

CRIAÇÃO & CRÍTICA

RITMOS SEM NÚMERO: ENCONTROS ENTRE HENRI MESCHONNIC E SAMUEL BECKETT¹

André Goldfeder²

Resumo: O artigo discute afinidades e relações oblíquas entre Henri Meschonnic e Samuel Beckett, a partir de um percurso analítico por textos da coletânea *Têtes-mortes* (1972), representativa da ficção beckettiana tardia. Para tanto, mobiliza discussões de Meschonnic em torno das questões do ritmo, da significância, do sujeito e da “modernidade da modernidade” e aponta diálogos e contrastes entre leituras de obras de Beckett por Meschonnic, Wolfgang Iser e Theodor Adorno.

Palavras-chave: Henri Meschonnic; Samuel Beckett; Ritmo.

COUNTLESS RHYTHMS: ENCOUNTERS BETWEEN HENRI MESCHONNIC AND SAMUEL BECKETT

Abstract: The article discusses affinities and oblique relationships between Henri Meschonnic and Samuel Beckett, based on an analytical journey through texts from the collection *Têtes-mortes* (1972), representative of late Beckettian fiction. To do so, it mobilizes Meschonnic's discussions around the issues of rhythm, significance, the subject and the “modernity of modernity” and points out dialogues and contrasts between readings of Beckett's works by Meschonnic, Wolfgang Iser and Theodor Adorno.

Keywords: Henri Meschonnic; Samuel Beckett; Rhythm.

“É notável que o excesso da linguagem, em Beckett, passe pelo fluxo de palavras em direção ao silêncio, através da página plena” (MESCHONNIC, 1982, p. 330-331). Junto a outra breve menção na *Critique du rythme*, esse comentário parece pontuar a presença marginal do autor irlandês nesse trabalho decisivo de Henri Meschonnic e, salvo engano, ao longo da ampla produção do *poéticien* do ritmo. Ao mesmo tempo, essas poucas palavras dão a ver um campo de afinidades entre os trabalhos com a linguagem de Beckett e Meschonnic, atualmente longe de ocupar alguma posição consolidada nos estudos beckettianos. Campo este que pode ser traduzido sob a forma de um ritmo de encontros oblíquos e extremamente reveladores, animados por uma vocação à desmontagem de enquadramentos dicotômicos e de segmentações do movimento e das múltiplas dinâmicas do fazer, do saber e do agir. Afinal, a busca por um denominador comum que desse conta da

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Processo 2019/13591-3.

² Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, realizou pós-doutorado em Teoria Literária junto ao IEL/UNICAMP. E-mail para contato: goldfeder.andre@gmail.com.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

poética beckettiana haveria de passar necessariamente por uma dinâmica entre o fluxo e a tendência ao silêncio, a voz e a letra, a proliferação e a redução, o livre curso da fala e a estagnação dos corpos falantes.

Como sabemos, uma origem do pensamento de Meschonnic acerca do ritmo é a releitura, por Émile Benveniste (2005), da etimologia do *rhuthmos* enquanto “forma do movimento”, origem pré-socrática que coloca em segundo plano a origem ancorada no número tomado enquanto unidade da ordem cósmica. Já o “fenômeno” da “autotradução como reescritura em Beckett” (MESCHONNIC, 2010, p. LVIII), novamente apenas pontuado de passagem por Meschonnic, pode fornecer, através dos caminhos cruzados entre o francês e o inglês, uma imagem de um aspecto decisivo da *poiesis* beckettiana. Nesta, a cada passo da atividade infinitamente produtiva da imaginação, os produtos do movimento do discurso e do pensamento precipitam-se como “*figments*”, ficções encenadas por personagens, figuras e dinâmicas textuais caracterizados como “*figés*” (paralisados, coagulados, congelados). De modo que em *Têtes-mortes* delinea-se um núcleo criativo concretizado, de início, na produção de configurações paradoxais e sobredeterminadas entre movimento e estagnação.

Em torno desse núcleo, outros encontros oblíquos e profundamente significativos se insinuam. Para Meschonnic, falar em “modos de significar” significa falar em “modos de viver-escrever” (MESCHONNIC, 1982, p. 267). Em Beckett, todo dinamismo vital conflui no binômio escrever-morrer. Em Meschonnic, linguagem e corpo são constitutivamente articulados, atravessando-se o biológico e o histórico, forçando os limites das “metáforas corporais” imputadas à presença do corpo na linguagem (1985, p. 161). Para Beckett, a linguagem se faz corpo, sob a forma de uma espécie de *incorporação* da falência de uma noção autônoma e ilimitada da vontade, através de diferentes modos de agenciamento textual. Enquanto Meschonnic herda de Benveniste uma noção da forma avessa a sua acepção enquanto *esquema*, a trajetória de Beckett radicaliza progressivamente uma tendência a operações de esquematização. Isso a ponto de *Quad* (1981) apresentar ao espectador um circuito quadrangular de atores que caminham em torno de um ponto cego até esgotar todas as possibilidades de movimentação planejadas sistematicamente de antemão. O balanço de aproximações e contrastes poderia ainda perdurar, sem termo final. Se a “imprevisibilidade” é um traço intrínseco à noção meschonniciana de ritmo, quem percorre a obra de Beckett pode frequentemente se impressionar com o fato de que tudo parece partir e retornar do mesmo lugar — e, no entanto, tudo difere a cada nova enunciação.

