



**Lucas Peleias Gahiosk**

**A prisão das palavras: linguagem, sujeito e mundo no  
romance de Samuel Beckett (1945-49)**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa  
de Pós-Graduação em História Social da Cultura  
da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Maurício Barreto Álvarez Parada

Rio de Janeiro,  
fevereiro de 2021



**Lucas Peleias Gahiosk**

**A prisão das palavras: linguagem, sujeito e mundo no  
romance de Samuel Beckett (1945-49)**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa  
de Pós-Graduação em História Social da Cultura  
da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão  
Examinadora abaixo:

**Prof. Maurício Barreto Álvarez Parada**

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Eduardo Wright Cardoso**

Departamento de História – PUC-Rio

**Profa. Luiza Laranjeira da Silva Mello**

UFRJ

Rio de Janeiro

fevereiro de 2021

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

## **Lucas Peleias Gahiosk**

Graduou-se em História na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolve, desde a graduação, pesquisas na área de História, com especial ênfase nas relações entre História e Literatura, dialogando com autores de diversos campos do saber, como a filosofia e a crítica literária.

### Ficha Catalográfica

Gahiosk, Lucas Peleias

A prisão das palavras : linguagem, sujeito e mundo no romance de Samuel Beckett (1945-49) / Lucas Peleias Gahiosk ; orientador: Maurício Barreto Álvarez Parada. – 2021.

150 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2021.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Sujeito. 4. Linguagem. 5. História. 6. Literatura. I. Parada, Maurício Barreto Álvarez. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Waltensir Dutra, na esperança de que,  
em algum tempo, de alguma forma,  
possamos ter longas e amigáveis conversas.

## **Agradecimentos**

À Sandra, a quem tudo devo, e a Pedro, pelo carinho, atenção e amor que tive ao longo desta jornada.

À PUC-Rio e ao CNPq, pelos auxílios concedidos na execução deste trabalho.

A meu orientador, Maurício Parada, por ter acolhido este projeto com a generosidade de um verdadeiro professor e por contribuir tão vivamente para meu crescimento intelectual.

À minha companheira, Mayara, por ter acompanhado os altos e baixos desta fase intensa da vida. Obrigado por todo o amor e cuidado.

A Maycon e Edson, pelas tantas leituras atentas, generosas e críticas. Sem vocês, este texto e minha caminhada não seriam os mesmos.

A Henrique, Carol, Thiago e Beatriz, porque a amizade de vocês se confunde com o amor pela história.

Aos amigos invisíveis que nos sustentam e acompanham nesta jornada em busca de sentido.

Por fim, sinto-me obrigado a dizer que estas páginas foram escritas enquanto nosso mundo enfrentava a crise que, talvez, inaugurou o século XXI definitivamente. Isolamento, medo, incerteza foram sentimentos que acompanharam este processo de escrita; mas há também uma ponta de esperança, uma fé inabalável na capacidade humana de reconstruir, sempre. E, nesse momento, a leitura de Beckett nos mostra que, para ir além do absurdo, é preciso atravessá-lo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001

## Resumo

Gahiosk, Lucas Peleias. Parada, Maurício Barreto Álvarez. **A prisão das palavras: linguagem, sujeito e mundo no romance de Samuel Beckett (1945-49)**. Rio de Janeiro, 2020. 150 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de história, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho tem como objetivo investigar um momento chave na obra do poeta, ensaísta, dramaturgo e romancista irlandês Samuel Barclay Beckett (1906-89), com ênfase em quatro obras em prosa escritas entre 1945 e 1949, a novela *Primeiro amor*, e a trilogia de romances *Molloy*, *Malone morre*, e *O inominável*. A leitura das obras busca articular três eixos principais: sujeito, linguagem e mundo, acompanhando o processo de radicalização formal operado por Beckett ao longo das obras. Neste universo, o sujeito é despido de qualquer protagonismo, sendo subjugado pelo poder da linguagem, que perde sua dimensão referencial. Assim, a própria narrativa é tensionada, na medida em que *falar* sobre o mundo, e, também, sobre si se configura como uma tarefa ao mesmo tempo impossível e inevitável. O narrador, figura do sujeito no romance, assume o frágil papel de vítima do fluxo ininterrupto da linguagem autônoma, e o próprio ato de escrita se converte em um subterfúgio que visa adiar o momento derradeiro, onde o narrador deverá finalmente falar sobre si.

## Palavras-chave

Sujeito; Linguagem; História; Literatura

## Abstract

Gahiosk, Lucas Peleias. Parada, Maurício Barreto Álvarez (advisor) **The prison of words: language, subject, and world in the work of Samuel Beckett (1945-49)**. Rio de Janeiro, 2020. 150 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de história, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The goal of this work is to investigate a key moment in the work of the Irish poet, playwright, essayist, and novelist Samuel Barclay Beckett (1906-89), focusing on four works in prose written between 1945 and 1949, the novella *First love*, and the trilogy of novels *Molloy*, *Malone dies*, and *The unnamable*. The analysis seeks to articulate three main topics: subject, language, and world, accompanying the process of formal radicalization set forth by Beckett. In this universe, the subject is devoid of any agency, being subjugated by the power of language, which in its turn loses any referential power. Thus, narrative itself is questioned, insofar that *speaking* about the world and about the self becomes both an impossible and inevitable task. The narrator, which figures the subject in the novel, plays the part of a victim in the unstoppable torrent of autonomous language, and the act of writing becomes a mere attempt to escape which seeks to postpone the inevitable moment where he must finally speak about himself.

## Keywords

Subject; Language; History; Literature

## Sumário

1. Introdução	10
2. A estrutura aporética do sujeito	22
3. Situações da linguagem no romance de Beckett	62
4. O mundo: um retorno a si?	107
5. Inverno sem jornada: à guisa de conclusão	143
6. Referências bibliográficas	149



*Obscurity, indeed, is painful to the mind as well as to the eye; but to bring light from obscurity, by whatever labour, must needs be delightful and rejoicing.*

David Hume

## 1. Introdução

A obra de Samuel Barclay Beckett (1906-1989) é, sem dúvida, marcada pela pluralidade. Ensaísta, poeta, dramaturgo e romancista, é impossível qualificá-lo a partir de uma única categoria. Enquanto artista e pensador sempre interessado em levar até o limite os meios de sua ferramenta – a palavra –, foi capaz de articular diversas referências e dimensões do saber daquela parte do mundo que se pode chamar de Ocidente.

Assim, não é possível que se pretenda realizar uma leitura “total” de sua obra, tanto por sua extensão, quanto por sua profundidade – em última análise, pela própria impossibilidade de se realizar uma leitura “total” sobre o que quer que seja. O texto de Beckett não é um texto fácil de ser lido: tanto pela abundância de referências, quanto pela própria complexidade de sua composição, principalmente no caso de seus romances. Como veremos nas páginas que se seguem, as possibilidades abertas pela (minha) leitura dos romances e novelas nos conduzem por caminhos tortuosos, onde nada parece harmonizar-se, onde há parágrafos intermináveis e textos que não apresentam quase nenhuma conclusão.

Por isso, foi necessário definir um problema – ou um conjunto de problemas – que deveriam organizar a leitura e a seleção dos textos. O que se deverá esperar das próximas páginas é um conjunto de reflexões que giram ao entorno da relação entre três instâncias que estão sempre em relação uma com a outra: sujeito – linguagem – mundo. Essas relações foram analisadas a partir da leitura de quatro obras<sup>1</sup>, sendo três romances e uma novela, todos próximos cronologicamente: *Molloy*, *Malone dies*, *The unnamable* (romances que formam a célebre *Trilogia* do pós-guerra) e o curto *Premier amour*<sup>2</sup>.

O leitor ou leitora perceberá, ao longo do texto, que estabeleci uma certa ordem na reflexão sobre as obras que mobilizei: o primeiro capítulo ocupar-se-á

---

1 Ao longo do texto, sempre que julguei pertinente, recorri também a outras obras de Beckett, a título de comparação, ou para o melhor desenvolvimento de certos argumentos/temas. Assim, o leitor ou leitora encontrará aqui referências ao drama, à poesia e, também, ao teatro de Beckett, na medida em que os temas que são – intensamente – desenvolvidos nos romances também encontram reverberações e novas formas no restante de sua obra.

2 As obras selecionadas foram todas escritas na segunda metade da década de 1940: *Premier amour* é escrita em 1945, enquanto os romances da *Trilogia* são redigidos entre 1947-49.

de *Premier amour* e *Molloy*, enquanto o foco do segundo será *Malone morre*. O terceiro capítulo terá como foco *The unnamable*. Apesar de cada capítulo estar “dedicado” a obras específicas, o leitor encontrará referências ao conjunto selecionado e a outras obras por todo o texto. Tal ordem de apresentação me pareceu oportuna pelo seguinte motivo: ela me permitiu construir um percurso para a reflexão, buscando em alguma medida acompanhar o trajeto de radicalização percorrido por Beckett ao longo das obras. Chamo de radicalização uma série de procedimentos formais que progressivamente subvertem a forma do romance, sobretudo no contexto da *Trilogia*. Dessa maneira, se pode colocar o escritor Beckett em diálogo com uma tradição e um momento histórico específicos, aquela primeira metade do século passado que viu a erosão das antigas certezas e pressupostos da modernidade, que tivera seu apogeu no século anterior. Beckett passou a maior parte desse período – na verdade, de sua vida – num dos lugares centrais dos movimentos de vanguarda europeus da primeira metade do Século XX: a cidade de Paris. Lá, o escritor tornou-se colaborador e amigo de James Joyce, que exercerá grande influência sobre sua obra.

Assim, minha leitura de *Premier amour* serve à colocação da questão principal que nos acompanhará: a tríade sujeito-linguagem-mundo, e suas relações tensas diante de um cenário de insuficiência da linguagem. Ao longo da leitura da *Trilogia*, o problema colocado pela leitura de *Premier amour* será desdobrado até chegar ao processo de desintegração das próprias categorias mobilizadas, em *The unnamable*.

Assim, julgo oportuno, no contexto da presente introdução, apresentar brevemente os enredos das obras selecionadas, para que o leitor ou leitora possa já vislumbrar alguns aspectos importantes sobre os quais nos debruçaremos.

*Premier amour* nos coloca diante de um narrador sem nome. Esse inominável quase não tem uma história – no sentido que torne possível situar a personagem em um tempo ou espaço específicos, ou saber algo acerca de sua idade, círculo social, etc. O narrador/personagem é quase autossuficiente, na medida em que a única coisa necessária para que ele comece a falar é sua própria voz, é o *seu* próprio início. O enredo é bastante simples: após a morte de seu pai, ele é expulso de casa pelos inquilinos de seu progenitor, e vaga pelas ruas de uma

cidade sem nome. Numa determinada noite, ele conhece uma mulher, Lulu, por quem, após alguns encontros fortuitos, se apaixona. Talvez, seria melhor empregar esse verbo com uma certa ressalva: a experiência do amor é, para ele, uma experiência de exílio, onde seu distanciamento em relação ao mundo – e, consequentemente, em relação à amada – é amplificado pelo contato amoroso.

Apaixonado, o narrador então se muda para a casa de Lulu – que não será sempre Lulu; em certo momento, o narrador lhe dá um novo nome, Anne, colocando em evidência a sua posição de privilégio dentro da narrativa. Ele tem o poder de nomear as coisas e, também, as outras pessoas. Ele assume, então, a posição de criador dentro do universo da obra.

Com a união dos dois – o narrador e Lulu/Anne – sob o mesmo teto, o protagonista começa a ver a amada mais nitidamente; começa a conhecê-la: pela primeira vez, ela é apresentada sob uma forma, e pode-se saber um pouco mais sobre suas características físicas e seus hábitos. O narrador descobre, por exemplo, que ela mancava; também descobre que ela se prostituía. Após algum tempo, ele é informado de que Lulu/Anne está grávida. Tem início, então, o fim da novela: o nascimento do filho marca o fim do romance, e o narrador foge enquanto Lulu/Anne sofre com as dores do parto. Contudo, mesmo com o fim da narrativa, permanece ainda uma estranha presença: os gritos de Lulu/Anne continuam sendo ouvidos, mesmo quando o narrador já está distante da amada.

Em *Premier amour*, procurei realizar uma leitura que privilegiasse a construção de um problema. Efetivamente, o que veremos é como o narrador da novela é capaz de colocar, de forma bastante sucinta, o que será um problema fundamental para a obra de Beckett, de uma maneira geral: a saber, o problema da relação entre o sujeito e o mundo

Em *Molloy*, tem início uma jornada. O romance se divide em duas partes. Na primeira, acompanhamos a viagem de Molloy em direção à casa de sua mãe. Na abertura do romance, Molloy se apresenta, já ocupando o quarto de sua mãe, que morrera, aparentemente, deixando o quarto livre para que o narrador possa ocupá-lo. A narrativa que Molloy nos apresentará realizar-se-á em retrospectiva. Será o relato de sua jornada, rumo à casa da mãe, e é durante a viagem que todos os acontecimentos da obra terão lugar.

Novamente, há aqui um termo que deve ser empregado com alguma ressalva. Quando falamos em “acontecimentos”, podemos nos remeter à ideia de ação e, por conseguinte, nos lembraremos da *Poética*, de Aristóteles, no que concerne à definição que o filósofo nos dá da poesia dramática: a imitação de pessoas agindo. Contudo, em *Molloy*, a ideia de acontecimento sofrerá um primeiro abalo: não há, aqui, nada que podemos qualificar, sem desconforto, de enredo. O acontecimento, a ação – a não ser que a própria fala conte como uma ação efetiva – não nos diz nada sobre o romance. Em determinado momento, Molloy é abordado e interrogado pela polícia. Depois, ele avista um barco. Após atropelar um cachorro, ele conhece uma mulher, que o abriga em sua casa. Após abandoná-la, ele vaga por diversos lugares: uma praia, uma cidade, até parar numa floresta, e interromper seu relato abruptamente.

Com isso, tem início a segunda parte do romance, que nos apresenta uma outra jornada: dessa vez, acompanharemos o relato de Jacques Moran, um homem que, ao que tudo indica, trabalha como detetive particular – ou alguma outra espécie de investigador – e goza de uma certa posição social. É neste momento que o romance pode causar menos estranhamento: no início do relato de Moran, conseguimos situar a personagem em um espaço e um tempo que, ainda que não sejam específicos, são mais familiares para o leitor: uma casa em uma pequena cidade em algum lugar da Europa ocidental; um homem que tem, além de um filho, relações sociais definidas. Moran frequenta a igreja de sua região, e tem relações bastante próximas com o sacerdote e o restante da comunidade. Moran é, também, patrão de uma mulher que trabalha em sua casa como governanta.

O segundo protagonista parece, então, o oposto do primeiro. Enquanto Molloy é completamente desprovido de posses – salvo sua bicicleta, que ele logo perde –, sofre com uma perna que não consegue mais mover e se nos apresenta como um marginal, alheio a qualquer convívio social mais significativo – o que é figurado por sua extrema dificuldade de responder às perguntas que o policial lhe dirige, e por sua dificuldade de relacionar-se com quem quer que seja –, Moran é a própria figura da sociabilidade. Além disso, parte importante de sua personagem é ser ele um homem que possui coisas: uma casa, um filho, uma profissão, conexões, além de prestígio social.

A jornada de Moran se inicia quando, em uma manhã ensolarada de domingo, ele recebe a visita de um colega chamado Gaber. Este lhe dá instruções sobre o próximo trabalho que deverá realizar, informando-o que deve encontrar um homem chamado Molloy. O relato de Moran é o relato da busca por Molloy. E, ao longo dessa busca, o mesmo procedimento que vimos em Molloy é realizado: a narrativa não se organiza a partir do acontecimento, mas gira ao entorno do sujeito e seu processo de decomposição. À medida que o leitor ou leitora se aproxima do final do relato de Moran, o narrador/personagem passa a assemelhar-se cada vez mais àquele que é procurado: o destino de Moran é tornar-se Molloy. Uma de suas pernas pouco a pouco não lhe obedece mais, assim como as do primeiro protagonista e, ao chegar de volta à casa, Moran encontra apenas as ruínas do que antes havia sido o símbolo de seu estatuto enquanto sujeito.

O segundo romance da *Trilogia* nos apresenta a Malone. Malone é, como Molloy e Moran, uma figura debilitada. Preso a uma cama, ele habita um quarto dentro de um prédio que permanece envolto em mistério. Aparentemente, trata-se de um prédio de apartamentos, em virtude dos sons que chegam até ele. De qualquer forma, alguém cuida dele. Impossibilitado de movimentar suas pernas, periodicamente Malone recebe a visita de um funcionário, que esvazia seu penico e lhe dá um prato de comida. Em seu quarto, Malone tem apenas uma cama, alguns móveis e uma pilha de objetos, que são a totalidade de suas posses.

Este novo protagonista ocupa, assim como Molloy e Moran, o lugar de autor de um relato. Porém, mais do que os protagonistas anteriores, Malone é o primeiro a produzir uma narrativa que desnuda para si mesma o seu caráter ficcional. Diferentemente dos outros dois, ele narra acontecimentos que têm lugar apenas nas páginas de seu caderno. Ele produz narrativas sobre outros, sob a justificativa de que o faz para passar o tempo, até a hora de sua morte chegar. Malone, para entreter-se até o momento derradeiro, inventa histórias sobre outras pessoas, sobre coisas e, ao final, planeja falar detalhadamente sobre suas posses, o que não chega a acontecer.

Assim, somos apresentados a outros personagens, como um menino chamado Saposcat, e uma família, os Lambert. A dimensão do acontecimento – fundamental para a elaboração do enredo – se dá quase exclusivamente no campo

ficcional aberto pela escrita de Malone. Em alguma medida, é como se o acontecimento se afastasse ainda mais do campo da narrativa. Malone tensiona, assim, ainda mais a forma da narrativa, fazendo aparecer a possibilidade de uma escrita que rompa com a necessidade do acontecimento, desnudando seu caráter acessório. Malone, assim, é um autor que tem consciência de seu papel ativo enquanto criador dentro do romance. Ele afasta o acontecimento de si por meio de sua dupla ficcionalização, esse recurso à metalinguagem, no espaço aberto pelas páginas que escreve. Por isso, talvez, seja difícil falar sobre o enredo de *Malone dies*, pois se trata de um romance onde nada, ou quase nada, efetivamente acontece. Poucas coisas acontecem ao narrador/personagem. A dimensão do acontecimento fica quase completamente circunscrita aos personagens criados pelo narrador, como passatempo enquanto espera pela chegada da morte.

O final de Malone é em alguma medida parecido com o de Moran; porém, há um dado mais dramático. Pouco a pouco o narrador começa a confundir-se com um de seus personagens. E, como veremos, esse gesto terá consequências importantes para o terceiro romance da *Trilogia*.

*The unnamable*, como veremos, tensionará ainda mais aquilo que já fora posto em questão pelos romances posteriores. Aqui, nosso protagonista não tem um nome. Trata-se de um narrador que tem um corpo que já não mais carrega a forma humana: ele afirma ter a forma de um ovo, sem pernas, mantendo apenas cabeça, braços e sua genitália. Lágrimas escorrem, sem cessar, de seus dois olhos abertos, que fitam o vazio diante de si. É como se o terceiro livro da *Trilogia* realizasse uma desintegração de categorias-chave do romance, como espaço, tempo, ação/acontecimento, e, por fim, a própria ideia de personagem. Esse processo é justamente uma das maiores marcas do romance do século XX (ROSENFELD, 1996), onde as categorias tradicionais do romance, que haviam se afirmado desde a consolidação do gênero no século XVIII, são postas em xeque. Tais categorias relacionam-se ao fortalecimento do individualismo, do racionalismo cartesiano e do pensamento liberal inglês que floresceram no século XVII (WATT, 2010). Assim, o romance se consolidou como gênero literário onde eram fundamentais a cronologia temporal coerente, que se torna o pano de fundo onde o nexos causal pode ligar os acontecimentos uns aos outros, a fidelidade à

experiência individual, e a identidade da personagem, orientada pela ideia de permanência no tempo, como aponta Ian Watt. Num momento em que esse mesmo individualismo torna-se um problema, assim como a própria razão cartesiana – um momento onde a crença na razão parece levar o mundo à barbárie, à guerra, aos campos de concentração – vemos surgir uma arte que se atribui o papel de desnudar essas categorias, subvertê-las, colocando o próprio romance contra si mesmo.

A esta altura do processo de desintegração do romance, ressurgem, sob uma nova luz, o problema do sujeito, que verá seu eu desdobrar-se em múltiplas vozes, em múltiplas identidades: a personagem assume o lugar de um recurso que o narrador emprega para retardar o momento onde deverá, finalmente e, talvez, de uma vez por todas, falar de si, para poder calar-se. Contudo, como veremos, o momento onde o narrador finalmente estará livre das palavras não chegará nunca.

*The unnamable* funciona, no contexto da *Trilogia*, como um momento em que a desintegração do romance alcança sua culminância, assim como a autoconsciência da condição dramática do narrador: tudo aquilo que povoa o mundo se lhe apresenta como acessório, desnecessário; o narrador só necessita de si e das palavras, das quais é prisioneiro. Seu maior desejo é calar-se, fazer a narrativa cessar; porém, ele não pode fazê-lo. As palavras fazem parte de sua condição, delimitam seu próprio espaço, e lhe ditam o regime dos disfarces que a própria narrativa torna possível.

Além da proximidade cronológica, existe ainda uma importante semelhança formal: todas são narradas em primeira pessoa. Tal característica imprime às obras uma certa urgência no ato de falar. Assim, ao usar sua própria voz (em termos relativos, como se verá no terceiro capítulo), o narrador articula experiências, pensamentos, impressões cada vez mais consciente de seu caráter enquanto criador – e, ao final, a imagem do criador dará lugar à imagem do ilusionista, ou de alguém que se perde em um baile de máscaras, errando em meio a rostos que lhe serão sempre desconhecidos, inclusive o seu próprio.

Isso nos levará a nossa próxima semelhança: excetuando-se o narrador de *Premier amour*, todos os outros escrevem sua própria história, de alguma forma. O que marca os narradores da *Trilogia* é justamente o fato de estarem todos



produzindo um relato, sabendo que o fazem, conscientes do caráter necessário dessa escrita. E todos são, em alguma medida, assombrados por uma força: assim, o narrador de *Premier amour* é assombrado pelos gritos de sua amada; assim, os narradores da *Trilogia* identificam a estranha presença de uma voz, que diz o que deve ser dito e governa os movimentos da narrativa.

E essas características que aproximam as obras sobre as quais me debrucei nos levam de volta ao eixo central da reflexão: a relação entre algo que chamamos de sujeito, a linguagem, e algo que chamamos de mundo. Entendo por sujeito, aqui, o que o próprio narrador de Beckett nos coloca: alguém que fala, que produz uma narrativa, que busca construir uma consciência de si e articulá-la às coisas que aparecem em seu caminho, que tenta comandar o jogo das palavras e, assim, preenche folhas e mais folhas de papel. Mais simplificada, alguém que está “do lado de dentro” da cabeça, sendo também uma espécie de “rei sem súditos”, nas palavras do narrador de *Premier amour*. Esse sujeito articula sua subjetividade – na falta de um termo melhor – empregando um meio que em si mesmo já tem o caráter de um sistema fechado: a linguagem aparece como grande sistema que governa os próprios movimentos do sujeito. Como afirma Bruno Clément, ela, dentro do universo de Samuel Beckett, se configura como o próprio espaço do sujeito, delimitando seus campos de ação e suas possibilidades; governando, em última análise, a própria maneira de articulação de sua subjetividade.

Disso decorre mais uma questão: a voz do sujeito não é nunca uma voz própria. Toda língua é, como afirma Deleuze (2010), uma língua estrangeira. Falar então deverá ser um movimento de fora para dentro. Assim, o sujeito nunca sente que fala com sua própria voz. Essa problemática fica ainda mais evidente no terceiro livro da *Trilogia*, quando o narrador torna explícito seu desconforto com as diferentes vozes que precisa tomar de empréstimo para falar sobre si. O recurso a um personagem e, também, à invenção de narrativas, assume o caráter de subterfúgio, de uma tentativa de retardar o momento derradeiro onde se deverá finalmente falar de si. *The unnamable* coloca em questão o próprio edifício da narrativa. Ela, assim, afasta-se cada vez mais da verdade, afastando o sujeito de si.

Por mundo, dentro do universo beckettiano, entendo aquilo que se encontra “fora da cabeça”, enquanto oposição ao sujeito, e sob essa categoria estão

incluídos os objetos e, também, as outras personagens; o mundo é tudo aquilo que o narrador de *Premier amour* qualifica como “não-eu”. Tal oposição reaparecerá em outras obras de Beckett, como veremos no terceiro capítulo.

Algo importante de ser ressaltado, a esta altura, é uma questão muito cara à escrita de Beckett: apesar de ser irlandês e ter a língua inglesa como sua língua materna, o escritor adotou o francês como sua língua criativa por excelência, e nela produziu boa parte de suas maiores obras. Além disso, maior parte das traduções para o inglês foi realizada pelo próprio autor. O que temos, então, é em alguma medida uma obra bifurcada, como aponta Nadia Louar, que segue por linhas paralelas, em dois idiomas distintos. No contexto do presente estudo, tive acesso a *Premier amour* a partir do original francês, e li a *Trilogia* a partir das traduções inglesas assinadas pelo próprio autor, em parceria com o escritor e tradutor Patrick Bowles – no caso de *Molloy*; no caso de *Malone dies* e *The unnamable*, Beckett as traduziu sem nenhuma colaboração.

Optei, ao longo do texto, por citar os títulos das obras traduzidos para o português, haja vista contarmos com excelentes traduções das principais obras de Beckett, em nosso país. Contudo, com exceção de *Premier amour*, todas as traduções das citações dos romances e outros textos de Beckett para o português foram realizadas por mim. Para a novela mencionada acima, consultei a tradução de Waltensir Dutra.

Como os três eixos que formam a problemática da qual o texto que se segue se ocupa – sujeito, linguagem, mundo – estão sempre entrelaçados, no contexto da obra beckettiana, o leitor ou leitora encontrará inevitavelmente alguma repetição, em virtude da impossibilidade de compartimentalizar-se completamente as discussões.

Por último, acredito ser importante falar também sobre a forma do presente texto. Como o leitor ou leitora verá, não se trata de um texto historiográfico que siga as convenções usuais de nossa escrita. E isso se dá por algumas razões. Em primeiro lugar, o próprio caráter do objeto – as obras acima referidas, e as que serão citadas ao longo do texto, assim como os problemas que serão desenvolvidos –, a meu ver, impede que a escrita assuma os ares de um sistema. Por mais que, na *Trilogia*, haja um certo desenvolvimento, no tocante à

desintegração da forma do romance, penso não ser possível escrever sobre a literatura de Beckett – podemos estender essa questão para outras obras e formas de arte, sobretudo no século XX, mas não somente – de forma sistemática, de modo que tenhamos um desenvolvimento argumentativo encadeado e nítido, com uma confiante conclusão ao final. À instabilidade da obra, foi necessário o contraponto da instabilidade da forma da análise. Foi necessário, em alguma medida, caminhar com Beckett, com seus narradores, seguir suas jornadas, hora de perto, hora de longe, e assim poder observar o objeto a partir de diferentes ângulos. Assim, o texto não segue uma ordem definida de antemão; os três capítulos que compõem o presente trabalho podem ser lidos em qualquer ordem que o leitor ou leitora preferir. Neles, estarão sempre presentes os três eixos que acima referi; a diferença entre eles é o foco que hora recairá sobre um, hora sobre outro. Da mesma maneira, cada capítulo deverá enfatizar as obras cuja leitura foi mais produtiva para seus objetivos. Contudo, ainda que empregue uma forma mais fluída, o texto não estará completamente livre de certa linearidade – seja pela forma acadêmica, que impõe tal formato, seja pela própria análise da *Trilogia*, como se verá mais adiante.

Isto posto, a forma que mais se adequou aos propósitos da experiência de pesquisa que se deu a partir da leitura de Samuel Beckett foi, para mim, a forma do ensaio. Penso que o ensaio é interessante pela possibilidade aberta por ele de se colocar em questão uma separação estrita entre sujeito e objeto, oriunda da tradição positivista (ADORNO, 2003). No ensaio, então, não nos deixaremos levar pela ideia de que a proximidade do sujeito contaminaria o objeto; mais ainda, não nos deixaremos levar pela vaidade de que o objeto em si encerra uma verdade que possa ser revelada pelo intérprete. Em se tratando de um objeto cultural, a obra de um autor, a tarefa da interpretação se torna, apenas, fazer emergir *uma* determinada leitura, a do intérprete. No contexto do ensaio – na verdade, penso que em qualquer prática interpretativa –, então, interpretação e intérprete não podem ser separados. Nas palavras de Adorno:

“Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto.” (ADORNO, 2003, p. 18)

O ensaio é capaz, assim, de empreender uma aproximação entre o sujeito e o objeto interpretado. E ele vai mais além: tal proximidade se faz necessária para que a interpretação atinja seus objetivos, tanto analíticos quanto formais. Seria, então, uma maneira de responder à pergunta que Adorno se faz em *O ensaio como forma*: como escrever sobre o estético de maneira não estética? Porém, como o próprio filósofo coloca, isso não significa dar ao ensaio o estatuto de arte. Arte, ele não é, não pretende e não pode ser, na medida em que deve ter por meio específico o conceito, como afirma o pensador alemão. Dessa forma, Adorno se afasta tanto da visão de Lukács quanto do positivismo acadêmico, que insiste numa suposta neutralidade da forma e num, se não completo, ao menos desejável, apagamento do sujeito.

Da mesma maneira, existe um questionamento, por meio da própria escrita, de existência de uma separação estrita entre forma e conteúdo. A pergunta, aqui, além daquela já colocada por Adorno, seria a seguinte: seria produtivo, diante de uma fonte que escapa a qualquer tentativa de enquadramento e estabilização, erigir algo que se assemelhe a um sistema, ou, em outras palavras, como realocar seu conteúdo numa forma que não resistirá à sua força destrutiva? Como o historiador ou a historiadora pode escrever sobre um objeto complexo de forma a não tentar reduzi-lo a algo que ele não é? É evidente que não se trata aqui de defender a ideia de que seja possível “apresentar” a obra de Beckett “da forma que ela realmente é”, ou, em outras palavras, de alcançar e revelar uma suposta “verdade”, ou “essência” da obra – seja na forma de um sentido único para sua leitura, ou na forma da intenção autoral. Como já foi dito, com Adorno, não se pode separar a interpretação do intérprete. Se trata aqui de realizar o exercício de uma escrita que tente seguir, até onde for possível, os passos do objeto. Dessa forma, creio que será possível respeitar os limites da própria obra, sem encerrá-la

em um sistema fechado que ignore suas principais características. É este o objetivo da leitura que proponho.

Por essa razão, o leitor ou leitora notará que a noção de contexto não será a protagonista deste estudo, ainda que esteja presente e tenha papel importante para minhas reflexões (como não podia deixar de ser). Sei que isto parece estranho para uma pesquisa que se realiza e se afirma no campo da historiografia. Contudo, penso que tal exercício é necessário, um momento determinado da pesquisa, onde o olhar “introspectivo”, para dentro da obra, se faz necessário para que depois se possa voar mais alto, com mais segurança.

## 2. A estrutura aporética do sujeito

As palavras se aglomeram; formam uma legião. Mais assustador que isso é o seu caráter: as palavras são inevitáveis. E isso, nossos heróis bem sabem. Sofrem, a cada frase, a cada interminável parágrafo, a violência de se reduzirem a algo que eles não conseguem controlar totalmente e, em última análise, compreender. Devemos então, nós, que estamos do outro lado da página, mergulhar nesse oceano profundo, e não sabemos se conseguiremos dele sair. No fundo, encontramos sombras que podemos chamar de personagens; homens eles parecem ser: assim eles se descrevem e, com exceção d'*O inominável* – consequência lógica da desintegração do sujeito na *Trilogia* – todos têm um corpo mais ou menos definido e funcional: mãos que escrevem, braços e pernas, uma boca que fala e, em última instância, uma voz que corta o ar e lança palavras, como dardos<sup>3</sup>. Mas sabemos – e eles também o sabem – que *são* apenas palavras. Em outras palavras (!): o problema do sujeito, o qual percorreremos neste capítulo, se entrelaça intimamente ao problema da linguagem, da narrativa e do mundo: haja vista que o sujeito, em Beckett, é apenas aquilo que podemos ler na folha de papel.

Nosso primeiro desafio é o seguinte: entender de onde o sujeito de Beckett parte, e em que medida ele se distancia de sua fonte, abrindo caminho para uma nova forma de se pensar o sujeito no romance. Será prudente começar nossa investigação sobre o sujeito por uma via negativa, estabelecendo um breve diálogo com uma tradição que afirmou o sujeito individualizado enquanto centro de suas reflexões e, finalmente, como a própria fonte da estrutura do mundo e árbitro da verdade.

Essa tradição, romântica, tem sua culminância em Marcel Proust (BERNAL, 1969), romancista que Beckett leu intensamente. Olga Bernal, no seu *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, afirma que o eu de Beckett se afasta daquele eu romântico na medida em que ele não se permite individualizar; é uma espécie de eu partilhado, que se estende por toda a condição humana, apesar de

---

3 N'*O inominável*, o narrador/personagem tem, sim, um corpo, mas não faz nada com ele. Ele lhe é completamente inútil. Logo, é como se suas funções se tivessem desintegrado.

preso a uma situação que a autora caracteriza como uma “indigência ontológica”. Como veremos, esse sujeito ontologicamente indigente abrirá alguns caminhos para uma positivação de nossa reflexão: em primeiro lugar, a sua própria estrutura aporética – que se dá na linguagem – não lhe faculta nada parecido com uma substância, impossibilitando que ele experimente qualquer estabilidade. Em seguida, veremos que as aporias sobre as quais se funda o sujeito em Beckett podem ser analisadas em diálogo com as reflexões de Paul Ricoeur sobre a ação, assim como a ideia de identidade e suas implicações em uma situação onde a própria linguagem e seus usos entram em crise profunda. Por fim, as aporias do sujeito nos colocam em uma relação de desconfiança e afastamento em relação ao próprio pensamento.

O eu que vemos nos romances de Beckett se encontra sempre numa situação instável, pois ele não tem aquele privilégio que no século XIX curvava o mundo aos seus caprichos; ao contrário, em suas narrativas ele aparece muito mais como um refém do que como um criador; ele é um prisioneiro da linguagem<sup>4</sup>. Em contrapartida, o sujeito romântico vê no mundo um grande espelho seu: tanto a filosofia quanto o romance defendem a primazia de uma subjetividade que é capaz de experimentar os acontecimentos e as coisas do mundo como fenômeno, como algo que *é para uma consciência*. Lemos, em Kant:

*Jusqu'ici on admettait que toute notre connaissance devait se régler sur les objets; mais dans cette hypothèse, tous les efforts pour établir sur eux quelque jugement a priori par concepts, ce qui aurait accru notre connaissance, n'aboutissaient à rien. Que l'on essaie donc enfin de voir si nous ne serons pas plus heureux dans les problèmes de la métaphysique en supposant que les objets doivent se régler sur notre connaissance... [...] Si l'intuition devait se régler sur la nature des objets, je ne vois pas comment on pourrait connaître quelque chose a priori; si l'objet, au contraire... se règle sur la nature de notre pouvoir*

4 No capítulo seguinte, veremos que Malone foge um pouco dessa condição; mas não devemos nos enganar: ele é, em última instância, um criador que permanece refém de sua criação.

*d'intuition, je puis me représenter à merveille cette possibilité.*  
(KANT, Apud. BERNAL, 1969.)<sup>5</sup>

O sujeito assume o papel de juiz da verdade; são ele e sua consciência que determinam os objetos, segundo sua intuição. Com isso, o sujeito, nas palavras de Bernal, é autorizado a se tornar um criador de mundos privados, que constituem a realidade. Não apenas juiz; o sujeito funda a própria verdade. A sua subjetividade se torna o princípio que dita as regras do jogo, e que organiza a realidade em uma forma inteligível e segura: a forma da razão. O sujeito enquanto criador e protagonista da verdade significa o seu autocentramento, o seu caráter dominante em sua relação com a realidade. Aqui, emerge uma relação específica entre sujeito e objeto, este último algo que pode ser revelado ao primeiro, a partir de sua capacidade criadora e – mais especificamente no campo da arte – mimética. Revelar a beleza é a tarefa do artista; revelar a verdade é a função do filósofo e do cientista. Essa certeza do desvelamento da verdade se apoia, também, em uma grande confiança no papel da linguagem e seu poder de acesso a essa verdade. A linguagem não se apresenta como coisa opaca no mundo, um emaranhado do qual o sujeito não pode se desvencilhar, mas como uma espécie de espelho, ou, em outros termos, uma forma que, se usada corretamente, segundo normas específicas – sempre em relação com o pensamento e suas leis – pode representar aquilo que está fora dela e, assim organizando a realidade, chegar ao verdadeiro a partir de sua “domesticação”. Não é possível separar a confiança na razão da confiança no poder da linguagem.

