204.

necessário ao mundo lúdico do romance. Essas histórias eram, por sua carga poética ou mesmo por suas sagas heroicas, mágicas. Faziam cessar as angústias do corpo, finito, na capacidade infinita da imaginação.

Beckett, no entanto, ainda que tenha escrito romances e, mais além, ainda que tenha escrito um ensaio sobre a obra do autor de *Em Busca do tempo perdido*, não era um romancista como Proust. O silêncio de Beckett em nada se parece com o silêncio de Marcel ao levar a xícara de chá com o bolinho madeleine à boca e as memórias de sua infância se aguçarem num primeiro gole, e depois se perderem na tentativa de reter esse instante. O tempo proustiano não se refere propriamente ao passado nem tampouco ao presente, mas ao entrecruzamento entre eles. A sensação de Marcel nada dependia da escolha, mas do acaso. Pois o gosto que o chá com madeleine imprimia ao paladar se perdia um pouco mais a cada vez que a xícara era levada à boca. “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito”, diz Benjamin, “e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua luta mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento”. E completa: “é a obra da *mémoire involuntaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento”.¹³⁵

Os personagens de Beckett, por outro lado, não têm memória alguma, nem de si, nem de seu passado. Estão velhos demais. “E então, às vezes, nascia confusamente em mim uma espécie de consciência, o que expressei ao dizer, Dizia a mim mesmo etc., ou Molloy, não faça nada, ou, É o nome da sua mamãe? disse o delegado, cito de memória”. E mais adiante: “pois não me parecia nada de nada e não tinha impressão alguma de espécie alguma, mas havia simplesmente alguma coisa mudada em alguma parte que fazia com que eu também devesse mudar, ou que o mundo também devesse mudar”.¹³⁶

Enquanto “a Combray de Proust é a pequenina cidade de passado medieval que ainda mantém contato com os campos e sítios ao seu redor”,¹³⁷ cheia de minúcias e detalhes singulares, as obras de Beckett têm relação fundamental com a ausência de rastros, característica do período moderno. As paisagens de Beckett

¹³⁵ BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.45. Grifo do autor.

¹³⁶ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.126.

¹³⁷ SILVA, Guilherme Ignácio da. “Prefácio” In PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. – São Paulo: Globo, 2006 – (Em busca do tempo perdido; v.1), p.08.

são as mais genéricas possíveis. As colinas parecem sempre as mesmas, as estradas são ermas e as árvores, esqueléticas. A mudança entre dia e noite tampouco ajuda na orientação de seus caminhos.

Ainda que além de ensaios, peças e novelas, Beckett escreva romances, estes não o são, de maneira alguma, semelhantes com o que a literatura compreende como tal. O que Beckett faz é implodir as bases do gênero, questionando os estilos da tradição. Vemos, ao longo de sua obra, que o silêncio admite diversas formas ou modos de aparecer – ora na suspensão da pontuação, cadenciando a leitura nos limites de nosso fôlego; ora no uso deliberado de pontos finais, fragmentando tudo.

O objetivo dos subcapítulos que aqui seguirão é investigar os possíveis movimentos do silêncio ao longo de suas principais obras. Certamente, durante essa busca ainda ecoa, a cada parágrafo, a constatação de Benjamin sobre o retorno mudo dos combatentes. Mostrando-nos que, mesmo no instante em que a linguagem falha, algo de surpreendente ainda pode surgir – por vezes, como no caso de Beckett, a potência de uma obra. Seus personagens estão assim como os combatentes. Imersos nos despropósitos da espera, inauguram uma espécie de vida depois de tudo. Fica, para nós, no entanto, a impressão de uma força inaudita e surpreendente diante da impossibilidade do corpo, diante do fracasso da linguagem e dos vacilos da memória.

Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, isto é que é importante não perder de vista, no calor da redação. Aquela noite não foi como a outra, se tivesse sido eu saberia. Pois aquela noite, que passei à margem do canal, quando tento pensar nela não encontro nada, nem a noite propriamente dita, apenas Molloy na vala, e um silêncio perfeito, e em minhas pálpebras fechadas a pequena noite, onde manchas claras nascem, brilham e se extinguem, às vezes vazias, às vezes povoadas, como dos excrementos dos santos a chama. Digo essa noite, mas foram muitas talvez.¹³⁸

Beckett, talvez como nenhum outro escritor de seu tempo, tem no seio de sua obra o silêncio como um de seus assuntos mais fundamentais. Ainda que não queiram e que não encontrem maneiras de dizer, seus personagens falam. Persistem procurando o tom de suas vozes na voz coral da tradição. Murmuram uma voz que nunca é ouvida, porque é uma voz pequena, tateante, que duvida até mesmo sobre suas memórias. Assim como Benjamin não acreditava em uma

¹³⁸ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.49-50.

história única e universal, mas insistia na importância das pequenas e múltiplas narrativas omitidas pelo discurso homogêneo dos vencedores, o que ficou conhecido a partir de suas teses “Sobre o conceito da história” como o gesto de “escovar a história à contrapelo”,¹³⁹ Beckett dá lugar justamente a esses corpos marginais sem voz nem memória, que vivem invisibilizadas, à margem não apenas de sua pátria, mas também de sua própria identidade. Os romances do pós-guerra de Beckett apresentam o que os críticos e tradutores, como Ana Helena Souza, vão chamar de narrador-narrado. Ou seja, são os próprios personagens que narram suas histórias em uma espécie de fluxo de consciência, misturando sempre lembranças de tempos passados com a urgência de pensamentos que os atravessam.

¹³⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.225. Cf. tese 7.

3.2.1

***Molloy*: o silêncio que falta**

O primeiro romance da trilogia do pós-guerra de Samuel Beckett começa pelo desfecho. O personagem que dá nome à obra está no quarto de sua mãe sem saber ao certo como chegou. É nesse quarto que expressa seu último desejo: “Eu, eu gostaria agora de falar das coisas que me restam, me despedir, terminar de morrer”.¹⁴⁰ E o romance, então, se desenvolve como uma retrospectiva de seus impasses e descaminhos.

E completamente sozinho, e desde sempre, ia em direção à minha mãe, me parece, a fim de assentar nossas relações sobre uma base menos vacilante. E quando estava na casa dela, e muitas vezes cheguei lá, deixava-a sem ter feito nada. E quando não estava mais lá, estava de novo a caminho dela, com a esperança de fazer melhor da próxima vez. E quando parecia renunciar a isso e me ocupar de outra coisa ou não me ocupar de mais nada, na verdade não fazia mais que aprimorar meus planos e procurar o caminho da sua casa. Isso está fazendo uma curva engraçada [...] teria sido difícil para mim ficar na floresta, já que devia supor que a minha mãe não estava lá. [...] Mas também dizia a mim mesmo, Daqui a muito pouco tempo, do jeito que isso vai, não poderei mais me deslocar, mas onde me encontrar serei obrigado a ficar, a menos que seja carregado. Oh, não empregava essa linguagem assim tão límpida. E quando digo que dizia a mim mesmo etc., quero dizer apenas confusamente que era assim.¹⁴¹

Em *Molloy*, o silêncio é o que falta. O que move esse romance parece ser uma espécie de *Eros*. Certamente não o amor por sua mãe – afinal, foi desse ventre que Molloy desejou nunca ter saído –, mas aquele desejo que é, por ser desejo, sempre incapaz de se realizar e, quando se realiza, perde rapidamente seu vigor, logo precisando de outras novidades. A satisfação parece estar mais no movimento do que na chegada. “E quando estava na casa dela, e muitas vezes cheguei lá, deixava-a sem ter feito nada. E quando não estava mais lá, estava de novo a caminho dela, com a esperança de fazer melhor da próxima vez”.¹⁴² Nessa narração de Molloy a felicidade é sempre adiada. Está sempre projetada em um *porvir*.

¹⁴⁰ BECKETT, Samuel. *Molloy*, p.23.

¹⁴¹ Ibid., p.125.

¹⁴² Idem.

O que dá sentido à sua vida e possibilita a própria obra parece ser justamente esse desejo de retorno e não o retorno propriamente dito.

Como vimos de forma rápida no capítulo anterior,¹⁴³ no romance *Molloy*, dizível e fazível se aproximam de tal modo que a própria aporia de seus personagens se manifesta também na estrutura formal de seus textos. Quando Beckett escreve sobre a disposição das pedras de chupar nos bolsos de Molloy, ele descreve de tal modo que a própria estrutura psíquica de um ritual obsessivo compulsivo se materializa no corpo labiríntico da escrita. Não ficamos sabendo apenas de forma sucinta sobre a intenção do personagem. O corpo da escrita não apenas insinua, mas acompanha o movimento elíptico de seu pensamento.

Para Deleuze, no ensaio “Gaguejou...”,¹⁴⁴ quando o dizível e o fazível estão em pleno acordo, quando “a gagueira já não incide sobre palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta”, daí então “não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal”.¹⁴⁵ Ou seja, quando dizível e fazível estão em sintonia, a gagueira não se trata de uma característica do personagem, mas atinge diretamente a linguagem. “Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala?”,¹⁴⁶ pergunta Deleuze. Para ele, isso seria possível se compreendêssemos a língua não como um “sistema homogêneo e em equilíbrio”, mas em estado de “desequilíbrio perpétuo”.¹⁴⁷ Dessa maneira, então, essa gagueira não se trataria de “uma afecção daquele que fala”,¹⁴⁸ ou seja, não se trataria de uma mera disfunção da fala, mas da “própria língua” que “põe-se a vibrar, a gaguejar, sem contudo confundir-se”.¹⁴⁹ Não basta apenas dizer, não basta, tampouco, a rubrica que insinua que o corpo se despedaça. É preciso que a própria linguagem se parta inteira. A linguagem se tensionando e se despedaçando junto ao corpo. Testando e saturando todas as suas possibilidades, se lançando aos limites do impossível. Para Deleuze, tanto Beckett quanto Kafka, embora escrevam em uma língua estrangeira, “inventam um *uso menor* da língua maior”,

¹⁴³ Cf. p.39 desta dissertação.

¹⁴⁴ DELEUZE, Gilles. “Gaguejou...” In *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Editora 34, 1997.

¹⁴⁵ Ibid., p.122. Grifo do autor.

¹⁴⁶ Ibid., p.123.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Ibid., p.122.

¹⁴⁹ Ibid., p.123.

ou seja, “eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la”.¹⁵⁰ Vejamos *Molloy*:

Era só (só!) colocar, por exemplo, para começar, seis pedras no bolso direito do meu casaco, pois é sempre desse bolso que debito, cinco no bolso direito das minhas calças, e cinco enfim no bolso esquerdo das minhas calças, isso dava a conta, duas vezes cinco mais seis, dezesseis, e nenhuma, pois não sobrava nenhuma, no bolso esquerdo do meu casaco, que por enquanto permanecia vazio, vazio de pedras, entenda-se, pois seu conteúdo habitual estava sempre lá, assim como objetos de passagem. Pois onde pensam que escondia minha faca de legumes, minha prataria, minha buzina e o resto, que ainda não mencionei, que não mencionarei talvez nunca? Bom. Agora posso começar a chupar. Olhem bem para mim. Pego uma pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, não a chupo mais, coloco-a no bolso esquerdo do casaco, o vazio (de pedras). Pego uma segunda pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, coloco-a no bolso esquerdo do casaco. E assim por diante até que o bolso direito do casaco esteja vazio (fora seu conteúdo habitual e de passagem) e que as seis pedras que acabo de chupar, uma após a outra, estejam todas do lado esquerdo do casaco. Parando então, e me concentrando, pois trata-se de não fazer uma besteira, transfiro para o bolso direito do casaco, onde não há mais pedras, as cinco pedras do bolso direito das calças, que substituo pelas cinco pedras do bolso esquerdo das calças, que substituo pelas seis pedras do bolso esquerdo do casaco. Eis então que não há de novo mais pedras no bolso esquerdo do meu casaco, enquanto o bolso direito do meu casaco está de novo guarnecido, e da maneira certa, quer dizer, com pedras diferentes daquelas que acabo de chupar e que me ponho a chupar por sua vez, uma após a outra, e a transferir gradativamente para o bolso esquerdo do meu casaco, tendo a certeza, tanto quanto se pode ter certeza com essa ordem de ideias, de que não chupo as mesmas pedras que ainda pouco, mas outras. E quando o bolso direito do meu casaco está de novo vazio (de pedras), e que as cinco que acabo de chupar se acham todas, sem exceção, no bolso esquerdo do meu casaco, então procedo à mesma redistribuição de antes, ou a uma redistribuição análoga, quer dizer, que transfiro para o bolso direito do meu casaco, de novo disponível, as cinco pedras do bolso esquerdo do meu casaco. E aqui estou pronto para recomeçar. Devo continuar? Não, pois está claro que, ao fim da próxima série de chupadas e transferências, a situação inicial se restabelecerá, quer dizer, que terei de novo as seis primeiras pedras no bolso a debitar, as cinco seguintes no bolso direito das minhas calças e as cinco últimas enfim no bolso esquerdo das mesmas, e que as minhas dezesseis pedras foram chupadas pela primeira vez numa sucessão impecável, sem que uma única tenha ficado sem chupar. É verdade que ao recomeçar não poderia mais esperar chupar as minhas pedras na mesma ordem que da primeira vez e que a primeira, a sétima e a décima segunda do primeiro ciclo, por exemplo, pudessem muito bem ser a sexta, a décima primeira e a décima sexta, respectivamente, do segundo, para dizer logo o pior. Mas isso era um inconveniente que não podia evitar. E se nos ciclos tomados em conjunto devesse reinar uma confusão inextrincável, pelo menos no interior de cada ciclo eu ficava tranquilo, enfim tão tranquilo quanto se pode ficar, nesse gênero de atividade.¹⁵¹

¹⁵⁰ Ibid., p.124.

¹⁵¹ BECKETT, Samuel. *Molloy*, p.105-107.

Uma literatura tão vertiginosa quanto o movimento circular das pedras de chupar de Molloy. Dispondo-as de bolso em bolso. Começando sempre pelo direito e revezando até que todas as pedras passassem, criteriosamente, por todos os de sua calça e de seu casaco, de modo que nenhuma nunca fosse levada à boca duas vezes seguidas sem que todas tenham sido chupadas ao menos uma primeira vez: assim se dava o primeiro ciclo de transferências que Molloy se forçava a fazer para obter o pouco alívio que lhe cabia em uma das etapas de seu processo, e que lhe era satisfatório, por um momento. Somos forçados, em nossa leitura, a percorrer, junto ao personagem, o movimento que lhe é imposto por seu pensamento.

A primeira parte do romance gira em torno do empenho de Molloy por retornar à casa de sua mãe antes que fosse tarde demais, dada a condição de suas pernas.

Precisava, para me resolver a ir ver essa mulher, de motivos que aparentassem um caráter de urgência, e esses motivos, já que eu não sabia o que fazer, nem aonde ir, foram para mim brincadeira de criança, de filho único, encher a cabeça, até o ponto em que expulsasse todas as outras preocupações e me pusesse a tremer à simples ideia de que poderia ser impedido de voltar lá, quer dizer, à casa da minha mãe, sem mais demora. Consequentemente, me levantei, ajustei as muletas e desci para a estrada, onde encontrei minha bicicleta (puxa, isso nem eu esperava) no mesmo lugar em que devia tê-la deixado. Isso me permite observar que, mesmo aleijado como estava, andava de bicicleta feliz, naquela época. Aqui está como fazia. Prendia minhas muletas na barra superior do quadro, uma de cada lado, enganchava o pé da minha perna dura (esqueço qual, estão duras, todas duas, agora) na saliência do eixo da roda dianteira e pedalava com a outra. Era uma bicicleta sem corrente, com rodas livres, se é que isso existe. Querida bicicleta, não vou chama-la de *bike*, você era pintada de verde, como tantas bicicletas do seu tipo, não sei por quê. Eu a revejo de bom grado. Teria prazer em detalhá-la. Tinha uma buzininha ou cornetinha em vez da sineta em voga no tempo de vocês. Acionar essa buzina era pra mim um verdadeiro prazer, quase uma volúpia. Iria além, diria que se fosse para fazer a lista de premiação das coisas que não foram um pé muito forte no saco ao longo da minha existência interminável, o ato de buzinar ocuparia um lugar de honra [...] Falar de bicicletas e buzinas, que descanso. Infelizmente não é disso que se trata, mas daquela que me deu à luz, pelo buraco do seu cu se não me falha a memória. Primeiro gosto da merda.¹⁵²

Aqui, não há economia alguma. É comum que as páginas dos romances de Samuel Beckett sejam saturadas por descrições minuciosas de desimportâncias. Coisas muito pequenas, sem nenhum valor e, no entanto, para seus personagens, talvez das mais importantes. Pequenos alívios, suspensões de tédio. Era, então, na

¹⁵² Ibid., p.34-35.

busca por estreitar os laços com sua mãe que Molloy seguia seu longo caminho. Enquanto a linguagem, nesse primeiro romance da trilogia do pós-guerra, é ainda articulada, a identidade de Molloy é completamente dissoluta.

Estávamos tão velhos, ela e eu, ela me tivera tão jovem, que éramos como um par de velhos compadres, sem sexo, sem parentesco, **com as mesmas lembranças**, os mesmos rancores, a mesma expectativa. **Nunca me chamava de filho, aliás eu não teria aguentado, mas de Dan. Não sei por quê, não me chamo Dan. Dan talvez fosse o nome do meu pai, sim, ela talvez me tomasse por meu pai. Dan, você se lembra do dia em que salvei a andorinha. Dan, você se lembra do dia em que enterrou o anel. Era assim que ela falava comigo. Eu me lembrava, eu me lembrava. Quero dizer que sabia mais ou menos do que ela falava, e se nem sempre tivesse participado pessoalmente dos incidentes que evocava, era como se tivesse.** Eu a chamava de Mag, quando precisava dar-lhe um nome. E se a chamava de Mag era porque na minha cabeça, sem que eu soubesse dizer por quê, a letra G abolia a sílaba Ma, e por assim dizer cuspiam em cima, melhor do que qualquer outra letra teria feito. E ao mesmo tempo eu satisfazia uma necessidade profunda e sem dúvida inconfessa de ter uma Ma, quer dizer, uma mamãe, e de anuncia-lo em voz alta. Pois antes de se dizer Mag, diz-se Ma, é obrigatório. E Da, na minha região, quer dizer papai.¹⁵³

Se grande parte da nossa identidade é construída a partir de nossas lembranças, Molloy e sua mãe nem mesmo nas lembranças se diferem. “Com as mesmas lembranças, os mesmos rancores, as mesmas expectativas”.¹⁵⁴ Não apenas nesse trecho Molloy e sua mãe se aproximam radicalmente, mas também no momento de sua morte e do episódio em que Molloy é levado à delegacia.

E de repente me lembrei do meu nome, Molloy. Me chamo Molloy, gritei, de supetão, Molloy, isto me veio agorinha. Nada me obrigava a fornecer essa informação, mas a forneci, esperando sem dúvida causar prazer. Me deixaram ficar com o chapéu, me pergunto por quê. É o nome da sua mãe, disse o delegado, devia ser um delegado. Molloy, eu disse, me chamo Molloy. Este é o nome da sua mãe?, disse o delegado. Eu não compreendia. Ela também se chama Molloy?, disse o delegado. Ela se chama Molloy?, eu disse. Sim, disse o delegado. Fiquei pensando. Você se chama Molloy, disse o delegado. Sim, eu disse. E a sua mãe, disse o delegado, ela também se chama Molloy? Fiquei pensando. Sua mãe, disse o delegado, ela se chama —. Deixe-me pensar!, gritei. Enfim imagino que tenha se passado assim. Pense, disse o delegado. Mamãe, ela se chamava Molloy? Provavelmente. Ela também devia se chamar Molloy, eu disse.¹⁵⁵

¹⁵³ Ibid., p.36-37. Grifo meu. Os grifos feitos por mim estão em negrito devido ao fato das rubricas presentes em *Esperando Godot* já estarem em itálico, a fim de evitar qualquer possível confusão referente aos trechos destacados.

¹⁵⁴ BECKETT, Samuel. *Molloy*, p.36.

¹⁵⁵ Ibid., p.43.

E no momento em que o personagem finalmente se lembra de seu nome, Molloy, o delegado afirma que Molloy era também o nome de sua mãe, assim como o seu. No entanto, essa completa dissolução daquilo que nos é mais próprio, que nos difere e nos afirma, não parece causar, em Molloy, grande angústia. A repetição se abre em um duplo: tanto na escrita quanto na identidade. A escrita se satura enquanto a identidade falta e faz certo silêncio. Por se esquecer quem é, Molloy se duplica e se confunde. Não há pureza em sua identidade, mas um completo atravessamento.

3.2.2

Esperando Godot: insinuar o silêncio

Dentre suas obras, foi com *Esperando Godot* que Beckett teve a fama de seu nome impulsionada, eclipsando o possível sucesso de *Eleutheria* – publicada apenas postumamente por ser uma peça com uma quantidade de personagens muito superior e, portanto, mais custosa e difícil de ser executada, segundo Fábio de Souza Andrade em “Godot em dois tempos”.¹⁵⁶ Com a criação de Vladimir e Estragon, Beckett roda o mundo, apresentando aos quatro cantos do globo a angústia dos dois personagens clownescos que, sozinhos, esperam por um homem que desconhecem e, na solidão dessa espera, se fazem companhia.