De fato, como veremos, em *Têtes-mortes*, mesmo um “cubo” é “todo luz” (1972, p. 69). Cada passo dos textos reunidos aponta para modos de significar singulares, performances de “significâncias” específicas. Sendo que as relações paradoxais e múltiplas entre a fala e o silêncio e entre a mobilidade e a imobilidade ainda reverberam entre as dinâmicas do esquecimento e da presentificação de ecos

CRIAÇÃO & CRÍTICA

transtemporais. Algo que implica passar da questão do ritmo à da significância, e do sujeito à historicidade da “modernidade da modernidade”.

Silêncio, *hop!*

Recomeçamos com Meschonnic, entre “o excesso da linguagem,” o “fluxo de palavras”, e o direcionamento ao “silêncio”. Esse breve comentário permite atravessar tantos momentos quanto dimensões da trajetória — ficcional, poemática, teatral, radiofônica, cinematográfica, televisiva, escritural-cinemática-pictórica — de Beckett. Em *L’innommable* (1953), deslizamos pela fala-fluxo de um sujeito-“tímpano”, “a coisa que divide o mundo em dois”. Partilhamos de uma mesma vocação infinita à fala: “Começamos a falar como se pudéssemos parar se quisermos” (1953, p. 21). Já em *Worstward ho* o próprio ato de “dizer,” outra face do “ser dito”, precisa ser conduzido, a cada passo, pela dimensão de *operador* do sujeito, o silêncio segmentando cada partícula do discurso: “On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said no how on” (BECKETT, 1996, p. 89).³

No entanto, a voz do Inominável já prolifera em articulação e separação com o corpo estagnado. São os dois polos radicalmente condensados em *Not I* (1972). Nesse sentido, *Têtes-mortes* se destaca por apresentar um momento liminar do próprio percurso da tendência beckettiana a uma progressiva impessoalização ou objetivação da voz narradora. A coletânea é aberta com a versão francesa de *From an abandoned work*, redigida ainda no final da década de 1950, entre a escrita-fluxo da trilogia composta por *Molloy*, *Malone Meurt* e *L’innommable* e a segmentação radical do contínuo romanesco a partir de *Comment c’est* (1961). E termina com o império de um “eu” (*I*) feito “olho” (*Eye*), em um texto intitulado por um único indicador de ausência: *sem* (*Sans*, *Lessnness*). De todo modo, o que se pode escutar no breve comentário de Meschonnic é, sobretudo, uma entrada para observar modos de significar que performam justamente a tensão entre essas duas tendências em uma mesma cena.

O fato é que a própria organização da *Critique du rythme* trata de pôr abaixo qualquer separação dicotômica entre temporalização e espacialização e entre o aural e o visual. Do capítulo sobre “O ritmo sem medida” passa-se ao dedicado a “O poema e a voz” e, em seguida, aos “Espaços do ritmo”. “Ver está na voz” (“*voir est dans la voix*” (1982, p. 304): “não há, de um lado, a audição, sentido do tempo, de outro, a visão, sentido do espaço. O ritmo põe visão na audição [...] O visual é inseparável de seu conflito com o oral” (1982, p. 299). Ao mesmo tempo, tal como o *ver* na *voz*, o *eu* no *olho* implica que há sujeito, mesmo quando sua dimensão figural está reduzida ao

³ “Adiante. Dizer adiante. Ser dito adiante. De algum modo adiante. Até de que de nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante” (BECKETT, 2012, p. 65).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

mínimo. Mais do que isso, há sempre ao menos duas dimensões em jogo quando a linguagem entra em cena, atualizando em presença rítmica o famoso “estado de dicionário” nomeado por Drummond:

“Organizando em conjunto a significância e a significação do discurso, o ritmo é a organização mesma do sentido no discurso. E o sentido sendo a atividade do sujeito da enunciação, o ritmo é a organização do sujeito como discurso no e por seu discurso” (MESCHONNIC, 1982, p. 217).

Há, afinal, *sobredeterminação*, determinação relacional entre diferentes níveis de propriedades da linguagem.⁴ E há *enunciação*, agenciamento subjetivo, ou transsubjetivo, da língua. Daí a possibilidade de que a ficção final beckettiana se apresente não só como encarnação privilegiada do estatuto liminar de uma “voz antiga” que se reatualiza constantemente na atualidade do discurso. Mas, também, como lugar de apresentação performativo-teatral de articulações paradoxais e múltiplas recortadas do contínuo rítmico entre visão e audição, temporalidade e espacialidade, encarnação e “desencarnação”. Senão, vejamos – escutemos:

“Tout su tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blancs un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine. Mains pendues ouvertes creux face pieds blancs talons joints angle droit. Lumière chaleur faces blanches rayonnantes. Corps nu blanc fixe hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc” (1972, p. 61).⁵

Nesse trecho inicial de *Bing*, penúltimo texto da edição de 1972 de *Têtes-mortes*, a ficção beckettiana encontra-se plenamente no polo do silêncio, da redução, da impessoalização e da descontinuidade. No entanto, “plenitude” aqui, como se espera tendo em vista o que já foi exposto, é uma qualidade sobretudo relativa. O regime textual é de *apresentação*, com a voz recuando radicalmente à condição de

⁴ Cf. MANIGLIER, 2005.