Como já dissemos acima e como veremos, Beckett – na verdade, vemos o mesmo movimento em muitos pensadores/pensadoras e artistas do século XX –

---

<sup>5</sup> “Até aqui se admitiu que todo o nosso conhecimento deveria ser regido pelos objetos; mas segundo esta hipótese todos os esforços por estabelecer sobre eles qualquer julgamento a priori por conceitos, o que faz crescer nossa consciência, não levam a nada. Que se tente ver se não seremos mais felizes nos problemas da metafísica supondo que os objetos se devem reger pela nossa consciência... [...] Se a intuição deve ser regida segundo a natureza dos objetos, não vejo como se poderia conhecer qualquer coisa a priori; se o objeto, ao contrário... for regido pela natureza de nosso poder de intuição, posso me representar muito bem esta possibilidade.” (Trad. minha)



nos coloca em outra relação com a linguagem, o que, necessariamente, significa uma outra relação com a razão. Essa relação será caracterizada por uma instabilidade que afeta em todos os aspectos a forma do romance, desde a construção da personagem até seu encadeamento narrativo, e nesta reflexão teremos o apoio de Paul Ricoeur; como veremos, aquilo que chamamos de estrutura aporética do sujeito pode ter como contrapartida – ou como *outro* necessário – a estrutura aporética do próprio romance.

Começemos pelo que salta aos olhos desde o princípio: o que une nossos protagonistas é, de pronto, o caráter da sua voz; todos narram as suas próprias histórias; são eles, a princípio, e não um *outro*<sup>6</sup>, que dão o relato de seus dramas. A este respeito, Malone constitui uma interessante exceção, pois ele narra não apenas a sua própria “aventura”, mas também inventa algumas narrativas sobre outras pessoas e situações, para passar o tempo enquanto aguarda sua morte. Não há, aqui, para o narrador em primeira pessoa, uma distinção clara entre o narrado e o vivido – em outros termos, entre o que é experimentado (*in loco*) e a sua posterior elaboração verbal (e, ainda mais radicalmente, em *Malone morre* veremos que até essa mínima distância pode ser posta em xeque). Temos, por conseguinte, a seguinte cena montada: um narrador nos fornece um relato do que ele viveu em algum momento; ele *narra*; o que temos dele, o eco de sua voz que chega até nós é o eco de suas *palavras*. Aqui começa uma de nossas primeiras dores: o narrador/personagem não se relaciona com as palavras como se elas fossem a expressão de um mundo preexistente; ele não *expressa* algo que as precede e permanece após a frase proferida. Nada sobrevive às palavras: nada vem antes, nada vem depois, e como nos ensina Malone, *nothing is more real than nothing*.

Se o caráter de representação das palavras dá lugar à sua opacidade, fica também evidente a sua dimensão criadora – o que pode nos fazer lembrar daquele eu romântico. Em um primeiro momento, isso poderia nos dar algum alívio: a personagem não expressa uma realidade interior, mas, com seu gesto narrativo, é capaz de criar algo inteiramente novo com as palavras; a personagem adquire,

---

6 Molloy e Malone abrem caminho para esse *outro* que se inscreve na identidade do narrador, no próprio ato de narrar. Nos ocuparemos, mais adiante, desse problema.

então, algum poder – e o poeta passa a rivalizar com a divindade, tornando o ato de narrar um ato de profanação (STEINER, 1988).

Segunda dor: nosso narrador não tem esse consolo, pois, apesar de ser ele quem fala, ele não cria nada – ou, ao menos, nada que não seja enfadonho, nada que não termine em uma expressão de tédio e uma vontade de calar-se. Se a linguagem cria mundos, eles são inabitáveis. A situação do narrador é ainda mais insuportável: o que ele experimenta é um quase completo divórcio entre as palavras e as coisas; é como se, como aponta Bernal, houvesse um *deslizamento*: as palavras deslizam para fora das coisas, delas se descolam, e tudo o que resta é um jogo de luzes e cores, corpos e sombras, e homens que observam um mundo de relações que subitamente se tornaram ininteligíveis.

Nossos heróis são prisioneiros do tédio interminável das palavras. A figura que cristaliza esse momento em uma imagem é o narrador de *Primeiro Amor*: ao final da novela, ao escapar do parto de Anne, o momento da fuga é constantemente atualizado por seus gritos, que ele nunca deixa de ouvir, quando interrompe seus passos. Narrar é fútil, mas é impossível ficar em silêncio. Da mesma forma, Molloy e Moran falam de uma voz, que escutam, apesar de não ser claro o que ela diz. Iniciaremos nossa investigação por *Primeiro Amor*; a novela nos auxiliará na colocação da questão do sujeito.

A novela, a princípio, pode frustrar leitores e leitoras desavisados. *Primeiro Amor* é um título um tanto quanto estranho. Citação do escritor russo do século XIX Ivan Turgêniev (CLÉMENT, 1994, p. 220) ele empresta à narrativa uma dimensão de quase ironia. Existe, de fato, uma relação amorosa; ela apresenta um progresso gradual, que vai desde o conhecer, passando pelo enamorar-se, chegando à fase de união de duas vidas sob um mesmo teto – até a derradeira separação. Entretanto, de forma alguma podemos qualificar essa relação como uma relação “romântica”, em termos usuais. O título da novela inaugura desde logo o tom de estranheza e não familiaridade que acompanhará a leitura – e, por que não, comicidade? Tragédia e comédia são dois planos que andam juntos em diversos momentos, tanto na prosa quanto no drama de Beckett.

Ao longo da novela, acompanhamos um homem, que narra alguns acontecimentos que se sucedem a partir da morte de seu pai. Toda a narrativa se

dá em retrospectiva: a partir de um “presente” indefinido, o narrador nos apresenta aquilo que se passou à época da morte de seu pai e de seu casamento, que se deu pouco tempo depois. Nosso narrador não tem nome. Ele vivia na antiga casa de seu progenitor, junto a hóspedes que, aparentemente, alugam quartos e ali vivem com suas famílias. O pai deixa como herança uma certa quantia em dinheiro, que o narrador recebe quando da sua morte. Também, o pai pede aos inquilinos para que o filho continue a viver na casa – o que sempre foi contestado, por razões que não nos são reveladas. Ausente o pai, nada mais resta para constranger os inquilinos de cumprir seu objetivo: nosso “herói” é posto na rua, um belo dia, pelos misteriosos moradores da casa depois de uma sessão sofrida – e quase sublime – de constipação no banheiro.

Aqui começa sua “aventura”: ele sai e erra pelas ruas de uma cidade que, como ele, não tem nome. Assim como a maior parte dos lugares em Beckett, a cidade – na falta de um nome melhor – de *Primeiro Amor* é apresentada como um espaço amorfo: não há um nome para ela, e não é feita nenhuma descrição que nos permita situar personagens e o próprio lugar em um espaço geográfico específico que seja – ou possa ser – familiar ao leitor. Podemos saber um pouco, é verdade. Lemos alguns nomes que – ao menos para um leitor ou leitora da Europa ocidental – podem causar alguma sensação de familiaridade, como Ohlsdorf, na Alemanha, ou a referência “*em terra prussiana*”, aludindo à localização de alguns cemitérios – uma das preferências de espaços lazer de nosso herói – o que nos situa em algum lugar na Europa, provavelmente o leste da França – apesar de ambos os protagonistas da novela não serem franceses. Mesmo assim, a nós, leitores e leitoras – sobretudo se não estivermos na Europa – qualquer satisfação referencial mais exata é negada.

A mesma sensação nos visita em outras obras de Beckett. Em *Fim de partida*, encerram-se Clov e Hamm em uma casa isolada, em proximidade do mar. Em *Krapp's last tape*, o espaço da ação não passa de um quarto incerto onde habita a personagem solitária do drama. Ao longo da obra, Beckett radicaliza essa ausência referencial. Em *Esperando Godot*, drama que abriu o caminho da fama internacional para Beckett, a discussão de Vladimir e Estragon sobre o lugar onde estão – e sobre Estragon não conseguir se lembrar do dia de dia anterior e de

outros lugares onde, de acordo com Vladimir, já estiveram – aponta para um estranhamento análogo acerca do espaço – e do tempo – ocupado pelas personagens. Ao longo de todo o drama, as duas personagens se relacionam de formas contraditórias com a geografia; Vladimir busca a todo o tempo uma referência que o tranquilize, enquanto Estragon age com certa indiferença e cansaço:

*Estragon: You and your landscapes! Tell me about the worms!*  
*Vladimir: All the same, you can't tell me that this [Gesture] bears any resemblance to... [He hesitates] ... to the Macon country, for example. You can't deny there's a big difference.*  
*Estragon: The Macon country! Who's talking to you about the Macon country?*  
*Vladimir: But you were there yourself, in the Macon country.*  
*Estragon: No, I was never in the Macon country. I've puked my puke of a life away here, I tell you! Here! In the Cackon country!*  
*Vladimir: But we were there together, I could swear to it! Picking grapes for a man called... [He snaps his fingers] ... can't think of the name of the man, at a place called... [He snaps his fingers]... can't think of the name of the place, do you not remember? (BECKETT, 2006, p. 57)<sup>7</sup>*

É produtivo também notar algumas diferenças que existem entre as versões inglesa e francesa de *Godot*. Na passagem em que Vladimir se esquece do nome do homem e do lugar onde colheram uvas, na versão francesa – que aparece antes

---

<sup>7</sup> “Estragon: Você e suas paisagens! Conte-me sobre os vermes!

Vladimir: Ainda assim, você não pode dizer que isto [Gesticula] guarda alguma semelhança com... [Ele hesita] ... os país de Macon, por exemplo. Não há como negar que há uma grande diferença.

Estragon: O país de Macon! Quem está falando sobre o país de Macon?

Vladimir: Mas você esteve lá, no país de Macon.

Estragon: Não, eu nunca estive no país de Macon. Vomitei todo o vomito de uma vida aqui, no país de Cackon!

Vladimir: Mas estivemos lá juntos, eu poderia jurar! Colhendo uvas para um homem chamado... [Estala os dedos] ... não consigo lembrar do nome do homem, num lugar chamado... [Estala os dedos]... não consigo lembrar do nome do lugar, você se lembra?”

da inglesa, devemos lembrar – o tal homem e o tal lugar têm ambos seus nomes próprios:

VLADIMIR. - *Pourtant nous avons été ensemble dans le Vaucluse, j'en mettrais ma main au feu. Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé Bonnelly, à Roussillon.*  
(BECKETT, 1952, p. 86)<sup>8</sup>

Mesmo com uma referência um pouco mais “precisa”, nenhum consolo vem às personagens – ou ao leitor: é impossível para elas experimentar qualquer tranquilidade no lugar onde estão, que se fecha mais e mais ao poder nominativo da palavra. A diferença, entretanto, entre as personagens de *Godot* e o narrador de *Primeiro Amor* é por sua vez bastante dramática: este último consegue escapar a todo momento, mesmo contra a sua vontade, do espaço que ocupa; já os dois primeiros são prisioneiros de um espaço que não compreendem, uma prisão sem barreiras, para empregar uma imagem de Gumbrecht (2014), impossibilitados que estão de ir embora – ainda que sintam vontade disso a todo o tempo – em virtude da espera. Gumbrecht mobiliza, em sua reflexão, o conceito de *latência* para tentar caracterizar uma experiência de grande parte do Ocidente (e também fora dele, como no caso do Japão) após o trauma da Segunda Guerra Mundial. Essa *atmosfera* (outro conceito importante para o autor) seria marcada pela presença de algo que não se revela, porém continua a nos acompanhar, de uma maneira quase fantasmagórica. É sob essa chave que Gumbrecht lê uma série de anúncios em revistas americanas do pós-guerra, marcados por fortes alusões a situações de violência. Uma das formas que a latência assume é justamente, segundo o autor, aquela presente em *Godot*: as personagens se encontram numa situação onde estão “sem saída e sem entrada”, impossibilitadas de qualquer ação significativa, ainda que não saibam exatamente o porquê – além de, é claro, estarem esperando Godot.

---

<sup>8</sup> “Vladimir: Contudo, estivemos juntos em Vaucluse, ponho minha mão no fogo. Colhemos uvas, veja, para um certo Bonnelly, em Roussillon.”

De volta ao *Primeiro Amor*, após sua expulsão repentina da casa de seu pai, nosso narrador então caminha sem rumo ou pouso aparente, até encontrar um canal. À beira, ele se deita sobre um banco, repetindo o mesmo gesto dia após dia, ao final da tarde. Algum tempo depois, inesperadamente, se senta ao seu lado uma mulher, a princípio tão amorfa quanto a cidade e os objetos ao redor. De início, os dois não se falam – Lulu, a mulher sem forma, apenas canta uma melodia sem palavras. Nos dias seguintes, ela retorna, e após o que parece ser uma relação sexual, vai embora; nos dias que se seguem ao primeiro contato amoroso, nosso narrador pede para que Lulu se ausente, e, se assim não puder fazer, que o encontre o menos possível. O frio o obriga a retirar-se do banco, e no estábulo onde nosso herói encontra um pouso temporário para o inverno, em meio ao esterco bovino, ocorre uma descoberta sublime. É na ausência de Lulu que o narrador se rende a um estranho sentimento: que ele hesita, mas, por fim, se rende, e o chama de *amor*. A descoberta coincide com sua irritação com o nome “Lulu”: logo que se farta, nosso narrador muda o nome da amada, e Lulu torna-se Anne – ao menos, para ele e o leitor. Claro, isso vai muito bem, o narrador pode fazê-lo. A instabilidade do objeto é em alguma medida a instabilidade do seu nome. Quando, farto de ausência e pleno de amor, sai e retorna ao banco, Anne lá o está esperando, a mulher amorfa surge novamente – tão inesperadamente quanto surgiu pela primeira vez –, com novo nome, e o narrador não hesita: os dois se unem, e vão juntos habitar sua casa. Nosso narrador ganha novo pouso.

Habitando os dois o mesmo teto, o narrador põe-se a investigar a casa: primeiramente, descreve seus cômodos e o modo como são divididos; ao achar um espaço aprazível, encerra-se nele, retirando todos os móveis – o que torna impossível o acesso ao quarto pelo corredor – criando para si uma espécie de fortaleza, encontrando uma garantia de estabilidade que talvez tivesse desejado um dia, quando da morte do pai: antes de seu casamento, ao ser expulso da antiga casa, ele já havia expressado o desejo de, achando aberta uma porta, entrincheirar-se num dos quartos e dali não sair jamais – exceto, talvez, quando impelido pelas necessidades do corpo. Finalmente, então, nosso narrador teria um pouso definitivo. Mas seu sono é perturbado pela própria amada: Anne, contra sua vontade – do narrador –, lhe dirige a palavra e constantemente mostra sua

presença, mesmo que diminuta. Ficamos sabendo que ela se prostitui; nosso herói apenas lhe pede para que seus clientes não façam barulho – pois o barulho que fazem o incomoda profundamente. Passados alguns meses, o tormento intolerável vem, inesperadamente: Anne lhe diz que está grávida, e o filho é dele. Assaltado pela necessidade da decisão, nosso herói se apronta a ir embora da casa. E sai, acompanhado pelos gritos das dores do parto de Anne, que ele nunca deixa de ouvir – como dissemos acima, *Primeiro Amor* materializa a prisão onde habita o personagem beckettiano: as palavras são inescapáveis.

No meio da legião, se entrevê algo que chamaremos de sujeito. As palavras nos permitem divisar alguma coisa que possui certos atributos e consciência de que se relaciona com um mundo, algo que está fora dele; em *Primeiro Amor*, se lê:

*La chose qui m'intéressait moi, roi sans sujets, celle dont la disposition de ma carcasse n'était que le plus lointain et futile des reflets, c'était la supination cérébrale, l'assoupissement de l'idée de moi et de l'idée de ce petit résidu de vétilles empoisonnantes qu'on appelle de non-moi, et même le monde, par paresse* (BECKETT, 1987, p. 29).<sup>9</sup>

Como o herói de *Primeiro Amor*, chamaremos mundo a tudo o que aparece como “não-eu”. O narrador tematiza sua própria condição de ser num ambiente que se lhe opõe: ele é uma consciência ciente de sua separação em relação às coisas que o cercam. Mas tal separação não significa autonomia completa: quem narra precisa do mundo (ainda que precário) como oposição a si para demarcar sua própria posição de sujeito, clamar seu posto de consciência pensante, e assim narrar a si mesmo. O narrador precisa de Lulu; mais precisamente, ele necessita da ideia de Lulu e da ideia de amor, do banco, da cidade e dos dois canais sem nome: tudo isso se torna condição indispensável – apesar de fútil – para que ele consiga

<sup>9</sup> “A coisa que me interessava a mim, rei sem súditos, da qual a posição de minha carcaça era apenas o mais longínquo e fútil dos reflexos, era a supinação cerebral, o torpor da ideia do eu e da ideia desse pequeno resíduo de ninharias envenenantes a que se dá o nome de não-eu, ou mesmo de mundo, por preguiça.” (Trad. Waltensir Dutra).

efetivar o único ato que lhe ainda é facultado. Por fim, ele precisa também de si mesmo, como um outro.

Ao narrar a si mesmo, a personagem constrói uma imagem contraditória que beira o cômico, e temos dificuldade de levá-la a sério. Isso porque não se pode nunca confiar no que ela própria diz: as sentenças proferidas no sentido de narrar o si mesmo não se podem desemaranhar de um turbilhão de afirmações contraditórias, às vezes no espaço de um parágrafo, às vezes no espaço de uma só sentença. Assim, lemos em *Primeiro Amor*:

*Ce que je connais le moins mal, ce sont mes douleurs. Je les pense toutes, tous les jours, c'est vite fait, la pensée va si vite, mais elles ne viennent pas toutes de la pensée. Oui, il y a des heures, l'après-midi surtout, où je me sens syncrétiste, manière Reinhold. Quel équilibre. D'ailleurs je les connais mal aussi, mes douleurs. Cela doit venir de ce que je ne suis pas que douleur. Voilà l'astuce.* (p. 35)<sup>10</sup>

O sujeito não é para além da dor; ele não é para além das palavras que emprega na sua autorreferência; em relação à contradição, ela será uma constante na obra de Beckett:

*La langue littéraire de Samuel Beckett se caractérise en effet par une constante dénégaration qui se manifeste par une hésitation stylistique et participe d'une ambiguïté formelle fondamentale. Le texte beckettien consiste en effet à réfuter tout énoncé pour en corriger le sens [...]* (LOUAR, 2010, p. 41)<sup>11</sup>

<sup>10</sup> “O que conheço menos mal são as minhas dores. Eu as penso todos os dias, é rápido, o pensamento anda depressa, mas elas não vêm todas do pensamento. Sim, há horas, sobretudo à tarde, em que me sinto sincretista, à maneira de Reinhold. Que equilíbrio. Aliás eu as conheço mal também, minhas dores. Isso talvez venha do fato de eu não ser senão dor. Eis a astúcia.” (Trad. Waltensir Dutra)

<sup>11</sup> “A linguagem literária de Samuel Beckett se caracteriza com efeito por uma constante negação que se manifesta por uma hesitação estilística e participa de uma ambiguidade formal fundamental. O texto beckettiano consiste com efeito em refutar todo enunciado para corrigir o sentido.” (Trad. minha)



Refutar o enunciado para corrigir o sentido: a tentativa desesperada do narrador expressa em tal procedimento é a tentativa de impor alguma estabilidade ao mundo. É imprimir atributos que permitam ao sujeito sentir alguma regularidade, alguma forma, e ter a sensação de que o mundo se lhe apresenta como inteligível. Podemos afirmar que narrar se configura como uma condição inescapável justamente porque a narrativa é um procedimento – podemos dizer, uma condição existencial, transcultural?<sup>12</sup> – que permite que a experiência dos acontecimentos do mundo seja domesticada e a ela seja imposta uma estabilidade que a realidade não tem. Ao narrar, podemos fazer com que a estrutura do mundo se nos apresente com se tivesse a estrutura de uma história. Seguimos, aqui, as palavras de Hayden White. Sem entrar em muitos detalhes sobre sua argumentação acerca das particularidades da narrativa enquanto procedimento, podemos afirmar que ela é um fator fundamental da experiência humana, seja individual ou social. Narrar aparece em Beckett como um ato inevitável, e suas personagens se engajam nesse ato como se estivessem condenadas a uma sentença de prisão perpétua: ela se torna o grilhão que as acorrenta ao mundo dos objetos<sup>13</sup>.

Não é possível pensar essas personagens fora de sua autorreferência, fora da narrativa sobre si; mas isso nos coloca diante de um paradoxo. Ao mesmo tempo que narrar é sua prisão, narrar apropriadamente<sup>14</sup> é justamente a habilidade que lhes foi roubada. Um primeiro sintoma disso é o jogo de contradições ao qual já nos referimos, jogo esse que se configura como a própria estrutura do sujeito. Um

<sup>12</sup> Hayden White, em *The value of narrativity in the representation of reality*, afirma que “to raise the question of the nature of narrative is to invite reflection on the very nature of culture and, possibly, even on the nature of humanity itself.” [perguntar-se sobre a natureza da narrativa é abrir a reflexão sobre a natureza mesma da própria cultura e, ainda, sobre a própria natureza da humanidade. (Trad. minha)] O que nos lembra, também, a famosa tese de Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa. The content of the form: narrative discourse and historical representation*. 1987, The Johns Hopkins University Press.

<sup>13</sup> Trataremos melhor do problema da narrativa em outro capítulo; porém, conquanto seja impossível desemaranhar os três problemas dos quais se ocupa o presente trabalho, alguma repetição será necessária.

<sup>14</sup> White entende que uma narrativa necessita de referências espaciais e temporais precisas, assim como de uma conclusão moralizante ao final (isso para não entrarmos nas categorias aristotélicas de peripécia e catarse, que também estão presentes). Em Beckett, podemos entrever algumas dessas características, de forma isolada ou em conjunto, mas sempre de maneira insuficiente: quando há um fator de moralização, ele sempre é ofuscado pela ironia; quando há referências um pouco mais precisas – como vemos em *Godot*, ou *Primeiro Amor* – ele é solapado pela estrutura contraditória expressa pela linguagem do sujeito, ou pela incerteza de suas descrições.

segundo seria o seu distanciamento de si mesmo, e aqui é útil nos referirmos a *Molloy*.

O narrador de *Primeiro Amor* é muito mais autoconsciente do que *Molloy*; acompanhamos a trajetória do primeiro: ele sai da casa do pai, encontra pouso no banco, é acolhido por Lulu, para ao final escapar da opressão de se ter uma companhia – ter de usar a palavra, na companhia de outrem, ganha a dimensão de um verdadeiro pesadelo. Molloy não nos oferece esse (débil) conforto da possibilidade de silêncio total. Já as primeiras linhas do romance nos apresentam ao caráter de incompletude do que virá pela frente:

*I am in my mother's room. It's I who live there now. I don't know how I got there. Perhaps in an ambulance, certainly a vehicle of some kind. I was helped. I'd never have got there alone. There's this man who comes every week. Perhaps I got there thanks to him. He says not. He gives me money and takes away the pages. So many pages, so much money. Yes, I work now, a little like I used to, except that I don't know how to work anymore. That doesn't matter apparently. What I'd like now is to speak of the things that are left, say my goodbyes, finish dying.* (BECKETT, 1965, p.7)<sup>15</sup>

Molloy nos dá uma referência espacial: o quarto de sua mãe. No entanto, ele não sabe como chegou ali. Tomamos conhecimento dele em um momento já avançado, no fim de seu relato: não temos o início de uma história, propriamente dito. O que temos é a ilusão de um começo, em uma narrativa que começa pelo seu fim.

*Molloy* se divide em duas partes. A primeira é narrada pelo próprio Molloy, que parte em uma jornada em direção à casa de sua mãe. A segunda parte é

---

<sup>15</sup> “Estou no quarto de minha mãe. Sou eu quem vive aqui agora. Não sei como cheguei. Talvez numa ambulância, certamente em algum tipo de veículo. Tive ajuda. Nunca teria chegado aqui sozinho. Há um homem que vem toda semana. Talvez eu tenha chegado graças a ele. Ele diz que não. Ele me dá dinheiro e leva embora as páginas. Tantas páginas, tanto dinheiro. Sim, eu trabalho agora, um pouco como eu costumava, só que agora eu não sei mais como trabalhar. Isso não importa, aparentemente. O que eu gostaria agora é falar sobre as coisas que restam, dar meu adeus, acabar de morrer.”

narrada por Jacques Moran, uma espécie de detetive particular que é encarregado por um chefe misterioso de procurar Molloy. Ele, então, dá início à segunda jornada do romance, que é também sua conclusão. As diferenças entre as duas partes são imensas, a começar pela própria experiência de leitura. A narrativa de Molloy consiste de dois parágrafos; o primeiro se estende por apenas duas páginas; o segundo, por mais de cem. A dificuldade da leitura de alguma forma emula a dificuldade da caminhada do próprio Molloy, em virtude de suas pernas, que progressivamente endurecem, fazendo com que seja impossível a ele caminhar sem muletas. O que sabemos dele é bem pouco: sabemos que tem uma mãe, que já morreu; sabemos, também, que não tem dentes, é bastante debilitado, fisicamente, e que não está muito acostumado ao concurso de outros humanos. No entanto, como para aumentar o seu sofrer, ele não consegue avançar sem imprevistos, o que o faz necessitar quase sempre da ajuda de outrem e, conseqüentemente, ter que usar as palavras para falar de si e das situações em que vive. No entanto, como já vimos acima, a Molloy é negado o silêncio como *possibilidade*; ele não se questiona sobre a possibilidade de parar de falar algo, ou sobre algo: apesar das palavras, parar a narrativa significa não mais existir.

Já a narrativa de Moran é, em muitos aspectos, mais agradável: não vemos mais parágrafos intermináveis, e seus juízos não são formados por contradições repetitivas; Jacques Moran parece uma ilha de lucidez num oceano de linguagem absurda, graças a sua capacidade de manter um discurso linear. Mas, ao longo de sua narrativa, acontece a ele algo que, posteriormente, acontecerá a Pozzo, em *Godot*: ele perde suas posses, pouco a pouco, e, assim como Molloy, sua boa constituição física, e sua narrativa assume cada vez mais o caráter inconcluso que vemos em Molloy. Ao final da narrativa de Moran, vemos mais uma vez um reforço do divórcio entre as palavras e as coisas. Trataremos da figura de Moran mais tarde; por ora, nosso foco recairá sobre Molloy.

Já vimos que uma das características do sujeito que estamos investigando é a estrutura aporética de seus juízos – que não são apenas expressão de um eu, mas sim ele próprio; agora, nos ocuparemos de outra característica, o seu distanciamento em relação a si mesmo.

Em Molloy, há um novo elemento que o distanciará do narrador de *Primeiro Amor*, que é uma consciência mais bem realizada do que ele próprio está fazendo. Como ficou claro no fragmento acima, Molloy está escrevendo. Ele sabe que conta uma história, e ele não começa seu relato narrando a si mesmo; não, ele começa com uma narrativa sobre outros, em terceira pessoa. Jacques Moran já não começa da mesma maneira, mas também está consciente daquilo que faz. E há algo mais em comum entre os dois: ambos começam pelo fim.

O distanciamento do sujeito em relação a si mesmo encontra uma primeira figuração na instabilidade da ação. Seu estatuto sofre uma grande alteração no espaço do romance de Beckett, em virtude de não ser possível estabelecer um nexos causal nítido entre as ações das personagens e os acontecimentos subsequentes. Por todo o romance, as coisas simplesmente acontecem; o que temos é muito mais uma sucessão de ações do que a construção de uma intriga, propriamente dita. Dessa forma, a ação cessa de ser um dos motores da inteligibilidade do mundo, que aparece como algo incapaz de ser domesticado.

De que forma podemos relacionar o estatuto da ação à ideia de inteligibilidade do mundo? Se recorrermos à exposição que faz Paul Ricoeur da trajetória da mimesis, podemos colocar melhor a questão, ao refletirmos sobre aquele processo que o autor refere como mimesis I. Diz Paul Ricoeur que

A inteligibilidade gerada pela composição da intriga encontra uma primeira ancoragem em nossa competência para utilizar de maneira significativa a *rede conceitual* que distingue estruturalmente o domínio da *ação* do domínio do movimento físico. [...] As ações implicam *objetivos*, cuja antecipação não se confunde com qualquer resultado previsto ou predito, mas compromete aquele de quem a ação depende. As ações, ademais, remetem a *motivos*, que explicam porque alguém faz ou fez algo, de uma maneira que distinguimos claramente daquela pela qual um acontecimento físico conduz a outro acontecimento físico. As ações têm também *agentes* que fazem e podem fazer coisas consideradas como obra *deles*, ou, como se diz em francês, “pour *leur fait*”: consequentemente, esses

agentes podem ser considerados responsáveis por algumas consequências de suas ações. (RICOEUR, 2010)

Em Ricoeur, a exposição sobre a ação termina em uma ética, que coloca o sujeito em estreita relação com a ideia de responsabilidade. Não é este nosso interesse, aqui. Focalizaremos naquilo que nos permite identificar uma ação enquanto tal e, a partir dela, estabelecer nexos causais que definem a temporalidade interna do texto, e o quanto a subversão da ação, por Beckett, abre novas possibilidades para um pensamento sobre o sujeito.

Trilhemos o caminho aberto pela rede conceitual a qual Ricoeur se refere. Tal rede se forma a partir de perguntas que podemos dirigir ao sujeito, a partir do momento que conseguimos identificar uma ação. A princípio, conseguimos responder à primeira pergunta sem muitas dificuldades: sabemos *quem* age, o narrador/personagem do romance. Conseguimos também identificar a motivação da ação: Molloy, por exemplo, viaja na direção da casa de sua mãe, enquanto Moran vai em busca do próprio Molloy; Malone narra suas histórias por causa da perspectiva de sua morte. No entanto, mesmo conseguindo responder a essas perguntas, não conseguimos nunca encaixar o sujeito em uma moldura estável, sobretudo se nos referirmos a Molloy. Ele, ao longo de sua jornada, frequentemente se esquece de seu destino, e se perde em divagações sobre coisas que lho são completamente alheias. As motivações se perdem no meio das palavras, das frases desconexas e das descrições minuciosas de coisas inúteis. Talvez, o problema aqui seria o de pensar o sujeito a partir de uma análise da ação estéril. Molloy gasta cinco páginas descrevendo um método para chupar pedras. Moran – que até a metade de sua narrativa é uma ilha de sentido (precário) no meio de um oceano de ininteligibilidade – se põe a examinar a linguagem das abelhas, por meio de uma descrição minuciosa de seus movimentos.

Tal ação estéril tem o poder de inebriar a imagem do sujeito; sua figuração está nas aporias sobre as quais o sujeito se apoia e “constrói” sua subjetividade – na falta de um termo melhor – e que ao mesmo tempo fecha o romance a qualquer interioridade: o sujeito se volta contra a própria subjetividade.

E isso não se dá apenas quando ele narra a si mesmo. Consciente de estar realizando um ato de (de)composição, ao narrar o encontro de dois estranhos que iam pela estrada que dava acesso à cidade, Molloy se perde por algum tempo a descrever o que vira; contudo, ele se volta contra si mesmo, e desconstrói toda a cena que se desenrolara: ele se imagina encontrando um deles, os dois conversam, Molloy aprende uma ou duas coisas sobre o homem que caminhava pela estrada com seu cachorro, e os dois partem, para nunca mais se encontrarem. A cena poderia ter se passado de modo completamente diferente, e Molloy passa algum tempo trocando detalhes sobre o estranho, trabalhando em diferentes possibilidades – Molloy é um sujeito que vê diante de si um objeto carregado de instabilidade. Instabilidade que revela seu caráter de constructo, de fictício; o narrador precisa deixar evidente que aquilo que ele diz sobre o que vê são, na verdade, escolhas, que não correspondem a um objeto estável e, portanto, descritível em termos definitivos. Mas todas as construções são abandonadas por Molloy, sem desfecho, e não há nenhuma relação entre o encontro dos dois estranhos e o que se segue no romance (Molloy partindo em direção à casa de sua mãe). A ideia de nexos causais é fundamental para a teoria da ação em sua relação com os processos de mimesis I (identificação do que é próprio ao campo da ação) e mimesis II (a configuração narrativa), proposta por Ricoeur. Em Molloy – e, veremos, nos romances subsequentes – a primeira transcorre normalmente, como deve ser, para que algo como um romance possa ser escrito, lido e compreendido. Contudo, o seu processo de configuração nos coloca diante de uma ação que, figurada no texto, se converte em algo extremamente problemático, na medida em que se dá como processo isolado, sem uma relação com o todo da intriga: questão formal e figuração da estrutura aporética do sujeito. Isso não significa dizer que o romance é formado por pequenas discontinuidades; temos um fio que conduz a formação da intriga, que é a busca – as duas buscas: Molloy e a busca por sua mãe, Moran e a busca por Molloy. No entanto, as partes que o compõem (partes no sentido de momentos diferentes de uma ação, ou ações diferentes, já que o romance é dividido apenas em duas) não se interligam, não levam a nenhum fim. Não se pode relacionar o desfecho da narrativa a nenhuma das partes que o

precedem. Além da estrutura aporética do sujeito, será que podemos falar em uma estrutura aporética do romance?

Ainda nos ancorando na reflexão de Ricoeur sobre a ação, podemos entrever o porquê de, aparentemente, a obra de Beckett não culminar em uma ética, apesar de propor um questionamento sobre o sujeito. A obra daquele que narra a si mesmo, aquele que nos coloca diante de suas ações figuradas por um discurso, não pode nunca ser imputada a ele, o que torna inúteis quaisquer tentativas de responsabilização do sujeito por aquilo que ele faz/diz. Para Molloy, as consequências de suas ações não parecem ser muito importantes, assim como para o narrador de *Primeiro Amor*. Dessa forma ele pode abandonar sua Anne/Lulu, quando ela dá à luz seu filho, ainda que não sem esforço; dessa forma, em Molloy, vemos, quando ele atropela um cachorro no meio da estrada e tenta fugir, detido não por consciência de sua obrigação enquanto responsável por um acidente, mas por uma multidão raivosa:

*For I had hardly perfected my plan, in my head, when my bicycle ran over a dog, as subsequently appeared, and fell over to the pavement, docile at its mistress's heels. [...] But instead of grovelling in my turn, invoking my great age and infirmities, I made things worse by trying to run away. I was soon overtaken, by a bloodthirsty mob of both sexes and all ages [...]*  
(BECKETT, 1965. p.32)<sup>16</sup>

A ação não se orienta por seus motivos ou por seus efeitos; ela se converte num espaço textual de experimentação orientada apenas pela própria linguagem, não podendo mais escapar de suas garras. As diferenças entre o *viver* e o *narrar* são apagadas, e é por isso que a ação se torna estéril, pois a própria linguagem é o

<sup>16</sup> “Pois eu mal havia aperfeiçoado meu plano, na minha cabeça, quando minha bicicleta atropelou um cachorro, como logo pareceu, e caiu sobre o pavimento, dócil sob os pés de sua dona. Mas ao invés de implorar por perdão, invocando minha idade avançada e enfermidades, deixei tudo pior ao tentar fugir. Logo fui subjugado por uma multidão sedenta de sangue formada por homens e mulheres de todas as idades [...]”

seu fim último. Podemos dizer, então, que a partir da estrutura aporética do sujeito o processo de configuração narrativa, no texto de Beckett, se volta contra os processos de diferenciação da ação, numa tentativa de desnaturalização desta última, criando uma situação duplamente instável: instabilidade do mundo e, como num *jogo* de espelhos, instabilidade da linguagem. Contudo, tal *voltar-se contra* encontra um limite necessário: ele é, como disse acima, uma *tentativa*, na mesma medida em que é impossível desvencilhar-se completamente de mimesis I; se o fosse, não seria possível a Beckett escrever seus romances, e a nós seria impossível lê-los.

Mesmo assim, cabe dizer que essa desnaturalização da ação é um dos aspectos centrais daquilo que estamos chamando de estrutura aporética do sujeito. Esse voltar-se contra mimesis I significa um revoltar-se contra a possibilidade de inteligibilidade dentro do texto, pois os processos de identificação prévia de uma ação colocam os dois polos da relação – leitor e escritor – num mesmo patamar. É evidente que conseguimos – ainda que com alguma dificuldade – ler os romances de Beckett; mas neles – e essa é, em parte, sua dificuldade – se entrevê uma tentativa de se subtrair aos mundos de sentido com os quais o texto joga (inevitavelmente), de tornar o texto opaco, tensionando à exaustão a estabilidade das palavras em suas relações com as coisas. Quanto mais se tensiona essas relações, mais o texto se fecha à dimensão do sentido. A instabilidade da linguagem é parte fundamental da estrutura aporética do sujeito.