O silêncio em *Esperando Godot* vem acompanhado pelo tédio que Didi e Gogô sentem diante de um tempo que parece nunca ter seu desenlace. Para escapar dessa angústia, pensam em se enforcar e relembram da época em que a morte ainda lhes era possível. “De mãos dadas, pular do alto da torre Eiffel, os primeiros da fila. Éramos gente distinta, naquele tempo. Agora é tarde demais. Não nos deixariam nem subir”.¹⁵⁷ A impossibilidade se apresenta mesmo diante da morte. É tarde demais mesmo para morrer da maneira como gostariam. O suicídio dos personagens é sempre adiado, tanto porque têm esperança de que Godot, o homem pelo qual esperam, finalmente chegue; quanto porque não encontram meios para se enforcar. Apesar do desejo, Didi e Gogô não se enforcam. A corda é curta demais.¹⁵⁸ Diante dessa impossibilidade, a vida se apresenta inescapável. No tempo da espera, conversam sobre assuntos da existência humana e, enquanto esperam, vivem.

VLADIMIR Num galho? (*Aproximam-se da árvore, olhar atento*)

Não dá para confiar.

ESTRAGON Podemos tentar.

¹⁵⁶ ANDRADE, Fábio de Souza. “Godot em dois tempos” In BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p.122.

¹⁵⁷ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, p.16.

¹⁵⁸ Agradeço novamente à Marcela Oliveira, por me ajudar a tensionar essa abordagem sobre a impossibilidade de morte dos personagens de *Esperando Godot*, pela fragilidade e tamanho da corda, durante o Seminário “Poesia e Filosofia: Homenagem à Orídes Fontela”, que ocorreu na PUC-Rio, em Novembro de 2018.

VLADIMIR Tente.
 ESTRAGON Depois de você.
 VLADIMIR Nada disso, você primeiro.
 ESTRAGON Por quê?
 VLADIMIR Você é mais leve.
 ESTRAGON Isso mesmo.
 VLADIMIR Não entendo.
 ESTRAGON Pense um pouco, use a cabeça.
Vladimir reflete.

VLADIMIR (*finalmente*) Não entendo.
 ESTRAGON Vou explicar. (*Pensa*) O galho... o galho... (*Colérico*)
 Tente entender!
 VLADIMIR Você é minha última esperança.
 ESTRAGON (*com esforço*) Gogô leve, ganho não quebra, Gogô morto. Didi pesado, galho quebra, Didi sozinho. (*Pausa*) Enquanto que... (*Busca a palavra certa*)
 VLADIMIR Não tinha pensado nisso.
 [...]

 VLADIMIR Então, que fazemos?
 ESTRAGON Nada. É o mais prudente.
 VLADIMIR Esperar para ver o que ele nos diz.
 ESTRAGON Quem?
 VLADIMIR Godot.¹⁵⁹

É comum, nas obras de Beckett, que a memória dos personagens seja falha. Que o corpo e as capacidades psicológicas expressem uma certa decadência e não se apresentem em suas melhores funções – o que suspende qualquer certeza e faz com que a espera ganhe bordas cada vez mais espessas. Isso porque Didi e Gogô esperam por Godot em uma paisagem genérica: uma estrada no campo, ao lado de uma árvore, nada singular. Também as nuances do passar do tempo não ficam claras. A incerteza se estão no dia, local e hora marcados pautam a tonalidade da obra.¹⁶⁰

ESTRAGON Lugar encantador. (*Dá a volta, caminha em direção à boca de cena, junto à plateia*) Esplêndido espetáculo. (*Volta-se para Vladimir*) Vamos embora.
 VLADIMIR A gente não pode.
 ESTRAGON Por quê?
 VLADIMIR Estamos esperando Godot.
 ESTRAGON É mesmo. (*Pausa*) tem certeza de que era aqui?
 VLADIMIR O quê?
 ESTRAGON Que era pra esperar.
 VLADIMIR Ele disse: perto da árvore. (*Olham para a árvore*)

¹⁵⁹ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, *Godot*, p.25-26.

¹⁶⁰ Cf. Literatura Fundamental 06 – Esperando Godot – Fábio de Souza Andrade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zx5kV1QEQPo&t=1113s>. Acesso em 22 de Março de 2019.

Está vendo mais alguma?

[...]

ESTRAGON Para mim, parece mais um arbusto.

VLADIMIR Um arbúsculo.

ESTRAGON Um arbusto.

VLADIMIR Um... (*Recobra-se*) O que você está querendo dizer? Que erramos de lugar?

ESTRAGON Ele devia estar aqui.

VLADIMIR Não deu certeza de que viria.

ESTRAGON E se não vier?

VLADIMIR Voltamos amanhã.

ESTRAGON E depois de amanhã.

VLADIMIR Talvez.

ESTRAGON E assim por diante.

VLADIMIR Ou seja...

ESTRAGON Até que ele venha.¹⁶¹

Escrita em 1948, três anos após o final da Segunda Guerra Mundial e ainda abalada por todas as mudanças causadas, a peça *Esperando Godot* traz a atmosfera do que foram os anos de exílio de Beckett e de tantos mais que viveram na impossibilidade de previsão do que iria decorrer daquele tempo. Ainda que Beckett, ironicamente, negue qualquer relação de sua obra com a filosofia, é certo que suas obras trazem questões fundamentais ao existencialismo, e que sua literatura seja, antes, um questionamento não apenas dos moldes estilísticos de escrita, mas também de qualquer certeza ontológica. Porque vivemos? Para onde vamos? Estamos sozinhos, completamente sozinhos? Essas são perguntas inescapáveis à nossa condição e que ecoam ao longo dos dois atos da peça. É sintomático que justamente a incerteza dessa espera suspenda e salve os personagens da morte. Na esperança de que haja uma razão, enfim, para a vida, é que a vida pode, ainda, de fato acontecer – não apenas a vida de seus personagens, mas também a vida de sua obra.

VLADIMIR Isso está cada vez mais insignificante.

ESTRAGON Não o suficiente. Ainda.

Silêncio.

VLADIMIR E se você experimentasse?

ESTRAGON Já tentei de tudo.

VLADIMIR As botas, quero dizer.

ESTRAGON Acha que devo?

¹⁶¹ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, *Godot*, p.21.

VLADIMIR Ajuda a passar o tempo. (*Estragon hesita*) Garanto que será uma diversão.
 ESTRAGON Um desenfado.
 VLADIMIR Uma distração.
 ESTRAGON Um desenfado.
 VLADIMIR Experimente.
 ESTRAGON Você me ajuda?
 VLADIMIR Mas é claro!
 ESTRAGON Até que a gente se vira, não é, Didi, os dois juntos?
 VLADIMIR É sim, é sim. Venha, primeiro o esquerdo.
 ESTRAGON Estamos sempre achando alguma coisa, não é, Didi, para dar a impressão de que existimos?¹⁶²

Enquanto esperam, testam as palavras e não raras vezes se complementam, como quem busca achar a palavra certa. As conversas com Pozzo e as interações com Lucky são também uma das formas que encontram de fazer o tempo passar mais depressa. Diante da espera, esporadicamente chega um menino trazendo o aviso de que Godot não virá naquele dia, mas no dia seguinte.

VLADIMIR Não temos mais nada a fazer aqui.
 ESTRAGON Nem fora daqui.
 VLADIMIR Deixe disso, Gogô, não fale assim. Amanhã vai ser outro dia.
 ESTRAGON De que jeito?
 VLADIMIR Você não ouviu o moleque?
 ESTRAGON Não.
 VLADIMIR Disse que Godot virá amanhã, com toda a certeza. (Pausa) O que me diz disso?
 ESTRAGON Então é só esperar aqui.¹⁶³

Fazer uma associação de Godot com *God* é, além de óbvio, pouco. E mesmo o autor deixa essa questão em aberto. *Esperando Godot* nos abre algumas questões mais interessantes a serem abordadas e, justamente porque Beckett não encerra a obra em um único significado, podemos buscar a compreensão de sua potência por outros vieses. Pois, como expõe Helena Martins acerca da abordagem de Ackerley e Gontarski, “se por Godot eu tivesse querido dizer *God*”, afirma Beckett para um desapontado Sir Richard Ralphson, ‘teria dito *God* e não *Godot*’”.¹⁶⁴ Beckett alia a mais afiada provocação simbólica ao completo desprezo pela alegoria. “Essa célebre rejeição do figurativo é [...] inseparável de

¹⁶² Ibid., p.88.

¹⁶³ Ibid., p.69. Grifo meu.

¹⁶⁴ MARTINS, Helena. O chapéu de Beckett. *Gragoatá*, Niterói. v. 14, n. 26, p.135-154, 1. sem, 2009. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/217/202>. Acesso em 22 de Março de 2019, p.137.

seu apetite voraz pela provocação simbólica: seus textos não cessam de convidar a leituras figurativas, ainda que para escapulir a elas, frustrá-las, suspendê-las sistematicamente”,¹⁶⁵ completa.

É certo que existe um caráter redentor nessa espera, assim como as teses “Sobre o conceito da história”¹⁶⁶ de Benjamin são inseparáveis de um caráter messiânico, onde cada instante se abre para uma espécie de salvação. É justamente essa esperança, essa espécie de riso, que desloca o direcionamento da obra dos dois autores e faz com que não se resumam a um simples pessimismo, como pode parecer diante de uma leitura rápida ou um olhar simplista. Pelo contrário, ambas as obras trazem uma força inaudível. Não falam do mito, apesar do gosto de Benjamin por conto de fadas. Falam da vida crua e das angústias de toda uma gente. Dentre esses vieses, gostaria de abordar, aqui, três. São eles: a repetição, o silêncio como rubrica do autor e a suspensão da ação dos personagens. *Esperando Godot* se desenvolve em dois atos muito semelhantes. Durante eles, nada de fato se desenvolve, existem apenas algumas variações no diálogo com a chegada de Pozzo, Lucky e o menino. Apesar disso, a estrutura permanece a mesma: o desejo de separação, a espera incerta por Godot, a vontade de se enforcar, o corpo inerte.

Silêncio. Vladimir respira profundamente.

VLADIMIR É difícil conviver com você, Gogô.
ESTRAGON Seria melhor a gente se separar.
VLADIMIR Você sempre diz isso. E sempre volta.

Silêncio.

ESTRAGON Para fazer direito, seria preciso me matarem, como o outro.
VLADIMIR Que outro? (*Pausa*) Que outro?
ESTRAGON Como bilhões de outros.
VLADIMIR (*sentencioso*) A cada um sua pequena cruz. (*Suspira*) Um piscar de olhos e um rápido adeus.

ESTRAGON Enquanto esperamos, vamos tratar de conversar com calma, já que calados não conseguimos ficar.

[...]

Longo silêncio.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

VLADIMIR Diga alguma coisa.
ESTRAGON Estou tentando.

Longo silêncio.

VLADIMIR (*angustiado*) Diga qualquer coisa!
ESTRAGON O que vamos fazer agora?
VLADIMIR Estamos esperando Godot.
ESTRAGON É mesmo.

Silêncio.

VLADIMIR Como é difícil!
ESTRAGON E se você cantasse?¹⁶⁷

Salvo os monólogos, a estrutura de uma peça já carrega, em sua forma, uma certa porosidade. Durante um diálogo há escuta e discurso. Enquanto um personagem fala, o outro silencia. Mas Beckett vai além. Autor e diretor de sua obra, pontua toda a peça com rubricas indicando as nuances de tonalidade e marcações de interpretação aos atores. Todo o texto de *Esperando Godot* é saturado dessas pontuações e direcionamentos. Chamo atenção para uma rubrica em especial: aquela que indica o silêncio. O silêncio, aqui, é insinuado pela direção teatral. Vladimir e Estragon não explicitam o desejo de silenciar e, se desejam, isso se dá de maneira completamente inconsciente, que se mantém velada também no texto, mas se projeta no desejo de se enforcarem, única maneira possível de escapar do tédio da espera. Não querem se calar, como o personagem de *O Inominável*, querem apenas que Godot chegue rompendo todo o silêncio de suas hesitações. Mesmo a eles – e sobretudo a eles – o silêncio é completamente incômodo.

ESTRAGON Qual é o seu problema?
VLADIMIR Nenhum.
ESTRAGON Eu vou embora.
VLADIMIR Eu também.

Silêncio.

ESTRAGON Eu dormi muito?
VLADIMIR Não sei.

Silêncio.

¹⁶⁷ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, *Godot*, p.79-80. Grifo meu.

ESTRAGON Aonde vamos?
 VLADIMIR Não muito longe.
 ESTRAGON Ah, vamos sim, vamos para bem longe daqui!
 VLADIMIR A gente não pode.
 ESTRAGON Por quê?
 VLADIMIR Temos que voltar amanhã.
 ESTRAGON Para quê?
 VLADIMIR Para esperar Godot.
 ESTRAGON É mesmo. *(Pausa)* Ele não veio?
 VLADIMIR Não.
 ESTRAGON E agora já é tarde demais.
 VLADIMIR É, agora é noite.¹⁶⁸

Didi e Gogô ameaçam partida. Não se movem. Essa incapacidade de ação é, quase sempre, expressa indiretamente por essas rubricas. A ausência de ruído e o lapso de discurso demonstram, também, a não ação do corpo, o corpo estático. Não a recusa da ação, certamente, porque desejam partir, desejam ir para bem longe dali; mas a paralisia do corpo que espera, antes de tudo, com a possibilidade da chegada de Godot, ser salvo de sua própria condição humana.

ESTRAGON [...] E se a gente se enforcasse?
 VLADIMIR Com o quê?
 ESTRAGON Você não tinha um pedaço de corda?
 VLADIMIR Não.
 ESTRAGON Então não podemos.
 VLADIMIR Vamos embora.
 ESTRAGON Espere, tem o meu cinto.
 VLADIMIR É curto demais.
 ESTRAGON Você me puxa pelas pernas.
 VLADIMIR E quem vai me puxar?
 ESTRAGON É verdade.
 VLADIMIR Vamos tentar assim mesmo. *(Estragon desamarra a corda que sustenta suas calças. Estas, largas demais para ele, caem até os calcanhares. Olham para a corda)* Em princípio, poderia funcionar. Mas será que ele aguenta?
 ESTRAGON Vamos ver. Segure.

Cada um pega uma extremidade da corda, puxam. A corda se rompe. Eles quase caem.

VLADIMIR Não vale nada.¹⁶⁹

O possível desenlace não é trágico, pelo contrário, traz alta dose de comicidade. Um certo riso diante do impasse. Didi e Gogô são desajustados para a vida e desajeitados diante da morte. Ao tirarem a corda que sustenta, como um

¹⁶⁸ Ibid., p.118 Grifo meu.

¹⁶⁹ Ibid., p.119.

cinto, as calças de Estragon, não apenas não conseguem se matar, devido à fragilidade do material, como também as calças caem. Estragon esquece, recorrentemente, que espera por Godot, o que faz com que os diálogos, assim como o tempo, nunca avancem, mas permaneçam sempre na repetição da mesma estrutura, carregando o texto de duplos e retornos. A desmemória dita o ritmo da obra e a repetição, salvo algumas modificações, da frase “vamos embora / Não podemos / Por que? / Estamos esperando por Godot”¹⁷⁰ – fazendo com que a obra avance em uma espécie de areia movediça. Se o movimento do corpo não se realiza, também é penoso o movimento da escrita. Por estarem presos na incapacidade de partida, não avançam. Fazendo com que leitor e espectador percam, também, a noção do tempo.

¹⁷⁰ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, *Godot*. O trecho aparece em diversas páginas ao longo da obra. ex: p.119.

3.2.3

O inominável: desejar o silêncio

No terceiro romance da trilogia do pós-guerra, o silêncio ainda é desejo. O personagem de *O inominável* esboça algumas palavras sobre o silêncio e, no esforço que empenha, se distancia cada vez mais de sua busca. “Tudo isso são hipóteses, fazem avançar, acredito no progresso, acredito no silêncio, ah, sim, algumas palavras sobre o silêncio, depois o pequeno mundo, bastará, para a eternidade”.¹⁷¹ Antes de estar no silêncio, nesse pequeno e vasto mundo, nomeá-lo. Ao buscar dizer algumas palavras sobre o silêncio, O personagem permanece em uma linguagem saturada de palavras. N’*O inominável*, as rasuras e os apagamentos nunca são sublimados: fazem parte da própria experiência de escrita. Como um pensamento que se forma no momento em que se pensa, a escrita se constrói, também, nos avanços e recuos do pensamento. Aqui, nada falta: tudo é excesso. A escrita, na medida em que se anula, avança.

Curiosa idéia [sic], aliás, e muito discutível, essa de uma tarefa a realizar, antes de poder estar tranquilo. Curiosa tarefa, ter de falar de si. Estranha esperança, voltada para o silêncio e paz. Tendo apenas minha voz, apenas a voz, pode parecer natural, uma vez engolida a idéia [sic] de obrigação, que eu vejo nisso uma coisa qualquer a dizer. E ainda mais. Não tendo mãos, talvez esteja obrigado a aplaudir, ou chamar o garçom, batendo-as uma na outra, o que seria excitante, e não tendo pés, a dançar carmanhola. Mas suponhamos primeiro, para avançar, depois suporemos outra coisa, para avançar mais um pouco, que se trata de outra coisa a dizer, ausente de tudo o que eu disse até agora.¹⁷²

O silêncio viria como o momento em que todas as palavras foram postas, em que nada resta a ser dito: extremo labor do corpo para que se possa estar tranquilo. A escrita não parece, aqui, nascer de uma origem que tem por finalidade um avanço linear e sempre crescente, como a escrita de Kafka que, segundo Beckett, “segue adiante como um rolo compressor, quase serena”.¹⁷³ Não nasce,

¹⁷¹ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.128.

¹⁷² Ibid., p.26-27.

¹⁷³ BECKETT, Samuel. “Uma entrevista com Beckett – Israel Shenker no New York Times” In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.186.

tampouco, do centro e se alarga às bordas. Pelo contrário. Atinge seu objeto não por afirmação, mas por eliminação. Segundo Deleuze, o método de Beckett “faz a frase crescer pelo meio, acrescentando partícula a partícula”.¹⁷⁴ Fazendo “a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio”.¹⁷⁵ Assim se chega na linguagem: pelas margens, diante daquilo que não pode ser dito, que não encontra maneiras de ser dito e ainda assim se faz necessário dizer antes de calar. Para que por fim, enfim, não reste nada para fora da linguagem. Essa tensão entre impossibilidade e necessidade se larga também ao corpo, na obrigação de um aplauso ou de uma dança quando não pode fazê-los, onde não há meios para tal. Não apenas porque não deseja realizar a ação, mas porque não passa de um torso, sem mãos (para aplaudir) nem pernas (para dançar).

Então estará acabado, graças a mim estará acabado, eles se irão, um a um, ou cairão, se deixarão cair, ali onde estão, não se mexerão mais, graças a mim, que não terei compreendido nada, de tudo o que eles acreditaram que deviam dizer, nada podido fazer de tudo o que eles acreditaram querer que eu fizesse, e o silêncio descenderá novamente sobre nós todos, pousará, como sobre a arena, após os massacres, a areia em pó [...] esse silêncio que eles têm sempre na boca, de onde teria saído, para onde voltaria, realizado o seu número, não se sabe o que é, nem o que se espera que faça, para merecê-lo.¹⁷⁶

Assim como Didi e Gogô vivem porque esperam por Godot, porque adiam a tarefa de se enforcar para o dia seguinte; o personagem de *O inominável* existe justamente porque, no intuito de se calar, de não mais precisar pronunciar as vozes que não são suas, não se cala. É justamente diante desse pensamento labiríntico, na impossibilidade de realizar seu desejo, que a obra acontece. A vontade de um dia parar é o ensejo para que se continue.

O silêncio é o inominável, aquilo que não se nomina. Uma experiência que não está na linguagem – ainda que a linguagem também precise de silêncio – mas no corpo. Falar sobre o silêncio é nunca estar completamente nele. Não bastava o silêncio, era preciso que a linguagem se saturasse e tencionasse aos limites do

¹⁷⁴ DELEUZE, Gilles. “Gaguejou...” In *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 126.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.96-97.

impossível. Não se trata, aqui, do silêncio diante da abstenção das palavras, trata-se, antes, do silêncio depois da linguagem.