⁵ “Tudo sabido tudo branco corpo nu branco um metro pernas coladas como costuradas. Luz calor piso branco um metro quadrado jamais visto. Paredes brancas um metro por dois teto branco um metro quadrado jamais visto. Corpo nu branco fixo só quase os olhos. Mãos pendentes abertas oco face pés brancos calcanhares juntos ângulo reto. Luz calor faces brancas radiantes. Corpo nu branco fixo hop fixo alhures. Traços embaralhados signos sem sentido cinza pálido quase branco”. Todas as traduções de passagens de textos de Beckett são de nossa autoria.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

suporte para dar a ver. Apresenta-se uma situação espacial estritamente delimitada, enquadrada como um recinto de extensões mínimas, geometricamente arquitetado. No interior do recinto, situa-se o corpo, imóvel, “sempre o mesmo”, a princípio tomado em vista frontal. “Tudo” é “sabido”, dado pelo regime de ostensão, não fosse o contínuo de neutralidade do “branco”, que, somado ao “embaralhamento” dos traços faciais, desestabiliza os contornos e as fronteiras entre figura e fundo, continente e conteúdo, interior e exterior. Diga-se de passagem, ainda, que uma sobredeterminação de ordem figural se insinua, à medida que se espelham a estatura do corpo de “um metro” e a área de “um metro quadrado” do recinto. Do mesmo modo, a organicidade do corpo se bifurca na configuração geométrica dos calcanhares em “ângulo reto”, e na esquematização das pernas em uma quase-linha única.

Contudo, por óbvio, a apresentação se dá no tempo. De certo ponto de vista, a síntese tempo-espacial operada em *Bing* se dá em analogia com a montagem cinematográfica. Diferentes tomadas se justapõem, abrindo a imobilidade da imagem à temporalização da imagem-movimento. E, no entanto, a dimensão rítmica impregna cada unidade do texto, demonstrando-se não um nível da linguagem, mas sim “uma paradigmática e uma sintagmática que neutraliza precisamente a noção de nível” (MESCHONNIC, 1982, p. 217).

O primeiro período do texto já acusa a pregnância rítmica decisiva de um modo de estruturação prosódico, acentual e sintático. Um processo de desdobramento e permutação de células rítmicas conduz a dinâmica do texto: duas células compostas por uma sílaba fraca e uma forte (*Tout su tout blanc*), desdobradas em uma célula fraca (ou semi-forte)-fraca-forte (*corps nu blanc*), variável de acordo com a decisão entoativa que incida sobre a posição de “blanc” e, após um retorno à célula matriz (*un mètre*), uma sequência de variações do mesmo princípio.

Ao mesmo tempo, identifica-se aqui uma manifestação daquilo que Marjorie Perloff apontou como os “complexos jogos de aliterações e assonâncias”, característicos do último Beckett (PERLOFF, 1999, p. 213). Enquadradas pela reiteração percussiva especialmente das sonoridades em *t*, *c* e *b*, estas, por sua vez, refratadas nos sons em *n*, *m*, *l* e *s*, sutis variações de vogais modulam o conjunto, ampliando sua pregnância coral em tensão com o *staccato* que entrecorta o fluxo do som-sentido. Este um primeiro paradoxo que atravessa os textos de *Têtes-mortes*: diz-se o silêncio e a mobilidade, performando-se uma dinâmica de agitação rítmica que pulsa em diferentes níveis de reverberação. Como lemos em outro texto da coletânea, “tudo se agita” ou “vibra”.

Poderíamos, como fez Perloff a respeito de outro texto beckettiano da mesma época, associar o jogo de variações entre células rítmicas a uma sobrevivência dos pés da métrica clássica. Desse ponto de vista, nada errado em afirmar que o texto inicia com dois jambos, um anapesto e assim por diante. E, no entanto, textos como *Bing* se destacam sobretudo pela concepção de modos de significar singulares, “semânticas específicas”, resultantes dos processos de agenciamento de marcas “acentuais, prosódicas, lexicais, sintáticas”, além de outros aspectos da ordem da

CRIAÇÃO & CRÍTICA

oralidade, como a entoação. Mas também entram em cena os atravessamentos entre o visual e o aural, a materialidade do som e a corporeidade apresentada e a abstração do pensamento, a figuração e a desfiguração, entre outras dimensões. Pois, para Meschonnic, se “o ritmo é a subjetivação do tempo” (1982, p. 655), “*a significância é de todo o discurso*” (1982, p. 217. Ênfase nossa).

Ao mesmo tempo, se, de acordo com a noção meschonniciana de “significância”, “tudo significa em conjunto”, ela implica ainda uma “significância da enunciação”, que transcende a “imanência de uma linguagem fechada em si mesma” na medida em que a inscreve em uma “situação” (BOURASSA, 1997, p. 58). Porém, antes mesmo de chegar à questão do sujeito, *Bing* aponta para uma característica especialmente singular da relação beckettiana com o ritmo: aqui, o ritmo atua como instância de concretização de uma dinâmica de intermitências fenomenológicas, aparecimentos e desaparecimentos, “sístole e diástole” (ANDRADE, 2008). Afinal, onde podemos ler que “tudo” apresentado no interior da cena é “sabido”, no sentido de “dado”, podemos ler também que tudo tem existência exclusivamente na ordem da mente, da imaginação, do pensamento. “Tudo sabido” e “jamais visto”.