Existe ainda mais um aspecto dessa linguagem instável. A ação narrada, por vezes, parece não se deixar mais diferenciar do movimento físico; em Ricoeur, lemos que tal diferença reside no fato de a ação ser motivada por uma razão; toda ação tem motivos, enquanto o movimento físico deles não necessitam. Ora, se a ação é esvaziada de motivos, se dela é subtraída qualquer preocupação com suas consequências – portanto, o abandono de qualquer ética – o que temos é basicamente um movimento; Molloy, assim, realiza uma série de movimentos, organizados pela e na linguagem, e a consequência (!) disso é a aproximação do sujeito aos seres inanimados, e a amplificação de sua incompatibilidade com mundos de sentido. Quando Molloy fala sobre sua jornada, lemos:



*But I did not lose sight of my immediate goal, which was to get to my mother as quickly as possible, and standing in the ditch I summoned to my aid the good reasons I had for going there without a moment's delay. And though there were many things I could do without thinking, not knowing what I was going to do until it was done, and not even then, going to my mother was not one of them. (BECKETT, 1965. p.29-30)<sup>17</sup>*

Aqui, a figura de Malone nos ajudará a tensionar ainda mais a questão da ação. Narrador/personagem do segundo livro da *Trilogia*, Malone é vítima de uma realidade ainda mais implacável que Molloy: seu corpo já não lhe obedece, tendo sido corrompido pela deterioração do tempo, o que o obriga a passar seus dias deitado em sua cama, dentro de um quarto que ele não sabe como foi parar. Malone, no entanto, sabe qual será seu destino: “*I shall soon be quite dead at last in spite of all*” (BECKETT, 1965. p. 179)<sup>18</sup>. O que segue em seu relato são narrativas sobre si e sobre outros, personagens que ele mesmo constrói, como um menino chamado Saposcat, e uma família chamada Lambert, para que ele possa passar o tempo, até que sua morte lhe traga algum alívio. Em relação à ação, Malone nos coloca diante de uma situação quase absurda: ele parece buscar acabar com a possibilidade da própria ação. Ele diz:

*All I ask is to know, before I abandon him whose life has so well begun, that my death and mine alone prevents him from living on, from winning, losing, joying, suffering, rotting and dying, and that even had I lived he would have waited, before he died,*

---

<sup>17</sup> “Mas não perdi meu objetivo imediato de vista, que era chegar o mais rápido possível à casa de minha mãe, e de pé na vala invoquei em meu auxílio todas as boas razões que tinha para ir sem hesitar. E embora houvesse muitas coisas que eu podia fazer sem pensar, sem saber o que eu iria fazer até ter feito, sem saber mesmo depois, ir à minha mãe não era uma delas.”

<sup>18</sup> “Logo logo estarei finalmente morto apesar de tudo.”

*for his body to be dead. That is what you might call taking a reef in your sails. (BECKETT, 1965. p. 198)*<sup>19</sup>

A morte significa o fim da ação como possibilidade; enquanto Malone vive – e enquanto Molloy se dirige à casa de sua mãe, enquanto Moran busca por Molloy, enquanto o Inominável fala, a ação se torna possível por meio da palavra que lhe refere. Apagar a si mesmo significa libertar-se da prisão da ação e, em última instância, da prisão dos mundos de sentido com os quais ele é obrigado a jogar, em virtude da própria palavra.

O sujeito, dentro do romance de Beckett, ainda que não se dê conta de seu divórcio com a dimensão do sentido, ainda que consiga agir segundo os desígnios de suas motivações e se preocupe com as consequências de suas ações, está preso à esterilidade de seus resultados. Molloy, consciente de sua condição, consegue apenas seguir em frente, sem angústia, enquanto Moran já é um exemplo mais dramático desse processo de esterilização da ação do sujeito. Ele começa sua narrativa como um sujeito consciente de seus motivos, e conseguimos, por algum momento, experimentar um certo alívio em relação à jornada de Molloy, que se estende por mais de cem páginas de aporias após aporias. Enquanto no primeiro não encontramos nada além de um imenso deserto, em Moran lemos:

*My report will be long. Perhaps I shall not finish it. My name is Moran, Jacques. That is the name I am known by. I am done for. My son too. All unsuspecting. He must think he's on the threshold of life, of real life. He's right there. His name is Jacques, like mine. This cannot lead to confusion. (BECKETT, 1965. p.92)*<sup>20</sup>

<sup>19</sup> “Tudo o que peço é saber, antes de abandonar aquele cuja vida começara tão bem, que minha morte, e minha morte somente o previna de seguir vivendo, de ganhar, perder, ser feliz, sofrer, apodrecer e morrer, e que mesmo que eu tivesse vivido ele teria esperado, antes de morrer, para que seu corpo estivesse morto. Isto é o que se pode chamar de cuidado.”

<sup>20</sup> “Meu relato será longo. Talvez eu não o termine. Meu nome é Moran, Jacques. Este é o nome pelo qual me chamam. Estou acabado. Meu filho também. Tudo sem suspeitas. Ele deve pensar

E, de volta a Molloy:

*And it came back also to my mind, as sleep stole over it again, that my nights were moonless and the moon foreign, to my nights, so that I had never seen, drifting past the window, carrying me back to other nights, other moons, this moon I had just seen, I had forgotten who I was (excusably), and spoken of myself as I would have of another, if I had been compelled to speak of another. Yes it sometimes happens and will happen again that I forget who I am and strut before my eyes, like a stranger. (BECKETT. 1965. p.42)<sup>21</sup>*

Moran funciona como uma espécie de espelho invertido de Molloy, o que é bastante irônico, porque sua narrativa é sua busca pelo próprio Molloy. E, nessa busca, Moran acaba assumindo diversos dos caracteres que vimos no primeiro narrador. Enquanto ainda é dono de suas faculdades, ele sabe exatamente quem é; ele sabe seu nome, sem dificuldade; sabe que tem um filho, também ele Jacques, e sabe que isso “não deve causar confusão”. Moran não se vê como um estranho, ele não tem a visão ofuscada pela névoa que distorce o mundo para Molloy. Moran, contudo, não é exatamente um otimista; ele não se opõe a Molloy por alguma fé especial no poder da linguagem; o que o diferencia dele é a forma de sua narrativa, e o quanto ela é capaz de figurar, ao menos em seus momentos iniciais, um sujeito que (ainda) é capaz de identificar-se consigo próprio.

---

que está na alvorada da vida, da vida real. Ele está logo ali. Seu nome é Jacques, como o meu. Isto não pode causar confusão.”

<sup>21</sup> “E também me lembrei, enquanto o sono me envolvia novamente, que não havia lua nas minhas noites, e que a lua era estrangeira, nas minhas noites, de sorte que eu nunca havia visto, passando pela janela, me lembrando de outras noites, outras luas, esta lua que eu acabara de ver, eu havia esquecido quem eu era (compreensivelmente), e falado de mim de mim da maneira quealaria de outro, se eu tivesse sido compelido a falar de outro. Sim, algumas vezes acontece e acontecerá novamente, de eu me esquecer quem sou, e desfilo diante dos meus olhos, como um estranho.”

Além dessa aparente estabilidade do eu, existe também uma estabilidade daquilo que ele vê; a paisagem é descrita com muito mais certeza do que Molloy – Moran não se perde nas possibilidades que o ato criador permite. Lemos:

*All was still. Not a breath. From my neighbors' chimneys the smoke rose straight and blue. None but tranquil sounds, the clicking of mallet and ball, a rake on pebbles, a distant lawn-mower, the bell of my beloved church. And birds of course, blackbird and thrush, their song sadly dying, vanquished by the heat, and leaving dawn's high boughs for the bushes' gloom. Contentedly I inhaled the scent of my lemon-verbena.* (BECKETT, 1965. p.93)<sup>22</sup>

Parece, por um momento, que estamos distantes do turbilhão de aporias que vemos em Molloy. Neste, parece que as palavras não conseguem por um segundo ser um porto seguro – seu poder de enquadrar a realidade é o tempo todo posto à prova pelos seus próprios procedimentos narrativos:

*I must have fallen asleep, for all of a sudden there was the moon, a huge moon framed in the window. Two bars divided it in three segments, of which the middle remained constant, while little by little the right gained what the left lost. For the moon was moving from left to right, or the room was moving from right to left, or both together perhaps, or both were moving from left to right, but the room not so fast as the moon, or from right to left, but the moon not so fast as the room. But can one*

<sup>22</sup> “Tudo estava quieto. Nenhum suspiro. Das chaminés das casas vizinhas a fumaça subia reta e azul. Nada além de calma, o som das marretas e das bolas, um remexer nos seixos, um cortador de grama distante, o sino da minha amada igreja. E pássaros, é claro, o melro e turdídeo, seu canto aos poucos diminuindo, vencidos pelo calor, e deixando os altos galhos das árvores em direção à sombra dos arbustos. Contente, senti o perfume das plantas.”

*... speak of right and left under such circumstances?* (BECKETT, 1965. p.39)<sup>23</sup>

Molloy, em quase todas as suas descrições, parece desconfiar daquilo que ele mesmo diz, ou vê. A aparência das coisas e a aparência das palavras nunca são suficientes para que ele se sinta seguro; é como se ele nunca conseguisse encontrar um espelho d'água onde o mundo seja refletido nitidamente. As ondas o atrapalham, o sedimento turva a visão, e o ato criativo do narrador se torna o explorar as próprias possibilidades da narrativa, e isso ele leva à exaustão. É como se nada fixo pudesse existir, por si. Falar sobre coisas instáveis requer uma linguagem igualmente atravessada de instabilidade, e esse procedimento de se exaurir as possibilidades da descrição e do acontecimento se repete por toda a extensão de sua narrativa.

Moran, ao contrário, se distingue pelo caráter de continuidade de sua narrativa; para ele, é muito mais fácil estabelecer nexos causais entre os acontecimentos; para ele, ao menos em um primeiro momento, a forma narrativa não figura um divórcio entre as palavras e as coisas (com o passar da narrativa e a deterioração física de Moran, ao final do romance, vemos que ele também não está imune à doença de Molloy).

Como já vimos, Moran está seguro de si, inicialmente. Contudo, sua estabilidade sofre um primeiro abalo com a chegada de Gaber, seu colega de trabalho, e quem lhe diz que ele deve sair em busca de Molloy. A busca funciona como o fio da intriga, a partir do qual toda ação parece se orientar, e, ao mesmo tempo, a busca justifica as primeiras ações – o sair da estabilidade da casa e de suas posses. Aqui, reside outra diferença fundamental entre Moran e Molloy: o primeiro *tem* coisas. E ele não apenas é um homem de propriedades, mas também

---

<sup>23</sup> “Eu devo ter caído no sono, pois de repente lá estava a lua, uma imensa lua emoldurada pela janela. Duas barras a dividiam em três segmentos, dos quais o do meio permanecia constante, enquanto aos poucos o da direita ganhava o que o da esquerda perdia. Pois a lua se movia da esquerda para a direita, ou o quarto se movia da direita para a esquerda, ou os dois ao mesmo tempo talvez, ou os dois se moviam da esquerda para a direita, mas o quarto mais devagar que a lua, ou da direita para a esquerda, mas a lua mais devagar que o quarto. Mas é possível falar de direita e esquerda sob tais circunstâncias?”

está inserido em um círculo social onde ele cumpre um papel definido, reconhecido pelas outras pessoas e, o mais importante, por ele mesmo. E Jacques Moran frequenta esse mundo, e estar no meio das pessoas, cumprindo o seu papel é algo que ele cultiva com afinco:

*It was too late for mass. I did not need to consult my watch to know, I could feel mass had begun without me. I who never missed mass, to have missed it on that Sunday of all Sundays! When I so needed it! To buck me up. I decided for a private communion, in the course of the afternoon. I would go without lunch. Father Ambrose was always very kind and accommodating. (BECKETT. 1965. p.95)<sup>24</sup>*

Parte da segurança que experimentamos ao ler o relato de Moran, em seus momentos iniciais, vem de sua relação com aquilo que o cerca; ele parece acreditar no que vê, no mundo que se lhe apresenta, da forma como este se lhe apresenta, e se sente satisfeito em ser partícipe em seus acontecimentos. Isso é figurado pela forma que ele descreve e narra o mundo: Moran não duvida dos predicados que atribui a seus objetos.

Falamos, um pouco antes, de posses. Detenhamo-nos um pouco sobre a relação entre Moran e suas propriedades, que pode ser considerada uma segunda figuração do autodistanciamento do sujeito. É justamente sua relação com elas que o define enquanto sujeito, na primeira parte de sua narrativa. São as propriedades – na forma de objetos e de predicados bem definidos que ele atribui a si – que tornam possível sua identificação consigo mesmo, sua estabilização ao redor de um *eu* que não questiona sua relação com as coisas, pois estas fazem parte de si, lhe *pertencem*, ou, quando não, são facilmente docilizadas por ele.

<sup>24</sup> “Estava muito tarde para ir à missa. Não precisei consultar meu relógio para o saber, eu podia sentir que ela começara sem mim. Eu, que nunca perdia a missa, ter perdido justamente naquele domingo! Quando eu tanto precisava! Para encorajar-me. Decidi realizar uma comunhão privada, durante a tarde. Iria sem almoçar. O padre Ambrose era sempre gentil e acolhedor.”

Moran constitui uma exceção dentro da obra de Beckett (BERNAL, 1969).  
Pode-se dizer que

*A l'exception de cette deuxième partie de Molloy, toute l'oeuvre de Beckett est une oeuvre du non-avoir ou de la perte progressive de toutes propriétés. La plus remarquée du lecteur est celle de la diminution des facultés du corps. [...] La figure de Moran est fortement intentionnelle dans la mesure où il est l'unique possédant au milieu de cette humanité qui ne s'affirme pour aucune catégorie de l'avoir. (BERNAL, 1969. p.32)<sup>25</sup>*

Bernal chama atenção para o uso, na narrativa de Moran, de adjetivos possessivos; ele consegue falar sobre sua casa, seu jardim, seu filho, e assim se constitui como um homem. É interessante notar que há no pensamento ocidental uma certa noção de *eu* que o liga à ideia de propriedade, tanto no sentido de objetos, quanto de predicados que lhe são atribuídos. Bernal afirma que o romance do século XIX constrói a subjetividade de suas personagens justamente a partir de tais relações; assim, podemos nos perguntar: como seria um romance que renunciasse a qualquer ideia de propriedade para se referir ao sujeito? Podemos abrir mão dessas relações e, ainda assim, construir um sujeito? Molloy também fala de suas posses. Ao longo de sua narrativa, ele se refere à possibilidade de, em um momento futuro, chegar a hora onde ele deverá falar sobre suas posses. Tal momento não chega, mas, ocasionalmente, ele enumera alguma de suas propriedades: sobretudo, uma pedra que ele guarda sempre em seu bolso, e chupa constantemente, assim como as muletas que usa para se apoiar, quando se locomove. Em determinado momento, ele também fala de sua bicicleta – que, interessantemente, ele não sabia que tinha, antes de a ver: “*So I got up, adjusted my crutches and went down to the road, where I found my bicycle (I didn't know I*

<sup>25</sup> “Com a exceção da segunda parte de Molloy, toda a obra de Beckett é uma obra do não-ter, ou da perda progressiva de toda propriedade. A que mais chama atenção é aquela da diminuição das faculdades do corpo. [...] A figura de Moran é fortemente intencional na medida em que ele é o único possuidor em meio a uma humanidade que não se afirma por nenhuma categoria do ter.” (Trad. minha)

*had one) in the same place where I must have left it.” (BECKETT, 1965. p.15-16)<sup>26</sup>*

Algumas páginas adiante, após Molloy atropelar o cão de Lousse, e ser hospedado por ela em sua casa, ele diz, quando é restituído às suas coisas:

*And if I deal at such lenght with this knife it is because I have it somewhere still I think, among my possessions, and because having dealt with it here at such lenght I shall not have to deal with it again , when the moment comes, if it ever comes, to draw up the list of my possessions, and that will be a relief, a welcome relief, when that moment comes, I know. (BECKETT, 1965. p. 45)<sup>27</sup>*

O que Molloy faz é em alguma medida brincar com a ideia de que suas posses são algo interessante para o leitor – e, em alguma medida, para ele mesmo. Ao mesmo tempo, falar sobre elas é algum peso, em virtude do alívio que sentirá ao não precisar mencionar a faca de novo, no inventário de suas propriedades. Uma outra personagem que joga com essa ideia é Malone, e este fala extensivamente sobre suas coisas, empilhadas em seu quarto, ao alcance de sua bengala. Para Moran, ao contrário, suas posses não são algo questionável, até falhar em sua missão de encontrar Molloy, e experimentar um repentino processo de deterioração física.

Já dissemos que Moran se assemelha a outra personagem de Beckett, Pozzo, de *Esperando Godot*. Pozzo aparece na famosa peça de teatro como o proprietário das terras onde Vladimir e Estragon esperam. Desde sua primeira aparição, por volta da metade do primeiro ato, ele se apresenta como uma figura dominante: sua

<sup>26</sup> “Então me levantei, ajustei minhas muletas e segui pela estrada, onde achei minha bicicleta (eu não sabia que tinha uma) no mesmo lugar onde devo tê-la deixado.”

<sup>27</sup> “E se falo tanto sobre esta faca é porque ainda a tenho em algum lugar, creio, entre minhas posses, e porque, tendo falado sobre ela aqui em tal extensão eu não precisarei falar sobre ela novamente, quando chegar a hora, se ela chegar, de fazer o inventário das minhas posses, e isto será um alívio, um bem-vindo alívio, quando essa hora chegar, eu o sei.”



chegada é “anunciada” por Lucky, uma espécie de criado, que é “guiado” por Pozzo por meio de uma coleira:

*[...] Enter Pozzo and Lucky. Pozzo drives Lucky by means of a rope passed round his neck, so that Lucky is the first to appear, followed by the rope which is long enough to allow him to reach the middle of the stage before Pozzo appears. LUCKY carries a heavy bag, a folding stool, a picnic basket and a greatcoat. POZZO a whip.]*

*POZZO: [Off.] On! [Crack of whip. POZZO appears. They cross the stage. LUCKY passes before VLADIMIR and ESTRAGON and exit. POZZO at the sight of VLADIMIR and ESTRAGON stops short. The rope tautens. POZZO jerks it violently.] Back!*

*[Noise of LUCKY falling with all his baggage. [...]]*

(BECKETT, 2006. p. 22-23)<sup>28</sup>

Além dessa imagem caricatural da subjugação, Lucky ainda deve atender a todas as ordens de Pozzo: este ordena que ele traga seu banco, para se sentar; lhe ordena, também, que traga uma cesta com comidas e seu fumo. Seu caráter rapidamente subjuga Vladimir e Estragon, os dois protagonistas, que prontamente começam a atender suas ordens e lhe cumprimentar de uma maneira exageradamente respeitosa e afetada. Contudo, na passagem do primeiro para o segundo ato, Pozzo sofre uma transformação radical: de uma hora para outra – de

---

<sup>28</sup> “[...] Entram Pozzo e Lucky. Pozzo guia Lucky por meio de uma corda ao redor do pescoço, de sorte que Lucky é o primeiro a entrar, seguido pela corda, que é longa o suficiente para que ele chegue ao meio do palco antes da entrada de Pozzo. Lucky carrega uma mala pesada, um banco dobrável, uma cesta de piquenique e um sobretudo. Pozzo, um chicote.]

POZZO: [Da coxia] Em frente! [Estalar do chicote. Pozzo aparece. Eles cruzam o palco. Lucky passa diante de Vladimir e Estragon e sai. Pozzo, ao ver Vladimir e Estragon, para subitamente. A corda estica. Pozzo a sacode violentamente.] De volta!

[Barulho de Lucky caindo com toda a bagagem. [...]]

novo, a ausência de nexos causal! – ele aparece cego, subtraído de todas as suas propriedades e, aparentemente, também de suas memórias:

*[Enter POZZO and LUCKY. POZZO is blind. LUCKY burdened as before. Rope as before, but much shorter, so that POZZO may follow more easily. LUCKY wearing a different hat. At the sight of VLADIMIR and ESTRAGON he stops short. POZZO, continuing on his way, bumps into him.]* (p. 71-72)<sup>29</sup>

E algumas páginas adiante:

*POZZO: [Suddenly Furious.] Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day like any other day, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not good enough for you?* (p. 83)<sup>30</sup>

Em alguma medida, é como se Moran e, posteriormente, Pozzo, figurassem o destino daquele *eu* seguro de si, que inevitavelmente rumam em direção à ruína total, à perda de suas propriedades – no sentido de seus bens e de sua posição social privilegiada – e também de seus predicados iniciais. Em alguma medida, seu destino sempre é se tornar algo parecido com Molloy.

<sup>29</sup> “Entram Pozzo e Lucky. Pozzo está cego. Lucky esgotado como antes. Corda, como antes, porém mais curta, de sorte que Pozzo possa segui-lo mais facilmente. Lucky usa um chapéu diferente. Ao avistar Vladimir e Estragon, ele para subitamente. Pozzo, seguindo em seu caminho, tropeça nele.”

<sup>30</sup> “POZZO: [Subitamente furioso.] Você já não está cansado de me atormentar com seu maldito tempo? É abominável! Quando! Quando! Um dia, não é o bastante, um dia como qualquer outro, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia iremos morrer, o mesmo dia, o mesmo segundo, isto não é o bastante pra você?”

Assim, Bernal se pergunta sobre o que resta do sujeito, quando ele é subtraído de suas propriedades. Se o sujeito – a pessoa – é indissociável de seus predicados, esse processo de subtração será extremamente penoso para aquilo que resta de sua imagem. Podemos ler o romance de Beckett dessa maneira: a caminhada rumo ao desnudamento do sujeito, o que significa, em última instância, sua decomposição. Bernal, neste ponto da reflexão, se apoia na filosofia existencialista de Sartre:

*Lorsque je possède, je m'aliène au profit de l'objet possédé. Dans le rapport de possession, le terme fort c'est la chose possédée, je ne suis rien en dehors d'elle qu'un néant qui possède, rien d'autre que pure et simple possession, un incomplet, un insuffisant, dont la suffisance et la complétude sont dans cet objet là-bas.* (SARTRE, apud. BERNAL, 1969. p.36)<sup>31</sup>

Podemos dizer, então, que o sujeito, fora da relação de propriedade com um objeto – ou fora da relação com seus predicados – perde uma das referências que o auxilia na construção de uma identidade. O sujeito aparece em Beckett como sujeito sem substância: seu destino, nas palavras de Bernal, é sempre tornar-se *nada*. Ou, mais especificamente, tornar-se qualquer coisa que seja um nada, ou qualquer um que seja um ninguém. Perder os bens significa para o sujeito perder a estabilidade de sua identidade. Ele se distancia de si, ao deixar de se relacionar com as coisas por meio da propriedade.

Esse processo de perda significa a desestabilização do sujeito; e um dos processos que figuram tal desestabilização é a ausência de ancoragem num nome próprio, por parte do narrador/personagem. É claro que alguns têm um nome, como Molloy, Moran e Malone. Mas esse nome não exerce nenhum poder de

<sup>31</sup> “Desde que possuo, me alieno em benefício do objeto possuído. Na relação de posse, o termo forte é a coisa possuída, eu não sou nada fora dela além de um nada que possuo, nada de outro que pura e simples posse, um incompleto, um insuficiente, cuja suficiência e completude estão no objeto.” (Trad. minha)

atração que fixe sua identidade, pela qual ele possa identificar-se consigo mesmo e, assim, escapar ao processo de perda que o tomará por completo. *Primeiro Amor* e *O inominável* (o título já é bastante evidente) são exemplos de um narrador sem nome; e isso torna sua situação ainda mais dramática: os nomes são reservados não ao sujeito, mas apenas aos objetos que o cercam e por ele são observados. Contudo, mesmo assim não temos a satisfação de uma estabilização da realidade. Assim, o narrador de *Primeiro Amor* pode colocar em proximidade nomes de coisas e de pessoas, e fazer relações que beiram a ironia e soam, de cara, absurdas:

*Donner un vase de nuit, dis-je. J'ai beaucoup aimé, enfin assez aimé, pendant assez longtemps, les mots vase de nuit, ils me faisaient penser à Racine, ou à Baudelaire, je ne sais plus lequel, aux deux peut-être, oui, je regrette, j'avais de la lecture, et par eux j'arrivais là où le verbe s'arrête, on dirait du Dante.*  
(BECKETT, 1989. p. 67)<sup>32</sup>

Aproximar um penico de Racine, Baudelaire e Dante, e, por meio da leitura de poetas e romancistas, chegar “lá onde o verbo para”, ou seja, à vida. Mas essa vida não se apresenta como uma vida de esplendor, de experiências enriquecedoras que podem ser narradas ao final, ou algo que o sujeito possa incorporar a suas propriedades, como parte de seu processo de autoidentificação: ela é vivida em meio ao caos das palavras sem o apoio das coisas, e das coisas sem palavras, em meio às perdas que caracterizam a “indigência ontológica” à qual Bernal se refere. Viver em meio à perda de (quase) tudo: eis a situação na qual se amontoam as aporias do sujeito.

E Beckett não está sozinho na tarefa de fazer uma literatura da perda. Bernal aproxima o escritor do absurdo a autores do *Nouveau Roman*, na medida em que estes também se dedicaram a tais esforços; contudo, o *Nouveau Roman* pára na

<sup>32</sup> “Dê-me um penico, disse eu. Eu gostei muito, enfim gostei bastante, durante bastante tempo, da palavra penico, me faz pensar em Racine, ou em Baudelaire, não sei mais em quem, nos dois talvez, sim, eu lamento, eu tinha leituras, e através deles eu chegava até lá onde o verbo para, dir-se-ia do Dante.” (Trad. Waltensir Dutra)

“superfície das coisas”, nas palavras de Bernal, enquanto o romance de Beckett – sobretudo a partir de Molloy – nos coloca diante de um confronto entre a personagem – ao mesmo tempo, narrador e sujeito da ação – e as “estruturas verbais que o constituíam, desde sempre”. Como vimos acima, a perda aparece como um processo, ainda que obscuro; e podemos observar isso ainda na evolução da literatura de Beckett, como se estivéssemos observando uma marcha em direção à ruína. Tal marcha vem acompanhada de experimentações formais que são chave para a compreensão dos processos que estamos descrevendo e, ao fim, para a compreensão da própria desestabilização total do sujeito, acompanhada da desintegração da linguagem, que alcança um ponto irreversível em *Como é*,<sup>33</sup> romance de 1961. Colocando a obra de Beckett sob a perspectiva da evolução de sua escrita, em Bernal podemos ler:

*Cette réflexion de Beckett sur la antithèse possession-pénurie date de l'époque de Molloy. Elle montre son intention de renoncer à la littérature "possessionnelle" dont on trouve encore bien des traces dans son premier roman Murphy. Molloy, au contraire, apparaît comme une exercice d'ascèse à l'égard de l'écriture possessionnelle. (BERNAL, p. 38)<sup>34</sup>*

Um exercício de ascese e, também, de tensionamento da linguagem, que figura o tensionamento do próprio sujeito. À medida que Beckett subtrai o sujeito de suas posses, à medida que ele realiza essa literatura da perda, Beckett precisa

33 Reconheço que, em assim falando, pareço representar o processo criativo de Beckett, e a evolução de seu estilo literário, como sendo organizados e, mais especificamente, determinados pela ideia da desintegração do sujeito, como se sua escrita fosse apenas a realização dessa ideia, ou desse princípio motor. No entanto, o que quero enfatizar aqui é apenas como suas escolhas estéticas, seus procedimentos, podemos dizer, “plásticos”, a prosódia de seus textos sofrem mudanças cada vez mais intensas, à medida que o processo de desintegração do sujeito se intensifica. Aqui, não nos é possível separar a desintegração do sujeito da desintegração da linguagem; são processos que correm paralelamente, com diversos pontos de contato.

34 “Esta reflexão de Beckett sobre a antítese posse-penúria data da época de Molloy. Ela mostra sua intenção de renunciar à literatura “possessional” da qual ainda encontramos traços em seu primeiro romance Murphy. Molloy, ao contrário, aparece como um exercício de ascese em relação à escritura possessional.” (Trad. minha)

construir uma forma da penúria; essa forma será caracterizada pela desintegração da linguagem, que tem como uma de suas figurações o jogo de contradição<sup>35</sup>.

E, após esse processo de tornar-se um despossuído – de posses e de nome, de uma identidade estável e de uma experiência inteligível –, fica a memória do que foi. Em muitos personagens (tanto no drama quanto no romance) de Beckett, existem referências a um período anterior ao seu presente estado, onde ainda era possível movimentar-se, pensar, falar, ou qualquer outra coisa que não é mais possível no presente. A estrutura aporética do sujeito apresenta uma dimensão temporal. O sujeito se desdobra entre a memória de um passado – que está sempre presente – e a experiência de um presente estéril. Nesse sentido, *A última gravação de Krapp* é um exemplo extremo. Neste texto dramático, escrito na década de 1950, Beckett nos coloca diante de um homem que escuta sua própria voz, em gravações que fizera ao longo de toda a sua vida. Durante a maior parte da peça, a única personagem, Krapp, em silêncio (quer dizer, o Krapp presente), ouve e rememora suas experiências passadas, a partir de seus próprios relatos. Em *Fim de partida*, os diálogos de Hamm e Clov são atravessados por lembranças e referências a um tempo onde os dois não estavam presos a uma casa à beira do mar. E, voltando a *Esperando Godot*, Vladimir e Estragon também se perdem em rememorações sobre tempos e lugares passados, ainda que tais lembranças sejam marcadas pela incerteza e pela obscuridade. No entanto, aqui, como antes, somos privados de qualquer nexos causal: não temos nunca acesso às causas de tais transformações; não sabemos nada sobre Krapp, não sabemos porque Clov e Hamm estão presos em casa, Hamm em uma cadeira de rodas, Clov sem poder sentar-se, e não sabemos como Vladimir e Estragon chegaram à beira da estrada, nem porque eles estão esperando Godot. Todas essas personagens são prisioneiras de um tempo que, apesar de apresentar alguma diacronia, não oferece alívio algum por meio da inteligibilidade de uma causa: assim, como numa crônica, os eventos apenas estão ali; mas de uma forma mais dramática: são todos privados da possibilidade de significação, pois a sequência de eventos – na sua maioria,

---

35 Falaremos mais sobre os problemas relativos à linguagem na obra de Beckett no próximo capítulo. Por hora, basta nos referirmos à existência do problema.

insignificantes – que se abate sobre eles não pode ser organizada sob a forma de uma história. Assim, a passagem do tempo se fecha à dimensão do sentido.

Agora, podemos analisar uma terceira figuração do autodistanciamento do sujeito: o ato de autodescrição. Autodescrever-se é um movimento necessário, haja vista a posição do narrador/personagem em relação ao ato de narrar – ele não pode para de fazê-lo – e haja vista o fato de ele estar sempre em uma relação particular com o mundo que descreve e os acontecimentos que narra. Ele está, quase sempre, no centro de tais acontecimentos – e, mesmo quando ele não ocupa tal posição, ele atua, nas margens, como um deus secreto, criador e observador privilegiado dos eventos que são controlados por sua narrativa. Em *Malone*, temos um exemplo interessante desse narrador que atua como um rival da divindade:

*I had tried to reflect on the beginning of my story. There are things I do not understand. But nothing to signify. I can go on.*

*Sapo had no friends – no, that won't do.*

*Sapo was in good terms with his little friends, though they did not exactly love him. [...] (BECKETT. 1965. p. 189)<sup>36</sup>*

Algumas páginas adiante:

*Sapo loved nature, took an interest*

*This is awful.*

*Sapo loved nature, took an interest in animals and plants and willingly raised his eyes to the sky, day and night. (p. 191)<sup>37</sup>*

<sup>36</sup> “Tentei refletir sobre o início de minha história. Há coisas que eu não entendo. Mas nada importante. Posso seguir.

Sapo não tinha amigos – não, isso não serve.

Sapo tinha uma boa relação com seus amiguinhos, ainda que eles não o amassem exatamente[...].”

<sup>37</sup> “Sapo amava a natureza, se interessava

Isto é horrível

Sapo amava a natureza, se interessava por animais e plantas e por sua própria vontade levantava seus olhos ao céu, dia e noite.”

Aqui, temos um movimento que não encontramos em *Molloy*, onde o narrador/personagem se coloca explicitamente como um sujeito criador, manipulando diretamente os rumos da narrativa, mudando palavras e reescrevendo suas frases. Uma espécie de salto, o próximo passo daquele procedimento que já referimos acima, marcado pelas contradições do narrador ao falar sobre si. Ao contar uma história sobre outros, ele não deixa de ter a si mesmo como referência: ele critica o *seu* ato de narrar, e nunca deixa de se colocar em relação com a narrativa, mesmo quando está do lado de “fora”.

Já dissemos que o sujeito em Beckett é um prisioneiro. Prisioneiro, em primeiro lugar, de seu próprio corpo, e, no caso d’*O inominável*, prisioneiro do espaço que ocupa – em Malone, temos um prisioneiro do corpo e do espaço. A dimensão do corpo – e sua deterioração – é um outro aspecto importante desse sujeito que se esvanece. Já fizemos alusão ao corpo acima, em relação à perda das propriedades do sujeito; o corpo do narrador/personagem carrega as marcas desse processo. Aqui, excetuamos o narrador de *Primeiro Amor*, na medida em que ele não padece do mesmo mal que abala Molloy, Moran e Malone. Ao falar sobre si, o que vemos nas três personagens acima é uma figura horripilante: Molloy, com suas duas pernas endurecidas e imóveis, sem poder sentar-se ou andar sem auxílio de muletas; Moran indo pouco a pouco pelos mesmos passos de seu antecessor; e Malone, deitado em sua cama, sem poder mover-se, à exceção da cabeça, preso ao quarto que ocupa. N’*O inominável*, o corpo é quase completamente abolido, na medida em que ele é reservado apenas aos objetos – aquilo e aqueles que ele pode observar, da posição onde se encontra.

Molloy, novamente, é uma personagem que nos auxiliará a refletir sobre a relação entre sujeito e corpo. Coloco-os separadamente, pois o corpo, aqui, é um de seus atributos, e não se confunde com aquilo que o sujeito *é* (na medida em que isso seja possível, ou, como já referimos acima, o corpo não se confunde com aquele nada que é o sujeito, haja vista a possibilidade de o segundo subsistir sem o primeiro). Falar sobre o próprio corpo, para Molloy, é em alguma medida similar a falar sobre o mundo: de novo, somos absorvidos por uma névoa de obscuridade;



falar sobre o corpo é falar sobre algo que se lhe apresenta como estrangeiro, como outro. E, não obstante, o corpo ainda lhe é necessário: sua jornada é o aspecto central da intriga; é a viagem em direção à casa de sua mãe que lhe coloca em movimento. E é durante essa jornada que coisas acontecem, e assim podemos acompanhar alguma ação se desenrolando, apesar de sua inutilidade. Porém, a necessidade do corpo aparece como um mal: seu corpo, apesar de tornar o romance possível, é também responsável pela imagem de sua deterioração e, após algum tempo, se torna para ele algo estranho.

Ao aproximar-se do final de seu relato, Molloy nos coloca diante de seu corpo, no presente. Seguindo suas palavras:

*And the confines of my room, of my bed, of my body, are as remote from me as were those of my region, in the days of my splendour. [...] And when I see my hands, on the sheet, which they love to floccillate already, they are not mine, less than ever mine, I have no arms, they are a couple, they play with the sheet, love-play perhaps, trying to get up perhaps, one on top of the other. [...] And with my feet it's the same, sometimes, when I see them at the foot of the bed, one with toes, the other without. And that is more deserving of mention. For my legs, corresponding here to my arms of a moment ago, are both stiff now and very sore, and I shouldn't be able to forget them as I can my arms, which are more or less sound and well. And yet I do forget them and I watch the couple as they watch each other, a great way off. (BECKETT. 1965. p. 66)<sup>38</sup>*

---

<sup>38</sup> “E os limites de meu quarto, de minha cama, de meu corpo, são tão remotos para mim quanto aqueles da minha região, nos dias de meu esplendor. [...] E quando vejo minhas mãos, no lençol, ao qual elas já se agarram, elas não são minhas, menos que nunca minhas, eu não tenho braços, elas são um casal, brincam com o lençol, brincadeiras de amor, talvez, tentam levantar, talvez, uma em cima da outra. [...] E com meus pés é a mesma coisa, às vezes, quando eu os vejo no pé da cama, um com dedos, o outro sem. E isto é mais digno de menção. Pois minhas pernas, que agora correspondem aos meus braços um momento atrás, estão duras e doem bastante, e eu não deveria ser capaz de esquecê-las como meus braços, que estão mais ou menos íntegros e bem. E no entanto eu realmente os esqueço. E observo o casal enquanto eles observam um ao outro, de uma grande distância.”

Ele observa seu corpo como observa o mundo e as coisas; o corpo, essa entidade tão íntima e tão próxima, é para ele algo outro, que ele não consegue sequer comandar à sua vontade. Esse divórcio entre corpo e pensamento não nos é estranho, de forma alguma; já há alguns séculos estamos acostumados a ele. No entanto, enquanto na tradição cartesiana esse divórcio significa a primazia do segundo sobre o primeiro e a matéria em geral, assegurada a posição privilegiada do sujeito enquanto certeza fundamental, no romance de Beckett – em sua obra, como um todo – esse distanciamento em relação ao corpo revela um pensamento que continua como uma espécie de sobrevivente. É como se, após a destruição total do corpo, ao lado dos atributos da pessoa, suas propriedades e a estabilidade de seus predicados, algo ainda restasse, algo que *permanece*, apesar de tudo. Só que essa permanência se dá em meio aos escombros da razão, e a premissa do cogito, que define e estabiliza a existência do sujeito, não mais nos oferece segurança alguma.