Há eu, eu o sim, sim, confesso-o, inclino-me, há eu, é preciso, melhor assim, não teria dito, não o direi sempre, aproveito-me disso, de dever dizer, é uma maneira de falar, que há eu, de um lado, e esse ruído de outro, disso nunca duvidei, não, sejamos lógicos, isso jamais foi motivo de dúvida, esse ruído, do outro, se há outro, seria essa sem dúvida a matéria de nossa próxima deliberação [...] repito, eu e esse ruído, duas coisas, sobre as quais, invertendo a ordem natural, parece enfim sabido, entre outras coisas, o que se segue, isto é, de um lado, quanto ao ruído, não foi possível até agora determinar com clareza, nem mesmo com verossimilhança, o que é, como ruído, nem como chega até mim, nem por que órgão é emitido, nem por que órgão é recebido, nem por que inteligência apreendido, nas suas linhas gerais, e, por outro lado, isto é, quanto a mim, vai demorar mais, quanto a mim, vai ser alegre, que ainda não foi dado ainda estabelecer com o menor grau de precisão o que sou, onde estou, se sou palavras entre palavras, ou se sou o silêncio no silêncio, para lembrar apenas duas das hipóteses lançadas sobre o assunto, embora para dizer a verdade o silêncio não se fez notar muito até agora, mas não se deve prestar atenção às aparências, **retomo, não foi estabelecido, entre outras coisas, o que sou, não, já dito, o que faço, como faço para ouvir, se ouço, se sou eu que ouço, e quem pode ter dúvidas disso, não sei, a dúvida existe, sobre isso, em algum lugar, retomo, como eu faço, para ouvir, se sou eu que ouço, e como e como para compreender, eclipse quando possível, isso faz ganhar tempo, como para compreender, mesma reserva, e como se faz isso, se sou eu que falo, e pode-se supor como duvidar disso, eu sou eu que falo, que eu fale, sem parar, que tenha vontade de parar, que não possa parar, indico as linhas gerais, dá mais impressão de sinopse assim, retomo, não estabelecido, quanto a mim, se sou eu que busco, o que exatamente busco, descubro, perco, reencontro, deito fora, busco de novo, descubro de novo, não eu nunca deitei fora, nunca deitei fora qualquer coisa que tenha descoberto, nunca descobri nada que não tenha perdido, nunca perdi nada que não tivesse podido deitar fora, se sou eu que busco, acho, perco, reencontro, perco outra vez, busco ainda, não encontro mais, não procuro mais, procuro ainda, encontro ainda, perco ainda, não procuro mais, se sou eu que sou, e se não sou eu, quem é, e o que é, não vejo nada mais no momento, sim sim, concluo, não estabelecido, tendo em vista a inutilidade de contar a si mesmo qualquer coisa que seja, para que o tempo passe, por que eu o faço, se sou eu que o faço, como se fossem necessárias razões para fazer qualquer coisa, para que o tempo passe, não importa, pode-se perguntar isso, para lembrete, por que o tempo não passa, não vos deixa, por que ele se amontoa à vossa volta, instante por instante, de todos os lados, cada vez mais alto, cada vez mais espesso, vosso tempo, o dos outros, o dos velhos mortos e dos mortos por nascer, por que ele vem enterrar-vos a contagotas nem morto nem vivo, sem memória de nada, sem esperança de nada, sem conhecimento de nada, sem história nem futuro, enterrado sob os segundos, contando qualquer coisa, a boca cheia de areia, evidentemente, esta não é a questão.¹⁷⁷**

Os personagens experienciam e performam o corpo nos limites da dissolução. A falta nos romances do pós-guerra não está, certamente, na

¹⁷⁷ Ibid., p.110-111. Grifo meu.

linguagem, mas no próprio corpo. O silêncio, aqui, é menos um aspecto formal da obra do que uma finalidade, está sempre à frente e é, como tudo aquilo que se deseja, inalcançável. O corpo é sempre partido, fragmentado, sem memória nem identidade, aquele que não pode ir mais adiante e, no entanto, avança.

3.2.4

Como é: suprimir o silêncio

Beckett começa a escrever *Como é*¹⁷⁸ em 1958. A trilogia do pós-guerra, escrita cerca de nove anos antes, já trazia certa estranheza às bases tradicionais do romance, tirando de cena a figura do herói e suas peregrinações e colocando em seu lugar figuras apátridas, solitárias, que não percorrem grandes sagas, mas que, pelo contrário, experimentam a dissolução do corpo, a cadência da memória, a dúvida de tudo, sobretudo e também de seus nomes.

Toda singularidade, nos romances de Beckett, é subtraída. Não se tratava mais de validar uma vida através da capacidade imagética que o romance possibilitava através da leitura tranquila de uma história linear. O que Beckett faz de extraordinário é, pelo contrário, expor a incerteza de tudo. Seus heróis são o contrário do que se imagina de um herói. A psique é falha e o corpo definha. Não há nenhum caráter exemplar. Os membros enrijecem ou faltam. Seus personagens estão velhos demais e quase sempre à beira da morte. E, no entanto, caminham. Mas nada de grandes sagas. Apenas o desejo de retorno pra casa, a espera por um homem, a ânsia pelo silêncio ou pela chegada do momento em que possam terminar de morrer. Nada muito grandioso. O cenário também não é excessivo: expõe uma certa precariedade. Apenas algumas colinas, as estradas ermas, uma árvore, um leito dentro de um quarto.

e finalmente como agora a ofegação mais selvagem cada vez mais animal com falta de ar e para pará-la outra vez para que pare outra vez uma ofegação tão selvagem e esta voz para ouvi-la outra vez que estava fora quaquá por todos os lados agora em mim quando a ofegação pára como isso logo sem dúvida não será mais possível¹⁷⁹

Na escolha por sublimar a pontuação e as letras maiúsculas, Beckett, em *Como é*, exercita não apenas uma outra experiência de escrita, mas também nos exige uma outra experiência de leitura. A sensação é como se já começássemos o livro pelo meio. “como era eu cito antes de Pim como Pim depois de Pim como é

¹⁷⁸ BECKETT, Samuel. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Iluminuras, 2003.

¹⁷⁹ Idem, p.143.

três partes eu o digo como ouço”.¹⁸⁰ Por vezes sentimos o desejo de cadenciar nossa leitura sob o ritmo de nossa fala, por outras nos aventuramos em uma leitura em um só fôlego. Esboçamos hipóteses intermináveis de pontuação e a cada tentativa, aparentemente sempre um pouco falha, as frases ganham um sentido outro, antes impensado. A liberdade que ganha, o texto, diante dessa ausência, abre, no próprio corpo da escrita, possibilidades infinitas de sentido.

ela disse eu murmuro para nós aqui um tempo depois do outro as mesmas sedes e a vida imutável aqui como em cima de acordo com as necessidades imutáveis duro de acreditar depende do momento do humor do momento o humor permanece um pouco mutável pode-se dizer nenhum som não há nada que impeça você hoje eu talvez não esteja tão triste quanto ontem não há nada que detenha você

as coisas que eu não podia mais ver pequenas cenas parte um em seu lugar a voz de Pim Pim na luz azul do dia e azul da noite pequenas cenas as cortinas abertas a lama aberta a luz se acendia ele via por mim isto também pode ser dito não há nada contra

silêncio cada vez mais e mais longos e longos silêncios vastos tratos de tempo nós em falta cada vez mais ele de respostas eu de perguntas fartos da sua vida na luz uma pergunta quantas vezes nada mais de cifras nada mais de tempo vasta cifra vasta extensão de tempo sobre sua vida no escuro na lama antes de mim curiosidade maior estava ele ainda vivo SUA VIDA AQUI ANTES DE MIM confusão total¹⁸¹

Uma possibilidade de leitura:

ela disse / eu murmuro para nós aqui / um tempo depois do outro / as mesmas sedes / e a vida imutável / aqui como em cima / de acordo com as necessidades imutáveis / duro de acreditar / depende do momento / do humor do momento / o humor permanece um pouco mutável / pode-se dizer / nenhum som / não há nada que impeça você hoje / eu talvez não esteja tão triste quanto ontem / não há nada que detenha você

as coisas que eu não podia mais ver / pequenas cenas / parte um em seu lugar / a voz de Pim / Pim na luz azul do dia e azul da noite / pequenas cenas / as cortinas abertas / a lama aberta / a luz se acendia / ele via por mim / isto também pode ser dito / não há nada contra

silêncio / cada vez mais e mais / longos e longos silêncios / vastos tratos de tempo / nós em falta / cada vez mais / ele de respostas / eu de perguntas / fartos da sua vida / na luz / uma pergunta / quantas vezes / nada mais de cifras / nada mais de tempo / vasta cifra / vasta extensão de tempo sobre sua vida / no escuro na lama / antes de mim / curiosidade maior / estava ele ainda vivo / SUA VIDA AQUI ANTES DE MIM / confusão total¹⁸²

¹⁸⁰ Ibid., p.11.

¹⁸¹ Ibid., p.85.

¹⁸² Idem.

É como se o texto pedisse companhia e se arriscasse na vastidão de possibilidades interpretativas do leitor. E assim, o texto não tem uma forma definida e estática, mas testa uma *meta-morfose* a cada tentativa de leitura. Uma experiência que convulsiona o olhar e que constantemente nos pede não só uma releitura, mas também uma leitura em voz alta.

Outra possibilidade de leitura:

ela / disse eu / murmuro para nós aqui / um tempo depois do outro / as mesmas sedes / e a vida imutável / aqui como em cima / de acordo com as necessidades imutáveis / duro de acreditar / depende do momento / do humor / do momento / o humor permanece um pouco mutável / pode-se dizer / nenhum som / não há nada que impeça você / hoje eu talvez não esteja tão triste quanto ontem / não há nada que detenha você

as coisas que eu não podia mais / ver pequenas cenas / parte um em seu lugar / a voz de Pim / Pim na luz azul do dia e azul da noite / pequenas cenas / as cortinas abertas / a lama aberta / a luz se acendia / ele via / por mim isto também pode ser dito / não há nada contra

silêncio / cada vez mais e mais longos e longos / silêncios vastos / tratos de tempo / nós em falta cada vez mais / ele de respostas / eu de perguntas / fartos da sua vida / na luz uma pergunta / quantas vezes / nada mais de cifras / nada mais de tempo / vasta cifra / vasta extensão de tempo sobre sua vida / no escuro na lama / antes de mim / curiosidade maior / estava ele ainda vivo / SUA VIDA AQUI ANTES DE MIM / confusão total¹⁸³

Por sua forma inacabada, quase aforística, cada bloco de escrita pode ser lido como uma continuação do bloco anterior ou como partes isoladas, encerradas em si mesmas. Entre os blocos de frases indiscerníveis entre si, um espaço – que também é uma espécie de silêncio –, único instante em que as palavras cessam. O silêncio, na própria estrutura do texto, é suspenso e só se faz presente no início e no final de cada bloco de palavras. Ao esboçarmos uma leitura de um só fôlego, o silêncio se faz presente – porque falta.

[silêncio]

ela disse eu murmuro para nós aqui um tempo depois do outro as mesmas sedes e a vida imutável aqui como em cima de acordo com as necessidades imutáveis duro de acreditar depende do momento do humor do momento o humor permanece um pouco mutável pode-se dizer nenhum som não há nada que impeça você hoje eu talvez não esteja tão triste quanto ontem não há nada que detenha você

¹⁸³ Idem.

[silêncio]

as coisas que eu não podia mais ver pequenas cenas parte um em seu lugar a voz de Pim Pim na luz azul do dia e azul da noite pequenas cenas as cortinas abertas a lama aberta a luz se acendia ele via por mim isto também pode ser dito não há nada contra

[silêncio]

silêncio cada vez mais e mais longos e longos silêncios vastos tratos de tempo nós em falta cada vez mais ele de respostas eu de perguntas fartos da sua vida na luz uma pergunta quantas vezes nada mais de cifras nada mais de tempo vasta cifra vasta extensão de tempo sobre sua vida no escuro na lama antes de mim curiosidade maior estava ele ainda vivo SUA VIDA AQUI ANTES DE MIM confusão total¹⁸⁴

[silêncio]

Como é talvez seja, dentre as obras de Beckett, a que mais se aproxima daquele desejo surrealista de montagem. Um quebra cabeça de peças soltas, uma convulsão dialética. Nos impõe o impulso de montar o texto como quem faz uma colagem. A forma do texto não é acabada, mas se faz e refaz no instante em que esboçamos formas possíveis de leitura. Por ser experimental, testa os limites para além do texto. Nos convida a juntar os escombros, elevando a outros graus a implosão dos moldes tradicionais do romance que a trilogia do pós-guerra já acenava realizar.

¹⁸⁴ Idem. Grifo meu.

3.2.5

“Pra frente o pior” e textos tardios: incorporar o silêncio

A repetição acompanhará não apenas as autotraduções de Beckett, como sabemos que era de sua predileção, mas influenciará também o ritmo de sua escrita, instaurando uma espécie de retorno sempre um pouco modificado. Aqui, não a ingenuidade de uma repetição imutável, mas a diferença na própria repetição. Heráclito estava certo, nunca entramos duas vezes no mesmo rio, tanto porque a água que corre não é a mesma, tanto porque nós mesmos não somos como antes. Cada segundo é singular e não garante retorno. Não raras vezes temos, em nossa leitura às obras de Beckett, a sensação de voltar ao início repetidas vezes. Essas frases que se repetem ao longo da obra, como um eco, embora se pareçam, não são as mesmas – ora porque sofrem pequenos acréscimos, ora porque são inseridas em outro contexto – ou mesmo porque o próprio movimento de repetição já lhe confere outros sentidos. Sua escrita, sobretudo em suas prosas tardias da década de oitenta, se assemelha à uma espécie de rastro em espiral que nunca encontra seu ponto de origem, mas parece se direcionar sempre a ele à medida de seus avanços.

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.¹⁸⁵

Percebemos a repetição do trecho “Onde então exceto lá ver” por três vezes praticamente seguidas. Cada vez que a frase reaparece, já reaparece, no texto, com um acréscimo de informação. “Onde então exceto lá ver – / Onde então exceto lá ver agora – / Onde então exceto lá ver agora outra”. O travessão nos dá a impressão de interrupção, de um elemento faltante.

Além do trecho acima, a estrutura de mais três trechos se repete. São elas:

Primeiro trecho: “Pedaço por pedaço um velho e uma criança / No vácuo sombrio pedaço por pedaço um velho e uma criança”. “No vácuo sombrio” dá a noção de lugar – ainda que seja um lugar sem informação alguma. Nesse instante, o que está em foco é apenas a mão da criança que segura e é segurada. O corpo é um pedaço completamente fragmentado, resumido ao gesto das mãos que se fazem companhia na partida.

Segundo trecho: “Arrastar-se adiante e nunca retroceder / Lentamente sem nunca uma pausa arrastar-se adiante e nunca retroceder”. A frase base aqui é: “Arrastar-se adiante e nunca retroceder”. Já o trecho “Lentamente e sem nenhuma pausa” traz a noção de que modo se dá esse avanço no tempo – árduo e lento, mas sempre adiante.

Terceiro trecho: “Costas voltadas os dois curvados no mesmo passo se vão / Costas voltadas. Os dois curvados”. A estrutura da frase aqui – ao contrário dos trechos anteriores –, à medida que o texto avança, se minimiza. O trecho, “no mesmo passo se vão” é sublimado e a frase é fragmentada por um ponto final, separando a estrutura em duas orações independentes. O uso recorrente de frases breves acelera o ritmo da leitura, fazendo a prosa tardia de Beckett flertar com formas de escrita mais fragmentárias, como a poesia; ou mais experimentais e tateantes, como o ensaio.

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

¹⁸⁵ BECKETT, Samuel. “Pra frente o pior” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012, p.68. Grifo meu.

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. **Temos 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 voltado 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 corpo também. Algo do corpo também.** Quando por fim os olhos desobrigados se abrem. Para esse branco opaco. Mais além –

Adiante.¹⁸⁶

Não mais a fala que avança quando o corpo inerte: a fala acompanhando o corpo. A fala cadenciada junto aos impasses do corpo. O uso excessivo do ponto final fragmentando tudo. Pausando a leitura. Tornando a escritura porosa. A palavra pondo à prova a própria palavra, se testando e se somando. Se escrevendo no tempo do pensamento. Se permitindo retroceder a medida em que avança. A linguagem se desgastando, se subtraindo em si mesma, alterando e sublimando o que foi dito anteriormente.

Estritamente diferente de *Como é*,¹⁸⁷ sobretudo no uso deliberado de pontuação, as prosas tardias de Beckett fazem a linguagem gaguejar, avançar aos solavancos. O instante de silêncio não está no porvir da palavra, depois dos blocos de letras empilhadas uma a uma até não haver mais fôlego. Em “Teto”, o silêncio,

¹⁸⁶ BECKETT, Samuel. “Teto” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012, p.99-100. Grifo meu.

¹⁸⁷ BECKETT, Samuel. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Iluminuras, 2003.

por vezes, chega a interromper a própria frase. “Mais além não se – Adiante”.¹⁸⁸ Retroceder não se pode. Mesmo não havendo maneiras para prosseguir, continuam sempre adiante. Aqui, o silêncio não é desejo nem falta – macera e fragmenta a própria estrutura da palavra, fazendo com que a língua gagueje sobre si mesma. A porosidade é engendrada na própria forma. Aquele movimento cíclico que Molloy realizava com as pedras de chupar dispostas nos bolsos de sua roupa se torna, em suas obras tardias, não mais propriamente um movimento do corpo, empenhado em realizar seus rituais pra obter qualquer sensação de alívio, mas um movimento do próprio pensamento – que é, aqui, indissociável da linguagem.

¹⁸⁸ Ibid., p.100.

4

Corpo

4.1

Esgotamentos do corpo: Por uma poética do fragmentário

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.

“O corpo utópico” – *Michel Foucault*

O corpo é o mundo, nosso próprio mundo. Única possibilidade de ação e de vida. Nossa vida nasce e se encerra nos limites do nosso corpo. Toda vida inaugura um mundo. Sim, o corpo labora, trabalha e age,¹⁸⁹ mas também imagina. O primeiro lugar de acontecimento de uma obra é na imaginação, esse lugar sem *topos* em que o solo é movediço e as experiências são lúdicas.¹⁹⁰ O termo experiência, aqui, tem um sentido diferente do conceito de *Erfahrung* elaborado por Benjamin em seu ensaio de 1933.¹⁹¹ Não se trata de um ensinamento a ser transmitido entre gerações, mas daquilo que atravessa o corpo e lhe é único, porque um mesmo fato é sentido de diversas maneiras por cada um de nós.

¹⁸⁹ Os termos *Labor, trabalho e ação* são referentes à Hannah Arendt, e fazem parte da obra inglesa *Thinking without a banister*. Pensar sem corrimão, em tradução livre. Os termos em questão foram analisados no curso sobre Hannah Arendt, ministrado por Pedro Duarte e Beatriz Andreiuolo, no Departamento de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio, durante o primeiro semestre de 2017.

¹⁹⁰ Referência à FOUCAULT, Michel. “O corpo utópico” In *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Selma Tannus Muchail. – São Paulo: n-1 Edições, 2013.

¹⁹¹ Me refiro ao ensaio de Benjamin, “Experiência e pobreza”, analisado no primeiro capítulo desta dissertação.

Na imaginação tudo pode. Nela podemos estar em qualquer lugar que quisermos. Lembremos da importância que a cama dos pais tem para as crianças em plena “quinta-feira à tarde”, descrita em *O corpo utópico, as heterotopias*.¹⁹² “É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis”.¹⁹³ A cama é, para as crianças, o que Foucault chama de um contraespaço. Nesse instante a cama é tudo, menos o objeto onde se deita. Ela abre uma infinidade de objetos outros – tão múltiplos quanto possa a imaginação. “A sociedade adulta organizou, e muito antes das crianças, seus próprios contraespaços, suas utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares”.¹⁹⁴ Com isso, Foucault buscaria uma ciência que compreendesse esses lugares que se desdobram a partir de um lugar fixo. “Sonho com uma ciência – digo mesmo uma *ciência* – que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos”.¹⁹⁵ E completa: “essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as *hetero-topias*, espaços absolutamente outros”.¹⁹⁶

O corpo do ator, por exemplo, é um corpo em cena. Um corpo que dá vida ao texto como uma espécie de duplo. O ator possibilita esse acontecimento. Ele encena o próprio acontecimento utópico do texto dramático, que é sempre ficcional, mas que precisa do corpo biológico para que uma peça possa ser encenada. O corpo do ator, quando atua, é como esse contraespaço que Foucault se refere. É como aquele “pular na cama dos pais em plena quinta-feira” enquanto eles estão fora de casa: inaugura e dá lugar a uma história irreal, fictícia, imaginada a partir de seu próprio corpo real.

Compreendido por críticos, como George Steiner, como um escritor de anti-dramas, o que Beckett traz ao teatro e ao espaço cênico é a possibilidade de uma obra que não decorre da ação e que tampouco nela se sustenta. O desenlace nunca

¹⁹² FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Selma Tannus Muchail. – São Paulo: n-1 Edições, 2013.

¹⁹³ FOUCAULT, Michel. “O corpo utópico” In *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Selma Tannus Muchail. – São Paulo: n-1 Edições, 2013, p.20.

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Ibid., p.20-21. Grifo do autor.

¹⁹⁶ Idem.

ocorre. É como se houvesse aí uma ruptura, um desvio no que se espera do drama: ação. Durante os dois atos de *Esperando Godot*, a dupla de vagabundos Didi e Gogô ameaçam partida, mas não se movem. Estragon chega a cogitar, então, que eles pudessem estar amarrados.

ESTRAGON (*de boca cheia, distraídos*) Não estamos amarrados?

VLADIMIR Não entendi uma palavra.

ESTRAGON (*mastiga, engole*) Perguntei se estamos amarrados.

VLADIMIR Amarrados?

ESTRAGON A-mar-ra-dos.

VLADIMIR Amarrados, como?

ESTRAGON Pés e mãos.

VLADIMIR Mas a quem? Por quem?

ESTRAGON Ao seu homem.

VLADIMIR A Godot? Amarrados a Godot? Que ideia! De maneira nenhuma!

(Pausa) Não... ainda.¹⁹⁷

A situação inconclusiva das esperas tensiona os impasses do corpo ainda mais. A sequência “Eu vou embora / Eu também / *Silêncio*” ou “Então vamos embora / Vamos lá / Não se mexem” se repete, não raras, vezes ao longo de toda a obra. “Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível”,¹⁹⁸ constata Estragon. Segundo Marcela Oliveira, na peça *Esperando Godot*, assim como em *Dias felizes* e *Fim de partida*, “não há progressão no tempo. Tampouco há completude na forma ou totalidade de sentido”.¹⁹⁹

VLADIMIR (*parando*) Será que a noite não cairá nunca?

Os três olham para o céu.

POZZO Não cogitam partir antes disso?

ESTRAGON Quer dizer... o senhor sabe...

POZZO Nada mais natural, nada mais natural. Eu mesmo, no seu lugar, se tivesse um encontro marcado com um Godin... Godet... Godot... enfim, vocês sabem de que estou falando, esperaria até que fizesse noite negra antes de desistir.²⁰⁰

A precariedade da ação e a potência nos limites do esgotamento estão presentes não apenas nas peças de Beckett, como é o caso de *Esperando Godot*

¹⁹⁷ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, 29-30.