Levando o regime poético da *evidentia* a seus avessos, *Bing* dá a ver os contornos de um corpo, simultaneamente apagando esses contornos no contínuo da brancura do corpo, do recinto e do espaço. Vemos faces, porém faces brancas na brancura ambiente, tão “radiantes” quanto a “luz”, meio que dá a ver sem mostrar-se em si mesmo. Faces, aliás, que oscilarão entre ser uma, mais de uma, ou um processo infinito de desdobramentos virtuais: “Faces sem traço uma só radiante branca ao infinito senão sabida que não” [*sinon su que non*] (1972, p. 66): Algo que ecoa, por um lado, a exploração da sobredeterminação lexical entre a face enquanto sinônimo de “rosto” e enquanto plano de uma forma geométrica, que estará no centro descentrado de *Sans*. E, por outro, um elemento de sobredeterminação lógico-sintática, entre o negativo, o adversativo e a afirmação pela negação do negativo: “senão sabido que não”.

A página plena de não e outras teatralidades

Insinua-se, assim, outro vetor dos encontros entre Beckett e Meschonnic, que vem à tona quando a vocação teatral, antiteatral e transteatral beckettiana fala mais alto. Pois, como veremos em textos como *Imagination morte*, *imaginez* ou *Sans*, a instância mais englobante de agenciamento desses modos de significar pode ser caracterizada como de ordem *cênica*. Nada como a vocação intermedial do teatro (LARRUE, 2009) para iluminar a dimensão *espetacular* desse tipo de dinâmica textual, bem como seus tensionamentos performativos. É o agenciamento conjunto dos diversos parâmetros cênicos, entre eles as ancestrais categorias aristotélicas do *mythos*, da *opsis* e do *melos*, que permitem, por exemplo, que *Imagination morte*,

CRIAÇÃO & CRÍTICA

imaginez situe dois corpos no interior de uma “rotunda” perdida na “brancura” ambiente, com altura de “80 cm” (1972, p. 51. Ênfase nossa). É assim que o gosto beckettiano pela desmontagem de operadores lógicos se materializa, com especial nitidez na ficção dos anos 1960 em diante, sob a forma de *paradoxos cênicos, ou operações de contraefetuação cênica*.

Com efeito, poderia ser Beckett dizendo, e dando voz a uma forma de teatralidade que emerge do interior do texto literário, que “toda página é um espetáculo” (MESCHONNIC, 1982, p. 303). De fato, é esta a posição do comentário de Meschonnic a Beckett inicialmente mencionado, acerca das possibilidades que aparecem entre a página e a tipografia, a performance falível do discurso e os desvãos das operações ligadas ao mimetismo: entre “o que *faz* um ato de linguagem, o que ele mostra, o que ele esconde, naquilo que diz” (1982, p. 306. Ênfase do autor). Não por acaso temas, operações e vocabulários teatrais permeiam diversos momentos da *Critique du rythme*. E, sobretudo, mais de um teatro, ou o teatro e seus avessos, marcando o que podemos considerar como a posição privilegiada de Beckett e Stéphane Mallarmé em um amplo campo de diálogos modernos entre literatura e teatro: “Mas teatro como anulação paradoxal da ação: teatro vazio, abstrato, teatro como lugar puro” (1982, p. 306).

De Mallarmé a Beckett se dá um salto de complexidade justamente nas possibilidades de articulação entre o abstrato e o histórico, que Beckett levará para muito longe do campo da “pureza”. De todo modo, permanece em primeiro plano a tensão interna-externa entre duas instâncias de teatralidade, a da materialidade cênica constituinte dos espetáculos teatrais propriamente ditos e a referente a outros modos de hesitação material-imaterial, próprios ao meio do texto literário, aptos a simultaneamente mimetizar e desmontar, afirmar e negar a primeira instância. Boa parte da *poiesis* beckettiana pode ressoar nos desdobramentos do raciocínio de Meschonnic:

“O elo entre a poesia e a página como teatro comporta diversas questões. Quais interações entre o visual e o auditivo? O visual, transcrição? A poesia, espetáculo? Sim, se o espetáculo é atualização, em um lugar, do subjetivo, e a poesia, aventura do sujeito – transsujeito na linguagem. A poesia: teatro da voz. O subjetivo é plural. Mas se teatro, espetáculo implicam aquilo sem o que não há teatro real (situação cênica, movimento dos corpos), a poesia é um antiteatro: a situação, a ação, o corpo aí estão inscritos no texto, não o texto na situação, na ação, nos corpos” (1982: 308).

Com isso, as primeiras linhas de *Bing* continuam a reverberar em outras direções. Entre a “anulação paradoxal da ação” e a multiplicidade de níveis da

CRIAÇÃO & CRÍTICA

linguagem que Meschonnic associa a uma noção expandida do teatral, cabe começar a situar o sujeito na cena: “Corpo nu branco fixo *hop* em outro lugar”. Se “outro lugar” abre a delimitação da cena a uma sobreposição virtual de espacialidades, mais sutil é o lance cênico posto pela interjeição “hop”, que no inglês coincide com o título “Ping/Bing”. Pois é preciso que haja sujeito por trás da suposta objetividade irreductível da cena para dizer *hop!*, como quem diz “vamos, suba”, ou “*voilà*, já foi”. Sobredeterminação cênica esta que *Comment c’est* já havia explorado em um embaralhamento radical de categorias literárias: onde líamos “Pim”, tanto víamos um suposto personagem, ou figura, quanto escutávamos um som, sobrepondo a atualidade da enunciação e seus raios de ressonância. “Pim” — simultaneamente personagem, partícula sonora e pulsação rítmica, situada no intervalo entre expectativa, efetuação e eco: “Como era eu cito antes de Pim com Pim após Pim como é três partes eu o digo como eu o escuto” (2015, p. 9).