Nesse sentido, Malone é uma figura interessante. Já dissemos que ele padece de uma deterioração física mais dramática que a de Molloy. E seu relacionamento com o corpo e o pensamento também se dá por meio do distanciamento em relação a si. E Malone, mais do que Molloy, está consciente de sua situação – e articula suas consequências narrativamente:

*If this continues it is myself I shall lose and the thousand ways that lead there. [...] And I even feel a strange desire come over me, the desire to know what I am doing, and why. So I near the goal I set myself in my young days and which prevented me from living. And on the threshold of being no more I succeeded in being another. Very pretty.* (BECKETT. 1965. p. 194)<sup>39</sup>

<sup>39</sup> “Se isto continuar perderei a mim mesmo e os mil caminhos que levam a mim. [...] E sinto ainda um estranho desejo tomar conta de mim, o desejo de saber o que estou fazendo, e por quê. Então fico mais perto do objetivo que persigo desde minha juventude e que me impediu de viver. E na iminência de não ser mais consigo ser outro. Muito bonito.”

*After the fiasco, the solace, the repose, I began again, to try and live, cause to live, be another, in myself, in another. How false all this is. [...] There I am forgetting myself again. My concern is not with me, but with another, far beneath me and whom I try to envy, of whose crass adventures I can now tell at last, I don't know how. Of myself I could never tell, any more than live or tell of others. (p. 195)<sup>40</sup>*

Molloy também diz que, se ele fala de si, é *como se* falasse de um outro. Mas Malone é o primeiro, na *Trilogia*, a colocar outros pronomes em jogo, e a dizer que *é* um outro, a invejá-lo, a narrá-lo efetivamente – talvez, a narrativa sobre o menino Saposcat figure essa *dimensão outra* do próprio Malone. Na iminência de sua morte, esse outro pode então surgir. Na iminência de não ser mais, ele pode finalmente ser um algo que seja um outro.

E temos, aqui, também, a inscrição de uma relação problemática com o cogito, nesse autodistanciamento do sujeito. O pensamento, inseparável da linguagem, permanece como um fantasma: ele persegue, ele procura Malone e sobre ele joga sua raiva; mas o pensamento está, como Malone, moribundo, e não lhe pode encontrar:

*Somewhere on this turmoil thought struggles on, it too wide of the mark. It too seeks me, as it always has, where I am not to be found. It too cannot be quiet. On others let it wreak its dying rage, and leave me in peace. Such would seem to be my present state. (p.186)<sup>41</sup>*

<sup>40</sup> “Após o fiasco, o consolo, o descanso, eu recomecei a tentar a viver, ser outro, em mim mesmo, em outro. Quão falso é tudo isso. [...] Aqui estou eu esquecendo de mim novamente. Me preocupo não comigo, mas com outro, que está bem abaixo de mim e quem tento invejar, cujas aventuras grosseiras posso finalmente relatar, não sei como. De mim mesmo, eu não poderia nunca falar, não mais que viver ou falar de outros.”

<sup>41</sup> “Em algum lugar nesta confusão o pensamento resiste, bem distante da chegada. Ele me procura, como sempre fez, onde não posso ser encontrado. Ele não pode se calar. Nos outros, deixe que ele solte sua raiva moribunda, e me deixe em paz. Este parece ser meu estado presente.”

O sujeito, ao distanciar-se de si mesmo, se coloca em uma posição que se fecha a qualquer apoio na dimensão do cogito. Porque ele não se distancia só de seu corpo, mas sua identidade – como já vimos acima – não se lhe apresenta como um ponto de partida seguro para sua relação com as coisas. Ele tece suas relações com o mundo a partir de sua própria fratura interna; dessa forma, ele não pode se colocar como fundamento do sentido da realidade. A instabilidade do sujeito tem como correlato a instabilidade das coisas e, entre um e outro, a instabilidade da linguagem. Tudo lhe é estranho; as palavras, após o *deslizamento* do sentido, atuam como coisas no mundo; elas turvam a visão, e impedem que, por meio delas – por meio de sua capacidade representativa – se chegue a qualquer conhecimento do mundo e de si. As palavras são, agora, opacas; não se olha *através* delas para a realidade; quando se abre as janelas, o que se vê é a legião ininterrupta de palavras, escondendo as coisas. O narrador/personagem, então, precisa enfrentá-las, atravessar a correnteza que se lhe opõe, desviar delas para, então, tentar chegar a seu destino.

Sua outra prisão é ainda mais dramática: é a prisão das palavras, das quais ele nunca consegue escapar. A imagem da linguagem como uma prisão será uma constante nas obras que estamos analisando, aqui. Como dissemos no início: o problema do sujeito é indissociável do problema da linguagem, e isso se dá porque ele mesmo não é para além dela. A linguagem não é apenas o limite do que ele pode dizer; é seu limite ontológico. E ele se dá conta de sua condição, à medida que não pode silenciar o gesto narrativo. Vimos que o herói de *Primeiro Amor* se encerra em um quarto da casa de Anne, na esperança de poder calar-se; na esperança de que as palavras lhe deixem em paz. No entanto, os gritos de Anne o perseguem, mesmo quando ele foge. Da mesma forma, Molloy e Moran e Malone falam de uma voz, uma voz que não cessa, que fala dentro de suas cabeças. Talvez, seja a voz que os impele a escrever, Molloy e Moran, e a falar, no caso de Malone. Molloy coloca o problema em termos nítidos:

---

*Not to want to say, not to know what you want to say, not to be able to say what you think you want to say, and never to stop saying, or hardly ever, that is the thing to keep in mind, even in the heat of composition. (p.28)<sup>42</sup>*

A condição do sujeito é um *não-saber*. O sentido do mundo se fecha, e as palavras não são mais uma chave. O pensamento lhe escapa, pois não é possível a ele mesmo saber o que quer dizer. Ele não pode conhecer o que há dentro: seu eu está inacessível, pois é um amontoado de aporias mal articuladas no ato infinito da narrativa; e ele também não pode conhecer o que há fora, pois o mundo dos objetos não mais pode ser acessado pela linguagem, despida da dimensão do sentido. Nas palavras de Molloy, em seu mundo só há coisas sem nome, e nomes sem coisas. O divórcio está completo, e entre as palavras e o mundo, o sujeito se decompõe e afunda no meio de uma linguagem sem forma.

---

<sup>42</sup> “Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não ser capaz de dizer o que se pensa querer dizer, e nunca parar de dizer, ou quase nunca, isto é o que se deve ter em mente, mesmo no calor da composição.”

### 3. Palavras velhas, novas palavras: situações da linguagem no romance de Beckett

As personagens de Beckett têm algo em comum: elas *escutam*. Chamo atenção, aqui, para o ato de escuta não em sua cotidianidade, não enquanto parte de um gesto comunicativo, um intercurso entre duas partes que transmitem e compartilham uma mensagem. Ao invés disso, o que vemos em Samuel Beckett é uma escuta no vazio. Ao final de *Primeiro Amor*, o narrador/personagem, mesmo ao abandonar a casa da amada, continua a escutar seus gritos das dores do parto; Molloy e Moran são vítimas de uma voz, uma voz que lhes fala, sem que haja uma origem certa para ela. Krapp escuta a si mesmo, através do toca-fitas; escuta a si mesmo, no passado, e, este sendo inacessível – ele nada diz se ninguém o fizer “falar” – cai na mesma condição dos outros: escuta, mas não há comunicação. Por trás das palavras, encontramos apenas uma voz.

Para Molloy e, mais ainda, para Moran, é essa voz que lhes faz escrever: Moran é por ela impelido a ir até o seu quarto, sentar-se à mesa e escrever: “é meia-noite. A chuva bate nas janelas.” É como se, em alguma medida, a narrativa que chega até nós só fosse possível por causa dessa voz. Maurice Blanchot, em *A conversa infinita*, escrevendo sobre *Como é*<sup>43</sup>, Blanchot destaca dois aspectos dessa presença constante da voz: em primeiro lugar, ela não é a voz de ninguém. Não há uma origem que possa ser traçada, um lugar do qual ela parta. Sua origem é tão obscura quanto aquilo que ela diz. Blanchot também coloca essa voz como sendo parte de uma recusa à representação: o privilégio da escuta quer dizer uma recusa da visão, uma vontade de não oferecer imagem alguma aos olhos do leitor. Escondida a imagem, o que resta é o corpo nu das palavras que vêm de encontro ao ouvinte.

Existe, ainda, mais uma implicação da presença (ausente) da voz: ela abre a narrativa e o romance para o reino da impessoalidade. Em alguma medida, é como aquele *eu* impessoal ao qual Bernal se refere, em *Langage et fiction dans le roman*

---

43 *Comment c'est*, romance que Beckett escreve em 1961 e radicaliza em grande medida os procedimentos adotados pelo escritor na década anterior.

de Beckett, um *eu* que se estende por e abarca toda a humanidade. Blanchot, ao colocar a voz como esse *impessoal*, diz: é a voz de *todos* nós, a partir de onde construímos nossas identidades (falsas), ou um algo sobre o qual as projetamos. Sem a necessidade de entrarmos nessa discussão sobre a identidade, o que aqui nos interessa é o quanto essa voz impessoal – e, portanto, universal – nos coloca diante da própria linguagem e especificamente no caso sobre o qual nos debruçamos, o gesto narrativo: aquilo que nos corta, que atravessa a humanidade inteira e se nos apresenta como verdadeira prática transcultural, como aponta Ricoeur.

No transcurso da leitura de um romance de Beckett, então, somos confrontados com as palavras *puras*, sem interioridade. Como Molloy, somos confrontados com um mundo de coisas sem nome e de nomes sem coisas. Os personagens são como que jogados em uma condição de “*namelessness*” que dá ao romance de Beckett seus caracteres particulares. Portanto, quando o narrador/personagem fala, quem fala é na verdade a própria linguagem, como aponta Bernal. A linguagem se nos apresenta fora da relação com as coisas. Ou, para sermos mais precisos, fora de uma relação determinada pela convenção. Daí essa revolta contra a representação: o que o romance de Beckett busca é apresentar as palavras em estado puro, livre de suas relações com os objetos. Contudo, como veremos, essa tentativa não se dá sem suas aporias e seus percalços.

Podemos enfatizar ainda outra característica que (dessa vez, alguns) personagens de Beckett compartilham: eles escrevem, ou, se o não fazem, de alguma forma narram os acontecimentos de suas vidas. Ao fazê-lo, nossas personagens assumem um duplo papel: em primeiro lugar, apresentam (e figuram) suas histórias para o leitor. Temos seus relatos “em primeira mão”, ainda que por vias tortas. Em segundo lugar, temos um narrador/personagem que se coloca dubiamente em relação ao mundo que ele mesmo narra: por vezes, ele aparece como vítima de sua ausência de forma, como o narrador de *Primeiro Amor*; por outras, ele aparece como um “gênio” criador, detentor do poder de manipular a narrativa e os mundos que constrói, como Malone. Seja como for – e iremos explorar essas possibilidades de configuração do narrador – aquele que fala, em

Beckett, está implicado em uma relação íntima e, por vezes, trágica, com a linguagem<sup>44</sup>.

Talvez, a palavra *prisioneiro* seja apropriada para iniciarmos uma descrição dessa relação – podemos inclusive retomar a imagem de Gumbrecht que evocamos no capítulo anterior, a respeito da situação na qual se encontram as personagens de *Esperando Godot*. A linguagem é experimentada pelos personagens não como simples meio de expressão, mas como o próprio tecido da realidade onde o sujeito se move – para empregarmos a terminologia de Bruno Clément, em *L'oeuvre sans qualités*, as palavras se transformam no “espaço do sujeito”:

*De Watt à Worstward ho, donc, l'oeuvre de Samuel Beckett raaconte (ce n'est pas la façon la plus insolite de le lire), entre autres histoires, celle des rapports des personnages (narrateurs ou non) avec les mots. Le point de départ (Watt) est sans doute une crise, mais cette crise est formulable em termes traditionnels, puisque des rapports em question sont (il semble que ce soit: une fois encore) ceux des mots avec le monde. Le point d'arrivée (celui q'on ne peut, si l'on décide cette lecture de l'oeuvre comme d'une histoire, qu'appeler ainsi) peut être considéré comme la résolution du vieux problème par un déplacement inattendu de ces termes: les mots ne visent plus l'objet, mais sont devenus (ont été découverts) l'espace du sujet. (CLÉMENT. 1994. p. 199)<sup>45</sup>*

44 Exploramos a relação entre o *eu* e a linguagem no capítulo anterior; assim, aqui realizaremos uma investigação mais aprofundada dos usos e formas da linguagem em Samuel Beckett, assim como de alguns problemas que surgem a partir dela.

45 “De Watt a Wortward ho, portanto, a obra de Samuel Beckett conta (esta não é a maneira mais insólita de a ler), em outras histórias, aquela das relações dos personagens (narradores ou não) com as palavras. O ponto de partida (Watt) é sem dúvida uma crise, mas esta crise é formulada em termos tradicionais, pois as relações em questão são (parece que são, uma vez mais) aquelas das palavras com o mundo. O ponto de chegada (aquilo que não podemos, se decidirmos ler a obra como uma história, chamar de outro nome) pode ser considerado como a resolução do velho problema por um deslocamento inesperado de seus termos: as palavras não mais visam o objeto, mas se tornam (são descobertas) o espaço do sujeito.” (Trad. minha)



Ao tornar-se, a linguagem, o próprio espaço que o sujeito ocupa – o que, de acordo com Clément, é um processo que atravessará a obra de Beckett – ela passa a mostrar-se em sua potencialidade reguladora dentro da obra: é ela que irá impor ao sujeito os seus limites; é ela que irá separar o possível do impossível, o indizível do que é passível de elaboração verbal e, em última instância, aquilo que a obra poderá realizar.

E Clément vai mais além: o papel assumido pela linguagem é tal que ela própria se torna o sujeito que opera na obra. A figura humana que vemos diante de nós – um personagem – assume a forma das palavras: elas são o único sujeito possível dentro desse universo. Ele é, o personagem, ele próprio, um ser feito de palavras. Aquilo que podemos divisar como a subjetividade do personagem – narrador ou não – é puro dizer, pura palavra na folha de papel. A subjetividade, se é que alguma existe, só está presente enquanto a narrativa acontece.

A linguagem, portanto, é inseparável do sujeito, nos romances de Beckett, e sua obra como um todo se debruça sobre a linguagem como um problema fundamental – um dos primeiros textos publicados de Beckett, um ensaio sobre o na época inédito *Finnegans Wake*, de Joyce, é também um ensaio sobre Giambattista Vico e suas ideias sobre as origens da linguagem<sup>46</sup>. Os últimos escritos de Beckett, já na década de 1980, mostram ainda a força que tem a linguagem como tema e objeto de reflexão dentro da obra. Nesse sentido, a poesia de Beckett nos dá excelentes exemplos. Pouco tempo antes de sua morte (em

---

46 O texto em questão chama-se *Vico... Bruno. Dante... Joyce*, e foi publicado em 1929, numa coletânea de ensaios sobre a obra prima de Joyce, intitulado *Our exagmination round his factification for incamination of work in progress*, e conta com textos de intelectuais e artistas de língua inglesa e francesa, que acompanharam o desenvolvimento do *Finnegans Wake*. O ensaio de Beckett trata sobretudo do papel e lugar da linguagem poética, em Vico. Segundo Beckett, Vico compreende o desenvolvimento da linguagem em termos de uma necessidade que se impõe ao humano; em seu mais primitivo estágio, essa linguagem é absolutamente poética: para Vico, este tipo de linguagem se deve mais a uma ausência da capacidade de abstração – e, portanto, de pensar em termos universais – do que à criação deliberada e engenhosa dos poetas. Ao referir-se à concepção de mito em Vico, Beckett afirma que o filósofo napolitano compreende o mito não como simples alegoria, mas como a afirmação de fatos, no sentido em que são criações impulsionadas pela necessidade e tomadas em seu sentido literal (*face value*). Assim, Beckett ressalta haver em Vico uma união entre forma e conteúdo, que ele enxerga também na obra de Joyce. Por isso, diz Beckett, o público contemporâneo não consegue ler o *work in progress*: o costume de separar forma e conteúdo impede que a primeira seja tomada em sentido literal, como algo que também diz alguma coisa. Cabe ressaltar também a importância que a relação com James Joyce terá na vida de Beckett, marcando praticamente toda a sua vida produtiva.

1989), Beckett escreve seu último trabalho em francês, um poema intitulado *Comment dire*, onde podemos ler o seguinte:

[...]

*voir -*

*entrevoir -*

*croire entrevoir -*

*vouloir croire entrevoir -*

*folie que de vouloir croire entrevoir quoi -*

*quoi -*

*comment dire -*

*et où -*

[...]

(BECKETT, 2009, p. 114)<sup>47</sup>

O mote do poema – *comment dire* – nos coloca diante de uma das questões fundamentais para Beckett: como dizer alguma coisa? Mais ainda: como encontrar as palavras para dizer algo – o que quer que seja? Em sua tradução inglesa (pelas mãos do próprio autor), temos um título ainda mais revelador: *What is the word*. A busca pela palavra se coloca como um imperativo que dirigirá a obra como um todo; mas essa busca sempre terá o mesmo resultado: as personagens desistem de procurar a *palavra certa* (CLÉMENT, 1994), e a pergunta central – qual é a palavra? – figura mais como um lamento, um grito de impotência, do que como um ímpeto real de atividade criadora. O personagem de Beckett, assim como a voz que fala em seus poemas, é um ser impotente. Tal impotência faz parte daquele estado de indigência ontológica, caracterizado por Olga Bernal.

---

<sup>47</sup> “[...] ver - /entrever - /crer entrever - /querer crer entrever - /tolice de querer crer entrever o que - / o que - /como dizer - /e onde – [...]”

É a linguagem que governa o romance e seus personagens. É ela a teia que os captura, é ela a força que os impulsiona, que os atrai, que dirige o drama de Beckett do início ao fim. E é ela que impõe os seus limites: *Le roman de Beckett est un roman du langage, un roman où le dilemme de la parole devient un dilemme tragique* (BERNAL, 1965, p. 14)<sup>48</sup>. Essa consciência que Beckett apresenta acerca da linguagem vai gestar uma literatura que, além de reconhecer sua submissão, também fará que com que a própria linguagem se transforme em objeto. Nesse sentido, Beckett compartilha de preocupações análogas a grande parte do pensamento do século XX, sobretudo a partir de sua segunda metade, onde a linguagem parece tomar um lugar central nas reflexões de artistas, filósofos e demais pensadores das humanidades. E esse movimento em direção à linguagem resultará na noção de que não pode haver vida espiritual fora dela. O pensamento, longe de ser um processo autônomo, se torna subordinado à linguagem, de forma que ele só existe enquanto um algo que possa ser enunciado – *pensar* não pode ser concebido fora de sua subordinação à expressão desse pensar. Vemos, neste momento, uma espécie de fratura do pensamento – vale lembrar, nos referimos aquele pensamento que podemos colocar sob a rubrica de “ocidental”. Se a linguagem deixa de ser a expressão de uma realidade anterior a ela, estamos diante de uma mudança em seu estatuto: é a linguagem mesma que entra na ordem do dia, e dessa vez como o fator originário e criador do pensamento; enquanto antes ela era abordada como mera expressão de algo mais necessário, agora o pensamento a ela se curva, e é nela que ele encontra seus limites.

No contexto do pensamento contemporâneo, a linguagem se encontra desprovida de seus dois maiores fundamentos anteriores: Deus e o homem (BERNAL, 1969). Disso decorre que a palavra se encontra em um estado tal onde ela se nos apresenta de forma dúbia; ao ter sua autonomia reconhecida, alçando vôo acima do pensamento, ela perde sua autoridade – que provinha, em última análise, não de si mesma, mas de sua qualidade de meio para a expressão, seja para a Palavra (de Deus) ou para o Pensamento (do filósofo, do legislador, em

---

<sup>48</sup> “O romance de Beckett é um romance da linguagem, um romance onde o dilema da *parole* se torna um dilema trágico.” (Trad. minha)

suma, da autoridade). Outra consequência do atual estatuto da linguagem: se assumo que é ela quem governa o pensamento, não posso então falar de ideias puras, pois estas estão já sempre subordinadas às palavras e ao seu poder normativo e regulador; nego, assim, a possibilidade de uma metafísica, na medida em que nenhuma realidade espiritual é capaz de subsistir fora delas. Só posso pensar aquilo que consigo enunciar.

Retomando a reflexão de Bernal, quando a linguagem perde as fontes que apoiam sua autoridade – fontes essas que estariam logo acima dela, na cadeia hierárquica das coisas – ela se abre para o campo da história; em outras palavras, a linguagem se liga à dimensão da contingência:

*C'est la découverte que le langage est culture et conventions qui l'a rendu si suspect, si dépourvu de sens aux yeux des contemporains qui cherchent précisément à sortir du cercle de l'Histoire. Quand le langage se démasque comme un code de signes, un système de significations désuètes, quand il n'est plus que l'histoire d'une civilisation contestable, il perd son ancien pouvoir de dire, de proférer une vraie parole. (BERNAL, 1969, p. 11-12)<sup>49</sup>*

A linguagem, ao situar-se ao lado do transitório, do contingente e do aberto, se abre então para a possibilidade da multiplicidade do sentido e da referência: somos convidados a renunciar à ideia de que exista *uma* palavra certa, que corresponda a uma coisa que permanece a mesma – e, portanto, pode ser sempre identificada por um mesmo nome. Somos convidados a reconhecer que as palavras podem mudar, e mudam constantemente, da mesma forma que o mundo permanece em movimento. Com efeito, o que resulta desse processo é uma

---

<sup>49</sup> “É a descoberta que a linguagem é cultura e convenção que a tornou tão suspeita e desprovida de sentido aos olhos dos contemporâneos, que buscam precisamente escapar do cerco da História. Quando a linguagem é desnudada como um código de signos, um sistema de significações antiquadas, quando ela não é nada além da história de uma civilização contestável, ela perde seu antigo poder de dizer, de proferir uma fala verdadeira.” (Trad. minha)

progressiva desestabilização do conceito, a partir da ruptura entre o signo e aquilo que ele designa.

Se o pensamento se subordina à linguagem, podemos então nos colocar a seguinte questão: o que resta desse mesmo pensamento? Ou, para sermos mais específicos: como devemos abordar o pensamento enquanto problema? A filosofia do século passado responde: os problemas do pensamento são, na verdade, problemas de linguagem, como aponta Bernal. A tarefa do pensamento especulativo passa a ser, então, indagar a própria linguagem, examiná-la, saber quais são os seus limites para, assim, traçar os limites do próprio pensamento. Parece que as personagens de Beckett estão conscientes dessa subordinação à linguagem, mas elas também nos apresentam um outro dado: indagar a palavra se faz em um ambiente no qual ela pode, sim, *criar*; mas, ao mesmo tempo, aquilo que ela cria é sempre uma falha, uma insuficiência. Ela não consegue nunca se aproximar daquilo que, isto sim, subsiste sem ela: as coisas do mundo.

A força que a linguagem exerce provoca um tensionamento difícil de suportar: entre o sujeito e o mundo, ela aparece em sua opacidade. Falamos acima de palavras *puras*. Esse mostrar-se da aparência da palavra – essa apresentação – fora da relação com as coisas coloca algumas questões para o sujeito: se há um deslocamento da referencialidade, se as palavras, ao invés de apontar para o mundo, apontam para si mesmas, como falar das coisas? Como descrevê-las? Como falar das outras pessoas, do mundo, de tudo aquilo que entra na categoria proposta pelo narrador de *Primeiro Amor*, o não-eu? Evidentemente, estas perguntas não podem ser respondidas – ao menos, não tranquilamente, e sem um grande esforço de conciliação – e os romances de Beckett são menos uma tentativa de resposta do que uma grande jornada: uma jornada pela região inóspita que as palavras habitam, onde os personagens vão empreender uma árdua luta com as palavras.

Livres da relação, a elas já não cabe mais obrigação alguma. Não precisam mais se submeter ao uso comum e, por conseguinte, à dimensão do sentido. E é aqui que encontramos uma chave oferecida pelo romance de Beckett: abre-se caminho para a pura expressão, para o puro falar. As personagens lançam

palavras, mas não sabemos exatamente onde elas encontrarão pouso. As palavras, então, se encontram como poeira suspensa no ar: movem-se ao sabor do vento, e passam a figurar a instabilidade do arbítrio que as obriga a escolher um único lugar de descanso.

Por isso sentimos algum estranhamento no transcurso da leitura, pois não há uma referência precisa para cada palavra proferida; vemos o narrador/personagem, com bastante naturalidade, falar de coisas aparentemente absurdas. Vejamos, por exemplo, uma cena de *Malone Morre*: o narrador/personagem se encontra deitado em sua cama, e descreve a luz que ilumina seus aposentos. Aqui, lemos:

*[...] I feel it is my duty to say that it is never light in this place, never really light. The light is there, outside, the air sparkles, the granite wall across the way glitters with all its mica, the light is against my window, but it does not come through. So that here all bathes, I will not say in shadow, nor even half shadow, but in a kind of leaden light that makes no shadow, so that it is hard to say from what direction it comes, for it seems to come from all directions at once, and with equal force. I am convinced for example that at the present moment it is as bright under my bed as it is under the ceiling [...]* (BECKETT. 1965. p. 220)<sup>50</sup>

Malone, como vemos, nos coloca diante de um espaço impossível; seu uso da linguagem não precisa se submeter a critério algum de verossimilhança. E,

---

<sup>50</sup> “Sinto ser meu dever dizer que este lugar nunca está iluminado, nunca realmente. A luz está lá, lá fora, o ar brilha, a parede de granito do outro lado brilha com toda sua mica, a luz vai de encontro à janela, mas não a ultrapassa. De tal sorte que aqui tudo é banhado por, eu não diria sombra, nem meia-sombra, mas um tipo de luz pesada que não faz sombra, sendo difícil dizer de onde ela vem, pois ela parece vir de todas as direções ao mesmo tempo, e com igual intensidade. Estou convencido no presente momento que faz tanta luz debaixo da cama quanto debaixo do teto.”

algumas linhas adiante, ele fala sobre si mesmo de uma maneira igualmente “absurda”:

*I myself am very grey, I even sometimes have the feeling that I emit grey, in the same way as my sheets for example. And my night is not the sky's. Naturally black is black the whole world over. But how is it my little space is not visited by the luminaries I sometimes see shining afar and how is it the moon where Cain toils bowed beneath his burden never sheds its light on my face?*  
(p. 221)<sup>51</sup>

O eu e o mundo podem ser descritos em um estilo que não vê necessidade de comprometer-se com a verossimilhança, pois, se assim o fizesse, teria ao menos algum compromisso com a dimensão do sentido, o que implicaria alguma estabilidade para a obra. Sem essa dimensão, torna-se possível falar qualquer coisa – sem, no entanto, representar coisa qualquer. O conteúdo do discurso se torna um problema.

Agora, de quais maneiras se configura a linguagem – ou os usos da linguagem – no romance de Beckett? É evidente que há vários caminhos possíveis para a abordagem desta questão, mas gostaria de focalizar em algumas características que podemos apontar nos romances sobre os quais nos debruçaremos. Podemos falar de “situações” geradas pelos usos e configurações específicas da linguagem nos romances de Beckett<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> “Eu mesmo sou muito cinza, tenho por vezes a sensação de que emito cinza, da mesma maneira que meus lençóis, por exemplo. E minha noite não é a mesma que a do céu. Naturalmente, preto é preto em qualquer parte do mundo. Mas por que razão meu pequeno espaço nunca é visitado pelos astros que vejo brilhando ao longe, e por que razão a lua onde Caim carrega seu fardo nunca lança sua luz no meu rosto?”

<sup>52</sup> Cabe ressaltar que as discussões que proponho não objetivam de forma alguma se apresentarem como definitivas. São apenas recortes de questões e relações que me interessaram durante a leitura das obras que citarei, assim como de alguns comentadores de Beckett, com quem busquei dialogar e/ou estabelecer uma base para apoiar e expandir certos argumentos.

A primeira situação que gostaria de descrever é aquela gerada pela instabilidade dos nomes próprios – e, em alguma extensão, dos nomes das próprias coisas. A designação das coisas e das pessoas provoca situações de dupla instabilidade – da linguagem e do mundo. Novamente, falamos do divórcio entre evento e linguagem. No romance de Beckett, o nome próprio não é parte da identidade da pessoa. Por isso, o narrador de *Primeiro Amor* se refere à Lulu por dois nomes: ele se cansa de chamá-la Lulu, e passa a usar o nome Anne. Nessa hora, lemos:

*Je pensais à Lulu, et si ce n'est pas tout dire c'est assez dire, à mon avis. D'ailleurs j'en ai marre de ce nom Lulu et je m'en vais lui en donner un autre, d'une syllabe cette fois, Anne, par exemple, ce n'est pas une syllabe mais cela ne fait rien. Alors je pensais à Anne, moi qui avais appris à ne penser à rien [...].*  
(BECKETT. 1987. p.43)<sup>53</sup>

Esta situação se repetirá em obras subsequentes. Assim, Em *Molloy*, vemos a personagem Lousse transformar-se em Sophie, por vontade do narrador. Em se tratando de uma obra ficcional, a questão dos nomes – sobretudo os nomes próprios – se caracteriza primeiramente como uma escolha do autor (CLÉMENT, 1994). Continuando nosso percurso com Clément, reconheceremos que a questão colocada pela abertura gerada pela possibilidade de escolha de um nome próprio confronta a obra com a questão da significação. Nomear é, também, um ato de classificação:

*Nommer, en effet, pour Claude Lévi-Strauss, c'est classer; chaque nom propre représentant toujours des "quanta de signification au-dessus desquels on ne fait plus rien que*

<sup>53</sup> “Eu pensava em Lulu, e isso não quer dizer tudo, quer dizer muito, no meu entender. Aliás estou cheio desse nome Lulu e vou dar-lhe um outro, de uma sílaba desta vez, Anne, por exemplo, não é uma sílaba mas isso não tem importância. Então eu pensava em Anne, eu que tinha aprendido a não pensar em nada [...]”



*montrer”. Le nom propre est ou bien la “marque d’identification qui confirme l’application d’une règle, l’appartenance de celui qu’on nomme à une classe préordonnée; ou bien la libre création de l’individu qui nome et qui exprime, au moyen de celui qu’il nomme, un état transitoire de sa propre subjectivité. (CLÉMENT, 1994, p. 210)<sup>54</sup>*

Atribuir a alguém, ou a um personagem, um nome próprio é já alguma forma de classificar: ao menos à primeira vista, podemos – ou somos tentados, por uma série de condicionantes sociais, a fazê-lo – colocar a pessoa sob duas categorias já predefinidas, masculino e feminino. O nome já traz inscrito em si algum tipo de ordem, por mais “natural” ou “neutra” que ela pareça ser. Por conseguinte, o ato de nomeação é útil no sentido de conferir à realidade – ao mundo – alguma sensação de estabilidade, de ordenamento das coisas, daquilo que está fora do eu (“não-eu”, como diria o narrador de *Primeiro Amor*).

A cada pessoa, a cada coisa, então, se deveria dar um nome. Mas não só isso: para que o ordenamento do mundo funcione, para que a realidade seja regida pelo signo do *sentido*, é preciso que os nomes possam ter alguma estabilidade. Estabilizando-se as palavras com as coisas, vibrando o nome e a pessoa que ele refere na mesma sintonia, o narrador/personagem pode entrever um caminho seguro para as próprias coisas. Trata-se, aqui, de estabelecer uma via segura de acesso ao mundo e, se assim for possível, chegar, ao fim do trajeto, a algo que se pode chamar de *verdade*. Existe, então, uma ligação entre a estabilidade da relação entre as palavras e as coisas, que se cristaliza no conceito, e o estabelecimento de uma via segura até a “coisa em si”. Sobre este ponto, será produtivo recorrermos ao pensamento de Nietzsche. Em *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*, de 1873, o filósofo já demonstra uma grande

---

<sup>54</sup> “Nomear, com efeito, para Claude Lévi-Strauss, é classificar, cada nome próprio representando sempre uma “quanta de significação sobre os quais não fazemos nada além de mostrar.” O nome próprio é a “marca de identificação que confirma a aplicação de uma regra, o pertencimento daquele que se nomeia a uma classe pré-ordenada; ou ainda a livre criação do indivíduo que nomeia e que expressa, no meio daquilo que nomeia, um estado transitório de sua própria subjetividade.” (Trad. minha)

desconfiança em relação ao poder normativo do conceito e à linguagem enquanto via de acesso à verdade do real – em assim fazendo, Nietzsche coloca em questão a própria ideia de verdade enquanto categoria.

O filósofo constata o que nossa reflexão sobre o nome dentro do romance evidencia: a linguagem é, antes de tudo, arbitrária. Entre um nome e uma coisa não se pode construir nenhuma determinação; apenas a convenção e seu uso podem cristalizar um nome como signo possível e válido de um algo. Tal cristalização, evidentemente, segue em direção à univocidade (que é justamente o objetivo do conceito). E é precisamente nesse uso, nessa cotidianidade da linguagem, que se forma e mantém uma situação de engano e dissimulação. Pois o impulso de nomear o mundo não se origina de um conhecimento objetivo da realidade, mas antes de tudo do próprio sujeito. Assim, Nietzsche pode afirmar que a gênese da linguagem não é lógica – o que implicaria um compromisso com relações determinadas pela necessidade – mas metafórica, abrindo assim espaço para a multivocidade (enquanto possibilidade) e para a ausência de determinação na relação entre as palavras e o mundo que elas intentam nomear.

Tudo começa, segundo o filósofo alemão, com uma metáfora: a impressão sensível é assim elaborada pelo sujeito, e transforma-se numa imagem. Tal imagem é, então, traduzida por um som, que a ela é atrelado e se torna, a partir de seu uso prolongado e vulgarizado, seu signo. Com isso, temos uma segunda metáfora. Podemos afirmar então que a linguagem se nos apresenta como uma espécie de metáfora da metáfora, uma tradução de algo já traduzido pelo sujeito.

Assim sendo, ela não pode se configurar como uma via segura de acesso às coisas, pois ela não consegue chegar ao mudo: o que a linguagem toca são as imagens traduzidas pelo sujeito. Ao olhar para as coisas, o sujeito olha na verdade para si próprio. Ele projeta sobre o mundo suas próprias criações. A linguagem opera, portanto, num terreno subjetivo onde praticamente tudo é indeterminado, aberto: um terreno onde o sujeito pode(ria) exercer seu potencial criador (sobretudo por meio da arte). Mas, prossegue Nietzsche, não é isso que se dá. O que se busca é justamente dissimular esse caráter arbitrário das palavras,

apoiando-se no uso e na convenção. Assim, o crítico da verdade pode defini-la sob os seguintes termos:

O que é portanto a verdade? Uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; em resumo, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canônicas e obrigatórias aos olhos de um povo: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal. (NIETZSCHE, 2001, p.12-13)<sup>55</sup>

O conceito, operando essa dissimulação, esquece-se que ele próprio se realiza a partir de uma operação considerada metafórica pelo filósofo: a aproximação do diferente. Ao conceber a palavra “folha” – para nos atermos ao exemplo do próprio Nietzsche – estamos realizando uma operação metafórica: a partir de nossas impressões sensíveis, construímos uma espécie de tipo, de *ideia*, que assume o lugar de e opera como se fosse a “coisa em si”. Ignora-se o caráter único de cada objeto, de cada particular para que se privilegie seu caráter semelhante ao modelo ideal que criamos. Assim, a palavra não realiza uma descrição da coisa: ela simplesmente a compara com seu tipo. A palavra não parte vai de encontro às coisas mesmas; ela se refere a uma imagem, construção metafórica do sujeito a partir de suas impressões sensíveis.

Não obstante, seguimos confiantes, como se o conceito, em virtude de alguma razão secreta, operasse uma aproximação com a coisa que ele designa. Por um lado, isso tem o poder de tornar a vida tolerável: remete àquela domesticação do real a qual referimos acima. Mas a consequência é, para Nietzsche, muito mais

---

55 É interessante notar o quanto essa concepção afetará a escrita de Nietzsche, que buscará muitas vezes apoio na metáfora para desenvolver ideias filosóficas importantes para seu pensamento – lembro-me, aqui, de *Assim falou Zaratustra* como um bom exemplo disso.

nefasta: condenamos a nós mesmos a uma vida de ignorância e dissimulação, sempre atualizando em nosso ato de pensar um erro fundamental. Assim, Nietzsche afirma que o pensador “esquece portanto que as metáforas originais da intuição são já metáforas, e as toma pelas coisas mesmas” (p. 15). Ao deixar de indagar sobre a linguagem, aquele que se ocupa do pensamento corre o risco de manter-se na ignorância, não sabendo que caminha na direção oposta à qual intenciona.