¹⁹⁸ Ibid., p.55.

¹⁹⁹ OLIVEIRA, Marcela. O fim da espera sem fim: o teatro de Beckett. *Dois pontos*., Curitiba, São Carlos, v. 15, n. 2, p.117-124, Setembro de 2018, p.119. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/62708/36795>. Acesso em: 16 de Março de 2019.

²⁰⁰ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, p.48.

(talvez a obra mais conhecida e difundida de Samuel Beckett), mas também em seus romances, como podemos observar abaixo, em *Molloy*, onde o vigor do corpo é substituído pela impossibilidade e pela falta de forças para agir em seu estado pleno.

Aqui está em poucas palavras como me virava. Esse modo de locomoção tem sobre os outros, falo dos que experimentei, esta vantagem, que quando você quer descansar, para e descansa, sem quê nem mais. Pois em pé não há descanso, nem sentado. E há homens que circulam sentados, e até ajoelhados, puxando-se para a direita, para a esquerda, para a frente para trás, com a ajuda de ganchos. Mas no movimento réptil, parar é começar imediatamente a descansar, e até mesmo o movimento em si é uma espécie de descanso, em comparação com outros movimentos, falo daqueles que me cansaram tanto. E dessa maneira avancei pela floresta, lentamente, mas com certa regularidade, e fazia meus quinze passos por dia sem me dedicar a fundo. E fazia até de costas, mergulhando cegamente minhas muletas atrás de mim no mato, nos olhos semicerrados o céu negro dos galhos. Ia para a casa da mamãe. E de tempo em tempos dizia, Mamãe, provavelmente para me animar. [...] Mas tinha sempre presente na mente, que ainda funcionava, embora em marcha lenta, a necessidade de girar, girar sem parar, e a cada três ou quatro trancos modificava o rumo, o que me fazia descrever, se não um círculo, pelo menos um imenso polígono, a gente faz o que pode, e me permitia ter esperanças de avançar reto em frente, apesar de tudo, em linha reta, dia e noite, em direção à minha mãe.²⁰¹

O corpo de Molloy não suporta mais o próprio peso. O movimento rés do solo evita a queda, mas também é o que mais se aproxima de um descanso. Descansar enquanto avança, permitindo algumas variações entre um rastejo de bruços ou de costas, enquanto gira para que enfim, de alguma maneira, avance em linha reta no sentido que corresponde ao seu desejo. “E ainda me lembro do dia em que, deitado de bruços, para descansar, desprezando as regras, de repente exclamei, batendo na testa, Puxa, mas existe o rastejar, não tinha pensado nisso.”²⁰²

Mesmo antes de fragmentar e pulverizar a forma, como faz em suas obras tardias, seus primeiros romances já demonstravam a precariedade e a incompletude agindo sobre o corpo físico de seus personagens, que experimentam a decadência de seus membros até que uma volta de *bike* com as muletas apoiadas no quadro, no início de *Molloy*, se transforme, ao final do romance, em um rastejo circular entre a espuma e a lama. Era assim que o personagem homônimo ao título do romance se movia com o intuito de chegar algum dia à casa de sua mãe: em

²⁰¹ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.128-129.

²⁰² Ibid., p.127.

um movimento rente ao solo, como um réptil, depois de suas duas pernas se enrijecerem por completo.

E até mesmo as minhas pequenas mudanças de direção, eu as fazia a esmo, no escuro. [...] olhei para a planície que se desdobrava à minha frente a perder de vista. Não, não exatamente a perder de vista. Pois tendo meu olho se acostumado à luz do dia, acreditei ver, perfilando-se debilmente no horizonte as torres e os sinos de uma cidade, que nada me permitiria supor que fosse a minha, até estar mais bem informado. A planície, é verdade, parecia familiar, mas na minha região todas as planícies se parecem, conhecer uma era conhecer todas. Em todo caso, que fosse ou não a minha cidade, que sob esses frágeis vapores em algum lugar minha mãe respirasse ou empestasse a atmosfera a cem milhas dali, eram perguntas prodigiosamente ociosas, para um homem na minha situação, ainda que de inegável interesse no plano do conhecimento puro. Pois como me arrastar através desse vasto matagal, onde minhas muletas apalpariam em vão? Rolando talvez? E depois? Me deixariam rolar até a casa da minha mãe?²⁰³

Girando em círculos, Molloy tinha a esperança, enfim, de “avançar reto em frente, apesar de tudo, em linha reta, dia e noite”,²⁰⁴ em direção à casa de sua mãe. “A gente faz o que pode”.²⁰⁵ A vontade do corpo é avançar retilíneo. A potência do corpo, no entanto, não obedece à vontade, porque o corpo define a medida em que a obra avança.

Poderíamos traçar uma aproximação entre o corpo do ensaio, em Benjamin, aos ensaios do corpo, em Beckett? É como se a experimentação, a fragmentação e a incompletude extrapolassem a forma do texto e alcançassem a matéria corpórea. Os vagabundos de Beckett não são completos e nem querem sê-lo. Já não querem estar eretos, plenos. Já não pretendem lembrar de suas vidas, tampouco são moralmente éticos. Não são perfeitos: são falhos. Não se lançam a sagas irreais, nem a atitudes heroicas. São humanos – e mais humanos seria impossível. Sentem angústia. Se cansam. Falham incontáveis vezes. Recomeçam. Enfrentam a condição de um corpo que persiste até que tudo se desmorone, e que ainda existe depois do desmoronamento de tudo.

No sentido desse desejo de aproximação entre Benjamin e Beckett, ainda quando não escrevem ensaios, ensaiam. Se voltam às coisas ínfimas, às desimportâncias, às esperas incertas. Descrevem sobre a memória dos campos²⁰⁶ e

²⁰³ Ibid., p.129-130.

²⁰⁴ Ibid., p.129.

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ Aqui me refiro à paisagem, não aos campos de concentração.

das mãos que enfileiravam o *jogo das letras*.²⁰⁷ Relembra o movimento das nuvens e os primeiros aviões que faziam *looping* no céu de sua infância.²⁰⁸ Descrevem o corpo, o desejo de ser um corpo, e a sensação de nunca sê-lo. Falam de anjos para falar da história e acreditam no instante, qualquer que seja, como uma abertura à redenção.

*

O livro *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*²⁰⁹ reúne textos de diversos autores que tentam, em comum, falar sobre os alcances e a potência do corpo. Dentre eles, está o texto de David Lapoujade, intitulado “O corpo que não aguenta mais”,²¹⁰ título que de alguma maneira já anuncia a resposta. Sim, estamos todos exaustos, e “é evidente que é desde sempre que o corpo não aguenta mais”.²¹¹ Lapoujade vai recorrer diversas vezes à obra de Beckett para falar das diferentes posturas e deformações que o corpo sofre, como podemos ver na citação a seguir:

Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado. Como não se mexer, ou então, como se mexer só um pouquinho para não ter, se possível, que mexer durante um longo tempo? [...] Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas.²¹²

Segundo o argumento de Lapoujade, a potência do corpo não deve ser medida da mesma maneira que a potência do pensamento. Para ele, “a impotência (*L’impouvoir*) do pensamento é como o avesso da impotência do corpo. Seria

²⁰⁷ O jogo das letras, também título de um dos textos de Benjamin presentes em “Infância em Berlim por volta de 1900”, na edição do livro *Rua de mão única*. Nele, Benjamin relembra sobre o jogo que consistia em pequenas placas do alfabeto gótico.

²⁰⁸ Cf. BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.130-131.

²⁰⁹ LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e Desporto, 2002, p.82.

²¹⁰ LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais” In *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo* / organizadores Daniel Lins e Sylvio Gadelha. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e Desporto, 2002.

²¹¹ Ibid., p.82.

²¹² Idem.

como as duas fórmulas nas quais se misturam Espinosa e uma inspiração heideggeriana: ‘nós não sabemos o que pode o corpo’ e ‘o corpo não aguenta mais’”.²¹³ Se modificássemos a pergunta citada acima “como não se mexer, ou então, como se mexer só um pouquinho para não ter, se possível, que mexer durante um longo tempo?” pela frase “como não pensar, ou então, como pensar só um pouquinho para não ter, se possível, que pensar durante um longo tempo?” seria praticamente um absurdo. Enquanto a potência do corpo está ligada à sua capacidade, quase sempre voluntária, de ação; o pensamento independe de vontade. Não paramos de pensar um só segundo. É claro que podemos (e devemos) direcionar e forçar o pensamento e, assim, torná-lo, também, voluntário. É claro, também, que o pensamento quase nunca nasce pronto. O esforço está não propriamente em pensar, mas em trazer certa dose de inventividade a ele.

“Mesmo em suas funções mais elementares, parece que, de agora em diante, o corpo só pode aparecer diminuto, deformado, no limite da impotência. Tudo se passa *como se o corpo não tivesse mais* agente para fazê-lo ficar direito, organizado ou ativo”.²¹⁴ E completa: “pois é evidente que todos estes corpos são dotados de uma estranha potência, mesmo no esmagamento, uma potência sem dúvida superior àquela da atividade do agente”.²¹⁵ Diante desse enorme esgotamento, Lapoujade propõe uma compreensão diferente da potência, que não mais se refere à capacidade de ação, mas à capacidade de resistir a todo tipo de força que incide e atravessa o corpo, sejam essas forças externas ou internas. “Se as páginas consagradas ao sofrimento dos corpos parecem atravessadas por uma força cômica, é porque, talvez, façam sentir a discreta alegria de um corpo que possui, pelo menos, esta potência de resistir.”²¹⁶

A pergunta que fica é: o que ainda pode o corpo nos limites da impotência? E Beckett é magistral em sua resposta. Enrijecidas as pernas, são capazes, ainda, de rastejar. No incomunicável das palavras, capazes de murmurar e gemer. Surge uma enorme força diante da impossibilidade. Os personagens não têm escolha, estão impotentes diante da existência dessas forças que lhes atravessam; mas ainda resistem, reclamam e insistem. Persistem, sobretudo, diante da incapacidade de irem mais além. Avançam em um movimento mínimo, poupando o desgaste e

²¹³ Ibid., p.83.

²¹⁴ Idem. Grifo do autor.

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Ibid., p.84.

retomando o fôlego. Sob efeito de suas desmemórias, também esquecem de seus propósitos – e justamente por isso não sentem tanto o desgaste dos recomeços. Acaba que todo o peso da condição incerta de suas esperas se dissipa em um lapso. “O que você queria saber?” – pergunta Vladimir a Estragon. “Não lembro mais. (*Mastiga*) É isso que me aborrece. (*Contempla a cenoura com admiração, girando-a no ar com a ponta dos dedos*) Uma delícia, a sua cenoura. (*Chupa meditativo uma ponta da cenoura*) Espere, estou lembrando. (*Arranca um pedaço*)”.²¹⁷ Logo após Estragon se pergunta se estariam, eles, amarrados a Godot. Dúvida essa que talvez justificasse a inércia da ação. O tensionamento se mantém constante e linear durante toda a peça. Godot poderia chegar a qualquer momento. E, no entanto, não chega.

ESTRAGON Vamos embora.

VLADIMIR Para onde? (Pausa) Pode ser que hoje à noite durmamos na casa dele, aquecidos, secos, de barriga cheia, sobre a palha. Vale a pena esperar, não vale?

ESTRAGON Não a noite inteira.

VLADIMIR Ainda é dia.

Silêncio.²¹⁸

Segundo Deleuze, “quando se realiza um possível, é em função de certos objetivos, projetos e preferências: calço sapatos para sair e chinelos para ficar em casa”.²¹⁹ Existe uma certa funcionalidade na ação. Ou, seja, calça-se sapatos e chinelos por algum motivo, seja esse motivo sair ou ficar em casa. A escolha dependerá da ação que irá decorrer. “Quando falo, quando digo, por exemplo, ‘é dia’, o interlocutor responde: ‘é possível...’, pois ele espera saber o que pretendo fazer do dia... A linguagem enuncia o possível, mas o faz preparando-o para uma realização”.²²⁰ A constatação “é dia” surge para o espectador, na compreensão de Deleuze, quase como uma figura de linguagem para dizer que ainda há tempo, que ainda há esperança de uma ação ou desenlace. Quando Lapoujade fala na necessidade de uma outra compreensão da potência diferente da noção aristotélica que relaciona potência à ação, ele parece se referir justamente a essa quebra que a

²¹⁷ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, p.29.

²¹⁸ Ibid., p.28.

²¹⁹ _____. “O esgotado” In *Sobre o Teatro: um manifesto de menos*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Disponível em: <https://zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/t1303.pdf>. Acesso em: Janeiro de 2019, p. 68.

²²⁰ Idem.

palavra “silêncio” opera no trecho acima. Após a constatação de Vladimir, “ainda é dia”: silêncio. Nada acontece.

“O esgotado é muito mais que o cansado. ‘Não é um simples cansaço, não estou simplesmente cansado, apesar da subida’”,²²¹ diferencia Deleuze, citando Beckett em *Novelas e Textos para nada*. E completa: “o cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar”.²²² Didi e Gogô não estão esgotados, ainda. Estão apenas cansados. “A Godot? Amarrados à Godot? Que Ideia! De maneira nenhuma! (Pausa) Não... *ainda*”,²²³ responde Vladimir a Estragon.

Os danados de Beckett formam a mais impressionante galeria de posturas, de passos e de posições desde Dante. E, sem dúvida, Macmann observava que se sentia ‘melhor sentado do que em pé e melhor deitado do que sentado.’ Mas era uma fórmula que convinha mais ao cansaço que ao esgotamento. Deitar-se nunca é o fim, a última palavra: é a penúltima. Pois corre-se o grande risco de descansar demais se não para se levantar, ao menos, para virar-se ou rastejar. Para deter o rastejante, é preciso colocá-lo num buraco, plantá-lo num vaso, onde, não podendo mais mover seus ombros, revolverá, no entanto, algumas lembranças.²²⁴

Os anti-heróis beckettianos experimentam todos os tipos de torsões e disjunções em seus corpos. É como se não bastasse estar cansado, porque o cansaço, embora aja no corpo freando sua potência, ainda não chega a ser seu movimento final. O esgotado já esgotou todas as posições do corpo. Já dispôs e saturou todos os cálculos e combinações sobre suas pedras de chupar. O esgotado é aquele que não tem saída. Que se encurrala no seu próprio método sem saída. Não lhe sobra nada, nem mesmo posição possível para o corpo senão a completa fragmentação, ou, como n’*O Inominável*, o encerramento do corpo “Mahood continuará, ali onde foi posto, enfiado até o crânio em seu vaso, defronte ao matadouro, suplicando aos transeuntes, sem palavra nem gesto nem jogo de fisionomia”.²²⁵

²²¹ Ibid., p. 67.

²²² Idem.

²²³ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, p.30. Grifo meu.

²²⁴ DELEUZE, Gilles. “O esgotado” In *Sobre o Teatro: um manifesto de menos*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Disponível em: <https://zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/t1303.pdf>. Acesso em: Janeiro de 2019, p.73.

²²⁵ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.93-94.

Pois a questão é: que pode o corpo em face desse sofrimento que é sua própria condição? Ou se preferirmos: como um corpo devém ativo? A primeira condição [...] consiste em sentir este sofrimento, o ‘Eu sinto’ que é um ‘Eu não aguento mais’, pois esta exposição ao fora é insuportável. O corpo deve primeiro suportar o insuportável, viver o inviável.²²⁶

Se fizermos o esforço de tentar responder a pergunta lançada por Lapoujade, tendo em nosso horizonte os personagens de Beckett, podemos arriscar responder que sim, o corpo pode muito. E que a razão do corpo tanto insistir, ali onde não pode mais, talvez se justifique porque o corpo nunca sabe quando chegou ao limite de sua potência. Sobra sempre um gesto, uma palavra, um grito. Resta sempre o desejo de um movimento a mais, talvez o último. Aprendemos com Beckett, certamente, que o corpo, depois de falhar, ainda pode falhar outra vez, falhar melhor outra vez. Um dos privilégios do corpo, um dos sinais de sua enorme potência, é a capacidade de recomeçar, ainda que não aguente mais. Se esse recomeço está atrelado ao esquecimento, pouco importa. Resta sempre um riso, uma certa ironia pela condição de ser corpo.

²²⁶ LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais” In *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo* / organizadores Daniel Lins e Sylvio Gadelha. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e Desporto, 2002, p.87.

4.2

Como expressar o inexprimível?

Nos “Três diálogos com Georges Duthuit”, publicados em 1949 e presentes no livro *Samuel Beckett: O silêncio possível*,²²⁷ dentre os pintores sobre os quais conversam – Tal Coat, Andre Masson e Bram Van Velde –, é a partir da pintura de Van Velde que Beckett, segundo Fábio de Souza Andrade, projeta os impasses de sua própria escrita. “A situação é a daquele que está sem saída, não pode agir, no caso não pode pintar, sendo obrigado a pintar. A ação é a daquele que, sem saída, incapaz de agir, age, no caso pinta, sendo obrigado a pintar”,²²⁸ diz Beckett acerca da obra do pintor holandês, se referindo também à sua própria produção. O resultado dessa postura frente ao impasse, segundo Duthuit, seria uma “arte de nova ordem”,²²⁹ uma arte inexpressiva. “A premissa subjacente a toda pintura é a de que o domínio do artista (*maker*) é o do factível”.²³⁰ E completa, Beckett: “o muito a expressar, o pouco a expressar, a habilidade de expressar muito, a habilidade de expressar pouco, fundem-se na ansiedade comum de expressar o máximo possível, ou o mais verdadeiramente possível, ou o mais apropriadamente possível”.²³¹ Para Beckett, Bram Van Velde “é o primeiro cuja pintura está purgada, livre [...] de ocasiões de qualquer forma e espécie, ideais bem como materiais”.²³²

Meu argumento, já que estou na chuva, é que van Velde é o primeiro a desistir deste automatismo estetizado, o primeiro a admitir que ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção, artesanato e habilidade, prendas domésticas, vida. Não, não, permita que eu expire. Sei que tudo que é preciso agora, para conduzir este assunto horrível a uma conclusão aceitável é fazer desta submissão, desta admissão, desta fidelidade ao fracasso, uma nova ocasião, um novo termo da relação, de cujo ato, incapaz de agir, obrigado a agir, ele gera, um ato expressivo, mesmo que apenas de si mesmo, de sua impossibilidade e de sua obrigatoriedade.²³³

²²⁷ BECKETT, Samuel. “Três diálogos com Georges Duthuit (1949)” In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

²²⁸ Ibid., p.178.

²²⁹ Idem.

²³⁰ Idem.

²³¹ Ibid., p.178-179.

²³² Ibid., p.179.

²³³ Ibid., p.181.

Bram Van Velde não seria um pintor das artes figurativas e representativas. Em sua pintura ainda existe a forma, decerto, mas essa forma experimenta uma espécie de derretimento. É como se o caos convulsionante das cores estivesse organizado no retângulo da tela, mas a forma atingisse sua autonomia. Uma arte difícil de ser expressa na linguagem, que extrapola qualquer significação. Van Velde parece mesmo desistir das amarras e nichos estéticos para dar vida à liberdade da forma. Enquanto, por muitos séculos, a arte sempre esteve subordinada à realidade e o êxito na pintura e na escultura era ser fiel ao mundo sensível, Beckett reclama à arte justamente a possibilidade e a necessidade de se despir dessas máscaras estéticas e estilísticas que servem apenas como adorno, como domesticação da forma.²³⁴ A expressão do artista na arte seria justamente aquele que, encurralado em suas aporias, não podendo escrever ou pintar, não querendo escrever ou pintar, precisa realizar sua tarefa. O gesto se dá justamente diante da impossibilidade de sua realização. O resultado seria a precariedade agindo sobre a forma. O artista se torna consciente de seu fracasso. Para Beckett, é isso que Bram Van Velde tem de magistral. A expressão passa a ser a da impotência, da falha, daquilo que não encontra saída e, no entanto, avança na aporia dos meios. É claro que essa insistência leva o corpo aos limites da exaustão.

*

O que há em comum entre o corpo da escrita e o corpo em cena? De que maneira a forma do ensaio – tateante, incompleta, fragmentária – pode ser alargada à compreensão do que é esse corpo que, embora esgotado de todas as suas possibilidades, ainda persiste pelas estradas ermas de seus descaminhos? Esse corpo esgotado, exausto de suas combinações e de sua própria humanidade. Afinal, como a escrita ensaística de Benjamin pode nos ajudar a compreender os corpos fragmentários dos personagens de Samuel Beckett? Segundo Lapoujade, é próprio ao corpo não aguentar mais. O que o corpo não aguenta mais é sua própria condição irremediável e inescapável de ser corpo: que se machuca, cai, se

²³⁴ Referência à BECKETT, Samuel. “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937” In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.169.

contorce, geme de dor. Que é obrigado a agir quando pode, obrigado a se levantar quando quer permanecer deitado, obrigado a bater palmas sem mãos e, sem pés, dançar carmanhola.²³⁵ E, no entanto, os personagens de Beckett são inesgotáveis. Elevam a tensão entre possível e impossível a limites inimagináveis.