E há, ainda, o corpo. Se para Meschonnic o ritmo é “o que a linguagem retém do corpo” (MESCHONNIC, 1982, p. 655), no Beckett de *Têtes-mortes* a pregnância do oral no escrito se desdobra em uma tensão entre a abstração dos processos figurais e cognitivos e um forte engajamento do corpo do leitor. Ao que corresponde, por sua vez, a situação dos corpos postos em cena, com seus “rostos radiantes”, permeados pelo “calor” do espaço, quando não suados. A luz dá a ver, mas também dá calor. O corpo é reduzido a um diagrama de formas intermitentes, mas é afetado pelo ambiente. O ritmo anima corporeamente o texto, e o texto põe o corpo figurado no centro da cena, performando-a como espaço corpóreo que apresenta o que o corpo é e não é. Se “o mais difícil é saber o que resta do corpo no escrito” (1982, p. 655), *Bing* encarna essa dificuldade em uma dificuldade de ver intrinsecamente articulada à contundência do que se escuta com o corpo.

“Ni l’un, ni l’autre”:⁶ o sujeito em cena

Onde poderíamos escutar uma pactuação de Beckett com o império dualista do signo, parece ser possível escutar em outras direções: “Traços embaralhados signos sem sentido cinza pálido quase branco”. Os “*gris signes sans sens*” que aparecem também em *Sans*, tendem a precipitar-se unilateralmente na camada do significante, convertendo-a em uma espécie de crosta irreductível e a-significante. Porém, por um lado, eles performam o enunciado na sonoridade da enunciação; por outro, encarnam o signo como simultaneamente material e imaterial, bifurcando essa estranha massa homofônica entre o sentido (*sens*) e a ausência (*sans*).

Porém, o jogo vai mais longe em momentos em que os transbordamentos entre “ficção”, “prosa” e “poesia” característicos do último Beckett (COHN, 1973, p.

⁶ Título de uma das *foirades* reunidas em *Pour en finir encore et aures foirades* (BECKETT, 2013).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

220 *passim*) são colocados de modo mais declarado. É o caso de *Assez*, texto que retoma algo da tônica narrativa mais tradicionalmente articulada, sob a forma do relato, por uma voz feminina situada na atualidade da enunciação, de suas vivências com um amante perdido no tempo e na intradiegeese do narrado. O texto inicia com o lugar liminar do sujeito, nos desvios topológicos e cronológicos da enunciação. O sujeito se apresenta, de início, como voz que buscará *tocar* a matéria incorpórea do passado. Toque, por definição, impossível, tanto quanto a habitação do lugar de origem onde começo e fim tocam-se um ao outro, como na busca de Molloy pela origem materna, equivalente topológico da fonte do discurso. Entre a voz e a letra, o fluxo virtual que move o discurso e os caminhos de atualização indicados pela escrita, a ficção encontra seu lugar liminar:

“Tudo que precede esquecer. Não posso muito de uma só vez. Isso deixa à pluma o tempo de anotar. Eu não a vejo mas eu a escuto lá atrás de mim. É dizer o silêncio. Quando ela para eu continuo. Às vezes ela continua. Às vezes ela recusa. Quando ela recusa eu continuo. Silêncio demais eu não posso. Ou é minha voz fraca de vez em quando. A que sai de mim. Isso é tudo quanto à arte e ao artifício.” (BECKETT, 1972, p. 33).

Já caminhando para o final do texto, entrando em cena a onipresente problemática beckettiana em torno da infinitização do *fim*, o ritmo põe em cena simultaneamente três preocupações de Meschonnic: o tempo da enunciação enquanto atualidade multiplamente escandida, em que a oralidade põe a fala e a escrita em atravessamento; a eleição, a partir do pensamento linguístico herdado de Ferdinand de Saussure, da dimensão da produção de *valores*, em detrimento da arbitrariedade do signo e do sistema, resultando, para Meschonnic, em uma atenção aos “valores próprios a um discurso específico” (1982, p. 655); a rima, como sobreposição de valores em recorrência e sobredeterminação das relações entre linguagem e vida.

É que sob o signo da “Lira” e do “Cisne” (1972, p. 42), o amante perdido partilha o palco do texto com um processo imprevisível de poeticização do discurso. A temática idílica progressivamente acomete a superfície da linguagem, primeiro ecoando a Poesia em geral, ou um romantismo à *la* Alphonse De Lamartine, como índices de um passado perdido e ambigualmente recusado: “Il parlait tout bas des choses qui pour lui n’étaient plus et pour moi n’avaient pu être. Le vent dans le tiges aériennes. *L’ombre et l’abri des forêts*” (BECKETT, 1972, p. 46).⁷ E, pouco a pouco,

⁷ “Ele falava baixo de coisas que para ele já não eram mais e para mim não poderiam ter sido. O vento nos caules aéreos. A sombra e o abrigo das florestas”.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

revela uma irritação da superfície material da linguagem, na qual, como diria Meschonnic, esta “se torna histórica” (MESCHONNIC, 2006, p. 65).