Talvez, o que as personagens de Beckett busquem, ao insistir na instabilidade do nome – que figura a instabilidade das palavras de uma forma geral – é justamente acompanhar o movimento do mundo: entre passado e presente, não havendo uma continuidade necessária, imposta pela metafísica ou pelas condições materiais da existência, não há razão para que se perceba a continuidade de uma coisa em dois planos simultâneos: no tempo e no espaço. Se a continuidade não se impõe como necessidade, tampouco o nome precisa se manter estável: se percebo a “mesma” coisa como diferente, sou livre para nomeá-la da maneira que melhor me aprouver. Com efeito, disso resulta um apego desmedido pelo particular: o narrador/personagem interage – ou busca interagir – com as coisas em seu isolamento, sem referir a um modelo que as domine, sem inseri-las em uma ordem. O que a leitura de Beckett nos permite divisar é o quanto essa abertura para o particular atomiza a experiência, impedindo que os acontecimentos individuais sejam referidos e encaminhados a uma instância maior que os integrasse numa totalidade, culminando numa experiência narrativa nos moldes aristotélicos<sup>56</sup>.

Sabemos que em Beckett essa via, que percorre os caminhos da elaboração do *mythos* pela via aristotélica, não é possível – ao menos, não sem inúmeros percalços<sup>57</sup>. Com isto não quero dizer que os personagens buscam alcançar a “verdade”<sup>58</sup>; tal busca não se lhes apresenta como possibilidade – na verdade, eles nem parecem conceber algo estável, imutável e transcendente, digno de ser

56 Refiro-me, aqui, à exposição realizada pelo filósofo na *Poética*.

57 Falaremos, mais adiante, um pouco mais sobre os procedimentos narrativos em Beckett. Por enquanto, esta breve exposição será suficiente.

58 Evidentemente, tal ideia de verdade se afasta da concepção de Nietzsche exposta logo anteriormente; essa verdade está mais próxima do que ele compreende como engano ou dissimulação.

reconhecido sob este signo. O que se testemunha nos romances de Beckett é uma jornada por entre as palavras, uma jornada onde os nomes, ao invés de figurarem uma forma de acesso às coisas – uma possibilidade de “domesticação” do mundo –, fazem parte de uma relação cada vez mais problemática entre o sujeito, a linguagem e o mundo por elas (outrora) referido. O nome, ao se tornar instável, coloca em questão o mundo e tudo que ele contém – pessoas, coisas, acontecimentos, relações – enquanto uma unidade de sentido. A instabilidade do nome nos romances de Beckett nos confronta com o fechamento dessa dimensão. Ao mesmo tempo, ele abre uma via para o desnudamento da ficção.

E é em *Malone Morre* que teremos uma imagem mais complexa dessa operação. Enquanto os narradores anteriores reportam suas próprias experiências – por mais instáveis e problemáticas que elas pareçam ser – Malone parece ser o primeiro narrador/personagem consciente da dimensão ficcional<sup>59</sup> de seu relato. Assim como os anteriores, ele narra, mas o faz com um controle muito maior sobre aquilo que é projetado sobre a folha de papel. Esta consciência da natureza da ação do narrador encontra sua figuração na própria forma do romance, além de suas escolhas temáticas. Malone é o primeiro, na *Trilogia*, a interromper o próprio discurso e “corrigir” e opinar sobre os encaminhamentos de sua própria narrativa. É ele também o primeiro a narrar as vidas de outros<sup>60</sup>.

Malone dedica grande parte de seus esforços à história de um menino chamado Saposcat. Começa falando sobre as características da personalidade do menino, seus pais, seus irmãos, as relações que mantinham a família unida, apesar da fragilidade de sua situação econômica e o autoengano de seus pais. Em seguida, Malone narra a vida escolar de Sapo (assim ele o apelida), que parece ser um adolescente tímido e medíocre, em algum lugar da Europa da metade do século XX – novamente, Beckett não nos oferece um lugar preciso onde a ação

59 Emprego este termo, aqui, no mesmo sentido que Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*: a narrativa de ficção caracterizar-se-á pela sua ausência de pretensão à verdade – à correspondência com uma realidade extratextual.

60 No capítulo precedente, já dissemos que o falar sobre si, ao se dar sob o signo do estranhamento do sujeito em relação à sua própria identidade, se torna um falar sobre outro. Aqui, no entanto, não é disso que se trata. Enquanto Molloy sente que fala de si como de um outro – e Malone não será exceção a isso –, Malone efetivamente se põe a criar personagens e a narrar suas vidas, assemelhando-se, dessa forma, ele mesmo, a um romancista.

tem lugar. Ao longo da narrativa, podemos ser surpreendidos pelas intervenções do narrador:

*He attended his classes with his mind elsewhere. He liked sums, but not the way they were taught. What he liked was the manipulation of concrete numbers. All calculation seemed to him idle in which the nature of the unit was not specified. He made a practice, alone and in company, of mental arithmetic. And the figures then marshalling in his mind thronged it with colours and with forms.*

*What tedium.*

*He was the eldest child of poor and sickly parents. [...] (p. 187)<sup>61</sup>*

Mais à frente, lemos novamente:

*I have tried to reflect on the beginning of my story. There are things I do not understand. But nothing to signify. I can go on.*

*Sapo had no friends – no, that won't do.*

*Sapo was on good terms with his little friends, though they did not exactly love him. (p. 189)<sup>62</sup>*

---

<sup>61</sup> “Ele assistia as aulas com sua mente em outro lugar. Ele gostava da adição, mas não do jeito que ela era ensinada. O que ele gostava era a manipulação de números concretos. Todo cálculo onde a natureza das unidades não era especificada lhe parecia fútil. Ele treinava fazer contas de cabeça, sozinho ou acompanhado. E as cifras que desfilavam por sua mente a enchiam de cores e formas. Que tédio.

Ele era o mais velho de pais pobres e doentes.”

<sup>62</sup> “Venho tentando refletir sobre o começo de minha história. Há coisas que não compreendo. Mas nada digno de menção. Posso continuar.

Sapo não tinha amigos – não, isto não serve.

Sapo tinha uma boa relação com seus amiguinhos, apesar deles não o amarem, exatamente.”

E algumas páginas adiante:

*Sapo loved nature, took an interest*

*This is awful.*

*Sapo loved nature, took an interest in animals and willingly raised his eyes to the sky, day and night. [...] (p. 191)<sup>63</sup>*

Ao desnudar o caráter ficcional de sua narrativa, Malone acaba também impossibilitando sua leitura pela chave do *como se*.

Apesar das experimentações formais, contudo, essa parte da narrativa de Malone é, talvez, o momento da *Trilogia* que mais se aproxima da forma do século XIX. E Malone dedica um número considerável de páginas a episódios relativos a Sapo, sua família, e também a uma outra família de vizinhos, os Lambert. Cabe aqui notar que Malone é também o primeiro a planejar sua narrativa. No início de seu relato ele procura instaurar uma certa ordem para a narrativa, enumerando os assuntos que abordará nas próximas páginas:

*I must have thought about my time-table during the night. I think I shall be able to tell myself four stories, each one on a different theme. One about a man, another about a woman, a third about a thing and finally one about an animal, a bird probably. I think that is everything. Perhaps I shall put the man and the woman in the same story, there is so little difference between a man and a woman, between mine I mean. (p. 181)<sup>64</sup>*

---

<sup>63</sup> “Sapo amava a natureza, se interessava

Isto é horrível

Sapo amava a natureza, se interessava por animais e plantas e por sua própria vontade levantava seus olhos ao céu, dia e noite.”

<sup>64</sup> “Eu devo ter elaborado meu cronograma durante a noite. Creio que serei capaz de contar para mim mesmo quatro histórias, cada uma sobre um tema diferente. Uma sobre um homem, outra sobre uma mulher, uma terceira sobre uma coisa e finalmente uma sobre um animal, um pássaro

É com uma estranha naturalidade que assistimos o narrador/personagem passar de um nome a outro. Temos, aqui, duas consequências: como vimos acima, a instabilidade do nome figura a instabilidade da identidade da coisa – além da instabilidade do *eu* – e, ainda, abre espaço para que o narrador experimente certo sentimento de culpa em virtude do seu ato criativo, e essa culpa terá implicações para o problema da linguagem nos romances de Beckett. Ao apoderar-se do ato de nomeação, ele encarna aquela imagem que George Steiner caracteriza como a de um rival da divindade. O narrador e seu verbo desafiam Deus e, para Steiner, a culpa que recai sobre o narrador, que é em alguma medida também um criador de mundos, é consequência desse ato usurpador:

Se o homem falante fez do animal seu servo ou inimigo mudo – os animais do campo e da floresta não mais compreendem quando gritamos por socorro –, o controle da palavra pelo homem também bateu à porta dos deuses. Mais do que o fogo, a cujo poder de iluminar ou de consumir, de espalhar-se ou de contrair-se assemelha-se de forma tão estranha, a fala é o cerne das relações amotinadas dos homens para com os deuses. Por meio dela, ele imita ou desafia as prerrogativas deles. [...] Poderá existir uma outra coexistência que não seja carregada de tormento mútuo e rebelião entre a totalidade do *Logos* e os fragmentos vivos e criadores de nossa própria fala? O ato de fala, que define o homem, também não vai além dele ao rivalizar com Deus? (STEINER. 1988. p. 56)

A culpa<sup>65</sup>, ao cabo, ainda seguindo a exposição de Steiner, acaba direcionando a linguagem para uma dimensão obscura: a dimensão do silêncio<sup>66</sup>.

---

provavelmente. Creio que isto é tudo. Talvez eu ponha o homem e a mulher na mesma história, há tão pouca diferença entre um homem e uma mulher, entre os meus, quero dizer.”

65 O sentimento de culpa que se abate sobre o poeta por estar próximo da divindade criadora, no século XX, assume outros contornos: o homem se torna também um destruidor de mundos,



O criador é, assim, impelido a apartar-se de sua criação. Aqui, o ato criativo se volta contra si, e o próprio gesto de falar impele para sua anulação: falar, narrar, escrever, criar mundos dentro de um mundo são atos que encaminham para um lugar onde a linguagem é experimentada como um problema. Contudo, esse voltar-se para o silêncio, em Beckett, não significa a ausência completa da palavra. Se seguimos os passos de Molloy, sabemos que é impossível calar-se. Esse silêncio, então, significa uma abertura para o indizível:

*Mais si le langage est la condition nécessaire du Je, si le Je ne peut apparaître sans se proférer, l'oeuvre qui dresse la parole contre la parole est une oeuvre qui cherche une autre lumière que celle du Verbe, la lumière de l'indit. Mais quel indit? Il ne s'agit pas de ce silence qui est renoncement à la parole et absence d'oeuvre, mais d'un silence bruissant de sens, mais qui n'est plus accessible aux mots.* (BERNAL, 1965, p. 15)<sup>67</sup>

Abrir-se para o indizível, evidentemente, não é uma tarefa fácil para as personagens de Beckett. Pois, como já dissemos repetidas vezes, o *eu* que encontramos na obra se nos apresenta como um ser feito de palavras: assim *O Inominável* se define. Se ele é feito de palavras, e se tudo aquilo que garante sua

---

aquele que tem o poder de decidir sobre o próprio futuro da humanidade e do planeta. Nesse sentido, não se pode ignorar o impacto que as experiências traumáticas do século XX – sobretudo as duas guerras mundiais, as bombas atômicas e o holocausto – exercem sobre a consciência ocidental.

- 66 O silêncio também apresenta outra dimensão a partir do século passado: como apontam Benjamin (1936) e Adorno (1954), narrar se torna um ato extremamente problemático. Benjamin, ao referir-se à Grande Guerra, não pode deixar de notar que aquela experiência – onde a metralhadora, a artilharia de longo alcance e o horror das trincheiras ocupariam papel central – tornara os homens mais pobres, e não mais ricos em experiência comunicável. Adorno, já com o peso de outra guerra e um genocídio sobre seus ombros, chega à mesma conclusão: não é mais possível narrar. Contudo, continua, narrar é fundamental para o romance. Podemos ver em Beckett uma constatação semelhante, a partir dos processos de configuração narrativa que ele põe em marcha: narrar não é mais possível, mas é tudo o que resta. Este paradoxo é importante para a constituição do romance do século XX.

<sup>67</sup> “Mas se a linguagem é a condição necessária do Eu, se o Eu não pode aparecer sem se proferir, a obra que põe a fala contra a fala é uma obra que busca outra luz que não a do Verbo, a luz do não-dito. Mas qual não-dito? Não se trata do silêncio que é a renúncia da fala e ausência de obra, mas de um silêncio que tem o ruído do sentido, porém não mais acessível às palavras.” (Trad. minha)

existência, ainda que sem estabilidade, é a própria narrativa, esse ir além das palavras – porém, não no sentido de um “*l’au delà de la parole*”<sup>68</sup> (PROUST, Apud. BERNAL, p. 10) – representa um anular-se do sujeito. Talvez, por isso, não lhe seja facultado parar com sua fala. Temos então o sujeito preso em uma tensão entre a impossibilidade de parar a fala e o impulso para ir além dela; o impulso para ir até o outro da linguagem.

Cabe aqui relembrarmos algo que dissemos acima: se as palavras, no romance de Beckett, insistem em se apresentar em estado *puro*, as personagens não estão mais se movendo dentro da dimensão do sentido, mas sim da *aparência*, haja vista que a palavra se mostra como uma coisa no mundo, cumprindo menos o papel de signo do que de obstáculo no caminho às coisas. De alguma forma, as palavras são como os móveis que o narrador de *Primeiro Amor* coloca no corredor para isolar-se. Esse funcionamento da linguagem como um obstáculo, algo que está entre o sujeito e o mundo, conduzirá a personagem a situações onde falar se assemelha a sentir o indizível.

Essa é uma das características mais importantes das obras que aqui analisamos: falar, escrever ou, em última instância, narrar, se transformam em uma experiência de extremo sofrimento, na mesma medida em que não se encontra uma base sólida para a inteligibilidade do discurso do narrador. Sofrimento, pois a dimensão do sentido desliza para fora da realidade<sup>69</sup>.

Novamente, a palavra-chave aqui é o tensionamento, haja vista esse movimento em duas direções que gera uma aporia fundamental na obra de Beckett: ao assumir o controle, ainda que relativo, sobre a narrativa, o narrador cria as condições para a implosão dos alicerces da identidade, e com isso as palavras – “puras” – atuam no sentido de impossibilitar a própria narrativa. Falar

68 Essa expressão nos remete à ideia que deixamos para trás: de que há *um algo* que subsiste independentemente da linguagem. Ao contrário, essa dimensão do indizível não nos conduz a uma autonomia em relação à palavra, mas ao seu *outro*.

69 Bernal emprega essa imagem, em *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, para caracterizar uma das cenas mais importantes de *Watt*, romance finalizado por Beckett em 1945. Watt, o protagonista – que aqui não é o narrador – se encontra assistindo a um recital de piano; como num relance, Watt começa a experimentar a cena a partir de cores, sons, figuras, apenas; a dimensão do sentido se descola completamente do quadro que ele presencia, e o mundo se torna o conjunto das relações entre dimensões diferentes da percepção imediata (sensível).

é, ao mesmo tempo, o que torna a fala impossível – se não completamente, ao menos ela se torna algo extremamente difícil de suportar.

Julgo que esta é uma maneira produtiva de se ler as personagens dos romances de Samuel Beckett. É por isso que o narrador de *Primeiro Amor*, assim que chega à casa de Anne, procura desesperadamente calar-se: ele afasta-se dela, buscando abrigo em um dos quartos dos fundos da casa, usando os móveis como barricada no corredor. Da mesma forma, vemos Molloy ser abordado por um policial e levado para uma delegacia, na entrada da cidade onde mora, ao iniciar a jornada em busca de sua mãe:

*At the police station I was haled before a very strange official. [...] He listened to his subordinate's report and then began to interrogate me in a tone which, from the point of view of civility, left increasingly to be desired, in my opinion. Between his questions and my answers, I mean those deserving of consideration, the intervals were more or less long and turbulent. I am so little used to being asked anything that when I am asked something I take some time to know what. And the mistake I make then is this, that instead of quietly reflecting on what I have just heard, and heard distinctly, not being hard of hearing, in spite of all I have heard, I hasten to answer blindly, fearing perhaps lest my silence fan their anger to fury. (p. 21-22)<sup>70</sup>*

---

<sup>70</sup> “Na delegacia fui arrastado até um policial muito esquisito. [...] Ele ouviu o relato de seu subordinado e então começou a me interrogar num tom que, do ponto de vista da civilidade, deixava muito a desejar, em minha opinião. Entre suas perguntas e minhas respostas, quero dizer, aquelas dignas de consideração, os intervalos eram mais ou menos longos e turbulentos. Estou tão pouco acostumado a responder perguntas de qualquer sorte que, quando sou questionado sobre algo, levo certo tempo para compreender do que se trata. E o erro que cometo é o de, ao invés de refletir calmamente sobre aquilo que acabo de ouvir, e distintamente, não tendo problemas de audição, apesar de tudo que já ouvi, eu me apresso a responder cegamente, por medo de meu silêncio transformar sua raiva em fúria.”

Durante o interrogatório, vemos como responder às perguntas se torna algo problemático para o narrador/personagem. Isto não deve nos causar surpresa: se as palavras não se relacionam, como antes, com a dimensão do sentido, a conversação se torna praticamente impossível. Ela também gera um tensionamento, pois é durante a conversação que os personagens são confrontados como uma situação para eles insustentável, onde a linguagem necessita apoiar-se sobre a dimensão do sentido para que a conversação seja possível. Talvez nisso resida uma das razões pela busca do silêncio.

Não obstante, a conversação acontece inevitavelmente, e o narrador/personagem se vê confrontado com sua própria solidão: ao que parece, a linguagem desmorona só para ele; no exemplo de Molloy, o policial *fala* sem dificuldade; ele interage à maneira de alguém que sente o chão firme da referência sob seus pés. Molloy, a seu turno, parece sentir (sem sentimentalismo) que é vítima de uma situação que só ele experimenta em meio às outras pessoas<sup>71</sup>. Nos romances de Beckett, as personagens são vítimas de um isolamento incontornável: quando a dimensão do sentido desliza para fora da linguagem – para continuarmos empregando a imagem de Olga Bernal – qualquer frase proferida em qualquer conversa se torna uma fala sobre si e para si. É impossível aos personagens de Beckett se conectar com outro, com aqueles que são parte do não-eu (mundo): a fala dirigida a outrem sempre retorna para si, confrontando o personagem consigo mesmo, figurado em seu próprio discurso. Falar é sempre falar de si e para si.

Mas, estranhamente, as personagens não parecem queixar-se. Ao invés, elas aceitam seu destino: o de falar, o de nunca calar-se, mesmo sem saber o que se quer dizer, e mesmo que a fala se configure como um gesto impossível. Temos nos romances de Beckett figuras menos angustiadas do que resignadas. As personagens continuam suas jornadas por entre as palavras, tendo quase sempre um destino em vista: Malone, a caminho da casa de sua mãe; Moran, em busca de

---

71 É interessante notarmos como Jacques Moran é, aparentemente, uma exceção, não compartilhando da mesma penúria existencial de Molloy. No entanto, ainda que à sua existência falte a indigência da qual padece Molloy, vimos no capítulo 1 como Moran figura o processo de perda que se cristalizará em Molloy, dentro do primeiro romance da *Trilogia*. Moran, em sua jornada, vê suas condições físicas se deteriorarem subitamente e, ao seu retorno à casa, também se vê privado de suas posses. Ainda que não demonstre essa desconfiança em relação à linguagem, Moran se nos afigura como um processo que a ela conduz.

Molloy. O narrador de *Primeiro Amor* atravessa fases: sair da casa do pai, encontrar pouso no banco, morar com Anne, fugir da relação; apesar de não ter um único objetivo, como Molloy, Moran ou Malone, existem centros de força que organizam a ação e possibilitam certo encadeamento narrativo. Em virtude disso, parece que não há tempo para queixar-se. O sofrimento, em Beckett, é figurado quase sempre de maneira cômica, às vezes irônica, sem brechas para que ele seja levado a sério e transforme as histórias que narra em dramas. Assim, as personagens se assemelham mais a resignados viajantes que vítimas de uma situação terrível.

Em Malone, temos uma figuração desse sofrimento não mais exclusivo ao âmbito da conversa cotidiana, mas na própria narrativa onde ele esgota suas energias. Narrar, para ele, se configura duplamente como um passatempo, uma brincadeira – algo que o deve entreter enquanto ele espera pela morte – e também como uma espécie de erro. Já nos primeiros parágrafos, podemos ler:

*This time I know where I am going, it is no longer the ancient night, the recent night. Now it is a game, I am going to play. I never knew how to play, till now. And yet I often tried. [...] But it was not long before I found myself alone, in the dark. That is why I gave up trying to play and took to myself for ever shapelessness and speechlessness, incurious wondering, darkness, long stumbling with outstretched arms, hiding. [...] From now on it will be different. I shall never do anything any more from now on but play. (p.180)<sup>72</sup>*

Logo depois, após Malone organizar o plano de sua obra, definindo os assuntos que abordará nas páginas que se seguem, lemos: “*Present state, three*

<sup>72</sup> “Desta vez eu sei aonde vou, não é mais a noite antiga, a noite recente. Agora é um jogo. Jogarei. Nunca soube como jogar, até agora. E contudo sempre tentei. [...] Mas não dava muito tempo e já me encontrava sozinho, no escuro. Foi por isso que desisti de tentar jogar e me entreguei à ausência de forma e fala, ao vagar sem interesse, à escuridão, ao tropeçar com braços estendidos, e ao esconder-me. [...] De agora em diante será diferente. Não farei mais nada além de jogar.”

*stories, inventory, there. A full programme. I shall not deviate from it any further than I must. So much for that. I feel I am making a great mistake. No matter.”* (p. 182)<sup>73</sup>

Ao aproximar a narrativa do erro, Malone coloca todo o texto que virá depois sobre um terreno inseguro. Não apenas nós, leitores, mas também o próprio narrador está consciente do desnudamento da ficção de seu discurso. Este se lhe apresenta em sua plasticidade, como algo que ele pode moldar da forma que mais lhe convém. Isto já verificamos acima quando vimos Malone interferindo nos rumos da narrativa – corrigindo o que não lhe agrada, expondo sua opinião sobre o que acabara de escrever, abrindo o romance para a experimentação formal. Gostaria, agora, de chamar atenção para uma outra consequência desse procedimento.

Ao lermos um texto ficcional, como, por exemplo, um romance, se seguimos os passos de Wolfgang Iser, reconhecemos que este mesmo texto se nos apresenta com sua ficcionalidade aberta – sua dimensão de discurso que se baseia na chave do *como se* está para nós evidente, e ele não impõe a si mesmo nenhum compromisso com uma verdade extratextual – como a verdade dos fatos, opiniões ou discursos; tal compromisso é reservado a outras formas discursivas, como as ciências sociais, por exemplo. No entanto, isso não significa que ele não se relacione com a dimensão do real – basta mencionarmos a tríade<sup>74</sup> de Iser para nos lembrarmos disso. Contudo, cabe ressaltar que esse processo está nítido para o *leitor*. O romance, em seu universo “acabado”, não tem sua ficcionalidade desnuda para si mesmo enquanto universo; as personagens de uma história vivenciam acontecimentos, emitem opiniões e entram em relações umas com as outras acreditando na realidade dessas relações. Em outras palavras, a obra ficcional, em seu funcionamento interno, não duvida de si mesma. Assim, ela é

<sup>73</sup> “Estado atual, três histórias, inventário, pronto. Um programa completo. Não me desviarei dele mais do que devo. Isso é tudo. Sinto que estou cometendo um grande erro. Não importa.”

<sup>74</sup> Em *O fictício e o imaginário*, Wolfgang Iser propõe, no lugar da velha oposição entre ficção e realidade, um sistema que caracterizará uma relação mais complexa entre três elementos, que estão em jogo na experiência da arte – ao menos, da arte verbal: o real, o fictício e o imaginário. O texto literário, então, realiza uma operação tal que tem duas consequências: ele irrealiza o real, ao figurá-lo no texto, ao mesmo tempo realizando um imaginário, por meio de uma configuração verbal (material), que entra em contato com um leitor.

capaz de por em funcionamento o vetor da semelhança. Para que seja possível que se acredite nela, a obra deve acreditar no que ela mesma diz.

O que Malone faz é justamente implodir esse processo. Aproximar a narrativa do erro significa voltar a atenção para o outro vetor que compõe a mimesis – na forma como é pensada por Luiz Costa Lima –, o vetor da diferença. O jogo mimético, aqui, se compõe a partir da interação entre dois vetores opostos: semelhança e diferença balizam aquilo que se põe em marcha na experiência de uma obra de arte (verbal ou pictórica; outras formas de arte, como a música, necessitam de outras formas de teorização, que não são abarcadas pela discussão acerca da mimesis).

Costa Lima se coloca, então, como alguém que busca dar um outro direcionamento para a discussão teórica sobre a arte, que não se deixe limitar – e tranquilizar – por aquela tradição fundada na primazia da semelhança. Refletindo sobre a mimesis aristotélica, Costa Lima coloca a discussão sobre a mimesis nos seguintes termos:

A verificação da presença simultânea de dois vetores de direções contrárias, semelhança e diferença, impedia que, apesar de toda a estabilidade do cosmos grego, a *mimesis* aristotélica se confundisse com a *imitatio*. Nessa, quando se reconhece a diferença, ela se confunde com o plano do ideal ou, no sentido tradicional da palavra, do sublime. Adiantando um pouco o que teremos de depois explicar melhor: no questionamento da *mimesis*, acentuarei que ela é produto da tensão entre os vetores discordantes ‘semelhança’ e ‘diferença’.

(COSTA LIMA, 2017, p. 22-23)

Dessa forma, Costa Lima procura demarcar seu ponto de discordância com uma tradição secular que, apesar de haver sido questionada pelos românticos alemães ao final do século XVIII, não foram capazes de abrir uma outra vereda;

ao tentar fugir da *imitatio*, o que pensadores do romantismo alemão fizeram foi dar vez à expressão da individualidade. Como aponta o próprio Costa Lima, “a emenda que então fizeram apenas se ajustou ao privilégio que o sujeito passou a ter na modernidade. Em termos de fundamentação do que se cumpria pela ficção verbal e pictórica, a insuficiência se manteve”(COSTA LIMA, p. 23).

Trago aqui o pensamento de Luiz Costa Lima pela seguinte razão: reconheço que a tradição pautada pela *imitatio* possibilita leituras confortáveis de certas obras ficcionais – podemos lembrar aqui a ideia, bastante difundida, de que um romance é capaz de *representar* uma dada realidade; no contexto da pesquisa historiográfica, muitas vezes vemos a literatura de ficção ser mobilizada no sentido de ilustrar alguma coisa, como se ela fosse nada além de um grande espelho onde a realidade histórica é refletida sem qualquer distorção. Apesar de me afastar de tal visão, que antes de tudo subordina a obra à dimensão do real, penso que isso se dê porque existem obras que, por meio de diversas escolhas formais, são mais facilmente encaixadas em leituras que privilegiam esse ponto de vista. E isto ocorre porque, em certas formas de literatura – e também de artes plásticas – o vetor semelhança opera com mais vitalidade. Somos capazes de identificar os elementos que a obra figura muito mais facilmente. Contudo, quando se trata da leitura do romance do século XX, essas chaves interpretativas não são mais suficientes para que se dê conta da particularidade de obras que se fecham à representação.

Com isso, creio que a vereda aberta por Costa Lima, no questionamento da tradição que coloca a *mimesis* sob a rubrica única da *imitatio* nos auxilia a ler com mais qualidade grande parte da arte produzida no século passado. Ao fechar-se para a representação, torna-se muito mais difícil para nós, leitores, estabelecermos uma relação com a obra que se baseie na identificação de seus elementos e no estabelecimento de correspondências com uma realidade extratextual. Basta um pequeno exercício de imaginação para que percebamos o quanto tal procedimento por vezes pode soar absurdo: qualquer pessoa que, ao ler *Esperando Godot*, imaginar que em suas páginas encontrará traços bem definidos da Segunda Guerra Mundial só conseguirá frustrar-se e produzir uma reflexão baseada em exageros e pressuposições grosseiras – pode-se tentar dizer, por exemplo, que a condição



existencial dramática das personagens guarda relação com o sofrimento experimentado ao longo da guerra, etc. Produzir uma tal reflexão significa realizar um movimento de fora para dentro: parte-se, não da obra, mas daquilo que está fora dela, como se ela servisse apenas para confirmar uma hipótese que não depende, em última instância, de sua leitura. Ao invés, podemos, preferivelmente, enfatizar o seu caráter marcadamente metafórico, o que produz duas consequências: nos tornamos capazes, nós, leitores, de estabelecer um convívio mais produtivo com a obra, e ao mesmo tempo reconhecemos sua autonomia frente aos processos do real. Por isso é fundamental que o vetor da diferença esteja presente em nossa reflexão sobre a *mímesis*, exatamente porque ele possibilita uma leitura mais complexa e menos reducionista da obra de arte.

Antes de prosseguirmos, gostaria ainda de falar um pouco mais acerca de uma das consequências mencionadas acima: a autonomia da obra frente ao real. Penso essa autonomia ainda na chave da tríade de Iser, onde existe uma relação, não de oposição, mas de interação entre as dimensões ficcional e real. E próprio dessa interação é que, dentro da (re)configuração da obra, por meio da ficção, o real (enquanto objeto de referência) é irrealizado para que, então, se possa realizar um imaginário que, sem o apoio da ficção, permaneceria amorfo e inacessível. É exatamente aqui, penso, que vemos em operação o vetor diferença. No processo de realização de um imaginário, aquilo que serve como referência pode ser recriado ao gosto de quem escreve, o que abre caminho para que se produza um estranhamento no receptor da obra, ao confrontar o texto com seus mundos de referência. O texto, dessa maneira, se afirma como um espaço de criação e recriação do mundo.

Enfatizar essa diferença, em Beckett, é insistir na inexistência de uma relação (pré)determinada entre as palavras e as coisas. A linguagem, então, se abre ao campo do arbitrário, desnuda seu caráter contingente, e expõe para nós uma realidade que se impõe tanto ao escritor quanto ao narrador/personagem: ele é um ser que escolhe, deve escolher não apenas os pequenos detalhes de uma narrativa, mas também seus próprios rumos, seus conteúdos, seus julgamentos morais e seus encaminhamentos. Aqui, novamente, podemos invocar a imagem de Steiner: o

narrador – e também o escritor de carne e osso – se aproxima da divindade, rivalizando com ela.

Indo além, esse pôr em dúvida da obra em relação a si mesma nos coloca diante de mais um tensionamento, que por sua vez produz uma aporia de difícil resolução: a obra põe em xeque as relações entre as palavras e o mundo, mas, ainda assim, ela mesma é feita de palavras, e nada além disso. A obra, então, põe o leitor em confronto não apenas com o significado das palavras enquanto determinados por suas convenções, mas com aqueles significados que estão inscritos em sua própria memória. O romance de Beckett coloca o leitor em confronto consigo mesmo. Ao trabalhar a partir do espaço que se interpõe entre as palavras e as coisas, ele abre o mundo dos signos a novas possibilidades, e o leitor se vê convidado – pois a ele, sim, é facultado fechar o romance e agarrar-se às antigas memórias – a receber as mesmas palavras, mas sob outra luz: em outras relações, ou abertas à possibilidade de relação nenhuma. Ele produz um tensionamento entre passado e presente, a partir da linguagem.

As personagens sofrem esse tensionamento de maneiras particulares. Por exemplo, em *A última gravação de Krapp* vemos uma interessante figuração da ruptura entre passado e presente: Krapp, ao ouvir sua voz no gravador, se coloca como um observador privilegiado de sua vida, podendo olhar o passado a partir do agora, do presente. Em determinado trecho da peça, podemos ler:

*Hard to believe I was ever that young whelp. The voice! Jesus! And the aspirations! [Brief laugh in which Krapp joins.] And the resolutions! [Brief laugh in which Krapp joins.] To drink less, in particular. [Brief laugh of Krapp alone]* (BECKETT, 2006, p.218)<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> “Difícil de acreditar que um dia fui esse moleque. A voz! Jesus! E as aspirações! [Breve risada dos dois]. E as resoluções! [Breve risada dos dois.] Beber menos, em particular. [Breve risada de Krapp sozinho].”

Krapp se coloca como alguém diferente, no presente, em relação ao passado. Aqui, ele encontra a si mesmo, mas de uma outra forma. E nas rubricas do autor, Krapp é duas pessoas diferentes: o tensionamento temporal cria dois sujeitos que ocupam o espaço de um só. De forma análoga, encontramos ecos de uma relação entre um passado indefinido e um presente decadente em outras personagens de Beckett. Contudo, particularmente interessante para nós, agora, será a personagem Clov, de *Fim de partida*. Em determinado momento, Hamm se irrita em virtude do seu uso da palavra “ontem” (*yesterday*):

*HAMM: Go and get the oil can.*

*CLOV: What for?*

*HAMM: To oil the castors.*

*CLOV: I oiled them yesterday.*

*HAMM: Yesterday! What does that mean? Yesterday!*

*CLOV: [Violently.] That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. I use the words you taught me. If they don't mean anything anymore, teach me others. Or let me be silent. (BECKETT, 2009, p. 28)<sup>76</sup>*

Na relação entre Clov e Hamm a tensão entre o passado e o presente (a partir da dimensão dos significados) aparece figurada de maneira bastante evidente. As palavras, para as duas personagens, já não significam mais as mesmas coisas que antes – e não sabemos, nós, leitores, exatamente quais foram os significados perdidos. No entanto, elas ainda são usadas: o discurso ainda

---

<sup>76</sup> “Hamm: Vá e pegue a lata de óleo.

Clov: Para quê?

Hamm: Para lubrificar as rodas.

Clov: Mas eu fiz isso ontem.

Hamm: Ontem! O que isso significa? Ontem!

Clov: [Violentemente] Isto significa o maldito dia, há muito tempo atrás, antes deste maldito dia de hoje. Uso as palavras que você me ensinou. Se elas não significam mais nada agora, me ensine outras. Ou deixe-me ficar calado.”

prossegue, apesar de sua instabilidade, apesar do vazio deixado pela ausência do referente, e Clov oferece ainda mais uma opção: se não for possível aprender novas palavras, calar-se aparece como uma solução possível para o problema. Mas calar-se é também uma impossibilidade; novamente, o personagem se nos apresenta como um prisioneiro das palavras – daquelas palavras que já são velhas. Em Hamm, há também a presença da memória de um passado que, mesmo não sendo livre de problemas, era ao menos mais tolerável que o presente:

*HAMM: I love the old questions. [With fervour.] Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them! [Pause.] It was I was a father to you.*

*CLOV: Yes. [He looks at HAMM fixedly.] You were that to me.*

*HAMM: My house a home for you.*

*CLOV: Yes. [He looks about him.] This was that for me.*

*HAMM: [Proudly.] But for me [gesture towards himself] no father. But for HAMM [gesture towards surroundings] no home. (p.25)<sup>77</sup>*

As velhas perguntas, as velhas respostas: mesmo sem ter tido casa, ou pai, Hamm olha para o passado com uma espécie de saudade; algo que lá havia foi perdido, e a personagem se coloca diante de um presente que não lhe oferece nenhuma possibilidade de alívio ou felicidade. Em outras palavras, o momento do presente é aquele onde a velha linguagem perdeu seu brilho, e nos resta apenas as alternativas de Clov: ou aprendemos as novas palavras, ou nos quedamos em silêncio.

---

<sup>77</sup> “Hamm: Eu amo as velhas perguntas. [Com fervor] Ah, as velhas perguntas, as velhas respostas, não há nada igual! [Pausa] Fui um pai pra você.  
Clov: Sim. [Olha fixamente para Hamm] Você foi.  
Hamm: Minha casa foi um lar pra você.  
Clov: Sim. [Ele olha ao redor] Ela foi.  
Hamm: [Orgulhosamente] Mas para mim [aponta para si] nenhum pai. Para Hamm [aponta para o redor] nenhuma casa.”

Se continuamos mais um pouco com Hamm, logo depois temos quase uma revelação: parece que existe um olhar privilegiado – este termo não assume aqui um significado positivo – capaz de perceber a real aparência das coisas (ou, talvez, de prever o futuro):

*HAMM: I once knew a madman who thought the end of the world had come. He was a painter – and engraver. I had a great fondness for him. I used to go and see him, in the asylum. I'd take him by the hand and drag him to the window. Look! There! All that rising corn! And there! Look! The sails of the herring fleet! All that loveliness! [Pause.] He'd snatch away his hand and go back into his corner. Appalled. All he had seen was ashes. [Pause.] He alone had been spared. [Pause.] Forgotten. [Pause.] It appears the case is... was not so... so unusual. (p. 28)<sup>78</sup>*

A imagem do artista é a imagem de um condenado; preso em sua própria visão, onde Hamm encontrava amabilidade e beleza, o pintor só conseguia divisar cinzas. É interessante a escolha, por parte de Beckett, de um pintor, neste quadro terrível. Justamente aquele responsável por produzir imagens do mundo – aquele capaz de trazer as coisas aos olhos – é o mesmo que vê na beleza a imagem da destruição. A aparência do mundo se torna signo do seu próprio fim. E isto Hamm parece ter compreendido, no presente: sua situação é a de um condenado à nostalgia das velhas perguntas, das velhas palavras. As relações que compunham um mundo pleno de sentido já não se realizam mais.