Frente à dificuldade de adequar o pensamento de Benjamin a um nicho específico, que tenderia ou para filosofia ou para literatura, o pensador alemão melhor se compreendia naquela zona liminar que ocupa o papel da crítica literária. “Nos raros momentos em que se preocupou em definir o que estava fazendo”,²³⁶ Benjamin se definiu assim. Quando queremos defini-lo, quase sempre recaímos no movimento de dizer o que Benjamin não é. “Seria preciso apresentar uma série imensa de declarações negativas, tais como: sua erudição era grande, mas não era um erudito; o assunto de seus temas compreendia textos e interpretação, mas não era um filólogo”, ou ainda: “sentia-se muito atraído não pela religião, mas pela teologia e o tipo teológico de interpretação pela qual o próprio texto é sagrado, mas não era teólogo”,²³⁷ diz Hannah Arendt em *Homens em tempos sombrios*, em capítulo dedicado a ele. Em seu *currículum vitae*, Benjamin chega a dizer que “desde sempre” seus “interesses se centraram predominantemente na filosofia da linguagem e na teoria estética”.²³⁸ Reflexão e forma, invólucro e conteúdo, eram, para ele, indissociáveis. Seu escopo era a experimentação ensaística – ainda que nem todos os seus textos sejam ensaios em sua forma, tem um *quê* de ensaio em seus assuntos.

No âmbito da apresentação, à primeira vista, obras como *A Origem do drama trágico alemão*, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, “Infância em Berlim por volta de 1900”, “Experiência e pobreza” e “O narrador” não parecem ter nada em comum. Ou muito pouco. Seja quando fala sobre alegoria, ou sobre a obra que é sempre parte em relação à sua Ideia absoluta;²³⁹

²³⁵ Referência ao trecho “Não tendo mãos, talvez esteja obrigado a aplaudir, ou chamar o garçom, batendo-as uma na outra, o que seria excitante, e não tendo pés, a dançar carmanhola.” In BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.26-27.

²³⁶ ARENDT, Hannah. “Walter Benjamin: 1892-1940” In *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann – São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 168.

²³⁷ Idem.

²³⁸ BENJAMIN, Walter. “*Curriculum vitae*, Dr. Walter Benjamin” In *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e Trad. João Barrento. – 2.ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p.8.

²³⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. “A teoria primeiro romântica do conhecimento da arte” In *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. – 3ed. – São Paulo: Iluminuras, 2018.

seja quando escreve sobre o tempo inacessível de sua infância, ou ainda sobre o silêncio dos combatentes das trincheiras; o que fica é o sentimento de uma certa impossibilidade de totalização. Incompletude essa que também enfrentam os vagabundos de Beckett.

Tendo em mente essa espécie de inacabamento; no âmbito da arte, os românticos alemães do grupo de Jena, sobre os quais Benjamin escreve no livro *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*,²⁴⁰ acreditavam que enquanto a obra era “uma determinação do médium de reflexão [...] a crítica de arte” seria, por sua vez, “o conhecimento do objeto neste médium-de-reflexão”.²⁴¹ Ou seja, nas palavras de Schlegel, era função da crítica poética “completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente”,²⁴² aproximando o objeto artístico da Ideia, sempre absoluta, de Arte. Para esses primeiros românticos, o objeto artístico é sempre incompleto, um meio onde a reflexão crítica poderia atuar sobre. Quando os românticos formularam esse pensamento, eles tinham em mente, sobretudo, a poesia.

Nesse sentido, Benjamin chega a citar o fragmento 116 da *Athenäum*, revista liderada pelos irmãos August e Friedrich Schlegel, que diz que a poesia romântica “pode melhor flutuar pelas asas da reflexão poética [...] livre de todo interesse, e potencializar sempre novamente esta reflexão e multiplica-la como numa série infindável de espelhos”.²⁴³ Eles defendiam a ideia de que a poesia só poderia ser criticada pela poesia, e que essa atitude crítica não poderia vir de um julgamento único, mas vários críticos deveriam construir essa atitude sobre a obra. Novalis chega a sugerir, segundo Benjamin, que “pensar e poetar constituiriam a mesma coisa”.²⁴⁴ Era romântico, afinal, o desejo de unificar poesia e pensamento crítico em um só gesto.

Trazer a tese de doutorado de Benjamin para esse diálogo não se justifica claramente pela cronologia como os seus dois ensaios da década de 30, analisados anteriormente, mas por essa poética – essa espécie de apelo – ao fragmentário.

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. – 3ª ed. – São Paulo: Iluminuras, 2018.

²⁴¹ BENJAMIN, Walter. “A teoria primeiro romântica do conhecimento da arte” In *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. – 3ed. – São Paulo: Iluminuras, 2018, p.71.

²⁴² Ibid., p.78.

²⁴³ Ibid., p.72.

²⁴⁴ Ibid., p.73.

Trazendo à tona as diversas maneiras pelas quais a obra de Benjamin aborda essa questão.

Quanto ao pensamento de Benjamin sobre o ensaio:

A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado.²⁴⁵

Como o movimento próprio à respiração, o ensaio se debruça sobre aquilo que ama e, em um impulso antropofágico, devora sua matéria como o fulgor de uma chama que inflama e cessa. E reacende, a seu modo, consumindo outras matérias. A escrita ensaística abre, nos vãos daquilo que não explicita, um espaço fértil à reflexão crítica. Essas intermitências e retomadas de fôlego cedem tantas vezes à escrita um caráter fragmentário e mosaico. E talvez por isso o ensaio seja algo semelhante a várias vozes dissonantes como tentativa de dar lugar justamente àquilo que é impossível ser posto na linguagem.

Como bem constatava Novalis, integrante do primeiro romantismo alemão, aquilo que é completo é apenas passível de fruição. Pois “a obra é incompleta: ‘Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado’”.²⁴⁶ Os românticos viam com bons olhos essa fragmentação no âmbito da arte. Pois somente a partir dessa incompletude a obra poderia extrapolar sua própria forma. “Daí a centralidade da crítica. Não é a fruição estética da obra que está em primeiro plano, e sim a correspondência a ela na linguagem crítica, que só ocorre porque a obra ainda não é completa por si”,²⁴⁷ escreve Pedro Duarte.

A tese de Benjamin sobre os românticos, ainda que não seja ensaística na forma, faz apelo à incompletude como possibilidade de abertura ao pensamento: um lugar onde a reflexão crítica ainda pode acontecer. Sem os amparos da

²⁴⁵ BENJAMIN, Walter. “O conceito de tratado” In *Origem do drama trágico alemão*, p.16-17.

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. “A teoria primeiro romântica do conhecimento da arte” In *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p.78.

²⁴⁷ DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão*, p. 153. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp118380.pdf>. Acesso em 23 de Março de 2019.

tradição, a escrita ensaística seria aquilo que a filósofa e amiga, Hannah Arendt, chamou de um “pensar sem corrimão”.²⁴⁸ Longe dessas amarras, o ensaio seria uma forma de escrita que alcançaria um maior grau de liberdade sobre seus assuntos. Já consciente de que a completude e a perfeição seriam apenas ideais inalcançáveis, desejados pela escrita de sistemas, o ensaísta não se contenta com o simples deleite de uma obra fechada nem tampouco com a simples apreciação de um objeto acabado. Quem ensaia quer, antes, desdobrar o já pensado, rejuvenescer os assuntos sobre os quais se debruça. Pensar junto. E não raras vezes, quem ensaia propõe uma conversa, um diálogo com autores de outras épocas. Um diálogo que em vida seria impossível.

Ensaiair, ao contrário do que se pensa e como bem expõe Pedro Duarte sobre os riscos elogiáveis do ensaio,²⁴⁹ não é um prelúdio, algo que antecede uma obra, uma espécie de lapidação até chegar ao seu resultado final. Ensaiair não é, tampouco, algo menor que um sistema. É, segundo Pedro Duarte, diferente.²⁵⁰ O ensaio não antecede nada: é seu próprio modo de exposição. Não antecede nada: se constrói no instante em que se forma. Um método de pensamento e de escrita que se dobra sobre si mesmo, que assume o erro, os desvios do pensamento e o desconhecido. Que não tem medo, como o personagem de *O inominável*, de ir mais longe, de se encontrar, se perder, desaparecer e recomeçar: toma fôlego para seus impulsos justamente nos recomeços.

*

Eu não me mexo nem me mexerei jamais, a menos que seja sob o impulso de um terceiro. Com efeito, do grande viajante que fui, de joelhos nos últimos tempos, depois arrastando-me e rodando, não resta mais do que o tronco (em estado lastimável), coroado pela cabeça que já conhecemos, é a parte de mim cuja descrição melhor captei e retive.²⁵¹

Além da escrita de ensaios, poderíamos pensar, então, no caso da obra de Beckett, em uma espécie de ensaios do corpo? “Agora não tenho mais do que uma perna, tendo rejuvenescido, ao que parece. [...] Tendo me colocado em artigo de

²⁴⁸ Cf. DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. *Folha de S. Paulo*. Fev. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>. Acesso em 16 de Março de 2019.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Idem.

²⁵¹ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.43-44.

morte, em gangrena senil, tiram-me uma perna e epa, eis-me de novo de pé e andando por toda parte, como um jovem, em busca de esconderijo”.²⁵² Decerto, os personagens de Samuel Beckett apresentam o corpo, além de dissoluto, fragmentado. Essas “ruínas fisiológicas”,²⁵³ como o próprio personagem de *O inominável* se autorefere, não buscam a reconstrução de uma completude perdida. No desmoronamento cada vez mais radical do corpo, no enrijecimento dos membros, da decadência da memória, na fragmentação de tudo, o corpo se resume quase sempre ao torso. Falta-lhes, uma perna, um braço, falta-lhes a consciência e a certeza de uma identidade própria.²⁵⁴ Pois nem mesmo suas memórias são completamente suas.

Eu não sei, não me sinto uma boca, não sinto as palavras se empurrando em minha boca, e quando dizem um poema de que se gosta, quando se gosta de poesia, no metrô ou na cama, para si mesmo, as palavras estão ali, em algum lugar, sem fazer o menor ruído, eu não sinto isso também, as palavras que caem, não se sabe onde, não se sabe de onde, gotas de silêncio através do silêncio, eu não o sinto, **não me sinto uma boca, não me sinto uma cabeça, será que me sinto uma orelha, responderei francamente, se me sinto uma orelha, bem, não, tanto pior, eu não me sinto uma orelha também, isso vai mal.** [...] eu vos direi quem sou, eles me dirão quem sou, eu não compreenderei, mas será dito, eles terão dito quem sou, e eu o terei ouvido, sem ouvido eu o terei ouvido, e o terei dito, sem boca eu o terei dito, terei ouvido fora de mim, depois em seguida em mim, talvez seja isso que sinto, que há um lá-fora e um lá-dentro e eu no meio, **talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de um lado o de fora, do outro o de dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não nem de um lado nem de outro, estou no meio, sou o tabique, tenho duas faces e não tenho espessura.**²⁵⁵

Também lançado a essa precariedade de uma construção identitária, o personagem do primeiro livro da trilogia de Beckett, *Molloy*, acaba deixando sua própria mãe o chamar por Dan, esse que era o nome de seu pai. “Nunca me chamava de filho, aliás eu não teria aguentado, mas de Dan. Não sei por quê, não

²⁵² Ibid., p.31.

²⁵³ Ibid., p.33.

²⁵⁴ Assim como o herói sem nenhum caráter de *Macunaíma*, personagem do livro de Mario de Andrade, adaptado para o cinema pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade, os anti-heróis marginais de Beckett não têm caráter. Segundo Pedro Duarte, em aula ministrada em 2016 na Pós-graduação Lato Sensu em Arte e Filosofia da PUC-Rio, o personagem central de *Macunaíma* é sem caráter não no sentido de perverso ou ardiloso, mas no sentido de sem característica própria. Não há pureza alguma em sua identidade. “Porque a pureza”, parafraseando Hélio Oiticica, “é um mito.” Tanto é um mito, que o herói do filme de Joaquim Pedro de Andrade chega a mudar a cor de sua pele. Ele embranquece. Quem não tem característica própria acaba sendo sempre um pouco dissoluto a uma alteridade que invade.

²⁵⁵ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 103-104. Grifo meu.

me chamo Dan. Dan talvez fosse o nome do meu pai, sim, ela talvez me tomasse por meu pai”.²⁵⁶ Já na segunda parte do romance, o primeiro nome de Moran é Jacques, assim como o nome de seu filho. “Meu relatório será longo. Talvez não o termine. Chamo-me Moran, Jacques. Chamam-me assim. Estou acabado. Meu filho também. Não deve nem desconfiar disso. Deve acreditar que está no limiar da vida, da verdadeira vida”,²⁵⁷ e continua: “aliás, está certo. Chama-se Jacques, como eu. Isto não pode se prestar a confusão”.²⁵⁸ O que difere os personagens de Beckett? Em um impulso quase antropofágico, que devora o outro e assume suas características, os personagens do escritor irlandês são ameaçados e invadidos por uma alteridade. Na dúvida de quem são, na ausência de uma voz, facilmente se confundem com um outro. “Malone está aí. De sua vivacidade mortal restam poucos traços. Ele passa a minha frente a intervalos sem dúvida regulares, a não ser que seja eu quem passa à sua frente”.²⁵⁹ Beckett desestabiliza o referencial. Digo quase antropofágico porque em um ritual de antropofagia se devorava, literalmente, o outro, com o intuito de adquirir suas qualidades. No entanto, esse impulso ao qual seus personagens são lançados independe de querer. “Mahood. Antes dele havia outros, tomando-se por mim. Isso deve ser uma sinecura que passa de pai para filho, a julgar pelo seu ar de família”.²⁶⁰ Seus personagens são passivos a essa dissolução. Se tornam outros porque não têm nem mesmo consciência sobre quem são eles próprios. “Pareço estar falando, mas não sou eu, de mim, não é de mim.”²⁶¹

Suas vidas são mais uma perambulação. Um arrastar de seus corpos. Sem desejo nenhum a não ser que esse jogo de vida enfim acabe. “Está anunciado, anuncia-se, depois renuncia-se, é assim, isso faz continuar, faz vir o fim, as noites onde há um fim”.²⁶² Enquanto o personagem de *O inominável* busca pelo seu próprio tom, pelas palavras que são suas, acaba se vendo completamente dissoluto à Mahood e tantos outros. “Não basta que eu saiba o que faço, é preciso também que saiba como sou.”²⁶³

²⁵⁶ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p. 36.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.6.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.30.

²⁶¹ *Ibid.*, p.5.

²⁶² *Ibid.*, p.129.

²⁶³ *Ibid.*, p.31.

O personagem de *O Inominável* não se sente uma boca, tampouco uma cabeça ou uma orelha. Não sente a força das palavras se empurrando em sua boca. Concluí, então, que talvez seja uma espécie de material frágil que divide o mundo em dois. Uma lâmina, um tabique – com duas faces e sem espessura. Um duplo – com dois rostos e nenhuma interioridade. Ainda nesse sentido, segundo as palavras de Fábio de Souza Andrade, “sem seu duplo, sem seu copista, o Inominável perde a atualidade, deixa de existir. Imaginar um outro, cria-lo é uma imposição. Para ganhar corpo, todos precisam de seu copista, seu editor. Alguém que os perceba. [...] No *Inominável*, ele” – o personagem – “parece prestes a se esboroar, numa mobilidade total e na viagem sem fim, o narrador condenado a vagar de *persona* em *persona*, sem conseguir se personalizar nele próprio”.²⁶⁴

O narrador em primeira pessoa, por se confundir com vários personagens que circulam à sua frente, acaba sendo todos e ninguém ao mesmo tempo. Aquela frase do jovem Rimbaud, “*Je est une autre*” parece ressoar a cada página do terceiro romance da trilogia do pós-guerra. Na célebre frase do poeta, o verbo *suis* é substituído pelo verbo *est*. Ao invés da frase “*Je suis une autre*” (“Eu sou um outro”), algo como: “O eu é um outro”. O sujeito – eu – se despersonaliza, passa de primeira pessoa à terceira pessoa do singular.

Um rosto, como seria estimulante se pudesse ser um rosto, de longe em longe, sempre o mesmo, mudando metodicamente de expressão, mostrando com sistema o que pode um verdadeiro rosto, sem se tornar desfigurado, desde a alegria sem mistura até a triste rigidez do mármore, passando pelos matizes mais característicos do desencanto, como isso seria agradável.²⁶⁵

O ensaio, como uma experiência de escrita, não se admite nem prescreve em uma forma única, pré-estabelecida de antemão. Por seu método ter mais a ver com paradas e recomeços do que a pretensão de saturar seus assuntos a partir de uma linearidade com inícios e chegadas bem delimitados, acaba ganhando uma forma, por vezes, mais fragmentária e partida. O ensaio é, para a escrita, o que as ruínas são para a arquitetura. Existe uma beleza na fragilidade das ruínas que não se assemelha a nenhuma outra e que nada tem a ver com restaurar uma completude perdida. É belo porque fala da força do tempo e, sobretudo, da força daquilo que

²⁶⁴ ANDRADE, Fábio de Souza. “O Inominável ou a Vida no Limbo” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.162.

²⁶⁵ BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.82.

permanece, ainda que partido, junto ao frescor de outras novidades. Para além da incompletude do corpo, a própria estrutura dos textos de Beckett, mesmo quando não se denominam ensaios, mas romances ou peças dramatúrgicas, flertam com a forma ensaística. Expõem os avanços e retrocessos da escrita e do corpo. O fracasso, o recomeço, a falha da memória, a eterna tentativa que se refaz toda vez.

Diz-se depressa, é preciso dizer depressa, é o regulamento. O lugar, eu o farei de qualquer maneira, eu o farei na minha cabeça, eu o puxarei da memória, eu o puxarei para mim, eu me farei uma cabeça, eu me farei uma memória, basta escutar, a voz me dirá tudo, tudo de que tenho necessidade, ela já me disse, me dirá novamente, tudo de que tenho necessidade, em fragmentos, ofegando, é como uma confissão, uma última confissão, parecia ter acabado, depois reaparece, houve tantas faltas, a memória é tão má, as palavras não vêm, as palavras se fazem raras, o fôlego se torna curto, não, é outra coisa.²⁶⁶

Os impasses da escrita acompanham a impossibilidade do corpo físico. Se o pensamento dos personagens é labiríntico, a escrita deixa claro as aporias que o corpo e a consciência enfrentam. Querendo falar sobre seu povo partido, que parecia estar “caindo aos pedaços”,²⁶⁷ como se refere em entrevista a Israel Shenker, Beckett cria, muito consciente de todos os abalos e rupturas de sua época, uma experiência de linguagem partida, fragmentária, que avança aos solavancos porque era mesmo difícil para o corpo avançar em linha reta, de cabeça erguida, depois de tudo.

*

Apesar da confissão de Benjamin, que diz se sentir tão próximo a Proust a ponto de confundir sua escrita, como um viciado,²⁶⁸ seus textos, por não serem fictícios, raras vezes abordam essa fragilidade identitária em seus assuntos. No entanto, essa vulnerabilidade se materializa constantemente na forma. Afinal, Benjamin era magistral na arte de citar sem aspas – questionava, assim, o conceito

²⁶⁶ Ibid., p.133-134.

²⁶⁷ BECKETT, Samuel. “Uma entrevista com Beckett – Israel Shenker No New York Times In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.186 “Meu povo apreço estar, caindo aos pedaços.”

²⁶⁸ SZONDI, Peter. Esperança no Passado – Sobre Walter Benjamin. *Artefilosofia*, Outro Preto, n.6, p.14 “Pode-se entender, assim, por que Benjamin, na época em que escrevia a *Infância Berlimense*, pode dizer a um amigo que ‘quando tinha que traduzi-lo, desejou não ler mais uma palavra sequer de Proust, pois caía, como um viciado, em uma dependência que impedia sua própria produção.’”

de autoria na produção literária. Além de intranquilo, como a expressão de João Barrento, citada por Pedro Duarte,²⁶⁹ o ensaio seria um gênero impuro, construído e atravessado por várias vozes e autores. Não teria uma identidade única, imutável ou impenetrável, mas uma forte tendência antropofágica. Não obedecendo, tampouco, à uma única forma de dizer – para o ensaio, existem várias.

Afirmado isso, gostaria de trazer uma exceção. Benjamin em “As cores”,²⁷⁰ fragmento de pensamento presente em “Infância em Berlim por volta de 1900”, trata essa questão da metamorfose do corpo – no entanto, de uma maneira menos literal ou existencial do que aparece em Beckett, e mais lúdica.

Em nosso jardim havia um pavilhão abandonado e carcomido. Gostava dele por causa de suas janelas coloridas. Quando, em seu interior, passava a mão de um vidro a outro, ia me transformando. Tingia-me de acordo com a paisagem na janela, que se apresentava ora chamejante, ora empoeirada, ora esmaecida, ora suntuosa. Acontecia o mesmo com minhas aquarelas, onde as coisas me abriam seu regaço tão logo as tocava com uma nuvem úmida. Coisa semelhante se dava com as bolhas de sabão. Viajava dentro delas por todo o recinto e misturava-me ao jogo de cores de suas cúpulas até que se rompessem. Perdia-me nas cores, fosse nos céus, numa joia, num livro. As crianças são em todo lugar presas suas.²⁷¹

O pequeno Benjamin se metamorfoseava não em outro, mas sua imagem e seu corpo eram tingidos pelas diversas cores das vidraças do pavilhão abandonado. Não a dissolução do corpo, mas o corpo adjetivado. Tingido. O corpo chamejante. O corpo empoeirado. O corpo esmaecido. O corpo suntuoso. O corpo não era a janela: ainda era corpo. Era como se a paisagem da janela se imprimisse e, entretanto, não se fixasse. Assim como em um dia de chuva no quarto ou no carro, as sombras das gotas de chuva se projetam e deslizam sobre o nosso corpo enquanto ele permanece seco. A chuva não nos toca.

Sem me distanciar muito, gostaria de trazer a discussão de Helena Martins sobre a experiência dos povos ameríndios em relação ao risco do *self*, como ela mesma se refere:

²⁶⁹ Cf. DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. *Folha de S. Paulo*. Fev. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>. Acesso em 16 de Março de 2019. No referido texto, Pedro Duarte cita João Barrento ao falar sobre o ensaio como um gênero intranquilo.