Assim, recuando a um estado mais nitidamente embreado do discurso, *Assez* permite, no entanto, introduzir nossa passagem a *Imagination morte, imaginez* e às questões do sujeito, da infinitização do fim e da historicidade. Pois, por meio de um arremedo de rima toante, a interposição do “Basta” mobilizará a mais tênue significância para colher um resto de corpo na linguagem, em um breve e relativo encontro entre o passado e o presente da voz de uma amante que pode, e não pode, “tocar” o passado. No limiar final, som e sentido, passado e presente plasmam-se reciprocamente no encontro momentâneo e diferido entre a tênue corporeidade sensível-inteligível do texto e as formas inteligíveis do pensamento:

“Je m’em vais maintenant tout effacer sauf les fleurs. Plus de pluies. Plus de mamelons. Rien que nous deux nos traînant dans les fleurs. Assez mes vieux **seins** sentent sa vieille **main**” (1972, p. 46).⁸

No caminho que leva de *From an abandoned work* a *Sans/Lessness*, a redução mais radical do “eu” ao “olho” e da “voz” ao “ver” não impede o vislumbre de algo como uma “lírica da ficção” (COHN, 1973). Por outro lado, o sujeito lírico aí implicado teria de ser pensado como uma radicalização de seu estatuto enquanto um “relator em um momento de sobrevoos” (DEGUY, 1996, p. 295). Seria o caso de pensar com “aquele relator, aquele narrador [que] conduz uma orquestra de mundo neste momento, que não existe, se quisermos, mas é como se ele fizesse tocar/jogar”. Porém, mais que isso, o sujeito da *poiesis* beckettiana tardia teria de ser pensado sobretudo no âmbito de uma sobreposição de suas instâncias de atuação.

Dois textos posteriores indicam um estado posterior de desdobramento desse estatuto do sujeito. Quanto à voz, na abertura de *Compagnie* ([1979] 1996), lemos: “Uma voz chega a alguém deitado de costas no escuro. Imaginar” (1996, p. 7). No interior da cena instaurada pela voz, situa-se um corpo, referido na terceira pessoa, tal como a “não pessoa” de Benveniste. A este corpo, ou figura de sujeito, a “voz” indicada pelo enunciado se dirige, em segunda pessoa. Inicia-se assim um jogo de desdobramentos. O endereçamento situado pela enunciação no interior da cena logo se refrata em um endereçamento paratópico,⁹ por meio do qual o endereçado passa

⁸ “Eu me vou agora tudo apagar exceto as flores. Nada mais de chuva. Nada mais de montes [ou mamilos?]. Nada mais que nós dois nos arrastando pelas flores. Basta meus velhos seios sentem sua velha mão”.

⁹ Dominique Maingueneau define como “paratópico” o lugar “impossível” ou intervalar a partir do qual a enunciação estrutura as articulações entre o interior do espaço do texto e sua exterioridade, ou seja, o lugar interior-exterior do ato que circunscreve o dentro no mesmo passo que legitima o seu fora (cf. MAINGUENEAU, 2012: 87 ss.)

CRIAÇÃO & CRÍTICA

a ser simultaneamente o corpo intracênico e o leitor a quem a cena é apresentada. De um lado, “Como por exemplo quando ele ouve, Você está deitado de costas no escuro”; de outro, “Você viu a luz pela primeira vez no quarto em que provavelmente foi concebido” (BECKETT, 1996, p. 3, 7). Por trás dessa perspectiva equivocada que permite a participação do leitor na posição do sujeito intracênico, está o jogo de bonecas russas que se entrevê sob a superfície da “voz”. Afinal, é preciso que haja uma voz que diz “Uma voz chega a alguém...”. Em suma: há a voz que diz ao sujeito intracênico, voz de origem radicalmente paratópica, e que se bifurca em seus efeitos, pois simultaneamente dita e escutada. E há a voz que diz a voz.

Mais do que isso, há algo como o lugar do dizer, indicado pelos infinitivos: “Imaginar”, “Depressa deixá-lo”. Portanto, a voz instalada topologicamente por dentro e por fora da cena apresentada hesita entre evidenciar e suprimir sua função de mediação. Com efeito, o já mencionado *Worstward ho* extrai consequências inesperadas desse mínimo deslocamento: entre os efeitos atuais do ato enunciativo e a evidenciação da agência subjetiva, operacional, que sustenta, por trás das cortinas, esse mesmo ato: *On. Say on*. Trata-se de uma sobreposição de dimensões ou instâncias do sujeito, da qual vale destacar suas faces *operatórias*. Na superfície, há a figura ou *persona* do sujeito. Por trás dela há a própria posição do sujeito, sua maior ou menor evidência enquanto sujeito da enunciação. E, assim como por trás da cena que a enunciação apresenta há a cena de enunciação, há o lugar-sujeito onde essas dimensões se sobrepõem, compassam e descompassam. Meschonnic o disse acerca de Mallarmé, em uma síntese reveladora: o sujeito como “*simultaneamente o lugar, a operação e o operador*” (MESCHONNIC, 1985a. Ênfase nossa).