A obra prossegue sempre atualizando essa tensão temporal. Por vezes, é verdade, somos presenteados com momentos de relaxamento, seja sob a forma de

---

<sup>78</sup> “Hamm: Uma vez conheci um louco que pensava que o mundo havia acabado. Ele era um pintor – e fazia gravuras. Gostava muito dele. Costumava ir visitá-lo, no hospício. Tomava sua mão e o arrastava até a janela. Veja! Ali! Aquele milharal! E ali! Veja! As velas dos navios partindo! Toda essa beleza! [Pausa] Ele corria de volta para o seu canto. Apavorado. Tudo o que ele vira eram cinzas. [Pausa] Somente ele havia sido poupado. [Pausa] Esquecido. [Pausa] Parece que o caso é... não era tão... tão incomum.”

um personagem, como Moran, seja sob a forma de um procedimento, como os momentos iniciais da narrativa de Malone sobre o menino Saposcat. No entanto, somos logo confrontados novamente com a abertura que se dá para o vazio: Moran começa a perder os movimentos das pernas, assemelhando-se cada vez mais a Molloy; Sapo tem seu nome trocado pelo narrador, e somos apresentados à sua figura sob a alcunha de Macmann. Mesmo com esses momentos, é como se a cada página a torrente interminável de palavras, frases e parágrafos – a primeira parte de *Molloy* nos conduz por um que dura cerca de noventa páginas – não servisse a processo algum que não o de nos colocar frente a frente com as próprias palavras, como se estivéssemos diante de imagens que se sucedem rapidamente, mas sem uma sintaxe que organize o discurso de maneira que ele corresponda a uma realidade referida.

Bruno Clément se refere a esta questão, e vai mais além: a palavra dá lugar, na obra de Beckett, à imagem. Na verdade, no turbilhão da sucessão das palavras, o *olhar* assume um papel de destaque. Falar não é mais o único gesto fundamental da literatura, mas, também, *ver*. Ler o romance é divisar as figuras que seguem em procissão, sob a forma de palavras, e essa apresentação revela uma imagem – ou imagens. E é à imagem que se deve atribuir o papel de objeto privilegiado, agora. O *ver* e o *dizer* não têm outro objetivo além de definir esse objeto.

Mas esse objeto – a imagem – é sempre uma imagem do sujeito: “*Ces images sont les objets, le seuls objets, et ce sont elles que les mots ont à dire; mais ce sont des images du sujet (l’œil ne peut les voir que fermé).*” (CLÉMENT, 1994, p. 203)<sup>79</sup> Se as imagens são as imagens do sujeito, elas, pouco a pouco, passam a ser o próprio sujeito da narrativa. Daí, talvez, pode resultar o caráter de alteridade que está inscrito nessa narrativa – vale lembrar que as narrativas que privilegiamos aqui são em grande medida narrativas sobre *si* – onde o eu se coloca como um outro<sup>80</sup>. Malone será um exemplo chave, para nós. Na *Trilogia*, é

<sup>79</sup> “Estas imagens são os objetos, os únicos objetos, e são elas o que as palavras têm a dizer; mas são as imagens do sujeito (o olho não as pode ver senão fechado).” (Trad. minha)

<sup>80</sup> Esta questão foi melhor discutida no capítulo anterior, mas precisei fazer menção a ela aqui pela razão de, em Beckett, haver um entrelaçamento entre o problema do sujeito e o problema da linguagem – podemos, inclusive, afirmar que se trata em última análise do mesmo problema – o qual abordamos partindo de lugares diferentes.

verdade que ele não é o primeiro (Molloy já afirmara que, quando fala de si, é como se falasse de um outro); mas Malone é o primeiro a elaborar narrativamente sobre esse outro e a fornecer-lhe uma identidade. No curso de seu relato, somos apresentados a uma personagem que figura esse outro:

*[...] Now that I have no further use for him I might as well give his name, Jackson. I was sorry he had not a cat, or a young dog, or better still an old dog. But all he had to offer in the way of dumb companions was a pink and grey parrot. He used to try and teach it to say, Nihil in intellectu, etc. [...]* (BECKETT, 1965, p. 218)<sup>81</sup>

Em alguma medida, já ao final do romance, Macmann (que anteriormente se chamava Saposcat) parece também figurar esse outro do qual fala Malone, e ainda mais intimamente: sem razão aparente, Macmann, já um homem idoso, é internado em um sanatório, ficando sob os cuidados de uma enfermeira chamada Moll. Os dois desenvolvem uma relação amorosa, que rapidamente acaba, e pouco tempo depois Macmann é informado da morte da enfermeira. A partir desse momento, nossa personagem fica sob os cuidados de um outro enfermeiro, dessa vez um homem, chamado Lemuel. Pouco a pouco, Macmann parece sofrer o mesmo destino de Malone: entrevar-se numa cama, dentro de um quarto, um dos muitos de um lugar que não conseguimos compreender. Assim como seu narrador, Macmann chega a essa casa de um modo que para o leitor é envolto em mistério:

*One day, much later, to judge by his appearance, Macmann came to again, once again, in a kind of asylum. At first he did*

---

<sup>81</sup> “[...] Agora que ele não tem mais utilidade posso também dizer seu nome, Jackson. Sentia muito que ele não tinha um gato, ou um filhote de cão, ou melhor ainda um cão velho. Mas tudo o que ele podia oferecer, no quesito companhia, era um papagaio rosa e cinza. Ele tentava ensiná-lo a dizer, Nihil in intellectu, etc.”

*not know it was one, being plunged within it, but he was told so as soon as he was in a condition to receive news. They said in substance, You are now in the House of Saint John of God, with the number one hundred and sixty-six. Fear nothing, you are among friends. Friends!* (BECKETT, 1965, p. 256)<sup>82</sup>

Anteriormente, quando Malone narra seu estado no presente:

*Present state. This room seems to be mine. I can find no other explanation for my being left in it. All this time. Unless it be at the behest of one of the powers that be. That is hardly likely. Why should the powers have changed in their attitude towards me? It is better to adopt the simplest explanation, even if it is not simple, even if it does not explain very much. A bright light is not necessary, a taper is all one needs to live in strangeness, if it faithfully burns. Perhaps I came in for the room on the death of whoever was in it before me. I enquire no further in any case. It is not a room in a hospital, or in a madhouse, I can feel that.* (p. 182)<sup>83</sup>

É certo que os dois – narrador e personagem – estão em lugares diferentes; mas os dois padecem da mesma deterioração física e, além disso, são vítimas de

---

<sup>82</sup> “Um dia, muito tempo depois, a julgar por sua aparência, Macmann chegou, mais uma vez, a uma espécie de hospital. No início ele não sabia que se tratava de um hospital, sendo atirado para dentro, mas ele foi informado assim que estava em condições de receber notícias. Eles disseram, substancialmente, Você está agora na Casa de São João de Deus, sob o número cento e sessenta e quatro. Não tema nada, você está entre amigos. Amigos!”

<sup>83</sup> “Estado atual. Este quarto parece ser meu. Não consigo pensar em nenhuma outra explicação para que eu tenha sido deixado aqui. Todo esse tempo. A não ser que seja pela vontade das autoridades. Isto é pouco provável. Por que as autoridades mudariam sua atitude em relação a mim? É melhor adotar a explicação mais simples, mesmo se ela não for simples, mesmo se ela não explicar muito. Uma luz forte não é necessária, um círio já é suficiente para se viver no estranhamento, se ele realmente queimar. Talvez eu tenha vindo para o quarto logo após a morte de quem quer que seja que estava aqui antes de mim. Não perguntarei mais, de qualquer forma. Este não é um quarto de hospital, ou de hospício, isso eu posso sentir.”



situações que prescindem de qualquer relação causal que possa explicá-las. Somos apresentados às personagens como se elas estivessem já jogadas no mundo, e, a partir daqui, todos os acontecimentos são apenas o que são: sequências de ações isoladas.

É interessante notar duas coisas ainda, aqui, referentes ao primeiro trecho. Primeiro, o emprego do verbo *plunge* – lembrando que a tradução para o inglês que estamos lendo foi realizada pelo próprio Beckett – que tem o sentido de mergulhar algo, frequentemente de forma súbita e/ou com certa força, em água, ou empurrar algo para dentro de algum lugar, o que nos dá uma ideia do quão confuso e arbitrário é o evento narrado: ele é simplesmente um acontecer, um ser atirado do sujeito em uma situação completamente fora de seu controle. A isso, soma-se o início do parágrafo, que nos coloca diante de uma situação nova, porém sem nenhuma informação que nos possibilite conectar o que lemos com o que foi narrado anteriormente. Dessa forma, esse parágrafo se configura como um novo começo dentro do romance, o que faz com que o romance de Beckett se assemelhe a uma colcha de retalhos, onde os acontecimentos são sempre tomados por si mesmos, sem que haja sua integração em um enredo.

Por isso, talvez, para nós seja difícil ler o romance de Beckett da mesma maneira que lemos um romance oitocentista, por exemplo. Pois a cada frase, a cada parágrafo, somos confrontados com um terreno irregular e escorregadio, e é difícil encontrarmos pontos de apoio firmes o suficiente. Parte dessa sensação resulta, também, de uma sintaxe que não organiza, ou, melhor, organiza sempre de maneira insuficiente, nunca integrando as partes constituintes do romance num todo coerente. Sabemos que essa característica específica do romance de Beckett se deve a um privilégio da experiência atomizada (que referimos acima, quando discutimos o problema do ato de nomeação).

Sabemos também que, para o procedimento narrativo – para que ele faça *sentido* –, algum ordenamento é necessário; quando narramos eventos, nos colocamos numa posição onde podemos organizá-los de modo que nossos interlocutores tenham a impressão de que há uma continuidade, um fluxo de eventos, e que os acontecimentos narrados estão ligados uns aos outros,

constituindo assim uma totalidade, dentro da qual os eventos particulares se referem ao todo da narrativa. Gostaria, aqui, de referir-me ao pensamento de Hayden White. Em *The value of narrativity in the representation of reality*, White realiza uma discussão acerca dos caracteres necessários para que uma narrativa seja efetivada, ao mesmo tempo que realiza uma comparação entre esta e outras formas não narrativas de organização de um relato. É importante ressaltar que o foco de White é sobretudo aquela escrita que podemos chamar de historiográfica; portanto, ele se refere a um tipo de texto que impõe a si mesmo um compromisso com aquilo que está fora dele, e ao qual ele refere. Contudo, penso que alguns de seus apontamentos podem ser úteis para pensarmos a estrutura dos romances de Beckett sobre os quais nos debruçamos.

White, aqui, realiza uma distinção entre diferentes maneiras de representação: para ele, a narrativa se colocaria como aquela forma que define uma “*history proper*”, uma história propriamente dita, no sentido de que todos os eventos que compõem o relato são integrados em uma unidade, a qual cada evento individual refere e, por meio desse arranjo específico, a realidade amorfa e caótica pode ser apresentada como uma unidade de sentido. Cabe aqui notar que o sentido não é imanente aos acontecimentos; antes, é o seu ordenamento particular que o produz. Disso decorre que diferentes arranjos dos eventos podem produzir sentidos diferentes. O que historiador, então, buscaria é criar a impressão de que os eventos, por ele organizados de um modo específico, falam por si mesmos, que eles contêm em seu próprio curso a estrutura de uma história. Para que isso aconteça, é preciso que se faça uma distinção elementar: eventos assumem maior ou menor importância, de acordo com sua função (como causa e/ou consequência) e com o grau de influência que exercem sobre a totalidade composta pelos eventos individuais que fazem parte da narrativa.

É justamente esse posicionamento – ou, melhor, classificação – do evento em relação aos outros e à totalidade que o engloba que lhe confere sua inteligibilidade. Em outras palavras, a questão da organização narrativa se relaciona intimamente com a questão do sentido do acontecimento. Não apenas aquela totalidade teria um sentido específico, mas cada evento individual cumpre seu papel de protagonista ou coadjuvante no drama da história, que se desenrola

por meio da narrativa. Fica assim evidente uma característica compartilhada tanto pela narrativa historiográfica quanto pela narrativa de ficção: em ambas está presente a elaboração de um enredo (*plot*). Aqui, White retoma a fórmula aristotélica: ao analisar a forma dos anais medievais, ele nos coloca diante de um texto que não apresenta as características que deveríamos encontrar numa narrativa:

*Although this text is “referential” and contains a representation of temporality – Ducrot and Todorov’s definition of what can count as a narrative – it possesses none of the characteristics that we normally attribute to a story: **no central subject, no well-marked beginning, middle, and end, no peripeteia, and no identifiable narrative voice** (grifo meu). (WHITE, 1990, p. 6)<sup>84</sup>*

Ao sublinhar tais características, vemos como o aspecto central da narrativa enquanto forma de organização da linguagem se concentra ao redor do enredo, ou, mais especificamente, de sua elaboração no curso do relato. Ainda de acordo com a perspectiva de White, o que destaca a narrativa de outras formas de representação histórica, como os próprios anais e também a crônica, é justamente o fato de a narrativa ser capaz de estabelecer uma conclusão – inclusive imputando uma dimensão moral ao curso dos acontecimentos. A narrativa, assim, consegue imprimir um sentido muito mais estável, pois mais coerente, aos eventos que ela organiza.

Será produtivo, aqui, nos aproximarmos também do pensamento de Paul Ricoeur. Em *Tempo e narrativa* o filósofo também nos apresenta uma reflexão sobre a narrativa e suas características. É evidente que não há espaço – nem

---

<sup>84</sup> “Apesar deste texto ser “referencial” e conter uma representação de temporalidade – a definição que Ducrot e Todorov dão daquilo que pode contar como narrativa – ele não possui nenhuma das características que normalmente atribuímos a uma história: nenhum tema central, nenhum início, meio e fim bem demarcados, nenhuma peripécia, e nenhuma voz narrativa identificável.” (Trad. minha)

propósito – para apropriarmos-nos de toda a extensão da discussão realizada por Ricoeur, mas gostaria de trazer para perto de nossa reflexão alguns apontamentos do autor sobre aquilo que será chamado de composição da intriga – o *mythos* aristotélico. Para Ricoeur, é fundamental a noção de que a composição da intriga – entendida aqui como o agenciamento dos fatos em sistema – remete a uma totalidade. Vemos aqui a confluência das reflexões de Ricoeur e White, pois neste aspecto os dois realizam uma leitura muito semelhante da *Poética* de Aristóteles.

Essa totalidade é organizada não pela simples passagem do tempo; em seu lugar, o que é necessário – e mais importante – dentro da configuração aristotélica é a conexão lógica entre os fatos agenciados. Em primeiro lugar, temos o início: aparentemente, a parte menos complicada desse todo lógico, pois não precisa de algo que lhe preceda logicamente. Logo depois, vem o meio: ao posicionar-se entre o início e o fim, ele cumpre a função de lugar onde a reviravolta deve acontecer: a fortuna deve se transformar em infortúnio, selando o destino do protagonista<sup>85</sup>. O fim, evidentemente, dá cabo da ação mimetizada, e ele deve aparecer não como mera sequência, mas como uma necessidade lógica decorrente das ações anteriores que tiveram lugar no início e no meio. Todos os acontecimentos que são encadeados nessa unidade lógica referem-se uns aos outros e, simultaneamente, ao todo do qual fazem parte e ao qual fornecem um conteúdo.

Quando isso não é possível – ou quando simplesmente não existe tal demanda – a sequência de eventos se fecha para a dimensão do sentido. Em alguma medida, é como se travássemos um contato mais direto com a própria maneira que o mundo se nos apresenta: quando não são inseridos, os eventos, dentro de uma totalidade que seja capaz de lhes conferir um sentido definido, eles se assemelham muito mais a uma torrente desregrada de aleatoriedades, cada um podendo ser considerado como uma possibilidade dentre muitas outras. Com efeito, quando um evento qualquer é percebido como possível – e não como

---

85 Paul Ricoeur aponta para o fato de a reflexão aristotélica limitar-se apenas a poucos gêneros, como a tragédia, a comédia e a epopéia. O modelo para a elaboração do *mythos* que o filósofo francês analisa é retirado do capítulo VI da *Poética*, justamente o que se refere à poesia trágica. Estamos, ao mobilizar a reflexão de Ricoeur, seguindo seu rastro, estendendo a reflexão aristotélica ao campo narrativo de forma abrangente.

*necessário* – toda a narrativa (se ainda podemos empregar este termo) tem suas bases implodidas, pois agora ela é apenas uma série de variáveis sujeitas à arbitrariedade de quem produz o relato.

A via por onde segue o romance de Samuel Beckett nos coloca diante de eventos que resistem a um encadeamento narrativo da maneira como o concebemos a partir da reflexão aristotélica, da maneira colocada por Hayden White e Paul Ricoeur – como elaboração do *mythos*, ou como uma totalidade dotada de sentido e moralidade. É evidente que *algumas* características estão presentes nele, como uma divisão tripartite entre começo, meio e fim, mas somente de uma forma rudimentar e sem um encadeamento lógico adequado ao modelo exposto por Aristóteles. Dessa forma, o que temos diante de nós se assemelha muito mais à forma dos anais do que à narrativa propriamente dita (para nos atermos à discussão de White). Quando muito, à crônica. É interessante notar aqui o papel do fim, no romance de Beckett. O que temos está longe de um fim moralizante ou marcado pela necessidade. Talvez, o que mais se aproxime de um desfecho seria o fim de *Primeiro Amor*. Ao tentar escapar dos gritos de Anne, o narrador termina com uma (tímida) referência ao sentimento que serve como justificativa da novela:

*Je ne savais pas très bien où j'étais. Je cherchai, parmi les étoiles et constellations, les chariots, mais je ne pus les trouver. Ils devaient cependant y être. C'est mon père qui me les avait montrés le premier. Il m'en avait montré d'autres, mais seul et sans lui je n'ai jamais su retrouver que les chariots. Je me mis à jouer avec les cris un peu comme j'avais joué avec la chanson, m'avançant, m'arrêtant, m'avançant, m'arrêtant, si l'on peut appeller cela jouer. Tant que je marchais je ne les entendais pas, grâce au bruit de mès pas. Mais sitôt arrêté je les entendais à nouveau, chaque fois plus faibles, certes, mais qu'est-ce que cela peut faire qu'un cri soit faible ou fort? Ce qu'il faut, c'est qu'ils s'arrête. Pendant des années j'ai cru qu'ils allaient s'arrêter. Maintenant je ne le crois plus. Il*

*m'aurait fallu d'autres amours, peut-être. Mais l'amour, cela ne se commande pas.* (BECKETT, 1987, p. 85)<sup>86</sup>

Contudo, quando chegamos à *Trilogia*, o que encontramos é uma forma bastante transformada. Tomemos, por exemplo, o final – que não se pode chamar de desfecho – de *Malone morre*:

*absurd lights, the stars, the beacons, the buoys, the lights of earth and in the hills the faint fires of the blazing gorse. Macmann, my last, my possessions, I remember, he is there too, perhaps he sleeps. Lemuel*

*Lemuel is in charge, he raises his hatchet on which the blood will never dry, but not to hit anyone, he will not hit anyone, he will not hit anyone any more, he will not touch anyone any more, either with it or with it or with it or with or*

*or with it or with his hammer or with his stick or with his fist or in thought in dream I mean never he will never*

*or with his pencil or with his stick or*

*or light light I mean*

*never there he will never*

*never anything*

*there*

---

<sup>86</sup> “Não sabia muito bem onde estava. Procurei, entre as estrelas e constelações, as Ursas, mas não as pude encontrar. Não obstante, deviam estar ali. Foi meu pai o primeiro que me mostrou as Ursas. Mostrou-me outras, mas sozinho e sem ele eu só sabia encontrar as Ursas. Comecei a brincar com os gritos mais ou menos o que havia feito com a canção, avançando, parando, avançando, parando, se é que se pode chamar isso de brincar. Enquanto andava não os ouvia, graças ao ruído de meus passos. Mas tão logo parava ouvia-os de novo, cada vez mais fracos é certo, mas que diferença faz que um grito seja fraco ou forte? O que é preciso é que ele pare. Durante anos acreditei que iriam parar. Agora já não acredito mais. Ter-me-iam sido necessários outros amores, talvez. Mas o amor, isso não se tem quando se quer.” (Trad. Waltensir Dutra)

*any more*

(BECKETT, 1965, p. 288)<sup>87</sup>

O que Beckett faz, aqui, é um processo de decomposição da escrita: o final de *Malone* figura um discurso que começa a tornar-se cada vez mais rarefeito – até que ele simplesmente para. É essa a única possibilidade para um romance que recusa o encadeamento lógico do modelo aristotélico: acabar significa abandonar um trajeto; é simplesmente o fim de uma sequência de eventos que é marcada pela contingência.

Chegando ao final de nosso percurso – que, gostaria de lembrar, é apenas um dentre os muitos possíveis dentro da obra de Beckett – gostaria de dizer mais algumas palavras sobre a questão da linguagem organizada em forma narrativa. Penso que essa resistência em relação à narrativa, em relação ao encadeamento dos eventos e sua integração a uma totalidade faça parte não apenas das experimentações formais da obra de Beckett – que, sem dúvida, é um de seus caracteres mais marcantes. Me parece que, além disso, podemos entrever nessa recusa algo mais abrangente, que se relaciona a uma das situações que nos coloca a linguagem: o desafio à narrativa se coloca, de uma maneira mais geral, como um desafio ao pensamento organizado, ao pensamento metódico e, por conseguinte, aquele pensamento que podemos tomar como científico ou filosófico. Com isso, não busco dizer que toda escrita não narrativa se nos apresenta como uma escrita sem método; quero dizer apenas que, em Beckett, a obra, ao instabilizar a

---

<sup>87</sup> “luzes absurdas, as estrelas, os faróis, as boias, as lues da terra e nas colinas o fogo fraco nos juncos em chamas. Macmann, meu último, minhas posses, eu me lembro, ele está lá também, talvez durma

Lemuel está no comando, ele levanta seu machado no qual o sangue nunca secará, mas não para atacar ninguém, ele não atacará ninguém, ele não atacará ninguém nunca mais, ele não tocará ninguém nunca mais, seja com isso ou com isso ou com isso ou com isso ou

ou com isso ou com seu martelo ou sua vara ou seu punho ou

em pensamento em sonho quero dizer nunca ele não irá nunca

ou com seu lápis ou com sua vara ou

ou luz luz digo

nunca lá ele nunca irá

nunca nada

lá

nunca mais”

narrativa, impossibilita qualquer tentativa de domesticação da escrita e da linguagem – o que, conseqüentemente, transforma o pensamento em um monstro selvagem, sem cor, sem forma, imprevisível e, sobretudo, inútil.

Já vimos acima como Malone interfere no próprio relato; como os narradores da *Trilogia* e de *Primeiro Amor* são capazes de alterar os nomes das outras personagens; em suma, como a narrativa que Beckett nos apresenta sempre falha em entregar o que se espera do encadeamento narrativo. Ao fim e ao cabo, a escrita de Samuel Beckett está fadada ao fracasso: ela é e sempre foi uma escrita sobre a falha, ela própria sendo a figura maior de sua condição.

Penso que temos, em *Molloy*, uma figura bastante complexa dessa rejeição do pensamento metódico. Em determinado momento, vemos Molloy sozinho, em uma praia, completamente entregue à sua solidão. Em uma de suas “meditações”, ele tenta elaborar um método para organizar uma de suas atividades favoritas: um método para chupar pedras. O que temos são algumas páginas onde ele meticulosamente nos explica de que maneira ele organizará suas dezesseis pedras em seus quatro bolsos – dois em seu casaco, dois nas suas calças – de modo que ele consiga chupar sempre uma pedra diferente, a cada vez que sentir vontade:

*I took advantage of being at the seaside to lay in a store of sucking-stones. They were pebbles but I call them stones. Yes, on this occasion I laid in a considerable store. I distributed them equally among my four pockets, and sucked them turn and turn about. This raised a problem which I first solved in the following way. I had say sixteen stones, four in each of my four pockets, these being the two pockets of my trousers and the two pockets of my greatcoat. Taking a stone from the right pocket of my greatcoat, and putting it in my mouth, I replaced it in the right pocket of my greatcoat by a stone from the right pocket of my trousers, which I replaced by a stone from the left pocket of my trousers, which I replaced by a stone from the left pocket of my greatcoat, which I replaced by the stone which was in my*



*mouth, as soon as I had finished sucking it. (BECKETT, 1965, p. 69)*<sup>88</sup>

Molloy segue com seu método, adaptando-o conforme suas fragilidades vão se mostrando:

*But this solution did not satisfy me fully. For it did not escape me that, by an extraordinary hazard, the four stones circulating thus might always be the same four. In which case, far from sucking the sixteen stones turn and turn about, I was really only sucking four, always the same, turn and turn about. [...] So I began to look for something else [...] (p. 69-70)*<sup>89</sup>

Não podemos, aqui, reproduzir toda a extensão da meditação de Molloy – que se estende por aproximadamente cinco páginas de experimentações em seu método –, mas é bastante interessante olharmos como ele termina seu delírio metódico:

*And the solution to which I rallied in the end was to throw away all the stones but one, which I kept now in one pocket, now in another, and which of course I soon lost, or threw away, or gave*

---

<sup>88</sup> “Aproveitei que estava perto do mar para juntar algumas pedras-de-chupar. Elas eram seixos, mas eu as chamo de pedras. Sim, nesta ocasião juntei uma quantidade considerável. As distribuí igualmente entre meus quatro bolsos, e as chupei uma repetidamente. Isto gerou um problema que primeiro resolvi da seguinte maneira. Eu tinha, digamos, dezesseis pedras, quatro em cada um dos meus quatro bolsos, sendo dois na minha calça e dois no meu sobretudo. Tirando uma pedra do bolso direito de meu sobretudo e colocando na boca, a substituí no bolso direito do sobretudo por uma pedra do bolso direito de minha calça, a qual substituí por uma pedra do bolso esquerdo de minha calça, a qual substituí por uma pedra do bolso esquerdo de meu sobretudo, a qual substituí pela pedra que estava em minha boca, assim que eu terminava de chupar.”

<sup>89</sup> “Mas esta solução não me satisfaz completamente. Pois eu não ignorava que, por uma incrível coincidência, as quatro pedras circulando desta maneira poderiam ser sempre as mesmas quatro. Neste caso, longe de estar chupando as dezesseis cada uma de uma vez, eu estava na verdade chupando apenas as mesmas quatro, uma de cada vez. [...] Então, comecei a procurar por outro método [...]”

*away, or swallowed. It was a wild part of the coast. I don't remember being seriously molested. [...]* (p. 74)<sup>90</sup>

Sem mais, ele abandona o método, e passa a outro assunto – a breve descrição da paisagem e de seu estado presente – e toda a construção anterior se esvai.

Ao fim e ao cabo, nada disso importa: todo o esforço realizado no sentido de impor alguma ordem e regularidade ao movimento é atirado ao ar, revelando a inutilidade de qualquer tentativa de se instaurar um método que dê conta de organizar a ação que, em última instância, não passa de uma ação inútil, como o é o pensamento, dentro do universo que essas personagens habitam.

---

<sup>90</sup> “E a solução a qual cheguei ao final foi jogar todas as pedras, com exceção de uma, que mantinha agora em um bolso, depois noutro, e que é claro logo perdi, ou joguei fora, ou dei, ou engoli. Era uma parte selvagem da costa. Não me recordo ter sido seriamente incomodado. [...]”

#### 4. O mundo: um retorno a si?

As personagens ocupam, sempre, um universo específico. Esse universo é, na maior parte dos casos, povoado por coisas e também por outras personagens. Contudo, existe, dentro do romance de Samuel Beckett, uma espécie de hierarquia dos seres: a primazia recai do lado do sujeito que narra o romance – o narrador/personagem –, enquanto as coisas e os personagens com os quais ele se relaciona permanecem sempre a ele submetidos, pela via da narrativa. As outras pessoas e as coisas estão sempre em função do narrador: elas só aparecem quando ele assim deseja, e vão embora assim que lhe deixam de ser úteis. Pelo menos, é essa a impressão que temos durante a leitura de um romance como *Malone Morre*, e se confirma quando chegamos ao fim da *Trilogia*.

Cabe, aqui, uma definição: quando falamos das coisas, falamos sobre tudo aquilo que se encontra fora do sujeito; tudo aquilo que o narrador de *Primeiro Amor* chama de *não-eu*. Essa divisão do mundo, entre aquilo que está do lado de dentro e o que se encontra do lado de fora é algo que atravessa a obra de Beckett para além de sua prosa:

*something there*

*where*

*out there*

*out where*

*outside*

*what*

*the head what else*

*something there somewhere outside*

*the head*

*at the faint sound so brief*

*it is gone and the whole globe*

*not yet bare*

*the eye*

*opens wide*

*wide*

*till in the end*

*nothing more*

*shutters it again*

*so the odd time*

*out there*

*somewhere out there*

*like as if*

*as if*

*something*

*not life*

*necessarily*<sup>91</sup>

Em *Something there*, temos uma imagem interessante daquilo que se situa fora do sujeito. As coisas não merecem justificação alguma: elas são o que já está presente, lá, fora da cabeça. Elas são o que já está situado fora do sujeito, e sempre se lhe opõem como coisas com as quais ele entra em confronto, por vezes aberto, por vezes não.

Outra dimensão das coisas: elas são esvaziadas de substância. Elas são sempre arbitrárias: como não necessitam de justificação, no universo ficcional de

---

<sup>91</sup> “algo lá/onde/lá fora/lá onde/do lado de fora/o que/a cabeça o que mais/algo lá em algum lugar lá fora/a cabeça/ao ruído tão breve/se foi e o globo inteiro/ainda não arrasado/o olho/abre bem/bem/até que no fim/nada mais/o fecha novamente/estão o estranho tempo/lá fora/em algum lugar lá fora/assim como se/como se/alguma coisa/não vida/necessariamente”

Beckett tudo está sempre marcado pela possibilidade de ser de outra maneira. Assim se dá com os objetos, as situações e as pessoas. A ausência de nexos causal entre os eventos que compõem a intriga colaboram para manter a obra em estado de permanente suspensão; os nomes que o narrador usa para se referir aos outros personagens é igualmente instável: assim vemos com Lulu, que se torna Anne, em *Primeiro amor*, com Saposcat, que reaparece como Macmann, em *Malone morre*, e com diversas outras personagens. A mudança constante se torna figura da instabilidade que governa a obra, que a coloca sempre sob a chave de ser apenas uma dentre muitas outras possíveis. A obra, então, não é da maneira que lhe é particular por esta ou aquela razão; ela simplesmente é, e a forma como ela se nos apresenta não carrega de forma alguma qualquer traço de inevitabilidade.

Dessa forma, as coisas também deixam à mostra sua dimensão ficcional. Beckett, no poema citado acima, as coloca sob o signo do *como se*. As coisas sempre se nos aparecem *como se* fossem algo, algo com o qual elas nunca chegam a identificar-se completamente porque permanece em operação o vetor da diferença. E isto se dá assim porque as coisas estão em função de um outro algo que governa a obra de Beckett, aquela que é a guardiã de toda semelhança e, também, toda diferença: a linguagem. As coisas nunca chegam a ser uma imagem da vida, porque dentro da obra elas são sempre e apenas aquilo que as palavras lhes permitem ser. Elas são sempre *como se* fossem.

Com isso, chegamos a uma ideia central para a leitura que proponho. Ao mesmo tempo que as palavras governam as coisas, elas também se revelam em sua opacidade, como sendo, elas mesmas, coisas no mundo. Com isso, queremos dizer que as palavras também fazem parte daquilo que está fora do sujeito. Se sustentamos tal ideia, contudo, uma tensão se produz: o sujeito depende delas para que ele próprio exista; os romances de Beckett dos quais nos ocupamos são, todos eles, histórias onde se narra a si mesmo. Como pode um narrador assim prosseguir, se aquilo que lhe permite ser (ainda que transitoriamente) é, na verdade, uma multitude de coisas que se lhe opõem?

Disso decorre que o narrador/personagem deve empregar algo que lhe é exterior para colorir a sua própria interioridade<sup>92</sup>. Aqui, estamos ecoando uma observação de Deleuze, em seu ensaio sobre o teatro de Beckett, *O esgotado* (2010, original de 1992)<sup>93</sup>: toda língua é uma língua estrangeira. Falar se configura, assim, como um gesto direcionado de fora para dentro. O narrador/personagem precisa lançar mão de algo que lhe é estrangeiro, que lhe possibilita falar ou escrever sobre os outros e, também, sobre si. É essa consciência de que as palavras não pertencem ao sujeito – pois lhe são anteriores, e não dependem dele para existir – que pode tornar possível a problematização dessas mesmas palavras. Ao mesmo tempo que se encontra preso no meio das palavras, o narrador delas também está distante. Eis mais uma aporia.

Na esteira dessa reflexão deleuziana sobre o gesto da fala, temos uma consequência importante para minha leitura do romance de Beckett: se as palavras são, elas mesmas, coisas no mundo, ao mesmo tempo que servem de instrumento para que o sujeito se torne aparente, podemos afirmar que os limites que as palavras impõem podem ser lidos como limites espaciais. Ecoando Bruno Clément, as palavras se nos apresentam como o próprio espaço do sujeito. Assim, devemos retornar à linguagem, quando enumeramos e falamos sobre as coisas no romance de Beckett. É ela que irá impor aos personagens o regime das aporias; é ela a única coisa no mundo que não aparece como subordinada ao narrador.

Temos, então, uma série de objetos diante de nós, que chamamos de coisas. É o conjunto de todas essas coisas que podemos chamar de não-eu, ou de mundo. Daqui em diante, gostaria de falar um pouco mais sobre algumas possíveis configurações sob as quais esse mundo se mostra e confronta os protagonistas de

92 Penso o termo interioridade aqui como o conjunto de caracteres que formam a “aparência” do personagem, e não como uma subjetividade que lhe confere uma personalidade específica e dissociável dos outros. Cf. cap. 1. E, por “aparência”, compreendo o que nós enquanto leitores podemos divisar na folha de papel.

93 Deleuze, em seu texto, realiza uma exposição sobre a figura do esgotado e do esgotamento, em contraposição à do cansado; diz Deleuze: “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.” (p. 67). Para o esgotado, não há mais o campo da possibilidade. É interessante notar como isso esvazia de sentido o próprio campo da ação: “está-se em atividade, mas para nada.” (p. 69). A ação não é mais necessária para a construção da trama, no espaço do romance de Beckett. Mais do que isso: agir se torna indesejável, e o que toma o lugar da ação é o discurso (para a discussão sobre a ação, ver o capítulo 1).

Samuel Beckett, sobretudo em suas relações tensas com o narrador. Percorreremos algumas dessas configurações possíveis, destacando alguns episódios dentro dos romances que julgo importantes para meus presentes objetivos.

Em primeiro lugar, aquilo que se pode chamar de mundo, dentro do universo beckettiano, é marcado pela ausência de forma definida. Aquilo com o que o narrador/personagem se confronta é sempre um conjunto de coisas que ele não consegue compreender. Algo que evidencia essa maneira como o mundo se apresenta aos protagonistas é um tipo de acontecimento muito específico: o acontecimento do amor. Nesse aspecto, o protagonista de *Primeiro amor* – o título da novela já sendo bastante sugestivo – nos apresenta uma imagem extremamente interessante dessa característica do mundo.

No curso da novela, ele se vê envolvido em uma relação amorosa. Ao menos, é assim que ele a qualifica, e, na falta de um termo mais apropriado, assim a chamaremos. Ao ser expulso da casa de seu pai, o narrador se vê vagando por uma cidade – que não tem nome – e, à beira de um de seus canais, passa suas noites deitado sobre um banco. É nesse banco que ele conhece Lulu, e logo os dois iniciam um envolvimento amoroso. Essa relação é marcada por um processo de desvelamento de Lulu, processo no qual o narrador/personagem vai pouco a pouco percebendo suas diferentes características. A princípio, ele não presta muita atenção a ela. Contudo, em determinado momento, depois de alguma observação, ele diz:

*Je la voyais pour ainsi dire pour la première fois. Elle était toute recroquevillée et emmitoufflée, la tête penchée, le manchon avec les mains sur le giron, les jambes serrées l'une contre l'autre, les talons en l'air. C'était sans forme, sans âge, sans vie presque, cela pouvait être une vieille femme ou une petite fille. (BECKETT, 1987, p. 49)<sup>94</sup>*

<sup>94</sup> “Eu a via por assim dizer pela primeira vez. Ela estava toda enrolada, toda agasalhada, a cabeça inclinada, o regalo com as mãos sobre o regaço, as pernas apertadas uma contra a outra, os calcanhares no ar. Não tinha forma, nem idade, quase não tinha vida, podia ser uma velha ou uma mocinha.” (Trad. Waltensir Dutra)

A principal característica de Lulu – personagem que figura, em alguma medida, esse *outro* do narrador, o mundo – é, de acordo com o olhar do próprio narrador, o seu apresentar-se sem uma forma definida. A marca que ela carrega é a de uma ambiguidade extrema. Pouco depois, o narrador continua:

*Elle louchait, mais cela je ne le sus que plus tard. Elle ne semblait ni jeune ni vieille, sa figure, elle était comme suspendue entre la fraîcheur et le flétrissement. Je supportais mal, à cette époque, ce genre d'ambiguïté. Quant à savoir si elle était belle, sa figure, ou si elle avait été belle, ou si elle avait des chances de devenir belle, j'avoue que j'en étais bien incapable. (p. 55-57)<sup>95</sup>*

Apesar de Lulu ser, no contexto da novela, a “amada”, o narrador não consegue dizer se ela é bela ou não. Ele não pode, em relação a essa personagem, superar a ambiguidade fundamental que ela apresenta. O objeto, por assim dizer, por ele nunca pode ser acessado justamente por essa razão: não se pode atribuir a ele uma forma específica, uma estabilidade que permita que ele seja conhecido pelo sujeito que o observa. Por isso, então, o nome próprio se configura um problema. Lulu não permanece Lulu; pouco tempo depois de conhecê-la, nosso protagonista se cansa de seu nome e lhe dá um novo batismo: Lulu agora se chamará, pelo capricho do narrador – que é, no reino da obra, um rei quase absoluto – Anne. A amada não pode ter um nome próprio porque ela figura um

---

<sup>95</sup> “Ela era vesga, mas isso só soube mais tarde. Não parecia nem jovem nem velha, seu rosto, estava como que suspenso entre o frescor e o fenecimento. Eu tolerava mal, naquela época, esse tipo de ambiguidade. Quanto a saber se era belo, seu rosto, ou se tinha sido belo, ou tinha possibilidades de tornar-se belo, confesso que eu era incapaz.” (Trad. Waltensir Dutra)



mundo sem forma, um mundo que se fecha a qualquer tentativa de se lhe impor qualquer estabilidade<sup>96</sup>.