²⁷⁰ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa – 6ªed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2). Cf. “As cores”, p.102

²⁷¹ Idem.

Suponha-se, por exemplo, que desejemos usar uma expressão tipicamente pós-moderna como *risco do self* para descrever a experiência de um desses índios, quando adentra a floresta convicto de que, se por acaso olhar o jaguar nos olhos, vai se transformar no jaguar, trocar de lugar com ele – literalmente. Em algum momento, teremos de reconhecer que as nossas palavras – self, ele, eu, corpo, alma, literal – falharam aqui. Encontraremos dificuldade em lhes dar sentido; trata-se de algo que pode fascinar, mas que não se oferece de todo à compreensão.²⁷²

Assim como a crença ameríndia, é como se os desvalidos de Beckett também olhassem seus tigres nos olhos – se transformassem literalmente neles. Quanto a esse risco, ou ainda, como Helena Martins se refere, a esse “self desacomodado”,²⁷³ tão recorrente na obra de Beckett, a leitura de Luciano Gatti me parece ser complementar. Segundo ele, se referindo à primeira obra da trilogia do pós-guerra, *Molloy*, Beckett insere “um complicador a mais”, ou seja, “ao apresentar um romance com dois narradores – Molloy e Moran – que escrevem de próprio punho relatos com tantas analogias e espelhamentos que levam o leitor a se perguntar se ambos não seriam a mesma pessoa”.²⁷⁴ E continua mais a frente: “os pontos de contato entre as narrativas das errâncias de ambos multiplicam-se em traços biográficos e episódios semelhantes, de modo que é legítimo questionar se Moran transforma-se em Molloy durante sua busca”.²⁷⁵ O comentário de Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, se direciona no mesmo sentido da análise de Luciano Gatti:

Há, entretanto, na narrativa, um movimento de desagregação inquietante: é esse movimento que, não podendo contentar-se com a instabilidade do vagabundo, exige ainda dele que, no fim, se desdobre, se torne um outro, se torce o policial Moran, o qual o persegue sem o atingir, e nessa perseguição entra, por sua vez, na via do erro sem fim. Sem saber, Molloy se torna Moran, isto é, um outro.²⁷⁶

As duplicações de Beckett não se restringem às suas traduções de uma língua a outra: ultrapassam a escrita e a linguística e alcançam a própria

²⁷² MARTINS, Helena. O chapéu de Beckett. *Gragoatá*, Niterói. v. 14, n. 26, p.135-154, 1. sem. 2009. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/217/202>. Acesso em 22 de Março de 2019, p.149. Grifo da autora.

²⁷³ MARTINS, Helena. O chapéu de Beckett. *Gragoatá*, Niterói. v. 14, n. 26, p.135-154, 1. sem. 2009. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/217/202>. Acesso em 22 de Março de 2019, p.139.

²⁷⁴ GATTI, Luciano. Samuel Beckett e o minimalismo. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro. v. XII, n. 23, p.06. Disponível em http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_23_LucianoGatti.pdf. Acesso em 22 de março de 2019.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ BLANCHOT, Maurice. “Onde agora? Quem agora?” In *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.310.

identidade. Seus personagens são duplos e enfrentam a grave dissolução, a ponto de não serem ninguém. A autonomia de suas escolhas se suspende, de tal maneira que nem mesmo o desejo de calar se realiza em um silêncio. Pelo contrário, esses vagabundos se põem a falar incessantemente, como se o silêncio de seus desejos fosse antes o fim das palavras do que o nada a dizer – e pronunciam todas elas até o esgotamento.

4.3

Benjamin e Beckett: estrangeiros do mesmo mundo?

Diante do período moderno, junto à burguesia ascendente, o tempo parecia ganhar outra leitura – mais fragmentária e maquínica –, o que deslocava o lugar de importância do gesto e dos trabalhos artesanais em relação às forças produtivas em ascensão na época. Essa nova compreensão se refletia não apenas no diagnóstico do declínio das narrativas tradicionais de Benjamin, mas também no ritmo citadino presente nas poesias modernistas. As mãos foram substituídas por máquinas. Os materiais burgueses por excelência, como o veludo “profundamente impregnado de privacidade”,²⁷⁷ onde “o feliz proprietário deixa, com a maior facilidade, sua marca”,²⁷⁸ deram lugar, como vimos no primeiro capítulo, a materiais de uma racionalidade construtiva impressionante e, no entanto, inimigos da privacidade e da identidade, como “o vidro, elemento frio, cortante, transparente, que impede a privacidade e se opõe aos interiores aconchegantes, repletos de tons pastéis e de *chiaroscuro*, nos quais o indivíduo burguês procura um refúgio contra o anonimato cruel da grande cidade (e da grande indústria)”.²⁷⁹ O urbanismo e a arquitetura já não traziam mais qualquer acolhimento aos passantes e habitantes das cidades, mas o sentimento de uma terrível impessoalidade.

É nesse contexto que Benjamin cita o famoso poema de Brecht, ‘*Verwisch die Spuren*’ (Apague os rastros). Deve-se ressaltar que o poema é citado de maneira positiva contra as ilusões consoladoras e harmonizantes das práticas artísticas ‘burguesas’, como Benjamin e Brecht as chamam. Práticas que não levam em conta a *ruptura* essencial que a arte contemporânea não pode eludir: que a experiência – *Erfahrung* – não é mais possível, que a transmissão da tradição se quebra.²⁸⁰

²⁷⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009, p.51.

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ Ibid., p.51-52.

Essa construção a partir de uma “tábula rasa”²⁸¹ não influenciou apenas a arquitetura modernista: se alargou à literatura e aos movimentos artísticos da época. Toda essa ruptura Benjamin compreendeu com bons olhos. Afinal, não cabia à arquitetura, tampouco à arte, regatar elementos de outras épocas. Mais importante que lançar um olhar ressentido para o passado, era pensar como construir a partir do pouco ou nada que lhes restava. Tanto Brecht quanto Baudelaire, escritores caros à Benjamin, se voltavam a esse “anonimato cruel das grandes cidades”²⁸² em suas poesias. Seus versos continham análises sobre o choque do corpo nas grandes cidades e ainda sobre a melancolia (*spleen*). Nesse contexto, Brecht chega a escrever “Apague os rastros”, uma poesia-manual que ensinaria aos cidadãos como não deixar nenhuma marca pudesse (com)provar (ou atestar) a existência de sua vida: um exemplo de como elevar essa impessoalidade moderna aos limites da identidade e do corpo.

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja **sepultura** revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague os rastros!

(Assim me foi ensinado)²⁸³

Para sobreviver, era preciso se tornar mais que anônimo: invisível. Nesse sentido, é impossível não pensar que depois das incontáveis deportações, exílios e torturas, depois das milhares de mortes nos campos, das famílias separadas, tentou-se, a todo custo, apagar todo e qualquer vestígio da impressionante e complexa estrutura nazista, projetada para eliminar toda e qualquer diferença à raça ariana. Depois de marcar os judeus com estrelas no peito, tudo o que se quis foi eliminá-los, apagar seus rastros como se nunca tivessem existido, queimar todas as provas daquele brutal acontecimento e relegá-las à incerteza da imaginação.

²⁸¹ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994, p.116.

²⁸² GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009, p.51.

²⁸³ Ibid., p.52. Grifo meu. Utilizo a mesma tradução da Jeanne Marie Gagnebin, que diz preferir, ao invés de “Apague as pegadas”, como traduz Paulo César de Souza, “Apague os rastros”.

Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer*, ressalta que o “primeiro sentido da palavra grega ‘sèma’”,²⁸⁴ presente na última estrofe da poesia de Brecht, “é justamente o de túmulo, de sepultura, desse signo ou desse rastro que os homens escrevem em memória dos mortos”.²⁸⁵ Era esse signo, portanto, capaz salvar seus nomes do esquecimento. Todos aqueles que desviavam do propósito nazista eram marcados como aberrações. Seus estabelecimentos e moradias também recebiam um rótulo, dificultando e muito a possibilidade de vida diante da força do capital. Judeus eram segregados em grupos e precisavam pagar enormes taxas para que pudessem permanecer em seu país. Se tornavam, alguns deles, apátridas. Depois de serem julgados como marginais à regra, eram tornados invisíveis. O sentido grego da palavra *sèma*, ao qual Jeanne Marie se refere, se perde completamente. Poucos eram os que tinham direito à sepultura, a essa inscrição capaz de validar a existência de suas vidas. Sem contar os milhares de combatentes mortos amontoados durante a Primeira Guerra Mundial, na própria trincheira em que se protegiam. Os personagens beckettianos parecem ser, de alguma maneira, sobreviventes de todo o massacre das guerras. São como narradores depois de tudo. Sem casa e sem família, perambulam pelas estradas esvaziadas e se confortam em ambientes onde a vida é depurada. Como podemos ver na citação a seguir, o cheiro do corpo em decomposição agrada mais ao personagem de *Primeiro amor* do que o cheiro dos vivos:

O cheiro dos cadáveres, que sinto nitidamente sob o cheiro da relva e do humo, não me desagradar. Talvez um pouco doce demais, um pouco estonteante, mas como é preferível ao dos vivos, das axilas, dos pés, das bundas, dos prepúcios cerosos e dos óvulos desapontados. E quando os restos do meu pai dão sua contribuição, mesmo que modesta, por pouco não me vêm lágrimas aos olhos. Por mais que eles se lavem, os vivos, por mais que se perfumem, eles fedem. Sim, como local de passeio, quando se é obrigado a sair, deixem-me os cemitérios e vão vocês passear nos jardins públicos, ou no campo. Meu sanduiche, minha banana, como-os com mais apetite sentado em cima de um túmulo, e se me vem a vontade de mijar, sempre vem, tenho muita escolha. Ou então vagueio, com as mãos às costas, entre as lajes, as eretas, as chatas, as inclinadas, escolhendo as inscrições. Elas nunca me decepcionaram, as inscrições, há sempre três ou quatro tão engraçadas que preciso me agarrar à cruz, ou à estrela, ou ao anjo, para não cair. A minha já compus há muito tempo e continuo satisfeito com ela, bastante satisfeito. **Meus outros escritos mal têm tempo de secar e já me dão asco, mas meu epitáfio ainda me agrada.** Ele ilustra uma lição de gramática. Infelizmente há poucas chances de que chegue a se erguer sobre a cabeça que o concebeu, a menos que o Estado se encarregue do assunto. **Mas para poder me exumar será preciso primeiro me**

²⁸⁴ Ibid., p.53.

²⁸⁵ Idem.

encontrar, e receio que o Estado tenha tanta dificuldade em me encontrar morto quanto vivo. É por isso que me apresso em registrá-lo aqui, antes que seja tarde demais:

**Aqui jaz quem daqui tanto escapou
Que só agora não escape mais²⁸⁶**

Tencionando esse aspecto que a morte tinha para os gregos e o valor que assume durante o período moderno, o narrador de *Primeiro amor* demonstra certo fascínio por cemitérios. Tem predileção por toda a matiz de cheiros do corpo decomposto, por toda possibilidade de vida interrompida “dos óvulos desapontados”.²⁸⁷ Com dificuldade de ser encontrado pelo Estado, esse narrador nos conta sobre a frase que gostaria que estivesse escrita em seu epitáfio no dia de sua morte. Escreve-a, sobretudo, para que sua vida não caia no esquecimento. Esses corpos, marginais durante toda a vida, na sepultura onde jaz o corpo, têm um lugar no mundo.

Segundo Foucault, em “O corpo utópico”, mesmo para os gregos, a compreensão de corpo como uma unidade só se realiza na morte.²⁸⁸ Segundo ele, durante as batalhas épicas o corpo era sempre narrado como fragmentário – ainda que a narração desses membros não fosse, de forma alguma, uma perda da unidade corpórea. Pelo contrário. Talvez, nessa fragmentação, se desejasse o oposto: a maximização do corpo. Como uma espécie de recurso imagético para potencializar suas qualidades, assim como conseguimos atualmente no cinema, através do recurso de planos fechados. Isso se alcança, na literatura, sobretudo através dos adjetivos que qualificam os membros: “peitos *intrépidos*, pernas *ágeis*, capacetes *cintilantes*”.²⁸⁹ O fato de que a palavra corpo só aparece para designar cadáver, como percebe Foucault, não deve ser descolado da compreensão da importância que a morte tinha para os antigos e que se perde junto à burguesia ascendente, com a assepsia – deixando a morte longe do ambiente de convívio, relegando-a para ambientes como sanatórios e hospitais. Pois era justamente a morte, sobretudo a morte prematura durante uma batalha, que validava e conferia importância à vida e fama eterna a seus nomes.

²⁸⁶ BECKETT, Samuel. *Primeiro amor*. Trad. Célia Euvaldo. – São Paulo: Cosac Naify, 2004. Não paginado. Grifo meu.

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ FOUCAULT, Michel. “O corpo utópico” In *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Selma Tannus Muchail. – São Paulo: n-1 Edições, 2013, p.15.

²⁸⁹ Idem. Grifo meu.

As crianças, afinal, levam muito tempo para saber que têm um corpo. Durante meses, durante mais de um ano, elas têm apenas um corpo disperso, membros, cavidades, orifícios, e tudo isso só se organiza, tudo isso literalmente toma corpo somente na imagem do espelho. De modo mais estranho ainda, os gregos de Homero não tinham uma palavra para designar a unidade do corpo. Por paradoxal que seja, diante de Troia, abaixo os muros defendidos por Heitor e seus companheiros, não havia corpos, mas braços erguidos, peitos intrépidos, pernas ágeis, capacetes cintilantes em cima de cabeças: não havia corpo. A palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver. É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (enfim, que ensinaram aos gregos e agora ensinam às crianças) que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar.²⁹⁰

A compreensão de que a imagem no espelho é um reflexo da própria imagem da criança, onde a projeção desse corpo não é propriamente um outro, mas uma duplicação imagética de si mesmo, tem suas bases em Lacan, em um texto chamado “Estádio do espelho”.²⁹¹ Segundo ele, no sétimo parágrafo:

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.²⁹²

As crianças levam um tempo pra compreender o reflexo como uma projeção de si mesmas. Já para o psicanalista inglês Donald Winnicott, segundo o artigo de Manoel Antônio dos Santos,²⁹³ “no quadro de sua teoria do desenvolvimento emocional [...] enfatiza que no princípio o bebê não constitui uma unidade em si mesmo. A unidade corresponde a uma organização entre o indivíduo e o meio ambiente”. E explicita, mais adiante, que “a dedicação materna, tanto no ponto de vista físico (através do *holding*) como psicológico [...] funciona como uma espécie de membrana protetora que viabiliza o isolamento primário, fundamental

²⁹⁰ Idem.

²⁹¹ LACAN, Jacques. “O estágio do espelho como formador da função do *Eu* tal como nos é revelada na experiência psicanalítica.” Comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, 17 de Julho de 1949. Disponível em: <http://www.bsfreud.com/jlestadioespelho.html> Acesso em: 22 de Março de 2019.

²⁹² Idem. Cf. Parágrafo 7.

²⁹³ SANTOS, Manoel Antônio dos. “A constituição do mundo psíquico na concepção winnicottiana: uma contribuição à clínica das psicoses” Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/PRC/VOL_12N3/05.PDF Acesso em: 22 de Março de 2019.

para que se articule um espaço psíquico”. Segundo ele, “se tudo correr bem, *o meio ambiente é descoberto*, sem que haja uma perda no sentido de *self*”. Caso contrário, se ocorrer uma falha, “o sentido do *self* se perde. A criança se afunda no não-senso, isto é, na impossibilidade de atribuir significado, nomear e organizar as experiências sensoriais do próprio corpo, devido à fenda profunda que o atravessa.”²⁹⁴

O primeiro contorno, que se ganha quando se nasce, vem a partir do olhar da mãe. Do corpo materno que contém e abraça o pequeno corpo, ainda vulnerável. É porque são olhadas, que as crianças ganham uma margem de individuação, um lugar no mundo. Um tempo depois, diante do espelho, vão compreender que seus braços, pernas, troncos e rosto fazem parte de uma unidade. De modo completamente contrário, carentes dessa margem, dessa espécie de borda capaz de conter uma possível dissolução, os corpos marginais dos anti-heróis beckettianos vagueiam invisíveis. Ninguém os olha e, se lhes olhassem, isso validaria a vida. O narrador de *Primeiro amor* pensa na lápide de sua sepultura porque nela, na inscrição de seu nome junto à data de seu nascimento e morte, estaria comprovado, sem suspeita de dúvida, que ele de fato existiu.

*

VLADIMIR [...] Gogô?
ESTRAGON O quê?

VLADIMIR E se nos arrependêssemos?
ESTRAGON Do quê?

VLADIMIR Ahnnn... (*Reflete*) Não precisamos entrar em detalhes.

ESTRAGON De termos nascido?

Vladimir rompe numa gargalhada, prontamente contida, levando as mãos ao púbis, rosto contraído.

VLADIMIR Nem rir ousamos mais.

ESTRAGON Terrível privação.²⁹⁵

Nas obras de Beckett, o grande trauma não consistiria na morte, mas na própria vida.²⁹⁶ “Nascer foi a morte dele”.²⁹⁷ assim se inicia a peça *Um pedaço de*

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, p.18.

²⁹⁶ Agradeço aqui à Helena Martins, pela sugestão desta abordagem do nascimento como trauma na obra de Samuel Beckett durante a minha qualificação.

monólogo.²⁹⁸ Ou ainda, em *Esperando Godot*: “o último minuto...”, diz Vladimir, “custa a chegar, mas será maravilhoso”.²⁹⁹ Quando esse instante parece se aproximar, Didi assume se sentir aliviado e ao mesmo tempo apavorado. A morte não abre, aqui, a possibilidade de eternidade como tinha para os antigos, nem tampouco a possibilidade de transmissão entre as gerações, mas de incerteza.

Já nesse trecho de *Molloy*, vemos que as esperas incertas que inviabilizam as ações aparecem, também, diante de um possível gesto suicida. “Para fazer-lhes entrever até onde ia a confusão das minhas ideias sobre a morte, vou lhes dizer francamente que não excluía a possibilidade de que ela fosse ainda pior que a vida, em termos de condição”.³⁰⁰ Diante da dúvida, o corpo hesita e suspende a ação. “Logo, achava normal não me precipitar para ela e, quando me esquecia disso a ponto de tentar, parava a tempo”,³⁰¹ completa Molloy. A vida, não raras vezes, tem um gosto insípido para seus personagens, quase intragável, que só se suaviza na descrição de desimportâncias ou no momento que se conta histórias para passar o tempo. “Falar de bicicletas e buzinas, que descanso. Infelizmente não é disso que se trata, mas daquela que me deu à luz, pelo buraco do seu cu se não me falha a memória. Primeiro gosto de merda”,³⁰² diz Molloy no momento em que tenta fazer a “lista de premiação das coisas que não foram um pé muito forte no saco”³⁰³ no decorrer de sua vida. Ser gerado pelo ânus de sua mãe, à sua memória, traz a noção de uma existência inútil, quase sem valor. Algo como um excremento, um peso a ser eliminado.

*

O exílio não apenas marca a vida dos dois autores: influencia também a urgência de seus assuntos, bem como a forma de suas escritas. Frente à ruptura da tradição, diante de um regime político opressor, Beckett teve que se refugiar no Sul da França e Benjamin, que era judeu e alemão, tentou salvar sua vida

²⁹⁷ BECKETT, Samuel. *A piece of monologue*. The Kenyon Review, New Series, Vol.1, No. 3 (Summer, 1979), p.01 “Birth was the death of him.”

²⁹⁸ Idem. *A piece of monologue*. Um pedaço de monólogo, em tradução livre.

²⁹⁹ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017, p.17.

³⁰⁰ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p. 100.

³⁰¹ Idem.

³⁰² Ibid., p. 35.

³⁰³ Idem.

atravessando a fronteira clandestinamente. É evidente que se o episódio do refúgio não tivesse ocorrido, a obra de Beckett seria completamente outra. A incerteza das esperas por Godot, a presença da guerra do final de *O inominável*, a condição partida de seus corpos, a desmemória de tudo, o enorme tédio que enfrentam – buscando formas para que o tempo passe mais depressa –, tudo isso são vestígios característicos de uma época onde a única certeza de um povo era a incerteza de tudo.

É provável que Benjamin, se tivesse sobrevivido, não escapasse de falar sobre as guerras. Fica, para nós, a ressonância das teses “Sobre o conceito da história”,³⁰⁴ publicada apenas postumamente, após seu suicídio. Segundo Jeanne Marie Gagnebin no prefácio de *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*,³⁰⁵ de modo diferente das historiografias burguesa e progressista “que se apoiam na mesma concepção de um tempo ‘homogêneo e vazio’, um tempo cronológico e linear”,³⁰⁶ Benjamin reclamaria um outro modo de olhar e narrar a história. O que seria o papel, segundo ele, do historiador materialista. Esse “historiador capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e dar uma nova face às esperanças frustradas”.³⁰⁷ Essa outra maneira de contar não compreendia nenhuma visão de progresso no futuro, mas todo instante da história estaria aberto àquele caráter messiânico de redenção. Não se tratava, portanto, de contá-la sob a perspectiva do macro, que seria, para Benjamin, o olhar aos feitos dos vencedores, mas sob a perspectiva do micro. Tratava-se de um olhar aos vencidos, àqueles que ninguém dá importância nem tampouco escuta. A construção da história também se compõe através dos pequenos acontecimentos, das coisas ínfimas, desses fragmentos de história relegados ao esquecimento. Não apenas os êxitos, mas também os fracassos.