Por vezes, uma analogia teatral pode vir à tona. O sujeito de um poema seria simultaneamente um personagem que fala, um ator que quebra o pacto ilusionístico e um encenador que organiza a composição a partir dos bastidores. Meschonnic já havia dado sua formulação, em *Politique do rythme, politique du sujet*, e foi além:

“É porque o *sujeito* é essa dupla tensão, a uma só vez o *teatro*, a *fábula* e o *ator* de uma ação que ele domina e não domina, e que o domina, ele é a *cena* dos conflitos que marcam a história mesma das concepções da sociedade e do ‘homem’” (MESCHONNIC *apud* BOURASSA, 1997, p. 53. Ênfases do Autor).

De modo que a encenação do sujeito, enquanto forma e enquanto modo de funcionamento, se desdobrará de diferentes maneiras no último Beckett, incluindo sua configuração enquanto “transsujeito”. Veja-se a respeito um momento contemporâneo a *Têtes-mortes*, na quarta das *Autres foirades*:

CRIAÇÃO & CRÍTICA

“Velha terra, tão mentida, eu a vi, era eu, de meus olhos *griffanes* de outrem, é tarde demais. Ela vai estar sobre mim, será eu, será ela, será nós, isso nunca foi nós. Não é talvez para amanhã, mas tarde demais. É para logo, como eu a olho, e que recusa, como ela me recusa, tendo tanto a recusado” [...] (BECKETT, 2013, p. 47).

Por mero hábito, começando pelo nível do enunciado, poderíamos parar no velho tema dos “meus olhos que essa terra há de comer”. Porém, “logo na primeira frase, lemos não apenas sobre o familiar “eu” e outro, mas a terra apostrofada é ao mesmo tempo mim e sobre mim” (“both me and on me” – COHN, 2010, p. 252). Sobredeterminando oposições, flexões verbais e repetição “torceriam” “o falante em diferentes formas de um objeto”. Isso sem contar a indicação, além do “eu” e da “terra”, do “isso”. Além disso, cabe ressaltar como o jogo de permutações entre o sujeito e o meio é de ordem rítmica. É o sujeito organizador do discurso que combina, recombina e embaralha as partículas semânticas — simultaneamente métricas, prosódicas, pulsativas, em uma palavra, rítmicas —, fazendo da cena do sujeito um lugar caleidoscópico.

Mais uma vez, uma abordagem relativamente mais reconhecível dos temas do tempo e da memória encontra no ritmo uma sutil instância de encenação dos descompassos entre movimento e imobilidade, presente e passado, presença e ausência, a concretude do corpo e o trabalho da imaginação e da recordação. E, agora, introduzindo outra partícula cara ao Beckett final, que imprime no fim do texto a atualidade do discurso e uma tendência ao infinito. “Mas não”:

“Não mas agora somente permanecer aqui, em pé diante da janela, uma mão sobre a parede, a outro agarrada à camisa, e ver o céu, algo lentamente, *mas não*, soluços e espasmos, mar de uma infância, outros céus, um outro corpo.” (2013, p. 48. Ênfase nossa).

Aqui, o sujeito como “dupla tensão” dispara outras duas questões cruciais para o último Beckett: sustentar uma “ação que ele domina e não domina, e que o domina” e fazer-se “cena dos conflitos que marcam a história mesma das concepções da sociedade e do “homem”. Nessa cena encerrada em si mesma, seria possível entrever algo da ordem de um “transsujeito”? Uma simples frase dessa *foirade* parece afirmar que sim: “*Tristi fummo ne l’aere dolce*”. Quem fala aqui também é Dante, o Dante do VII Círculo do *Inferno*. É o que indica a anotação de Beckett nos cadernos para “Whoroscope” resgatados por Daniela Caselli (2013), em sua leitura de *Comment c’est* ([1961] 2015). Dante descreveria o momento em que o poeta “vê muitos lutando e brigando acima da lama, e seu guia lhe garante que há outros tantos suspirando

CRIAÇÃO & CRÍTICA

abaixo dela — daí as muitas bolhas na superfície. Todas gorgolejam um lamento piedoso” (BECKETT *apud* CASELLI, 2013, p. 154).

Essa *foirdade* pode se revelar, portanto, como um “resto” de *Comment c’est*. Neste texto e em sua versão piloto *L’image*, a *lama* se apresenta como meio em que a figura do sujeito se encontra imersa e, simultaneamente, como constitutiva do sujeito enquanto “lugar”. A lama enterra o rosto e a visão do sujeito em cena, assim como o “alimenta”, em um jogo de assimilação e rejeição. É ela, também, que, paradoxalmente, permite que se “abram” “perspectivas”: “A língua se carrega de lama um só remédio então fazê-la entrar de volta e rodá-la na boca a lama engoli-la ou rejeitá-la questão de saber se é nutritiva e perspectivas [...]” (BECKETT, 2018, p. 9).

Como esclarecido por Caselli, na cena dantesca, o que está em jogo são as relações entre superfície e profundidade, marcadas pelas “bolhas” na superfície da lama, índices da ação humana nela imersa, que são “tudo que os olhos moventes de Dante podem lhe ‘contar’” (2013, p. 155). Porém, se em Dante está em jogo a “verdade” da fala dos condenados e a fé na palavra de Virgílio, em Beckett está-se às voltas com o nó entre dizer, escutar e ser escutado e com a “tensão entre não-significação como materialidade residual e a impossibilidade de evitar a significação” (2013, p. 156). Daí podemos extrair, de um lado, mais uma síntese beckett-meschonicianiana: o “ver na voz”, enterrado na lama. E, de outro, a abertura de uma perspectiva para a compreensão dos nexos entre intertextualidade e transsubjetividade em Beckett. Pois, retornando a Caselli, “Dante não pode ser pensado como uma presença no texto. Ao invés de ser localizado no inferno [*hell*] *How it is/Comment c’est* encena [*enacts*] um inferno [*inferno*] com Dante” (2013, p. 157).