O amor, então, se configura como uma experiência de exílio. Após sua primeira noite de amor com Lulu, o narrador nos diz que: “*Ce q’on appelle l’amour c’est l’exil, avec de temps en temps une carte postale du pays, voilà mon sentiment ce soir*” (p. 31)<sup>97</sup>. Sua imagem é de alguém que se encontra isolado em meio às coisas; mesmo depois de um encontro sexual, mesmo depois de compartilhar seu corpo com um *outro*, ele não consegue revelar nada além da solidão que lhe é imposta por sua própria condição. O mundo, quando desprovido de forma, quando fechado à mínima estabilidade – vale lembrar que o protagonista de *Primeiro amor* está constantemente em movimento – se torna algo ininteligível, assim como Lulu.

Tal é a marca das coisas que ocupam o espaço aberto pelo texto de Beckett. O teatro que se desenrola sob o olhar do leitor é formado por dois extremos: de um lado, o sujeito, um prisioneiro da linguagem, um refém de suas próprias frases, seus parágrafos intermináveis, sua narrativa que nunca chega a lugar algum e, do outro, uma torrente descontínua e amorfa de coisas que se recusam a ser capturadas pelos movimentos da linguagem, que se recusam a ser domesticadas sob um signo, um nome, uma forma. Contudo, ainda que se apresente ao narrador dessa maneira autônoma em relação à linguagem, esse mundo ao qual nos referimos – esse conjunto de coisas, de relações entre coisas – é um mundo ficcional. É dessa condição, em última instância, que deriva sua instabilidade. Ele se nos apresenta de uma determinada forma, mas, a qualquer momento, tudo pode se transformar, se o narrador assim o quiser. Nenhuma forma assumida pelo mundo é definitiva. E, como veremos, dentro da obra de Beckett, sobretudo na *Trilogia*, existe um processo pelo qual passa o sujeito, que pouco a pouco compreende o caráter ficcional desse mundo e o seu próprio papel enquanto

<sup>96</sup> A discussão sobre o problema do ato de nomeação já foi abordada com mais detalhamento no capítulo 2. Aqui, procurei mobilizá-la apenas na medida em que ela seria útil para o presente argumento.

<sup>97</sup> “O que chamam de amor é o exílio, com um cartão-postal da terra de vez em quando, eis meu sentimento aquela noite.” (Trad. Waltensir Dutra)

criador<sup>98</sup>. Parte desse processo é a subversão do espaço, ou, melhor, a sua decomposição em busca daquilo que, no horizonte aberto pelo texto, deve aparecer como absolutamente necessário para a narrativa.

A questão do espaço onde a história pode passar, então, para o primeiro plano<sup>99</sup>. Em *Primeiro amor* o narrador personagem se coloca, sob muitos aspectos, como um homem livre. Uma de suas características mais marcantes é o seu transitar por espaços distintos. Após a morte do pai, ele é forçado a caminhar sem rumo até chegar a uma cidade; logo depois, ele chega à casa de Anne, para depois ir embora novamente, rumo ao desconhecido. Alguns outros personagens também gozam da mesma possibilidade, como Watt. De certa maneira, o narrador da novela de 1945 e mais alguns outros personagens pré-*Trilogia* têm acesso a uma liberdade a qual personagens posteriores não terão. De uma forma geral, as obras de Beckett após a *Trilogia* serão marcadas por uma atmosfera de confinamento, com poucas possibilidades de escape. Assim, em *Esperando Godot*, para citarmos a clássica peça de teatro, Vladimir e Estragon são mantidos em um estado de imobilidade, no sentido de que não lhes é permitido sair do lugar onde se encontram, pois estão esperando por Godot:

*ESTRAGON: Let's go.*

*VLADIMIR: We can't.*

*ESTRAGON: Why not?*

*VLADIMIR: We're waiting for Godot.*

(BECKETT, 2006, p. 72-73)<sup>100</sup>

98 Trabalhei essa questão no capítulo 2, quando falei mais detalhadamente sobre a figura de Malone; no presente capítulo, abordaremos o desdobramento e o tensionamento do problema do sujeito como autor realizado pelo narrador d'O inominável

99 Já introduzimos essa discussão no capítulo 1; aqui, procuraremos expandi-la, e observar como as diferentes dimensões espaciais são trabalhadas no contexto da *Trilogia*.

100 “Estragon: Vamos embora.

Vladimir: Não podemos.

Estragon: Por que não?

Vladimir: Estamos esperando Godot.”

Esse estranho e angustiante mote, além de se repetir por todo o drama, impede inclusive que as personagens tenham algum descanso fora deste mundo; Estragon e Vladimir, ao cogitarem sobre a possibilidade de se suicidarem, utilizando a única árvore à vista, chegam à conclusão de que a árvore seria demasiadamente fraca para aguentar o peso dos dois. Morrer se tornou uma impossibilidade, para as duas personagens. Dormir e sonhar também não são vias de escape muito efetivas:

*VLADIMIR: [Feebly.] All right. [ESTRAGON sits down on the mound. VLADIMIR paces agitatedly to and fro, halting from time to time to gaze into the distance off. ESTRAGON falls asleep. VLADIMIR halts before ESTRAGON.] Gogo!... Gogo! ... GOGO! [ESTRAGON wakes with a start.]*

*ESTRAGON: [Restored to the horror of his situation.] I was asleep! Why will you never let me sleep?*

(p. 17)<sup>101</sup>

Estragon e, também, Vladimir, são sempre restituídos ao horror de sua situação presente, a de um confinamento sem barreiras, uma prisão sem muros, para recuperarmos a imagem de Gumbrecht. Assim, o final da peça não deixa de ser bastante perturbador:

*ESTRAGON: If we parted? That might be better for us.*

*VLADIMIR: We'll hang ourselves tomorrow. [Pause.] Unless Godot comes.*

---

<sup>101</sup> “Vladimir: [Fraco] Tudo bem. [Estragon se senta sobre a terra. Vladimir caminha agitado de um lado para o outro, parando de vez em quando para contemplar o horizonte. Estragon cai no sono. Vladimir para em frente a Estragon] Gogo!... Gogo!... GOGO! [Estragon acorda de súbito]

Estragon: [De volta ao horror de sua situação] Eu estava dormindo! Por que você nunca me deixa dormir?”

*ESTRAGON: And if he comes?*

*VLADIMIR: We'll be saved.*

*[...]*

*VLADIMIR: Well? Shall we go?*

*ESTRAGON: Yes, let's go.*

*[They do not move.]*

(p. 88)<sup>102</sup>

Ainda que ocupem um espaço aberto, Vladimir e Estragon não podem percorrê-lo; a espera lhes impõe o limite daquilo que é possível fazer. E, ao mesmo tempo que esperar é insuportável, não lhes é possível prosseguir de outra maneira.

Em outros casos, as personagens se encontram presas umas às outras: assim, em *Fim de partida*, Clov e Hamm são mutuamente dependentes: este último, por estar cego e não poder andar; o primeiro, por não saber a combinação do cadeado do armário da despensa. Contudo, aqui temos um final surpreendente: Clov reúne forças para ir embora e deixar Hamm. Mas não nos enganemos: isso não necessariamente significa libertar-se da situação de confinamento. Com a fuga de Clov, a peça chega ao fim, e tudo o que a personagem fez foi atravessar a porta da casa onde os dois se encontravam confinados rumo a um desconhecido tão inóspito quanto as antigas angústias. Seu destino é, em alguma medida, o mesmo do narrador de *Primeiro amor*. Mesmo quando se tem acesso ao lado de fora, tudo o que se encontra são cinzas. Curioso é notar que, em muitas situações dentro do drama de Beckett, encontramos as personagens fazendo referência a um tempo

---

<sup>102</sup> “Estragon: Se nos separássemos? Talvez seria melhor para nós.  
Vladimir: Nos enforcaremos amanhã. [Pausa] A não ser que Godot venha.  
Estragon: E se ele vier?  
Vladimir: Estaremos salvos!  
[...]  
Vladimir: Bom, podemos ir?  
Estragon: Sim, vamos.  
[Eles não se movem.]”

passado onde sua situação supostamente seria melhor do que no presente. Sua prisão é também, em alguma medida, uma condição temporal: a felicidade é algo que faz parte apenas da memória, e tudo que o tempo presente tem a oferecer é atualizar o sofrimento. Acordamos, sempre, como Estragon: a cada novo dia restituídos ao horror de uma situação absurda.

Situação interessante é da figura de *Catastrophe*: ela se nos apresenta como uma prisioneira da imagem. Nessa pequena peça, somos colocados diante de um teatro. Nele, duas pessoas olham um corpo, um ator que, de pé, sobre o palco, por eles é manipulado até que forme uma imagem satisfatória. O que caracteriza essa prisão é que tal imagem parece não ter um modelo: ela é encenada como pura apresentação, como algo que tem vida própria, o que permite que ela se modifique indefinidamente, sem nunca ter um ponto de chegada.

Quando iniciamos nosso contato com a *Trilogia*, seguimos, primeiro, os passos de Molloy, quando este sai de sua cidade rumo à casa de sua mãe. Em sua jornada, ele cruza um vasto espaço, que nunca conseguimos mensurar muito bem. Somos levados por ele por paisagens rurais, pequenas cidades, uma praia, até chegarmos à beira da floresta, onde seu relato se interrompe. Logo depois, acompanhamos Jacques Moran em sua casa, recebendo a visita do inconveniente Gaber. Acompanhamos nosso segundo narrador quando ele sai de seu vilarejo, se aventura por uma floresta, para logo depois retornar à casa, agora bastante diferente do que era antes.

Essa considerável vastidão do espaço logo é contraposta pelo confinamento ao qual é submetido Malone. O herói de *Malone morre* nos mantém ao seu lado enquanto escreve, confinado a dois espaços distintos, porém bastante assimilados um ao outro: seu corpo, cujas pernas ele não mais pode mover, e seu quarto, do qual ele não consegue sair. Ainda há, contudo, uma imagem da vastidão anterior: ao escrever sobre o menino Saposcat, Malone nos faz caminhar por paisagens parecidas com aquelas através das quais Molloy nos conduziu. A vastidão em Malone é, digamos, duplamente ficcionalizada: ele narra a si mesmo narrando outra coisa. A vastidão está ali, mas inacessível para ambos, leitor (evidentemente)

e narrador. A possibilidade de sair, de caminhar, existe apenas como imagem presa nos domínios da escrita.

Chegamos, finalmente, a *O inominável*. Aqui, o narrador que (ainda) não tem um nome ocupa um espaço que não tem forma definida. Uma vasta (?) escuridão toma conta do espaço ocupado pelo narrador, e nele figuras se movem e se chocam. Com as três obras operando em conjunto, uma se encaminhando à outra, a *Trilogia* funciona como uma peça musical que, em três movimentos, figura a desintegração do espaço, reduzindo-o à sua função mais elementar: a de possibilidade. Antes, tínhamos um certo compromisso – ainda que precário – com a figuração de lugares e pessoas; passamos ao confinamento em um quarto, onde qualquer outro espaço era inacessível ao narrador e ao leitor; ao fim do percurso, somos levados à consequência lógica da desintegração realizada pelos dois primeiros romances: tudo aquilo que povoava o espaço é agora visto como inessencial, como acessório: tudo aquilo que está no espaço é sempre arbitrário, não carrega nunca o caráter de necessidade. O que *O inominável* nos apresenta é uma busca pelo não contingente; e nessa busca o espaço enquanto mera possibilidade – o palco que as coisas habitam, onde as coisas têm a possibilidade de ser coisas – é sempre uma das unidades das quais não se pode escapar.

É evidente que tudo isso é figurado pelas escolhas feitas pelo narrador; a transformação do espaço significa uma transformação das maneiras de descrever e, também, do objeto das descrições. Em *Primeiro amor*, por exemplo, assim como em *Molloy* e *Malone morre*, podemos ler descrições de lugares que podem ser habitados. Quando o narrador é convidado por Anne a ir até sua casa, ele pergunta sobre os cômodos do apartamento:

*C'est bien deux chambres que vous dites? Oui, dit-elle. A côté l'une de l'autre? dis-je. Enfin un sujet de conversation digne de ce nom. La cuisine est au milieu, dit-elle. Je lui demandai*

*pourquoi elle ne me l'avait pas dit plus tôt. Il faut croire que j'étais hors de moi, à cette époque.* (BECKETT, 1989, p. 59)<sup>103</sup>

Em *Molloy*, o narrador/personagem consegue andar por paisagens habitadas por animais, coisas úteis (do ponto de vista da ação<sup>104</sup>) e outras pessoas:

*There I am then, before I knew I had left the town, on the canal-bank. The canal goes through the town, I know I know, there are even two. But then these hedges, these fields? Don't torment yourself, Molloy. [...] Toiling towards me along the towpath I saw a team of little grey donkeys, on the far bank, and I heard angry cries and dull blows. I got down. I put my foot to the ground the better to see the approaching barge, so gently approaching that the water was unruffled.* (BECKETT, 1965, p. 26)<sup>105</sup>

Enquanto Molloy se coloca nesse espaço habitável e habitado como alguém que lhe é estrangeiro, Moran, antes de ter sua paz perturbada pelas notícias trazidas por Gaber, parece sentir-se mais confortável com os ambientes onde transita. O início de seu relato e suas primeiras descrições nos colocam diante de alguém que goza de posses e de certa posição social. Moran é um personagem que está inserido dentro de um contexto específico, pelo menos nos primeiros momentos de sua narrativa. Ele ainda consegue sentir que habita um espaço

<sup>103</sup> “É então dois quartos o que você diz? disse eu. Sim, disse ela. Um ao lado do outro? disse eu. Enfim um assunto para conversa digna desse nome. A cozinha fica no meio, disse ela. Perguntei-lhe por que não me tinha dito antes. Eu devia estar fora de mim, naquela época.” (Trad. Waltensir Dutra)

<sup>104</sup> Para a discussão sobre a ação, ver o primeiro capítulo.

<sup>105</sup> “Aqui estou, então, antes que me desse conta de que havia deixado a cidade, nas margens do canal. O canal corre pela cidade, eu sei, eu sei, são dois. Mas então essas cercas-vivas, esses campos? Não se atormente, Molloy. [...] Avistei, seguindo em minha direção, pela margem, um grupo de burrinhos cinza, na outra margem, e ouvi gritos irritados e golpes secos. Me abaixei. Pus meu pé no chão para melhor ver a balsa que se aproximava, tão calmamente que a água não se agitava.”

marcado pela utilidade; ele consegue ler os signos que confirmam que ele não está sozinho, e habita um mundo marcado pela presença de coisas úteis:

*All was still. Not a breath. From my neighbour's chimneys the smoke rose straight and blue. None but tranquil sounds, the clicking of mallet and ball, a rake on pebbles, a distant lawnmower, the bell of my beloved church. And birds of course, blackbird and thrush, their song sadly dying, vanquished by the heat, and leaving dawn's high boughs for the bushes' gloom. Contentedly I inhaled the scent of my lemon-verbena.*

*In such surroundings slipped away my last moments of peace and happiness.*

(p. 93)<sup>106</sup>

Contudo, mesmo sendo mais afeito à realidade que o cerca, o destino de Moran é, pouco a pouco, tornar-se uma figura similar a Molloy. Sua narrativa figura, em alguma medida, seu processo de desintegração e afastamento das coisas do mundo: quando ele retorna de sua fracassada busca, ele encontra sua casa em ruínas, e não pode mais recuperar a vida que tinha antes: ele é despido de suas posses, sua posição e relações sociais, e também da saúde de seu corpo<sup>107</sup>.

Quando chegamos à narrativa de Malone, somos confrontados com uma situação um tanto diferente – que, contudo, apresenta algumas similaridades com a situação dos protagonistas do romance anterior: nosso narrador está preso a uma cama, dentro de um quarto que ele não pode situar muito bem. O segundo romance pode ser lido como um próximo passo no sentido da desintegração operada pela *Trilogia*. Como suas pernas não funcionam, ele não pode levantar-se

<sup>106</sup> “Tudo estava quieto. Nenhum suspiro. Das chaminés das casas vizinhas a fumaça subia reta e azul. Nada além de calmaria, o som das marretas e das bolas, um remexer nos seixos, um cortador de grama distante, o sino da minha amada igreja. E pássaros, é claro, o melro e turdídeo, seu canto aos poucos diminuindo, vencidos pelo calor, e deixando os altos galhos das árvores em direção à sombra dos arbustos. Contente, sentia o perfume das plantas. Neste cenário se esvaíram meus últimos momentos de paz e felicidade.”

<sup>107</sup> Para mais detalhes acerca dessa questão, conferir o primeiro capítulo.



e experimentar o mundo que as outras personagens exploraram. Talvez, por isso, como já dissemos acima, ele recorra à escrita, apresentando um espaço ficcional (dentro da primeira ficção que é o próprio romance *Malone morre*) povoado por personagens que podem acessar um mundo mais vasto que o do narrador.

Saposcat, Macmann, a família Lambert; todos são personagens que povoam o universo criado por Malone, e todos carregam a marca de uma diferença que os separa do seu criador: todos são mais ou menos livres dentro do universo que habitam. O contraste entre Malone e seus personagens não deve ser visto, contudo, como uma tentativa por parte do narrador de escapar à angústia de sua situação. Uma marca das personagens de Beckett é sua resignação quase estoica face à condição que elas devem suportar. Malone não é um desesperado. Não vemos despertar, nós, leitores, nenhum sentimento de pena em relação ao narrador moribundo. Ao contrário, acompanhamos a sua escrita com um receio apenas: o de não conseguir antecipar o momento onde ela será interrompida. Malone, assim, não escreve para escapar de sua realidade. O espaço que ele ocupa não é, de forma alguma, motivo de preocupação: como ele não pode sair, o seu estar encerrado dentro do quarto não se torna um problema, mas o impele a examinar o espaço que ele ocupa quase como um cientista diante de um curioso objeto.

Podemos nos perguntar, então: por que Malone escreve? Ele mesmo nos responde: para passar o tempo, para preencher o tempo que lhe resta com coisas, seres, ações: primeiro, uma história sobre um homem e uma mulher; depois, sobre um animal; ao final, uma sobre uma coisa, e, se ainda houver tempo a ser gasto, Malone planeja fazer um inventário de suas posses. Ao longo do romance, contudo, uma coisa fica cada vez mais nítida: Malone não cumprirá jamais sua promessa, e o romance é interrompido, como nos outros, sem qualquer desfecho.

É interessante notar que, ao contrário das suas, as ações de suas personagens não aparentam ser inúteis. Malone apresenta ao leitor algo como uma imagem do mundo habitado por Molloy e Moran: suas personagens estão inseridas em relações, têm, à sua maneira, profissões distintas, conseguem se comunicar umas com as outras, e têm aspirações para o futuro, ainda que precárias e permeadas pelo medo e pela dúvida. São marcadas por um sentimento que impõe ao

movimento da vida certa estabilidade e continuidade. Para Malone, é certo, tal recurso – a construção de um mundo ficcional marcado por tais características dentro do espaço do texto – se subordina à sua própria situação. Ele escreve porque vai morrer. Ele escreve porque, até que chegue o momento derradeiro, não há mais nada a fazer. A escrita aqui assume o caráter de uma distração e, ao mesmo tempo, de um erro; um erro que, contudo, ele não pode evitar, na medida em que se vê impelido pela necessidade de passar o tempo enquanto aguarda a chegada da morte.

Ao longo do romance, então, ao contrário de Molloy e Jacques Moran, Malone se relaciona com dois mundos distintos: o seu próprio e aquele que é fruto de sua própria pena. O primeiro é um mundo onde poucas coisas acontecem: nele, Malone escreve, e observa, quando possível, as luzes nas janelas dos apartamentos em frente ao seu quarto, as silhuetas das pessoas que lá vivem, e o pedaço de céu que ele consegue divisar pela janela.

O segundo mundo é consideravelmente mais agitado que o primeiro, pois é povoado por pessoas que agem dentro de uma vida comum. Agem com e sobre outras pessoas. A impressão que se tem, ao longo da leitura do romance, é que essa ficção dentro da ficção funciona como uma espécie de janela. Uma janela que se abre para algo que não é mais possível; um mundo que não pode mais ser habitado. Malone nos fala sobre os estudos do menino Saposcat; sobre as expectativas que seus pais colocavam sobre ele e seu desempenho com os estudos; fala sobre o corpulento senhor Lambert, casado com uma mulher alguns muitos anos mais nova que ele, e que não tem outra possibilidade na vida a não ser ficar sob o jugo de um homem forte, opressor e violento. Malone nos apresenta a algumas de suas angústias, nos dando a ilusão de que estamos diante de algo que podemos chamar de personagens. Mas essa ilusão logo se dissipa: Malone vai pouco a pouco abandonando suas criações – com a exceção de Saposcat, que se torna, ao fim do romance, Macmann –, nos mostrando o quanto tudo aquilo não passa de uma futilidade; tudo o que por ele é criado não passa de palavras, de uma linguagem capaz de produzir um grande erro.

Não devemos, contudo, imaginar que esses dois mundos são completamente separados por contornos bem definidos. Da mesma maneira que Moran parece tornar-se Molloy, também Malone parece confundir-se com uma de suas criações: ao final do romance, Macmann parece figurar a própria situação de seu narrador. Ao envelhecer, ele é internado em um sanatório, ficando aos cuidados de Molly, uma enfermeira do lugar. Ele também fica algum tempo confinado a uma cama, sem conseguir compreender detalhadamente o espaço que ocupa. Nesse momento, é como se Macmann estivesse sofrendo o mesmo processo de seu criador: seu espaço será não mais a cidade, o campo, a vastidão da paisagem; o lugar que ele deve agora habitar é o confinamento do sanatório, perdendo sua liberdade e deixando de frequentar um mundo marcado pela utilidade.

O romance termina enquanto Malone narra os dias finais de Macmann. Não vemos a morte de Malone. O narrador tem então o mesmo destino de suas personagens: o abandono e o esquecimento, no espaço de uma narrativa que não tem desfecho.

O espaço dos acontecimentos, em *Malone morre*, é assim o espaço mais instável de todos. Apesar de todo o romance – e, também, toda a *Trilogia* – ser marcado pelo signo da instabilidade, tanto da linguagem em geral quanto das convenções e procedimentos da escrita, que a ela pertencem, quando comparamos o mundo ocupado por Malone e aquele ocupado por suas personagens vemos que, apesar dos intercâmbios que existem entre os dois, o mundo dos acontecimentos – que é reservado às personagens que ele cria – é marcado por aquele caráter duplamente ficcional, ao qual já aludimos. Uma ficção dentro da ficção; uma janela aberta para um mundo que não pode mais ser acessado pela experiência primária.

Em Malone, então, aquilo que o narrador de *Primeiro amor* chamou de “não-eu” se afasta ainda mais do sujeito. Na verdade, o que se afasta dele é apenas uma dimensão do mundo: os acontecimentos, entregues à instabilidade da narrativa, se lhe apresentam como algo não necessário, como um artifício empregado na arte do autoengano, como um gesto de distração – a criação literária, que é em grande medida a criação de acontecimentos, é apenas um

passatempo, um artifício, um gesto que inevitavelmente leva ao erro e à ilusão, e deve sempre ser abandonado, para que se possa ter a esperança de, um dia, acabar, calar-se. O grande objetivo de Malone é realizar a única ação que, dentro de seu universo, ousa chamar útil: finalmente, calar-se; finalmente, morrer.

A dimensão dos acontecimentos, agora fragilizada, pode ser descartada pelo narrador. Abre-se a possibilidade de se tentar escrever um romance onde não aconteça nada, ou onde pelo menos a ação não seja fundamental para a elaboração da intriga. É importante notar que Beckett não rompe totalmente com a elaboração aristotélica – se considerarmos que o próprio ato de narrar é em si uma ação figurada no romance –, mas, ainda assim, coloca a centralidade da ação como um problema ao criar uma obra ficcional que não seja regida pelas convenções da elaboração da intriga nos moldes da *Poética*.

Esse abandono da centralidade da ação – figurada pelo abandono da centralidade do acontecimento – nos coloca diante de outros elementos que podem tomar o lugar da ação, que podem se nos apresentar como centro da narrativa, ou como problema a ser investigado pela criação estética. Assim, torna-se interessante a imagem deleuziana do espaço como possibilidade. Como já apontamos acima, o espaço despovoado é, ao mesmo tempo, resultado de um processo de desintegração e resultado de uma busca, a busca por algo que permaneça para além da contingência do acontecimento.

O espaço “puro”, enquanto unidade elementar, é a condição para que se possa falar em acontecimentos. É ele que carrega o caráter de necessidade. Contudo, os acontecimentos podem ocultar essa qualidade do espaço. Quando pensamos em uma narrativa, os acontecimentos narrados podem se nos apresentar como autônomos em relação a qualquer espaço, na medida em que são eles o foco central de uma história, e na medida em que conseguimos estabelecer relações causais entre eles. Quando tais relações são rompidas, a condição acessória do acontecimento passa para o primeiro plano, e o que salta aos nossos olhos é sua pura contingência. É isso que podemos ler no decorrer da *Trilogia*; acompanhamos Molloy enquanto ele vivencia situações as mais diversas; mas nenhuma dessas situações engendra as subsequentes. O que demarca a passagem

de um evento a outro é o seu abandono por parte do narrador. Em *Malone morre* vemos a ficcionalização absurda dos eventos; praticamente tudo o que pode ser qualificado como acontecimento, dentro do romance, tem seu lugar nas páginas do caderno de Malone. É verdade que, quando nos aproximamos do final do romance, Malone é surpreendido pela visita de um estranho, que lhe desfere um golpe na cabeça – enfim, uma libertação da monotonia de sua escrita; mas tudo é encoberto por uma névoa de incerteza, à medida que o evento recontado se apoia sobre uma memória fraca, que duvida até de si mesma. O acontecimento só assume contornos nítidos no espaço duplamente ficcionalizado do caderno do narrador.

No terceiro livro, o acontecimento se reduz ao seu caráter mais elementar: formas e sombras de personagens antigos. Assim, o que surge, triunfante, como secretamente zombando de tudo o que veio antes, é o espaço como possibilidade pura, despidido de tudo o que lhe é acessório e contingente.

Mas devemos fazer uma pausa e olhar essa operação com bastante cuidado. Se acompanharmos a reflexão de Deleuze, diremos que “o espaço goza de potencialidades na medida em que torna possível a realização de acontecimentos: portanto, ele precede a realização e a potencialidade pertence ao possível” (DELEUZE, 2010, p. 84). Se o espaço só se nos apresenta como condição dos acontecimentos, o que acontece com ele ao não abrigar acontecimento algum? Deleuze sustenta que Beckett opera um esgotamento das potencialidades do espaço. É dessa forma que o filósofo lê os movimentos confusos realizados por Watt, ao caminhar; ao apontar seus braços e pernas em todas as direções possíveis, ele figura o esgotamento para o qual aponta Deleuze. Assim, segundo o filósofo, as personagens de Beckett realizam um duplo esgotamento: esgotamento da linguagem, esgotamento do espaço.

Contudo, ainda nos resta a pergunta que fizemos acima: o que sobra do espaço, ao não abrigar acontecimento algum – ou, para sermos mais fiéis ao conteúdo do romance, o que acontece com o espaço quando tudo o que ele torna possível são sombras, formas, gestos, relações, em suma, uma sucessão (sem causalidade) de fenômenos sem sentido? Podemos lembrar, aqui, da metáfora do

deslizamento proposta por Olga Bernal, quando a autora fala sobre a cena em que Watt assiste a um recital de piano em termos de uma queda para fora da linguagem. Isso significa que os acontecimentos que ele observa e dos quais faz parte são por ele experimentados em termos espaço-sensoriais: cores, sons, movimentos. As relações entre as pessoas se tornam relações entre corpos distribuídos pelo espaço do romance.

Tal é a consequência dessa *chute au dehors du langage*<sup>108</sup>, para nos atermos à terminologia de Bernal. Colocar-se fora da linguagem significa abrir mão da ideia de sentido, na medida em que este só pode ser entrevisto a partir de um ponto de vista que privilegie a subordinação da realidade a um esquema ideal que existe dentro da linguagem. Em outras palavras, abraçar alguma noção de sentido supõe a capacidade da linguagem de capturar e domesticar a realidade.

Quando os acontecimentos são observados fora dessa chave, eles se tornam apenas relações entre impressões sensoriais, como já apontamos acima. Os acontecimentos se tornam então algo dispensável; a narrativa já não se organiza a partir e por meio deles, mas busca destituí-los de sua antiga posição, contorná-los, evidenciar seu caráter contingente e, ao fim, como podemos ler n’*O inominável*, chegar talvez à única coisa que pode servir de objeto: o si mesmo.

O narrador do romance que encerra a *Trilogia* dá um passo decisivo no processo de desintegração realizado pelo romance de Beckett ao colocar-se dentro de um espaço que existe apenas como potencialidade. Já no início do romance somos confrontados com uma série de perguntas e aporias decisivas:

*Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, going on, call that going, call that on. Can it be that one day, off it goes, that one day I simply stayed in, in where, instead of going out, in the old way, out to spend day and night as far away as possible, it wasn't far. Perhaps that is how it began. You think you are simply resting, the better to act when the time*

---

108 “Queda para fora da linguagem”. (Trad. minha)

*comes, or for no reason, and you soon find yourself powerless ever to do anything again. No matter how it happened. It, say it, not knowing what. Perhaps I simply assented at last to an old thing. But I did nothing. I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me.* (BECKETT, 1965, p. 291)<sup>109</sup>

Abre-se o romance colocando em questão quatro categorias fundamentais da narrativa: lugar, sujeito/objeto e tempo. O narrador já demarca a instabilidade que permeará o restante de seu relato: não se falará de espaço algum, de nenhum tempo, e não é evidente – para o próprio narrador – quem serão o sujeito e o objeto da narrativa. A característica mais marcante da abertura d’*O inominável* é seu fechamento em relação à possibilidade de referencialidade da linguagem. Ao abrir com essas perguntas, ele de pronto nos diz que o que se segue será uma narrativa sobre nada, que não se dá em lugar nenhum, e que não se refere a ninguém.

O papel assumido pelo terceiro romance da *Trilogia* fica ainda mais nítido se compararmos seu início com o das duas narrativas que o precedem; em *Molloy*, podemos ler o seguinte:

*I am in my mother’s room. It is I who live there now. I don’t know how I got there. Perhaps in an ambulance, certainly a vehicle of some kind. I was helped. I’d never have got there alone. There’s this man who comes every week. Perhaps I got there thanks to him. He says not. He gives me money and takes away the pages. So many pages, so much money. Yes, I work*

<sup>109</sup> “Onde agora? Quem agora? Quando agora? Sem objeções. Eu, dizer eu. Sem acreditar. Perguntas, hipóteses, chame-as disso. Ir em frente, ir, chamar isso de ir, chamar isso de em frente. Pode ser que um dia, aí vai, que um dia eu simplesmente fiquei, onde, ao invés de ir, do velho jeito, lá fora passar o dia e a noite o mais longe possível, não era longe. Talvez tenha sido assim que começou. Você acredita estar descansando, para agir melhor quando a hora chegar, ou sem motivo, e você logo se encontra impotente para fazer qualquer coisa que seja. Não importa isto aconteceu. Isto, dizer isto, sem saber o quê. Talvez eu tenha simplesmente finalmente concordado com uma velha situação. Mas eu nada fiz. Pareço falar, não sou eu, sobre mim, não é sobre mim.”

*now, a little like I used to, except that I don't know how to work anymore. [...]* (BECKETT, 1965, p. 7)<sup>110</sup>

Existe, aqui, a presença oculta de um passado – que se pode perceber em outras partes do romance – ao qual se pode ainda relacionar. E, ainda que a linguagem enquanto problema seja algo que atravessa toda a *Trilogia*, ainda se pode referenciar um espaço inteligível do ponto de vista de sua utilidade ou de seu preenchimento por coisas úteis (ou seja, um espaço que sirva a algum propósito específico).

Em *Malone morre*, podemos ainda vislumbrar um tempo também inteligível:

*I shall soon be quite dead at last in spite of all. Perhaps next month. Then it will be the month of April or of May. For the year is still young, a thousand little signs tell me so. Perhaps I am wrong, perhaps I shall survive Saint John the Baptist's Day and even the Fourteenth of July, festival of freedom. Indeed I would not put it past me to pant on to the Transfiguration, not to speak of the Assumption. But I do not think so. (p. 179)*<sup>111</sup>

O tempo é figurado em termos de datas inteligíveis, na medida em que permitem alguma mensurabilidade em relação ao tempo do romance. Mesmo que, para Malone, a morte esteja próxima, ele ainda pode pensar sobre *quando* ela chegará, ou *em quanto tempo*.

<sup>110</sup> [Estou no quarto de minha mãe. Sou eu quem vive aqui agora. Não sei como cheguei. Talvez numa ambulância, certamente em algum tipo de veículo. Tive ajuda. Nunca teria chegado aqui sozinho. Há um homem que vem toda semana. Talvez eu tenha chegado graças a ele. Ele diz que não. Ele me dá dinheiro e leva embora as páginas. Tantas páginas, tanto dinheiro. Sim, eu trabalho agora, um pouco como eu costumava, só que agora eu não sei mais como trabalhar.]

<sup>111</sup> [Logo logo devo estar bem morto finalmente, apesar de tudo. Talvez no mês que vem. Então será o mês de abril ou de maio. Pois o ano ainda é está no início, mil pequenos sinais me dizem. Talvez eu esteja errado, talvez eu passe do dia de São João Batista, e até do Quatorze de Julho, festival da liberdade. De fato, eu não me surpreenderia se sobrevivesse até a Transfiguração, para não falar da Assunção. Mas acho que não.]



Nos dois primeiros romances da *Trilogia*, tempo e espaço ainda são categorias inteligíveis do ponto de vista da utilidade, apesar de a ação que se desenrola neles ser uma ação inútil (com exceção, como já vimos, das páginas que Malone escreve em seu caderno). Em *Molloy*, os dias e noites ainda se alternam; ainda existe, por exemplo, uma delegacia de polícia onde o narrador/personagem pode ser detido. A ele ainda são feitas perguntas. E Moran é perturbado no sossego de sua casa, em um domingo, quando Gaber o informa do trabalho que deve realizar e ele, em virtude da visita inesperada, se atrasa para ir à igreja, como se ainda lhe fosse possível comungar.

N’*O inominável*, o que vemos desde a abertura é a transformação dessas duas categorias em problemas. Dizer que algo é algo, dizer que determinado mês é o mês de maio, ou abril, colocar datas, tentar estabelecer qualquer relação temporal sob signos usuais é algo que não pode mais ser visto como uma possibilidade. A única referencialidade temporal que o terceiro romance nos impõe é aquela resultante dos próprios processos internos de sua narrativa: um tempo que apresenta ainda noções básicas, como um antes e um depois, sempre que algo acontece. Contudo, apesar da presença de tais noções, não se pode dizer exatamente quando algo acontece. O acontecimento se realiza de repente, e é ele quem instaura o antes e o depois. Não há nenhuma noção abrangente de tempo, nenhuma forma de mensurá-lo, nenhuma forma de domesticá-lo. É isso o que vemos quando, por exemplo, o narrador nos diz que viu, um dia, duas formas oblongas se chocarem e caírem, bem na sua frente. Ou, quando ele fala sobre a figura de Malone, o próprio protagonista do romance anterior, que passa por ele a intervalos regulares, e cujo corpo ele só pode divisar da cintura para cima. Não se sabe *quando* essas coisas aconteceram. E, para os propósitos do romance, isso tampouco é necessário. Preso entre esses antes e esses depois, o presente do narrador assume a forma do *durante* da fala, dessa necessidade primordial da qual ele não pode escapar. E é essa fala que atravessa o antes e o depois do acontecimento.