³⁰⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

³⁰⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. “Prefácio” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

³⁰⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie “Walter Benjamin ou a história aberta” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1), p.08.

³⁰⁷ Idem.

Beckett parece, em um certo sentido, ceder um lugar de fala a essas figuras que a história universal sempre relegou ao esquecimento, fazendo de seus personagens marginais, fracassados, os verdadeiros narradores de suas vidas. No lugar de um herói empenhado em grandes sagas, Beckett dá vida à personagens que não têm grandes pretensões, nem *nada relativamente exemplar a ensinar*. Na obra de Beckett, o que estava em questão não era mais um ensinamento, uma sabedoria passada de geração em geração, mas as coisas do âmbito sensível – talvez apenas um punhado de dinheiro, como nos conta o personagem de *Primeiro amor*, se referindo à suposta herança deixada por seu pai: “nunca quiseram me mostrar seu testamento, disseram apenas que ele tinha me deixado tanto de dinheiro. Eu achava, na época, e ainda acho hoje, que ele tinha pedido, no testamento, que me deixassem o quarto que eu ocupava quando ele viva, e que me dessem de comer”.³⁰⁸ O narrador de *O Inominável* desejava apenas um lugar. Um quarto, um lugar para viver, apenas.

Não, eu não sei, é mais simples, eu me queria morto, eu queria meu país, me queria em meu país, um momento apenas, eu não queria morrer como estrangeiro, entre estranhos, estrangeiro em meu país, em meio aos invasores, não, eu não sei o que queria, não sei em que acreditava, devo ter querido tanto as coisas, imaginado tantas loucuras, falando delas, sem saber o que ao certo, até ficar cego com elas, de desejos e de visões, fundindo umas nas outras.³⁰⁹

*

Apesar de não ter escrito sobre Beckett, Benjamin escreveu sobre Kafka. No entanto, o próprio Beckett, em entrevista à Israel Shenker para o New York Times, difere radicalmente sua literatura e a do escritor de *Metamorfose*, sobretudo na questão da apresentação. “O herói kafkiano tem uma coerência de intenções. Ele está perdido, mas não é espiritualmente precário, não está caindo aos pedaços. Meu povo parece estar. Caindo aos pedaços”.³¹⁰ Quanto à forma, Beckett acrescenta “outra diferença: nota-se que a forma de Kafka é clássica, segue adiante como um rolo compressor, quase serena. Aparenta estar sob ameaça

³⁰⁸ BECKETT, Samuel. *Primeiro amor*. Trad. Célia Euvaldo. – São Paulo: Cosac Naify, 2004. Não paginado.

³⁰⁹ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.119.

³¹⁰ BECKETT, Samuel. “Uma entrevista com Beckett – Israel Shenker No New York Times” In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.186.

o tempo todo, mas a consternação está na forma. Na minha obra, há consternação por trás da forma, não na forma”.³¹¹ Ainda assim, o comentário de Jeanne Marie acerca da relação entre Benjamin e Kafka parece caber perfeitamente quando pensamos em Beckett:

Poderíamos arriscar um paradoxo e dizer que a obra de Kafka, o maior ‘narrador’ moderno, segundo Benjamin, representa uma ‘experiência única’: a da perda da experiência, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial. Kafka conta-nos com uma minúcia extrema, até mesmo com certo humor, ou seja, com uma dose de jovialidade (*Heiterkeit*), que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações.³¹²

Essa ruptura com a tradição aparece em Beckett na experiência radical de linguagem que propõe em seus romances e em suas peças, escancarando a grave ausência de sentido da vida. A ênfase está na impossibilidade, no fracasso, na completa aporia da ação. Na desintegração e na dissolução do corpo até que o único movimento possível seja o rastejo na lama. Segundo Fábio de Souza Andrade, em entrevista à Univesp,³¹³ Ruby Cohn, crítica de Beckett, não compreenderia a obra do pós-guerra como uma tragicomédia, mas como uma comitragédia – dissociando o significado das duas expressões. É como se ao final não existissem mais matizes de cinza, mas a saturação cada vez mais intensa dessa tonalidade até o preto total. Tendo em vista o trecho acima, se Kafka representa, para Benjamin, uma “‘experiência única’: a da perda da experiência e [...] do sentido primordial”, Beckett segue a mesma direção. Seus personagens também não têm “nenhuma mensagem definitiva a transmitir”.³¹⁴ Assim como em Kafka, essa totalidade de sentidos aparece completamente desmoronada.

Beckett se torna um grande dramaturgo de seu século justamente por desestabilizar as bases tradicionais, por inaugurar uma literatura que não mais se

³¹¹ Idem.

³¹² GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012, p.18.

³¹³ Cf. Literatura Fundamental 06 – Esperando Godot – Fábio de Souza Andrade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zx5kV1QEQPo&t=1113s>. Acesso em 22 de Março de 2019.

³¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012, p.18.

interessa na finalidade do gesto, mas expõe justamente os impasses do processo e faz, da impossibilidade, solo fértil à sua obra. A falha nunca aparece como impedimento da ação. Há sempre mais uma maneira de tentar e falhar melhor. Como uma espécie de esperança, apesar da consternação frente à tristeza de sua época.

De repente um cavalo relinchará. Então saberei que nada mudou. Ou verei passar a lanterna do vigia, à altura do joelho, no pátio. É preciso ter paciência. Faz frio, esta manhã nevou, e não sinto o ar frio sobre minha cabeça. Estou talvez ainda sob a lona, ela talvez me tenha colocado a lona, temendo que à noite a neve recomece, enquanto eu refletia. Mas essa sensação de que tanto gosto, a lona que pesa sobre minha cabeça, também não a tenho. Minha cabeça se teria tornado insensível? Teria eu sofrido um ataque, enquanto refletia? Não sei. Vou ter paciência, sem me fazer perguntas, prestando bastante atenção. Passaram-se horas, deve ser dia novamente, nada mudou, eu não ouço nada, não vejo nada, minha cabeça não sente nada. Eu os pus diante de suas responsabilidades, eles talvez me tenham soltado. Pois esse sentimento de estar totalmente encerrado, sem que nada me toque, é novo. A serragem não pressiona mais meus cotos, não sei mais onde acabo.³¹⁵

Aquela geração *de* Experiência e pobreza – que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos, que se vira abandonada, desamparada diante de uma paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens – talvez ainda sonhe, em Beckett, com o instante em que um cavalo, de repente, relinchará, trazendo a notícia de que nada mudou.³¹⁶ Diante desse desejo, a enorme afasia do corpo. “Mas essa sensação de que tanto gosto, a lona que pesa sobre minha cabeça, também não a tenho. Minha cabeça se teria tornado insensível? Teria eu sofrido um ataque, enquanto refletia?”³¹⁷ se pergunta o personagem de *O inominável*. E, no entanto, nenhuma resposta para o seu questionamento. Mesmo o tempo não é capaz de trazer de volta os sentidos perdidos. “Passaram-se horas, deve ser dia novamente, nada mudou, eu não ouço nada, não vejo nada, minha cabeça não sente nada”.³¹⁸ Os sentidos do corpo estão, aqui, completamente ausentes. A serragem e o vaso, que encerravam o corpo e o fechavam, como numa espécie de casulo ou de placenta, não mais dão a impressão de encerramento ao personagem. Sem saber

³¹⁵ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.63.

³¹⁶ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994, p.115.

³¹⁷ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.63.

³¹⁸ Idem.

ao certo onde acaba, o corpo enfrenta a sensação de uma radical dissolução. E mesmo as memórias que se lembra não são propriamente suas. “O lugar, se pudesse pelo menos me sentir um lugar, tentei, vou tentar, esse nunca foi o meu, esse mar sob minha janela, mais alto que minha janela, e a canoa, tu te lembrás da canoa, e o rio, e a baía, eu bem sabia que tinha recordações, pena que não sejam a meu respeito”.³¹⁹ O corpo não se sente um lugar. A consciência nunca se estabiliza.

Levanto-me, saio, e está tudo mudado. Minha cabeça se esvazia de sangue, por todos os lados me assaltam ruídos de coisas se evitando, se juntando, voando em estilhaços, meus olhos procuram em vão semelhanças, cada ponto da minha pele grita uma mensagem diferente, soçobro nos borrifos dos fenômenos.³²⁰

A relação com o trecho do ensaio de Benjamin, “Experiência e pobreza” e com a poesia de Brecht “Apague os rastros” é, aqui, inevitável. “Levanto-me, saio, e está tudo mudado”,³²¹ ressoa junto com “uma paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens”.³²² Falariam, Benjamin e Beckett, da mesma coisa? Depois das graves explosões e rupturas, depois dos estilhaços da paisagem e a transformação de tudo aquilo que se tomava como certeza, se encontrava o corpo – frágil, desmemoriado, exausto de tudo, desamparado de tudo, completamente sozinho.

*

A célebre “Infância em Berlim por volta de 1900”³²³ traz, de forma quase aforística, as memórias de Benjamin quando pequeno. São relatos autobiográficos. Nelas, Benjamin mostra toda sua aproximação com Proust – escritor que, além de suas traduções, tinha um lugar especial em seu gosto pela leitura. A infância, para Benjamin, era o tempo das descobertas, uma fase cheia de

³¹⁹ Ibid., p.122.

³²⁰ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.155.

³²¹ Idem.

³²² BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994, p.115.

³²³ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa – 6ªed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2).

expectativas, como conta em “Partida e regresso”.³²⁴ Esses fragmentos de sua infância guardam algumas semelhanças com *Companhia*,³²⁵ de Beckett, sobretudo porque é essa a obra em que o escritor irlandês potencialmente mescla os acontecimentos de sua juventude às criações ficcionais.

Você tem pena de um ouriço-cacheiro no frio lá fora e o coloca numa velha caixa de chapéu com algumas minhocas. 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 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 pensando 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 seu caminho como cruzou.³²⁶

Nesse trecho o próprio Beckett, que já tinha escrito sobre Proust quando mais novo, pontualmente evoca um sentimento semelhante àquela tão comentada passagem do chá com bolinhos Madeleine na *Recherche* proustiana. O entusiasmo com seus pequenos feitos não durava muito. “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”.³²⁷ Esse desbotamento dos entusiasmos, para o jovem personagem de Beckett, acontecia muito próximo àquele sentimento de Marcel a

³²⁴ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de Mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa; revisão técnica Márcio Seligmann-Silva – 6ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2). Cf. “Partida e regresso”, p.82.

³²⁵ BECKETT, Samuel. “Companhia” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

³²⁶ BECKETT, Samuel. “Companhia” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012, p.40-41. Grifo meu.

³²⁷ Idem.

cada novo gole de chá. Pois o que havia de surpreendente não estava propriamente no gosto ao paladar, mas no que aquela mistura evocava de outro tempo – o tempo entrecruzado. Enquanto as coisas mal se acendiam e já perdiam sua beleza, com o ouriço-cacheiro foi diferente. Era justamente o acaso, como em Proust, que o trazia tamanha felicidade. “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 seu caminho como cruzou”.³²⁸ Não fosse a sorte do encontro com o ouriço pelo seu caminho naquele dia frio e tudo seria diferente. Pois, como disse Benjamin no ensaio “A imagem de Proust”,³²⁹ “não podemos prever os encontros que nos estariam destinados se nos submetêssemos menos ao sono”.³³⁰ É justamente o acaso do inesperado que causa tamanha felicidade.

Benjamin, em “O jogo das letras”, como em quase todos os escritos sobre sua infância em Berlim, nos conta da saudade que sente do jogo de plaquinhas do alfabeto gótico, que ocupa um lugar fundamental em suas memórias. No entanto, a magia que tinha esse jogo não está propriamente no objeto, mas na saudade de um tempo perdido, inacessível, impossível de ser vivido novamente. “A mão pode ainda. Sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realiza-la de fato. Assim, posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo”,³³¹ diz Benjamin. Ou seja, a saudade não está propriamente no jogo, mas no lugar que o jogo ocupa. “A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro”.³³²

³²⁸ Idem.

³²⁹ BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. – 3ª ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

³³⁰ Idem, p.38.

³³¹ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa – 6ªed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2). Cf. “O jogo das letras”, p.106.

³³² Idem.

4.4

Benjamin e Beckett: herdeiros do mesmo céu?

Que não me venham falar da lua, não tem lua na minha noite, e se me acontece falar de estrelas é por descuido.

Molloy – Samuel Beckett

Do desejo de uma aproximação entre Benjamin e Beckett, das diversas e possíveis maneiras de buscarmos esse tensionamento, existe uma imagem muito cara aos dois autores, que me parece tão potente quanto a questão da linguagem e do silêncio abordada nos dois capítulos anteriores. Essa imagem aparece emblematicamente no ensaio de Benjamin, “Experiência e pobreza”,³³³ que analisamos no primeiro capítulo, e recorrentemente nos romances que compõem a trilogia do pós-guerra de Samuel Beckett. Falo, aqui, da presença do céu – quase sempre, nos romances do escritor irlandês, descrito sem estrelas, de uma coloração que varia apenas entre algumas tonalidades de cinza. Também, para Benjamin, talvez essa imagem seja das mais emblemáticas para se pensar as constantes rupturas e mudanças sofridas na época. Pois era a este céu que, no período entreguerras, todos se voltavam – constatando o enorme desamparo do corpo. Em uma época onde nada deixava rastros na memória dos mortais, dia após dia o céu permanecia ali, apesar de tudo, onde sempre esteve. É o céu, afinal, que nos lembra de nossa condição finita e humana, mas é ele, também, que nos abre um acesso à vastidão do universo, à esperança de não estarmos sozinhos, enfim, completamente sozinhos.

Não poderia ter encontrado nada melhor, para me ajudar a partir deste lugar ainda mal fechado ao mundo, que o céu noturno onde nada acontece, se bem que seja cheio de tumulto e violência. Ou então é preciso ter a noite inteira à sua frente, para seguir as lentas quedas e ascensões de outros mundos, quando há alguma, ou para esperar os meteoros, e eu, eu não tenho a noite inteira à minha frente.³³⁴

³³³ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

³³⁴ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.93.

Os grandes navegadores sempre tiveram o céu como bússola para suas viagens. Constatavam o rumo de seus direcionamentos através das estrelas. Também era sob esse mesmo céu que Molloy e Moran sofriam toda espécie de intempérie, o que, de certo, dificultava seus caminhos pela floresta. Contrário a um pensamento empirista, que não vê nas experiências passadas uma garantia à repetição dessa experiência no futuro, as nuances do tempo e o céu noturno apareciam, para Malone, como algo completamente entediante, onde “nada acontece”, apesar de seus “tumultos e violências”.³³⁵ Também para Molloy, ainda que avançasse dia e noite em direção à casa de sua mãe, não importando o quão longe fosse, o céu era sempre o mesmo. O que para ele não parecia ganhar qualquer tom de alívio, mas de uma incontornável monotonia. “Por mais longe que tenha ido, tanto numa direção quanto na outra, foi sempre o mesmo céu, e a mesma terra, exatamente, dia após dia, e noite após noite.”³³⁶ As características da paisagem, sempre muito semelhantes, cheias de colinas, se fundiam “insensivelmente umas nas outras”.³³⁷ Quanto à sua cidade, Molloy:

É possível que tenha muitas vezes saído da minha, acreditando estar nela ainda. Mas preferia me apegar à minha crença simples, a que me dizia, Molloy, sua região é muito extensa, você nunca saiu dela e não sairá jamais. **E por onde quer que você vague, entre seus limites distantes, será sempre a mesma coisa, precisamente.** O que levaria a crer que meus deslocamentos não se deviam a outra coisa, à roda empenada que me levava, com safanões imprevisíveis, da fadiga ao repouso, e vice-versa, por exemplo. Mas agora não vagueio mais, em parte alguma, e até quase não me mexo, e entretanto nada mudou. **E os confins do meu quarto, da minha cama, do meu corpo, estão tão longe de mim quanto os da minha região, no tempo do meu esplendor.**³³⁸

Molloy estaria fadado a nunca sair de sua região, independente do esforço de suas caminhadas. “E por onde quer que você vague, entre seus limites distantes, será sempre a mesma coisa, precisamente”.³³⁹ Essa constatação talvez trouxesse alívio, se em outro contexto. Mas aqui, pontualmente, traz um grau enorme, se não de tédio e monotonia, de desespero. Molloy estaria para sempre preso à sua condição de vagar “da fadiga ao repouso”,³⁴⁰ sempre na mesma lama. Empenhando o máximo ou o mínimo esforço, não importava, nada mudaria. “Mas agora não

³³⁵ Idem.

³³⁶ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.96-97.

³³⁷ Idem.

³³⁸ Idem. Grifo meu.

³³⁹ Idem.

³⁴⁰ Idem.

vagueio mais, em parte alguma, e até quase não me mexo, e entretanto nada mudou.”³⁴¹

*

Em um tempo onde nada tinha fixidez, onde nada era capaz de deixar seus rastros, como já anunciava a poesia de Brecht “Apague os rastros”, o avião, em seus *loopings* rasantes, marcava o céu de fumaça fazendo desenhos circulares sobre sua superfície.

Um avião passa, voando baixo, com um barulho de trovão. É um barulho que não tem nada de trovão, diz-se trovão mas não se pensa nisso, é um barulho fugaz e forte e só, não se parece com nenhum outro. É por certo a primeira vez que o ouço aqui, que eu saiba [...] E mais. Fui testemunha de um dos primeiros *loopings*, juro. Não tinha medo. Estava em cima de uma pista de corrida, minha mãe me segurava pela mão. Ela dizia, É um prodígio, um prodígio. [...] um dia subíamos juntos uma ladeira extraordinariamente íngreme, perto de casa provavelmente, as ladeiras íngremes se confundem na minha memória. Me lembro do azul do céu. Disse, O céu está mais longe do que se imagina, não é, mamãe? Foi sem malícia, pensei simplesmente livremente nas milhas que me separavam dele. Ela responde, Ele está exatamente tão longe quanto parece. Ela tinha razão. Mas na hora isso me arrasou.³⁴²

Malone associa esse barulho às rajadas de um trovão apenas por assimilação, para o aproximar de algo que a sua experiência conhecia. “Diz-se trovão, mas não se pensa nisso, é um barulho fugaz e forte e só, não se parece com nenhum outro. É por certo a primeira vez que o ouço aqui, que eu saiba”.³⁴³ É assim que Malone começa a nos contar sobre uma de suas memórias de infância, ainda que essa memória seja um pouco difusa – fato recorrente quando os personagens de Beckett tentam descrever a paisagem de suas lembranças através de algum aspecto particular do entorno. “Um dia subíamos juntos uma ladeira extraordinariamente íngreme, perto de casa provavelmente, as ladeiras íngremes se confundem na minha memória”.³⁴⁴ A presença das estrelas e do azul do céu aparece, quase sempre, como uma metáfora para um tempo inacessível ou como uma espécie de esperança de que um dia o tédio cesse. “Longe de qualquer abrigo,

³⁴¹ Idem.

³⁴² BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.130-131. Grifo do autor.

³⁴³ Idem.

³⁴⁴ Idem.

a sorrir e a agradecer por essa pancada de chuva e pela promessa de que veria estrelas um pouco mais tarde”.³⁴⁵ Pelo fato do céu não ser nunca límpido ou azul, as estrelas quase nunca aparecem. “A noite não é como de costume. Não é porque eu não veja estrelas, é raro que uma estrela se mostre lá em cima, no estreito céu que posso ver.”³⁴⁶

Um trecho muito semelhante à citação anterior reaparece em *Companhia*,³⁴⁷ ao qual poderíamos ler em paralelo:

TU, UM GAROTINHO, saís das lojas Connolly segurando tua mãe pela mão. Tomas a direita e avanças em silêncio para o sul, pela rodovia. Depois de uns cem passos, voltas-te para o campo e inicias a longa e íngreme subida para casa. Caminhas em silêncio, mão na mão, no ar quente e parado do estio. É um fim de tarde, e depois de uns cem passos o sol aparece acima do topo do outeiro. Olhando para o céu azul e depois para o rosto de tua mãe, rompes o silêncio perguntando-lhe se, na verdade, não é muito mais distante do que parece. O céu, queres dizer. O céu azul. Não recebendo resposta, reformulas mentalmente a pergunta e, uns cem passos depois, olhas de novo para o rosto dela, e perguntas se não parece muito menos distante do que, na verdade, é. Por uma razão que nunca chegaste a entender, a pergunta deve tê-la irritado profundamente. Pois repeliu tua mãozinha e deu-te uma resposta dura que jamais esqueceste.³⁴⁸

Esse trecho, no entanto, traz outras informações que não estão presentes no relato de Malone, nos dando a possibilidade de entrever outras nuances e informações. Dentre as obras de Beckett, desde a trilogia do pós-guerra às prosas ficcionais tardias, *Companhia* talvez seja a mais mnêmica entre elas. Sabe-se que, nas obras de Beckett, por vezes as criações são entremeadas às suas próprias memórias de infância.³⁴⁹ Gostaria de ressaltar, ainda nesse trecho, a presença de alguns elementos ausentes do trecho retirado de *Malone morre*, como a presença das lojas Connolly, das rodovias e do campo, das subidas íngremes e do silêncio.

As semelhanças, entretanto, são várias:

³⁴⁵ Ibid., p.96.

³⁴⁶ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.63.

³⁴⁷ BECKETT, Samuel. *Companhia*. Edição Francisco Alves. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

³⁴⁸ Idem, p.45-46. Embora as outras citações de *Companhia* sigam as traduções de Ana Helena Souza, opto, especialmente aqui, pela tradução da Elsa Martins, por uma predileção na construção formal deste trecho em particular.