As perguntas que abrem o romance constroem um espaço de incerteza. “Onde agora? Quem agora? Quando agora?” se tornam marcadores para uma experiência que permite uma narrativa sem referências específicas. É como se o

narrador buscasse figurar nada além de si mesmo; ou, talvez, empregasse as palavras para figurar aquilo que lhe governa: o limite das próprias palavras. Para recuperar a expressão de Bruno Clément, quando as palavras se transformam no espaço do sujeito, lhe impondo seus próprios limites, o que ele pode figurar não transgride os limites desse espaço. Dessa forma, a linguagem não pode mais referir-se a algo que subsiste fora dela – o uso da linguagem pelo narrador de Beckett evidencia uma situação onde não se pode representar, mas sim usar as palavras para, em última instância, falar sobre a linguagem mesma, e falar sobre si de uma maneira que é delimitada pelo limite imposto pelas próprias palavras.

Ao fazer tal uso da linguagem, ele transforma em problema a própria possibilidade de se nomear as coisas: *eu, isso, ir, adiante* são termos arbitrários que ele impõe a uma situação que em si mesma não se permite nomear; isso se deve, em parte, à própria insuficiência das operações de compreensão e, em parte, à própria instabilidade do mundo ao qual o sujeito se opõe.

Contudo, ele ainda assim começa. Mais do que isso: ele *deve* começar. Uma aporia fundamental do romance de Beckett é posta a partir desse imperativo, que impele o narrador a falar, a construir uma narrativa:

*The fact would seem to be, if in my situation one may speak of facts, not only that I shall have to speak of things of which I cannot speak, but also, which is even more interesting, but also that I, which is even more interesting, but also that I, which is if possible even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never.* (BECKETT, 1965, p. 291)<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> [O fato parece ser, se é que em minha situação se pode falar de fatos, não apenas que eu devo falar de coisas sobre as quais não posso, mas também, o que é ainda mais interessante, mas também que eu, o que é ainda mais interessante, mas também que eu, o que é se possível ainda mais interessante, que eu terei que, esqueci, não importa. E ao mesmo tempo sou obrigado a falar. Nunca me calarei. Nunca.]

A aporia é posta a partir do momento em que ele deve falar das coisas, mas se vê numa situação impossível de fazê-lo: as palavras são atiradas ao vento, mas ele sopra na direção delas mesmas. A operação que colocamos sob a rubrica da “representação” é tensionada na medida em que as palavras só podem referir a elas mesmas. Sujeito e mundo, ambos são prisioneiros dentro dos domínios da linguagem.

Diferentemente dos protagonistas anteriores da *Trilogia*, o narrador d’*O inominável* não escreve; contudo, ele diz que o faz, e realiza um gesto narrativo assim como os outros dois. Mas essa narrativa se realiza a partir da constatação de que qualquer coisa que ocupa o espaço e tempo instaurados pelo texto não passa de um artifício; os passatempos de Malone já anunciavam essa condição dos objetos que ocupam o espaço figurado pelo texto. N’*O inominável*, os passatempos – personagens, situações, lugares, nomes<sup>113</sup> – são despidos de qualquer máscara que pudessem ter tido, e são reduzidos à sua condição de acessórios, de subterfúgios puros e simples.

O espaço é, então, esvaziado. É isso o que nos mostra a abertura do último romance da *Trilogia*: a abertura que a escrita instaura significa olhar um espaço que dá lugar a acidentes, que tomam a forma de acontecimentos e personagens. Por isso o narrador se volta para as obras anteriores – saindo, inclusive, dos limites da própria *Trilogia*: lemos mais uma vez os nomes de Murphy, Watt, Molloy e Malone. Este último, como já dissemos acima, o narrador pode ver, a apenas alguns metros de si. A figura absurda de Malone aparece como um resíduo daquilo que um dia povoara o espaço:

*Malone is there. Of his mortal liveliness little trace remains. He passes before me at doubtless regular intervals, unless it is I who pass before him. No, once and for all, I do not move. He passes, motionless. But there will not be much on the subject of*

---

113 Para a discussão sobre a nomeação das personagens, ver o capítulo 2. A instabilidade dos nomes faz parte da figuração da contingência dentro do romance de Beckett.

*Malone, of whom there is nothing further to be hoped. (p. 292)*<sup>114</sup>

Malone agora é como um fantasma. Para o leitor que acompanha o percurso da *Trilogia*, é quase inevitável o estranhamento causado pela aparição do último protagonista. O antigo narrador se converte definitivamente em personagem, assumindo o caráter de uma aparição que não apresenta relação alguma com o presente, e, também, não nos dará nada mais no futuro.

O narrador continua:

*Sometimes I wonder if it is not Molloy. Perhaps it is Molloy, wearing Malone's hat. But it is more reasonable to suppose it is Malone, wearing his own hat. Oh look, there is the first thing, Malone's hat. I see no other clothes. Perhaps Molloy is not here at all. Could he be, without my knowledge? (p. 293)*<sup>115</sup>

As figuras de Malone e Molloy começam a se confundir. Talvez, isso se dê porque os dois são, em última instância, a mesma coisa, duas fases de um mesmo e doloroso processo: o processo de, por meio de uma narrativa, decompor as ferramentas e artifícios que possibilitam a figuração – e também a própria narrativa – até que se chegue a um lugar onde se pode confrontar as palavras elas mesmas, sem a proteção desses subterfúgios.

E, ao mesmo tempo que se confronta as palavras livres de suas relações – arbitrárias – com as coisas, o narrador pode confrontar a si mesmo. E, ao falar de

<sup>114</sup> [Malone está lá. De sua vitalidade mortal quase nada permanece. Ele passa por mim a intervalos sem dúvida regulares, a não ser que seja eu quem passa por ele. Não, de uma vez por todas, não me movo. Ele passa, imóvel. Mas não haverá muito o que dizer sobre Malone, de quem nada mais deve se esperar.]

<sup>115</sup> [Às vezes me pergunto se não será Molloy. Talvez seja Molloy, usando o chapéu de Malone. Mas é mais razoável supor que se trata de Malone, usando seu próprio chapéu. Oh, veja, aqui está a primeira coisa, o chapéu de Malone. Não vejo outras roupas. Talvez Molloy não esteja aqui de todo. Poderia ele estar, sem eu saber?]

si, ele entrevê a possibilidade de finalmente parar, chegar ao fim, finalmente calar-se e fazer cessar o turbilhão que o ameaça. Talvez as personagens anteriores não significassem nada além de artifícios para que o narrador escapasse de si. Assim, o ato de contar uma história, o ato de narrar, é simplesmente o processo de preencher o espaço com coisas e pessoas ou, mais especificamente, com suas imagens. Na medida em que o espaço é subtraído das coisas que o ocupam e das pessoas que o habitam, o narrador se vê confrontado com uma estranha permanência: a permanência das palavras e, no meio delas, a permanência da sua própria voz. Ao habitar um espaço vazio, ele decide:

*All these Murphys, Molloys and Malones do not fool me. They have made me waste my time, suffer for nothing, speak of them when, in order to stop speaking, I should have spoken of me and of me alone. But I just said I have spoken of me, am speaking of me. I don't care a curse what I just said. It is now I shall speak of me, for the first time. I thought I was right in enlisting these sufferers of my pains. I was wrong. They never suffered my pains, their pains are nothing, compared to mine, a mere tittle of mine, the tittle I thought I could put from me, in order to witness it. Let them be gone now, them and all the others, those I have used and those I have not used, give me back the pains I lent them and vanish, from my life, my memory, my terrors and shames.*<sup>116</sup>

Ao falar sobre outras pessoas, ao criar personagens, ele pode distanciar-se de suas próprias dores e, assim, observá-las. Ao criar algo como Molloy, Moran

<sup>116</sup> [Todos esses Murphys, Molloys e Malones não me enganam. Eles me fizeram perder tempo, sofrer por nada, falar deles quando, para parar de falar, eu deveria ter falado de mim e de mim somente. Mas acabei de dizer que falei de mim, estou falando de mim. Não dou a mínima para o que acabei de dizer. É agora que devo falar de mim, pela primeira vez. Acreditei estar certo ao convocar esses sofrendores das minhas dores. Estava errado. Eles nunca sofreram minhas dores, suas dores não são nada, comparadas às minhas, são quase nada das minhas, o pouco que acreditei poder manter longe de mim, para melhor o ver. Deixe que sumam agora, eles e todos os outros, os que usei e os que não usei, dê-me de volta as dores que lhes emprestei e suma, da minha vida, minha memória, meus temores e minhas vergonhas.]

ou Malone, o narrador buscava fazer alguém sofrer as suas dores, ou, mais especificamente, criar uma imagem de suas próprias dores e, a partir disso, assumir o lugar da testemunha. Por isso que, no percurso da *Trilogia*, ele falava de si mesmo nos termos de um outro, que assumia então a forma de personagens.

Imediatamente, ele continua:

*There, now there is no one here but me, no one wheels about me, no one comes towards me, no one has ever met before my eyes, these creatures have never been, only I and this black void have ever been. And the sounds? No, all is silent. And the lights, on which I had set such store, must they too go out? Yes, out with them, there is no light here. No grey either, black is what I should have said. Nothing then but me, of which I know nothing, except that I have never uttered, and this black, of which I know nothing either, except that it is black, and empty. That then is what, since I have to speak, I shall speak of, until I need speak no more. (p. 304)<sup>117</sup>*

O narrador é como um artista que pinta um quadro ao contrário. Pouco a pouco, ele faz escorrer a tinta, revelando o que era então só um esboço, e, ao final, apaga tudo e deixa à vista apenas o espaço (como possibilidade) da tela em branco. Aqui, ele busca criar uma anti-imagem. Ele não mais povoará o espaço com coisas e pessoas. O mundo, então, aquilo que outro narrador chamara de “não-eu”, virtualmente cessará de existir. Três coisas, apenas, emergem como inevitáveis: o vazio que se estende, o sujeito, único a ocupá-lo, e a linguagem, como meio de expressão inevitável, que o obriga a falar. Essa anti-imagem fará

---

<sup>117</sup> Pronto, agora não há mais ninguém aqui além de mim, ninguém ao meu redor, ninguém ao meu encontro, nunca se encontraram diante de mim, essas criaturas nunca foram, somente eu e este vazio preto existimos. E os sons? Não, tudo está quieto. E as luzes, tiveram certa importância, devem se apagar? Sim, que se apaguem, não há luz aqui. Nem cinza, também, preto é o que eu devia ter dito. Nada além de mim, de quem eu nada sei, exceto que nunca proferi som algum, e este preto, do qual também nada sei, exceto que é preto, e vazio. É disto que falarei, já que sou obrigado a falar, até que eu não mais precise.

emergir uma forma literária que torne possível, ainda que debilitadamente, que o narrador vislumbre uma forma de chegar ao seu único objetivo: calar-se. Sem a distração das coisas, agora ele pode lançar um olhar sobre si, e é falando sobre si que ele pode ter a esperança de algum dia chegar ao fim, acabar, fazer a torrente de palavras finalmente parar.

A jornada, então, se configura da seguinte maneira: Molloy parte em direção à casa de sua mãe; ao chegar lá – de uma maneira que permanece inacessível ao leitor – ele não tem mais nada a fazer além de fornecer ao leitor ou à leitora um relato sobre a viagem. Por isso, ele abre o romance falando sobre aquilo que será sua principal função daqui em diante: escrever. Moran faz o mesmo, dessa vez partindo em busca de Molloy. Malone nos coloca uma outra situação: ele, pela primeira vez na *Trilogia*, tem um fim diante de si, a morte como possibilidade de chegar “lá onde o verbo pára”, no dizer do narrador de *Primeiro amor*. Contudo, como fica explícito na leitura do terceiro romance, Malone não consegue morrer. O que acontece, então, n’*O inominável*, é uma tomada de consciência, por parte do narrador, da real dimensão de tudo que se passara nas páginas que o precederam: tudo não passa de uma distração, de um gesto deliberado de atrasar o momento derradeiro, aquele em que, destruído o mundo como imagem da vida – ações, pensamentos, acontecimentos, relações –, o mundo como sentido, se possa então chegar à própria vida, se possa, então, calar-se. E ficar em silêncio significa, de uma vez por todas, efetivamente começar a viver:

*But now, is it I now, I on me? Sometimes I think it is. And then I realize it is not. I am doing my best, and failing again. I don't mind failing, it's a pleasure, but I want to go silent. Not as just now, the better to listen, but peacefully, victorious, without ulterior object. Then it would be a life worth having, a life at last. My speech-parched voice at rest would fill with spittle, I'd*

*let it flow over and over, happy at last, dribbling with life, my pensum ended, in the silence. (p. 310)<sup>118</sup>*

Disso decorre que a escrita, no universo do narrador de Beckett, se opõe à vida. Isso não significa, contudo, que ao “viver” seja fornecido um conteúdo positivo. Não me parece, aqui, que o narrador esteja interessado em qualquer oposição entre vida e escrita, nesse sentido, entre vida e texto, entre o vivido e o narrado. Há apenas uma diferenciação elementar: o espaço da escrita é um emaranhado de signos que não nos possibilita chegar à vida, àquela dimensão que, dentro deste universo, escapa ao poder das palavras. Muito pelo contrário. O que a *Trilogia* coloca como problema é a própria narrativa. Tudo o que ela pode oferecer é um afastamento do sujeito em relação a si. O que ela pode oferecer é um subterfúgio, para que se adie o momento decisivo onde o sujeito deverá debruçar-se sobre si.

Contudo, mais um problema emerge. O sujeito permanece um prisioneiro da linguagem. Portanto, ele precisa usar palavras para falar sobre si. A fala, então, é, nesta aporia, uma forma de acesso ao eu, mas uma forma sempre deficiente. Ela não é nunca uma fala definida. Ela mesma é marcada por aquela ausência de forma que é característica das coisas. Para poder prosseguir mais confortavelmente, o narrador afirma que deve terminar uma lição; como um aluno de escola, ele precisa cumprir uma tarefa, mas ela não existe. Ela também é uma invenção, um subterfúgio:

*All this business of a labor to accomplish, before I can end, of an imposed task, once known, long neglected, finally forgotten, to perform, before I can be done with speaking, done with*

---

<sup>118</sup> Mas agora, sou eu agora, eu sobre mim? Às vezes eu creio que sim. E então me dou conta de que não. Estou fazendo o meu melhor, e falhando de novo. Não ligo se falhar, é um prazer, mas quero me calar. Não apenas agora, para melhor ouvir, mas pacificamente, vitorioso, sem nenhum objetivo ulterior. Essa vida valeria a pena, uma vida, finalmente. Minha voz ressecada de tanto falar se encheria de cuspe, eu deixaria que ele corresse e corresse, feliz finalmente, babando com vida, minha pena cumprida, no silêncio.



*listening, I invented it all, in the hope it would console me, help me to go on, allow me to think of myself as somewhere on a road, moving, between a beginning and an end, gaining ground, losing ground, getting lost, but somehow on the long run making headway. All lies. (p. 314)<sup>119</sup>*

Sua narrativa não pode direcionar-se a um fim específico por um simples motivo: tal fim não existe. Se assim fosse, a fala seria convertida numa experiência de sentido: ela organizaria o pensamento, lhe daria uma finalidade. Ao falar, o narrador poderia dizer que avança; haveria um ponto de referência, um farol que o guiasse na direção que ele deveria seguir. Mas seu barco está à deriva. Sua jornada não pode chegar a lugar algum, porque não há lugar algum onde se deva chegar.

Imediatamente, ele prossegue:

*I have nothing to do, that is to say nothing in particular. I have to speak, whatever that means. Having nothing to say, no words but the words of others, I have to speak. No one compels me to, there is no one, it's an accident, a fact. Nothing can ever exempt me from it, there is nothing, nothing to discover, nothing to recover, nothing that can lessen what remains to say, I have the ocean to drink, so there is an ocean then. (p. 314)*

Ele deve falar, mesmo que não tenha nada a dizer. Sua fala não se configura mais como expressão de algo – pois não tem sentido –, e não há nada que deva ser recuperado, nada que possa atenuar sua tarefa de dizer tudo o que resta a ser dito.

---

<sup>119</sup> Todo esse negócio de um trabalho a cumprir, antes que eu possa terminar, de uma tarefa imposta, outrora conhecida, há muito ignorada, finalmente esquecida, a fazer, antes que eu possa parar de falar, parar de escutar, eu inventei tudo, na esperança de me consolar, de seguir adiante, me imaginar em algum lugar numa estrada, me movendo, entre um começo e um fim, ganhando e perdendo terreno, ficando perdido, mas de alguma forma no longo prazo seguindo adiante. Tudo mentiras.

A única busca que existe é a da possibilidade de sair da linguagem, de colocar-se do lado de fora das palavras. Já dissemos antes que houve uma “queda fora da linguagem”, na expressão de Olga Bernal. Contudo, essa queda não é suficiente para libertá-lo. Ela o coloca em um espaço que não se define completamente: ele precisa dizer; a fala é parte de sua condição. Mas, ao mesmo tempo, as palavras nunca são o suficiente. Elas não podem dizer o que é necessário, o que tornaria possível calar-se. E, contudo, ainda existe algo a ser dito. Ele ainda precisa tentar dizer tudo, falar sobre si, para assim tentar chegar ao momento onde poderá calar-se. Assim, ele pode realizar mais um esgotamento, para recuperarmos a expressão e o raciocínio de Deleuze: ele busca esgotar as possibilidades do que se pode dizer, na esperança de calar-se.

O que seguimos na leitura d’*O inominável* é o fio que leva ao si mesmo. E, como condição existencial do narrador, para falar de si ele deverá inventar histórias. Mas algo o separa dos narradores anteriores: agora, ele *sabe* que as inventa, *sabe* que, mais do que passatempos, elas são o único recurso que ele pode empregar na tentativa de falar de si. E para isso, mais um personagem: somos apresentados a Mahood, que deverá de alguma maneira figurar uma espécie de *outro* do narrador. Em *Molloy* e *Malone morre*, o narrador também faz um movimento similar: os dois afirmam que, quando falam de si, é como se falassem de um outro. Porém, o último romance apresenta uma consciência mais bem acabada dessa operação. Enquanto os narradores anteriores permaneciam, em alguma medida, seguros de que ainda havia algum resquício de si – quando chega à delegacia, ao ser interrogado, Molloy repentinamente se lembra de seu próprio nome; Moran, como já vimos, não tem muitos problemas com sua identidade; e Malone permanece relativamente intocado até começar a confundir-se com Macmann, ao final do romance – o narrador d’*O inominável* sente a todo momento que ele próprio se confunde com Mahood. Quando ele fala, a voz que ele escuta é a da personagem. Sua busca é desvencilhar-se desse outro que o assombra:

*Mahood. Before him there were others, taking themselves for me, it must be a sinecure handed down from generation to generation, to judge by their family air. Mahood is no worse than his predecessors. But before executing his portrait, full length on his surviving leg, let me note that my next vice-exister will be a billy in the bowl, that's final, with his bowl on his head and his arse in the dust, plump down on thousand-breasted Tellus, it'll be softer for him. Faith that's an idea, yet another, mutilate, mutilate, and perhaps one day, fifteen generations hence, you'll succeed in beginning to look like yourself, among the passers-by. In the meantime it's Mahood, this caricature is he. What if we were one and the same after all, as he affirms and I deny? (p.315)<sup>120</sup>*

Interessante imagem aqui é a da mutilação. Todas os narradores da *Trilogia* são, em alguma medida, afetados por u corpo mutilado: Molloy não possui dentes, e uma de suas pernas não lhe obedece mais; Moran tem como destino tornar-se cada vez mais parecido com o primeiro; Malone não pode sair da cama, e suas pernas não lhe podem mais sustentar; o narrador d'*O inominável* não tem pernas, ele diz que seu corpo se assemelha a um ovo, apenas lhe restando a cabeça e sua genitália. Além da mutilação do corpo, temos ainda mais um significado: despir-se dos outros, dos personagens que foram criados anteriormente, arrancar de si essas partes que cobrem o seu próprio rosto, e deixar aparecer as suas próprias feições, o seu próprio eu, identificar-se consigo mesmo, sem precisar recorrer a um outro. Para poder enfim calar-se, ele deve tentar se desvencilhar de Mahood e dos outros.

E, nesse processo, mais um personagem: vemos de súbito Mahood dar lugar a um outro, desta vez chamado Worm. A escolha do nome evidencia a própria

<sup>120</sup> Mahood. Antes dele houve outros, se passando por mim, deve ser uma sinecura passada de geração a geração, a julgar pelo seu ar familiar. Mahood não é melhor que seus predecessores. Mas antes de fazer seu retrato, completo em sua perna boa, permita-me registrar que o próximo vice-existente será só mais um bandido, ponto final, com sua cuia na cabeça e seu traseiro na terra, espremido nos mil seios de Tellus, será mais cômodo para ele. Fé, eis uma ideia, ainda outra, mutilada, mutilada, e talvez um dia, quinze gerações depois, você conseguirá parecer-se consigo mesmo, por entre os transeuntes. Por enquanto, é Mahood, esta caricatura que ele é. E se fossemos o mesmo, afinal, como ele afirma e eu nego?

condição dessa nova personagem: não temos mais uma figura humana, mas um verme, um ser que agora está sempre perto do chão. Num primeiro momento, para o narrador, a introdução dessa nova personagem parece significar um progresso, um passo no sentido do si mesmo, o que logo se mostra como mais uma ilusão, mais um subterfúgio:

*To think I thought he was against what they're trying to do with me! To think I saw in him, if not me, a step towards me! To get me to be he, the anti-Mahood, and then to say, But what am I doing but living, in a kind of way, the only possible way, that's the combination. (p. 346)<sup>121</sup>*

Novamente, suas esperanças são frustradas: apesar de Worm trazer uma novidade – sua forma não-humana, seu ser verme – ele ainda servirá aos mesmos propósitos de antes. Ele se alinha, assim, à série de personagens que já serviram de máscara para o narrador.

Agora, é oportuno falar sobre um outro elemento – um outro sujeito – que parece esconder-se no meio dessa relação entre o narrador e suas máscaras. No meio desse jogo, onde o narrador deve mutilar-se para chegar a si, onde ele salta de personagem em personagem, a pele antiga servindo sempre ao mesmo propósito da pele nova, se entrevê uma força que se mantém nas sombras, que parece espreitar e, ao mesmo tempo, governar todo o teatro que se desenrola diante dos olhos de quem lê: o narrador – quando não fala de Mahood, Malone, Worm, e até de uma outra figura que ele chama de “o outro” – refere-se a um “eles”, que está sempre presente. E esse “eles” é o sujeito que, das coxias, parece dirigir esse drama: ele lhe dá sua voz, ele lhe impõe os outros personagens, suas

---

<sup>121</sup> E pensar que achei que ele estivesse contra o que estão tentando fazer comigo! Pensar que o vi, se não eu, um passo à minha frente! Fazer com que ele seja eu, o anti-Mahood, e então dizer. Mas o que estou fazendo senão vivendo, de alguma forma, a única possível, esta é a combinação.

máscaras. Assim, o narrador é obrigado a reconhecer que a voz que ele emprega não é nunca a sua:

*Is there a single word of mine in all I say? No, I have no voice, in this matter I have none. That's one of the reasons why I confused myself with Worm. But I have no reasons either, no reason, I'm like Worm, without voice or reason, I'm Worm, no, if I were Worm I wouldn't know it, I wouldn't say it, I wouldn't say anything, I'd be Worm. But I don't say anything, I don't know anything, these voices are not mine, nor these thoughts, but the voices and thoughts of the devils who beset me. (p. 347)*<sup>122</sup>

A voz que ele usa, quando fala, ele nunca pode identificar como sendo a sua própria, a voz de um si mesmo que fala sobre si. É sempre a voz daqueles que o assediam, que não o deixam em paz, que não permitem que ele se cale. Aqui, é produtivo que me refira às palavras de Roland Barthes, quando, em sua famosa aula inaugural no *Collège de France*, afirmou o caráter fascista da linguagem, na medida em que ela *obriga* a dizer algo sempre de determinada maneira. A linguagem, assim, é sempre algo que oprime, em última instância; algo que, ao invés de ser apenas um meio para a expansão do imaginário, dos sentimentos, de uma interioridade em direção àquilo que está fora dela, também se mostra com uma face opressora, que limita, tolhe, insulta a liberdade do sujeito e o sujeita aos seus domínios.

Ao final da *Trilogia*, é como se os holofotes se voltassem para o início, novamente. Após a desintegração dos elementos do mundo, as coisas, após o desnudamento do espaço e a tomada de consciência das máscaras criadas pela

<sup>122</sup> Há em tudo que eu digo alguma palavra minha? Não, eu não tenho voz, neste assunto eu não tenho nenhuma. Esta é uma das razões pelas quais me confundi com Worm. Mas não tenho razões também, razão nenhuma, sou como Worm, sem voz ou razão, sou Worm, não se eu fosse Worm eu não saberia, eu não diria isso, eu não diria nada, eu seria Worm. Mas não digo nada, não sei nada, essas vozes não são minhas, nem esses pensamentos, mas as vozes e os pensamentos dos demônios que me atormentam.

narrativa, surge, sob nova luz, o mesmo problema fundamental: o sujeito é colocado novamente no centro do palco, como aquela estranha figura de *Catastrophe*. Porém, há algo de novo: ele se desdobra cada vez mais em outras figuras, como Mahood, Malone, Worm; ele sabe que sua voz agora não é nunca sua, mas sempre daqueles “demônios” que insistem em o maltratar, que o impedem de calar-se, exercendo sobre ele um poder total. Ele sabe, enfim, que o que o constitui mais intimamente, além das palavras, é uma constante e abundante ausência. Seu traço principal é e será sempre uma falta. Por isso, para tentar chegar a si, abandonar-se; entregar-se às histórias, aos personagens, às palavras elas mesmas e aos parágrafos intermináveis. Ao fim, uma constatação perturbadora: tudo o que pode ser feito é continuar, seguir, mesmo que ele não possa mais fazê-lo. Tentar dizer algo verdadeiro, tentar chegar a si, mesmo sabendo que “*eu nos faltará sempre*”<sup>123</sup>.

---

123 Na tradução inglesa: “*we’ll always be short of me.*” (p.339) A tradução citada no texto é de autoria de Ana Helena Souza.

## 5. Inverno sem jornada (à guisa de conclusão)

Em 1983, Beckett escreve aquela que será sua última peça de teatro, a breve *What Where*, ainda sem tradução para o português. Nesta peça, tem lugar uma ação bastante simples: alguns homens, ordenados por uma voz – novamente, uma voz! – assumem posições dentro de um espaço. Aos comandos da voz, todos trocam de lugar. Ao falar, quando a voz assim comanda, eles recomeçam e reordenam seus discursos. Seus nomes? Apenas sons: BAM, BEM, BIM, BOM, e a voz de BAM. Nas rubricas iniciais, podemos ler:

*Note*

*Players as alike as possible.*

*Same long grey gown.*

*Same long grey hair.*

*V in the shape of a small megaphone at head level.*

(BECKETT, 2006, p. 469)<sup>124</sup>

Mais adiante, a peça começará da seguinte maneira:

*V: We are the last five.*

*In the present, as were we still.*

*It is spring.*

*Time passes.*

---

<sup>124</sup> Nota

Atores o mais parecido possível.

Mesma vestimenta cinza.

Mesmo cabelo longo e cinza.

V na forma de um pequeno megafone na altura da cabeça.

*First without words.*

*I switch on.*

*(p. 470)*<sup>125</sup>

O conteúdo do drama é, igualmente, bastante simples. As personagens se alternam, BAM sempre destacado enquanto espécie de líder do jogo. Ao longo da peça, BAM ordena – com a sanção da voz – que um a um os outros personagens sejam torturados. Qual seria o objetivo disso tudo? A resposta é bastante simples: o torturado deve responder a duas perguntas: o que? Onde?

Porém, existe aqui um dado interessante: a maior vítima da tortura parece ser, de uma estranha maneira, o algoz. As personagens alternam-se nesse papel. À medida que o fazem, retornam ao palco de uma maneira diferente: o olhar transtornado, o torturador diz que a vítima da vez (BEM, BIM, ou BOM) desmaiou, e não fora capaz de responder às perguntas. BAM prontamente acusa o comandado de ser um mentiroso, ordenando que uma outra personagem (BEM, BIM, ou BOM) o encaminhe para a sala de torturas e o faça, então, revelar as respostas.

Ao fim, resta apenas uma personagem para ocupar o posto de algoz: o próprio BAM. Ao retornar da sessão de tortura, ele próprio, assim como os outros, está transformado: os olhos agora transtornaram-se, e não vemos nele a mesma confiança que antes ele exibia, quando comandava as outras personagens nesse jogo macabro.

A peça, então, chega ao fim. Antes do cerrar-se das cortinas, pode-se ouvir a voz dizer:

*V: Good.*

---

<sup>125</sup> V: Nós somos os últimos cinco.  
No presente, como no passado.  
É primavera.  
O tempo passa.  
Primeiro, sem palavras.  
Eu ligo.



*I am alone.*

*In the present as were I still.*

*It is winter.*

*Without journey.*

*Time passes.*

*That is all.*

*Make sense who may.*

*I switch off.*

*(p. 476)<sup>126</sup>*

As personagens não têm uma identidade. Seus nomes, apenas sons ininteligíveis. Além disso, elas se alternam no espaço, assim como na função vítima/algoz. Ao final, resta apenas um: e esse um, cuja voz está separada de si, deverá encerrar o drama.

Cerca de trinta anos separam *What Where* da *Trilogia*. Contudo, a cena que na peça se desenrola não deixa de ser familiar: a estranha presença de uma voz, inacessível; uma permuta entre personagens que não têm identidade fixa; perguntas sem resposta; e a presença de uma violência que se relaciona estritamente com a linguagem e a fala. Na peça, é esse o único objetivo da tortura: fazer a vítima falar, revelar a informação desejada. Linguagem e violência se entrelaçam profundamente. Tudo isto aponta para a estranha presença de um problema fundamental, que se apresentou de diversas formas ao longo da obra.

A jornada termina em seu ponto de origem. O que ressurgiu após a desintegração do espaço, das coisas e das personagens – e que tomará formas cada

---

<sup>126</sup> V: Bom.

Estou sozinho.

No presente, como no passado.

É inverno.

Sem jornada.

O tempo passa.

Isto é tudo.

Faça sentido quem quiser.

Eu desligo.

vez mais complexas, em obras posteriores à *Trilogia* – é o problema do sujeito enquanto instância (in)capaz de realizar uma autorreferência. Após essa longa viagem, uma pergunta ainda incomoda: como pode o sujeito, que deve utilizar uma ferramenta que lhe é estrangeira, falar de si? Que poder tem a linguagem sobre ele, capaz de ordenar seu discurso a partir de um sistema que lhe é estrangeiro? E, quando o sujeito consegue pôr as palavras em xeque, desconfiar delas, surpreendê-las questionando seus significados, o que resta dele próprio?

Essas perguntas permanecem, ainda, em aberto, e cabe, para respondê-las, uma nova investigação sobre o universo de Beckett, que deverá envolver outras obras e, também, outras referências. O texto que aqui é encerrado não buscou, desde o princípio, esgotar as discussões que foram propostas. Trata-se, como anteriormente afirmei, de uma leitura específica sobre parte da obra de Beckett, uma espécie de mapeamento de possibilidades e veredas abertas pela leitura que realizei.

O que é importante ressaltar, ao fim da jornada, é como o problema do sujeito permanece e, além disso, torna-se o problema central, a partir do movimento realizado pelos romances da *Trilogia*, o movimento de desintegração das estruturas do romance. Em alguma medida, é como se *O inominável* pusesse em xeque tudo o que fora apresentado antes: Molloy, Moran, Malone, todos eles são apenas acessórios, subterfúgios que o sujeito utilizara para poder escapar da única coisa sobre a qual ele deve falar: o si mesmo.

Dessa forma, o narrador que encerra a *Trilogia* é o primeiro a olhar diretamente para a treva do vazio que se estende diante de si. Lá, ele vê apenas fantasmas das personagens que antes povoavam as páginas intermináveis dos romances anteriores. Lá, também, ele é confrontado com sua própria – e assustadora – condição: no mesmo momento em que se liberta das máscaras que o impediam de falar sobre si mesmo, ele se dá conta de que não é ele quem governa sua própria identidade. Se ele deve falar de si, se ele não pode calar-se, a voz que ele ouve sair de sua própria boca não é sua. É uma voz sempre estrangeira, seja ela de Mahood, Malone, ou, ainda, daquele “eles” que sempre espreita e lhe impõe a necessidade de falar. Descreve-se, assim mais um círculo: depois do retorno ao

sujeito, retorna-se novamente à linguagem enquanto dimensão inescapável. Subordinado a ela, o sujeito está condenado a ser sempre um estrangeiro para si mesmo, alguém que precisará sempre falar de outros, para falar sobre si. A experiência de si mesmo se converte em uma experiência de exílio.

Um outro problema que se colocou com a experiência de escrita do presente texto foi a questão da própria *forma*. Acredito que o ensaio, como forma, pode ser um espaço de experimentação, onde o historiador ou historiadora poderá deixar-se contaminar pelo objeto. Mais do que alcançar uma suposta verdade ou essência, trata-se de realizar o gesto da escrita como forma de olhar o objeto a partir de diferentes ângulos. E, nesse gesto, fazer aparecer o intérprete como um sujeito, como o próprio responsável pela leitura que propõe. Trata-se, ademais, de seguir por um caminho que não se renda a uma leitura organizada a partir da ideia de contexto, como é muitas vezes frequente dentro de nosso campo. Tal ideia sempre acaba por subordinar o objeto ao desejo do intérprete: se aquilo que se encontra fora da obra aponta para um lado, logo, a obra, por força de seu lugar no tempo e no espaço, também o deve fazer.

Mesmo que algumas leituras que privilegiam as relações da obra com seu contexto – ou seus contextos – procurem sofisticar-se um pouco mais, ainda há um compromisso da análise com a referencialidade. É certo que algumas obras aceitam uma tal leitura melhor do que outras. Porém, além de demasiadamente ingênuo, tal olhar que busca explicar a obra partindo de seu contexto – como se ele mesmo já fosse algo dado, e não um panorama construído pelo próprio intérprete – tende a enfatizar apenas um dos vetores que compõem a operação mimética, o vetor da semelhança. Penso que tal postura se deva, também, a um certo comprometimento com as exigências de uma ideia de história que imagina ser o fato seu princípio e seu fim. Por isso, tentar ir além do contexto, não para apagá-lo, livrando-se dele, mas para enxergar a autonomia da obra enquanto produto criativo – e não simplesmente de um gênio criador – pode por vezes soar como uma ação herética.

Penso que historiador ou historiadora que se propõe a interpretar uma obra de arte, sobretudo a obra pictórica e a literatura de ficção, só tem a ganhar ao

voltar sua atenção para o outro vetor que compõe a operação mimética: a diferença, traço fundamental da obra, demarca sua autonomia – que não deve ser confundida com isolamento – e, mais ainda, seu caráter vivo, como todo objeto cultural. Assim, o intérprete não deve ter medo de ser herege: ao afastar-se desse positivismo que ainda insiste em reinar entre nós, ele se torna mais fiel ao objeto, e sua análise, mais viva.

## 6. Referências Bibliográficas

### Fontes

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Éditions de Minuit, Paris, 1952.

\_\_\_\_\_. *Endgame*. In: *Complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_\_. *Krapp's last tape*. In: *Complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_\_. *Malone dies*. In: *Three novels by Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1965.

\_\_\_\_\_. *Molloy*. In: *Three novels by Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1965.

\_\_\_\_\_. *Primeiro Amor*. Tradução Waltensir Dutra, edição bilíngue. Nova Fronteira, São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. *Selected poems 1930 – 1989*. Edited by David Wheatley. London; Faber and Faber, 2009.

\_\_\_\_\_. *The Unnamable*. In: *Three novels by Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1965.

\_\_\_\_\_. *Waiting for Godot*. In: *Complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_\_. *WHAT WHERE*. In: *Complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 2006.

### Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

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. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNAL, Olga. Langage et fiction dans le roman de Beckett. Paris, Éditions Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice. Words must travel far. In: The infinite conversation. Translation and foreword by Susan Hanson. University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993.

CLÉMENT, Bruno. L'Œuvre sans qualités. Paris, Éditions du Seuil, 1994.

COSTA LIMA, Luiz. Mímesis e arredores. Curitiba: Editora CRV, 2017.

DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: Sobre o teatro. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de 1945: latência como origem do presente. Tradução Ana Isabel Soares, Ed. Unesp, São Paulo, 2014.

LOUAR, Nadia. Samuel Beckett: vers une poétique du bilinguisme. In: Limit(e) Beckett nº 0, printemps, 2010, p. 39-61.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. In: COMUM – Rio de Janeiro – v. 6 – nº 17 – p. 05 a 23 – jul./dez. 2001.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa I. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. Texto e contexto I. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

STEINER, George. Linguagem e silêncio. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WATT, Ian. A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHITE, Hayden. The value of narrativity in the representation of reality. In: The content of the form. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.