³⁴⁹ ANDRADE, Fábio de Souza. “Malone narra a morte por um fio” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.119. Cf. Nota 7. “Malone retoma ainda outra lembrança pessoal de Beckett, recorrente em sua obra, a da criança que recebe uma resposta atravessada da mãe, completamente injustificada, ao perguntar-lhe, curiosa, sobre a distância real do céu azul.”

No primeiro trecho: A mão que segura e é segurada, a ladeira íngreme, o céu azul e sua distância, a resposta atravessada da mãe.

No segundo trecho: A mão na mão, o ar quente e parado do estio, a distância do céu, o silêncio da mãe, a mão repelida e a resposta dura.

*

Eu mesmo sou cinza, tenho mesmo a impressão às vezes de emitir cinza [...] E até mesmo a minha noite não é a do céu. Evidentemente negro é negro em toda parte. Mas como é que meu pequeno espaço não se beneficia dos astros que por acaso vejo brilhar ao longe e que esta lua onde Caim pena sob seu fardo não ilumina nunca meu rosto?³⁵⁰

Malone, enquanto espera pela morte, se questiona sobre essa recusa dos astros ao deixarem de iluminar seu rosto. Para Fábio de Souza Andrade, “o cenário da agonia de Malone é banhado por uma luz própria, cinza, homogênea, que não projeta sombras (característica do reino dos mortos), cuja alternância não obedece aos ritmos do mundo exterior, aos ciclos naturais”.³⁵¹ Ele chega a citar em nota que, para Beckett, “nem as trevas totais, nem a luminosidade ofuscante seriam perturbadoras (cf. carta a Kaun), mas o *chiaroscuro*, o lusco-fusco, o sombreado”,³⁵² toda a variação da penumbra que não resulta nunca na claridade completa nem no apagamento total. A cor cinza talvez seja a cor do impasse. Ainda segundo Fábio de Souza Andrade, em entrevista à Univesp,³⁵³ o céu de Beckett não é nem preto nem branco, não é nem um nem outro; é toda a zona intermediária onde nada acontece – possivelmente a cor da melancolia moderna, ou do *spleen* baudelairiano. “E o que há a dizer a não ser que não há de verdade nenhuma cor aqui, exceto na medida em que esta incandescência cinzenta seja uma. Sim, poderíamos falar de cinza sem dúvida, por mim concordo.”³⁵⁴

Abro os olhos e fito longamente, sem piscar, como de pequeno, bem pequeno, sondava as novidades, e depois as antiguidades, o céu noturno. [...] As nuvens se dissipam, esfarrapadas, esgarçadas pelo vento, sobre um fundo límpido. Se tivesse paciência, veria a lua. Mas não terei. Agora que vi, ouço o vento. Fecho os olhos e

³⁵⁰ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.72.

³⁵¹ ANDRADE, Fábio de Souza. “Malone narra a morte por um fio” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.118.

³⁵² Idem. Cf. Nota 6.

³⁵³ Cf. Literatura Fundamental 06 – Esperando Godot – Fábio de Souza Andrade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zx5kV1QEQPo&t=1113s>. Acesso em 22 de Março de 2019.

³⁵⁴ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.72.

ele se confunde com a minha respiração. Palavras e imagens em turbilhão na minha cabeça, surgem inesgotáveis e se perseguem, se fundem, se despedaçam.³⁵⁵

Malone relembra o modo como olhava, quando pequeno, para o céu de sua infância. Fitava sem piscar, talvez para reparar melhor o movimento das nuvens e as várias formas que elas ganhavam com o vento, num simples gesto de imaginação. O céu é importante para as crianças porque é nessa superfície que podem dar margem à inventividade. Sobre o fundo límpido de um céu azul, ainda havia tempo para a criação de todo o universo de seu imaginário. A infância, tanto em Benjamin quanto em Beckett, aparece sempre como uma época inacessível. “O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade”,³⁵⁶ diz Benjamin. “Posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mais isso de nada adianta. Hoje sei andar, porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo.”³⁵⁷ A saudade da época da infância, para Benjamin, consiste justamente na impossibilidade de seu retorno.

Nada além da circunstância de estar de cama me permitia extrair da luz uma vantagem que os outros não podiam obter tão rapidamente. Tirava proveito do meu repouso e da proximidade da parede para saudar a luz com silhuetas. Agora se repetiam no papel da parede todos os jogos que eu fizera com os dedos, jogos ainda mais indefinidos, mais imponentes, mais enigmáticos. ‘Em vez de temer as sombras da noite’ – assim dizia meu livro de jogos ‘as crianças alegres as usam como divertimento’. E seguiam-se indicações ricamente ilustradas de como projetar no respaldo da cama imagens de cabritos monteses e granadeiros, de cisnes e coelhos. Obviamente, raras vezes eu conseguia ir além das fauces [sic] de um lobo.³⁵⁸

Em “Infância em Berlim por volta de 1900”, a noite ganha um caráter explicitamente lúdico. Ao relatar uma de suas memórias, Benjamin nos conta que nos dias de estado febril a escuridão da noite fazia, das paredes de seu quarto, ambiente ideal para que seus dedos se organizassem e se agrupassem, projetando jogos de sombras e silhuetas, dando vida a diversas espécies de animais imaginários. A presença das mãos reaparece em suas memórias de infância não

³⁵⁵ Ibid., p.44.

³⁵⁶ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa – 6ªed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2). Cf. “O jogo das letras”, p.105.

³⁵⁷ Ibid., p.106.

³⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa – 6ªed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2). Cf. “A febre”, p.111.

raras vezes, ora enfileirando as plaquinhas do alfabeto gótico do jogo das letras,³⁵⁹ ora penetrando-as pela fresta da porta entreaberta do armário da despensa, tateando “o açúcar ou as amêndoas, as passas ou as compotas”.³⁶⁰ Ou ainda quando mergulhavam no interior do armário de roupas, capturando a “massa suave e lanosa”³⁶¹ da bolsa de meia que, envolvida em si mesma, era, ao mesmo tempo, invólucro e conteúdo.³⁶²

Durante a infância, a presença das mãos tinha, para Benjamin, um caráter de descoberta de um mundo proibido – quase adulto. Esse gesto, tão presente nas passagens da poética “Infância em Berlim por volta de 1900”, reaparece em Benjamin, já mais tarde, diante de uma constatação bem diferente: as mãos, fundamentais para embalar as narrativas quando se contava uma história, como um gesto artesanal de quem urde ou tece, se tornavam, diante da experiência incomunicável da guerra, inertes. Inertes não apenas porque o trabalho manual foi substituído pelas máquinas, diante da força do capitalismo. Inerte também porque, como um poeta que embala, com as mãos, suas palavras, a experiência da guerra era incomunicável. O movimento das mãos procuraria a palavra exata para descrever o que os seres humanos tinham acabado de viver. Horror? Monstruosidade? Terror? Ainda parecia pouco. Nenhuma palavra era suficientemente aguda para descrever um acontecimento daquele porte. Que palavras então para o que se desconhece?

³⁵⁹ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa – 6ªed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2). Cf. “O jogo das letras”, p.106.

³⁶⁰ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa – 6ªed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2). Cf. “A despensa”, p.88.

³⁶¹ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa – 6ªed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.2). Cf. “Armários”, p.123.

³⁶² BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 39 “A meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando este enrolada, na gaveta de roupas, é ao mesmo tempo ‘bolsa’ e ‘conteúdo’.”

Apontamentos finais

“A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz”,³⁶³ diz Benjamin na quinta tese “Sobre o conceito da história”. Fugaz como um clarão que brilha no céu do entendimento. Para ele, não caberia ao materialista histórico um resgate ao passado, tampouco seria necessário conhecê-lo “como [...] de fato foi”.³⁶⁴ Sua postura deveria se apropriar “de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.³⁶⁵ Como a cena de um sonho que, pouco depois de acordarmos, retorna à nossa memória quando já estamos conscientes, para Benjamin, narrar a história deveria ser uma atenção a aparição desses instantes únicos, que não se repetem.

Lembremos do quadro de Paul Klee, *O ângelus novus*, que ganha a predileção de Benjamin – esse anjo com a boca aberta e as mãos rendidas ao alto, os olhos e a face estatelados e o corpo paralisado. “Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”.³⁶⁶ Para Benjamin, exatamente assim deveria ser o anjo da história. É certo que “ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las”.³⁶⁷ Essa tempestade, segundo ele, lança esse anjo para o futuro, “ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso”.³⁶⁸ Como seria possível, então, vencer a força irresistível e irreduzível do tempo? Como seria possível, ainda, demorar o olhar sobre as ruínas, sobre os cacos desta história que se amontoa sobre nossos olhos?

³⁶³ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994, p.224. Cf. tese 5.

³⁶⁴ Idem.

³⁶⁵ Idem.

³⁶⁶ Ibid., p.226. Cf. tese 9.

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ Idem.

Contrário à compreensão de um “tempo homogêneo e vazio”,³⁶⁹ vinculada à teoria social-democrata que defendia a “Idéia [sic] de um progresso da humanidade na história”,³⁷⁰ Benjamin defenderia a construção da história através da compreensão de “um tempo saturado de agoras”.³⁷¹ Era o instante, portanto, essa abertura àquele caráter messiânico de redenção. Nem tão somente o passado, sempre inacessível, nem o futuro, que se põe inalcançável, mas o presente e sua possibilidade infinita à salvação. Só podemos compreender essa atenção benjaminiana ao instante, se tivermos em mente o caráter contingente da história, onde cada fato é único, e se desvela único, sem decorrer do passado nem tampouco aludir ao futuro. Diferente da postura do historicista, o “materialista histórico” não preservaria nenhuma empatia com os vencedores que desfilariam diante desse cortejo triunfal.³⁷² Enquanto “os dominadores [...] espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão”,³⁷³ “o materialista se desvia”³⁷⁴ e traça um percurso voltado às minúcias, aquilo que se não se deixa entrever sob a ótica de um olhar atento apenas ao fluxo contínuo de um pensamento progressista. É sua “tarefa escovar a história a contrapelo”.³⁷⁵ Ir na contramão da história. Somente assim se faria jus aos derrotados, aos oprimidos, a todos aqueles corpos marginais, sem voz nem memória.

Ao dramaturgo e escritor irlandês, Samuel Beckett, as figuras dos vagabundos, marginais, ociosos – já bastante velhos para realizar grandes desejos, já muito fragmentados para andar eretos, já completamente exaustos para grandes sagas –, são centrais em suas obras. O que se enfrenta é a angustia das esperas, a precariedade das ações, o desinteresse pelo ser humano, a completa afasia. Seus personagens são como os narradores dessa espécie de fim dos tempos. Depois de verem as terríveis rupturas das guerras, depois de assistirem a história em estilhaços, ainda narram as minúcias de suas vidas, na descrição demorada daquilo que não parece ter importância. No entanto, não são narradores como Benjamin teorizava em seu ensaio sobre Leskov. Nos romances de Beckett, a

³⁶⁹ Ibid., p.229. Cf. tese 13.

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ Idem.

³⁷² Ibid., p.224. Cf. tese 7.

³⁷³ Idem.

³⁷⁴ Idem.

³⁷⁵ Idem.

memória, aquela musa épica da narrativa,³⁷⁶ é sempre falha. A história desses vagabundos nada tem a ver com o desejo de transmissibilidade de geração em geração. Seus personagens não têm nada. Nem família. Nem grandes propósitos. Duvidam de tudo, até mesmo de suas memórias. “Mas mesmo quando tinha meus dois olhos era assim, me parece, mas talvez não, pois já vai longe esse período da minha vida e guardo dele uma lembrança mais que imperfeita.”³⁷⁷

Vivem perambulando, vagando pelas estradas ermas sob um céu sem luar. Expulsos de suas casas, são exilados não só de sua pátria, mas também de um lugar fixo que lhes abrigue. “Fiquei portanto agradavelmente surpreso ao ouvi-la dizer que tinha um quarto, muito agradavelmente surpreso. Eu suspeitava disso, aliás. Quem não tem o seu próprio quarto?”³⁷⁸ se pergunta, sarcasticamente, o personagem de *Primeiro amor*, afinal, tampouco ele tinha um. E mais adiante prossegue: “eram de fato dois quartos, separados por uma cozinha, ela não tinha mentido. Disse-me que eu deveria ir buscar minhas coisas. Expliquei-lhe que eu não tinha coisas”.³⁷⁹ Sem grandes posses, levam consigo apenas alguns objetos, aqueles que lhes oferecem alguma espécie de alegria – uma prataria, seixos de chupar, nabos, ou qualquer espécie de quinquilharia que lhes coubesse nos bolsos. “No dia seguinte, portanto, cheguei ao banco mais cedo, muito mais cedo, bem no começo da noite propriamente dita, mas mesmo assim tarde demais, pois ela já estava lá, no banco, debaixo dos galhos, tinindo de frio, em frente da água glacial”.³⁸⁰ Seus maiores interesses? Além de *bikes* e seixos, os números. Todo o cálculo de probabilidade do corpo e seus empenhos até que se sature toda a possibilidade de escapatória, até se encurralarem a ponto de não haver mais saída. “Eu não pensava em Anne”,³⁸¹ diz personagem de *Primeiro amor*, “muito, muito, vinte minutos, vinte e cinco minutos, e até meia hora por dia. Chego a esses números adicionando outros menores. Essa devia ser a minha maneira de amar”.³⁸² Mas, afinal, que importam as horas para o amor?

³⁷⁶ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1), p.211.

³⁷⁷ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014, p.78.

³⁷⁸ BECKETT, Samuel. *Primeiro amor*. Trad. Célia Euvaldo. – São Paulo: Cosac Naify, 2004. Não paginado.

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ Idem.

³⁸¹ Idem.

³⁸² Idem.

Referência Bibliográfica

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Canção de berço” In *Sentimento do mundo*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.25.

_____. Carlos Drummond de. “Madrigal lúgubre” In *Sentimento do mundo*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.41.

_____. Carlos Drummond de. “Mundo grande” In *Sentimento do mundo*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.45.

ANDRADE, Fábio de Souza. “Godot em dois tempos” In BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

_____. “Malone narra a morte por um fio” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. “O Inominável ou a Vida no Limbo” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. “Prefácio” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

ARENDT, Hannah. “Ação” In *A condição humana*. Trad. Norberto Raposo. – Rio de Janeiro: Ed. Forense universitária, 2001.

_____. “Walter Benjamin: 1892-1940” In *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann; posfácio Celso Lafer – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BECKETT, Samuel. *A piece of monologue*. The Kenyon Review, New Series, Vol.1, No. 3 (Summer, 1979) p.1-4.

_____. “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937” In *Samuel Beckett O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. “Companhia” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

_____. _____. Edição Francisco Alves. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. “Cronologia” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

_____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Companhia das letras, 2017.

_____. Entrevista com Beckett: Entrevista [16.2.61,1,7] Nouvelles Littéraires Entrevista concedida a Gabriel Dáubarède In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014.

_____. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2014.

_____. “O caminho” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

_____. “Ouvido no escuro I” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

_____. “Ouvido no escuro II” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

_____. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. “Pra frente o pior” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

_____. *Primeiro amor*. Trad. Célia Euvaldo. – São Paulo: Cosac Naify, 2004. Não paginado.

_____. “Sobressaltos” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

_____. “Teto” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

_____. “Tom Driver no Columbia University Forum: Excerto [Summer 1961, 21-5]” In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. “Três diálogos com Georges Duthuit (1949)” In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Uma entrevista com Beckett: Entrevista [5.5.56,11,1,3] Nova Iorque: New York Times. Entrevista concedida a Israel Shenker In ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Trad. Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

_____. “A teoria primeiro romântica do conhecimento da arte” In *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva – 3ª ed. – São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. “Curriculum vitae, Dr. Walter Benjamin” In *Origem do drama trágico alemão*; Ed. e Trad. João Barrento. – 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. “Experiência e pobreza” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

_____. “Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 8ª ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1).

_____. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa; revisão técnica Márcio Seligmann-Silva – 6ª ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras escolhidas, v.2).

_____. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

_____. “Prólogo epistemológico-crítico” In *Origem do drama trágico alemão*; Ed. e Trad. João Barrento. – 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. “Sobre o conceito da história” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ª ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v.1).

BLANCHOT, Maurice. “Onde agora? Quem agora?” In *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. “Gaguejou...” In *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. “O esgotado” In *Sobre o Teatro: um manifesto de menos*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Disponível em: <https://zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/t1303.pdf>. Acesso em: Janeiro de 2019.

DERRIDA, Jacques. “Auto-imunidade: suicídios reais e simbólicos – Um diálogo com Jacques Derrida” In *Filosofia em tempo de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida / Giovanna Borradori*. Trad. Roberto Muggiati. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento” Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374669/mod_resource/content/1/DERRIDA_Uma_certa_possibilidade_impossivel_de_dizer_o_acontecimento.pdf. Acesso em: 23 de Março de 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Imagem-montagem ou imagem-mentira” In *Imagens apesar de tudo*. – Lisboa: Imago, 2012.

_____. “Imagem parecida ou imagem que quer parecer” In *Imagens apesar de tudo*. – Lisboa: Imago, 2012.

_____. “No próprio olho da história” In *Imagens apesar de tudo*. – Lisboa: Imago, 2012.

_____. “Quatro pedaços de película arrancados ao inferno” In *Imagens apesar de tudo*. – Lisboa: Imago, 2012.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão*. 277 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009, p. 148-153.

_____. O elogiável risco de escrever sem ter fim. *Folha de S. Paulo*. Fev. 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>.

_____. “O silêncio que resta” In *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Organização de Adauto Novaes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

FOUCAULT, Michel. “O corpo utópico” In *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Selma Tannus Muchail. – São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. “Além do Princípio de Prazer” In *Livro XVIII – Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemdoprincipiodeprazer.pdf> Acesso em: 22 de Março de 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. “Nota da autora” In *Lembrar escrever esquecer*. – São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. “Prólogo: Escrita, morte, transmissão” In *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin* – São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. “Walter Benjamin ou a história aberta” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 8ª ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1).

GATTI, Luciano. Samuel Beckett e o minimalismo. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro. v. XII, n. 23, p. 210-237, Dezembro de 2018.

_____. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n.6, p.74-94. Abril de 2009. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/697/653> . Acesso em 25 de Março de 2019.

KIFFER, ANA (Org.) *Sobre o corpo*. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do *Eu* tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” Disponível em: <http://www.bsfreud.com/jlestadioespelho.html> Acesso em: 22 de Março de 2019.

LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais” In *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo* / organizadores Daniel Lins e Sylvio Gadelha. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e Desporto, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* – Rio de Janeiro, J. Olympio, 1974.

_____. “Silêncio” In *Todos os contos/Clarice Lispector*. Org. Benjamin Moser. – Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MARTINS, Helena. Beckett e a língua dos outros – que outros? *Tradução em revista* 7. 2009, p.1-14. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15040/15040.PDFXXvmi>. Acesso em 23 de Março de 2019.

_____. Dizer-mostrar o estranho. *ALEA*. Rio de Janeiro. v.14/1, p. 93-105. Jan-jun 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n1/v14n1a07.pdf>. Acesso em: 23 de Março de 2019.

_____. O chapéu de Beckett. *Gragoatá*, Niterói. v. 14, n. 26, p.135-154,1. sem. 2009.

OLIVEIRA, Marcela. “É preciso continuar, diz Beckett” In *Teatro da espera: Beckett e a ruína do drama*. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

_____. O fim da espera sem fim: o teatro de Beckett. *Dois pontos*., Curitiba, São Carlos, v. 15, n. 2, p.117-124, Setembro de 2018.

PAZ, Octavio. *A chama, a fala*. Disponível em: <http://www.mallarmargens.com/2012/10/viii-poemas-de-octavio-paz-escolhidos-e.html> Acesso em: 4 de Dezembro de 2017.

SANTOS, Manoel Antônio dos. “A constituição do mundo psíquico na concepção winnicottiana: uma contribuição à clínica das psicoses” Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/PRC/VOL12N3/05.PDF. Acesso em: 22 de Março de 2019.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.100.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v.20,n.1, p.65-82, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf> Acesso em: 12 de Novembro de 2017.

SILVA, Guilherme Ignácio da. “Prefácio” In PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 3ª ed. – São Paulo: Globo, 2006. — (Em busca do tempo perdido; v.1).

SOUZA, Ana Helena. “Notas sobre os textos e as traduções” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. – São Paulo: Globo, 2012.

SOUZA, Ana Helena. “Prefácio: a nuance de Malone” In BECKETT, Samuel. *Malone morre*. – São Paulo: Globo, 2014.

STEINER, George. “Da nuance e do escrúpulo” In *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castanõn Guimarães. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SZONDI, Peter. Esperança no passado – Sobre Walter Benjamin. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p.13-25, abril de 2009.

6.1

Entrevistas – Outros suportes

ANDRADE, Fábio de Souza. LITERATURA Fundamental 06 – Esperando Godot. Univesp TV. 2013. 29 min. son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zx5kV1QEQPo> Acesso em: 12 de Outubro de 2017.

DUARTE, Pedro. ARTE: olhar e colecionar. *MAR na academia: Seminário Internacional Biblioteca Walter Benjamin*. 2016. 2 h 06 min. son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D6ymDFo04FY&t=3326s> Acesso em: 11 de Outubro de 2017.

_____. O silêncio. [17 de Agosto, 2013]. Rio de Janeiro: Radio Batuta. Entrevista concedida a Luiz Fernando Vianna. Disponível em: <http://radiobatuta.com.br/programa/o-silencio-por-pedro-duarte/> Acesso em: 06 de Outubro de 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. NA Íntegra - Jeanne Marie Gagnebin – Memória. Univesp TV. 2009. 1 h 02 min. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b_v0-t2vnWY Acesso em: 2 de Dezembro de 2017.