Mas não: “jamais duas vezes o mesmo tumulto”

Obra atravessada irreversivelmente pela crise da experiência no pós-segunda guerra mundial e desbravadora de caminhos para o campo das artes pós-1960, a ficção final beckettiana parece encarnar radicalmente a “tensão” entre “passividade e atividade” (BOURASSA, 1997 p. 56) que marca a noção meschonicianiana de sujeito. Nesse âmbito, *Imagination morte imaginez* põe em cena todos os aspectos até aqui discutidos e dá corpo a um contundente modo de significar as hesitações entre o fim e a infinitude e entre a história e a historicidade. O início do texto estabelece o polo da voz encarnada, do discurso flagrantemente embreado, como ponto de partida para processos de objetivação e desencarnação, que serão reabertos ao final:¹⁰

¹⁰ Retomamos aqui uma abordagem de *Imagination morte imaginez* iniciada em Goldfeder (2024), no prelo.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

“Nenhum traço de vida em parte alguma, você diz, pah, nada demais, imaginação morta, sim, bom, imaginação morta imagine. Ilhas, águas, azul [azur], verdura, mire, pff, sumiu, uma eternidade, cale. Até toda branca, na brancura a rotunda. Sem entrada, entre, meça.” (BECKETT, 1972, p. 51).

É o passado, traçado e simultaneamente apagado pela enunciação, que entra em cena, carregado de ecos de literariedade, “eternidade” e de uma relação romântica, verdejante, com a natureza. Com efeito, o registro literário e o tom ironicamente grave, condensados inequivocamente nos ecos poéticos da associação entre “azur” e ideal, se fazem escutar de modo mais nítido apenas no original francês: “Îles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez [...] Pas d’entrée, entrez, mesurez” (1972, p. 51). Paródicas e excessivamente prenhas no início e no final do texto, as recorrências sonoras e a rima marcam a presença dessa anterioridade que, repentinamente, “some”.

Mais uma vez, o paradoxo nuclear, que dá título ao texto, tem sua dimensão lógica convertida em modo de encenação, eivado de estratégias de contraefetuação cênica. “Sem entrada, entre, meça”. Vêm ao primeiro plano, de um lado, instigantes operações de sobredeterminação de *escalas* e, de outro, um tipo particular de implicação paradoxal do leitor:

“Diâmetro de 80 centímetros, mesma distância do solo ao cume da abóbada. Dois diâmetros em ângulo reto AB CD dividem em meios-círculos ACB BDA o solo branco. Deitados dois corpos brancos, cada um em seu meio-círculo. Brancos também a abóbada e a parede arredondada altura 40 centímetros sobre a qual ela se apoia.” (1972, p. 51).

A “rotunda” anunciada de fato se apresenta, a configuração arquitetônica concreta aparece diante dos olhos. No entanto, uma tensão entre movimentos contrários nos conduz. Na passagem anterior, vemos a rotunda *de fora*, assim como na posterior: “Saia, uma rotunda sem ornamentos toda branca na brancura” (1972, p. 51). Mas a vemos, também, e cada vez mais, *por dentro*. No entanto, como habitar um espaço em que, claramente, não cabemos? A leitura se faz, então, uma experiência paradoxal, conduzida por uma dinâmica na qual visão interna e externa tanto se combinam de modo intermitente quanto se sobrepõem, como camadas em atrito.

Com isso, não é de se estranhar que *Imagination morte* se tenha feito um prato cheio para a teoria do leitor de Wolfgang Iser. Muito embora questões como a desse paradoxo perspectivístico tenham sido ofuscadas pela ênfase posta por Iser na

CRIAÇÃO & CRÍTICA

dimensão do imaginário, permitindo entrever outras ordens de consequências passíveis de serem acessadas via Meschonnic. Como se sabe, a importância de Beckett no pensamento de Iser é atestada desde o título de *O leitor implícito. Padrões de comunicação em prosa de ficção de Bunyan a Beckett* (1975), bem como pelos dois capítulos dedicados à obra do autor.

Entre Iser, Beckett e Meschonnic, uma forte afinidade de preocupações se evidencia. Diante de um texto como *Imagination morte*, duas linhas de investigação iserianas vêm especialmente ao caso. De um lado, uma forte presença do problema da *perspectivação* enquanto nicho de operações textuais ligados à desautomaização da implicação entre o leitor e seu contexto natural. Trazendo ao primeiro plano a relação “foreground-background” e a estrutura de “tema e horizonte” Iser pôde abordar tanto a questão das transições entre horizontes de expectativa na ficção de Beckett quanto os problemas da progressiva rarefação dos contextos referenciais na obra beckettiana. Já de Iser a Meschonnic, a ênfase posta pelo autor alemão nas dinâmicas de “relacionalidade” atribuídas aos processos de produção de efeitos textuais concede, a princípio, uma atenção a modos de agenciamento cruzado entre diferentes planos de “relacionamentos intratextuais” (ISER, 1983, p. 965, 966), até certo ponto comensuráveis à poética dos múltiplos níveis de Meschonnic.

E, de fato, a análise de *Imagination morte* por Iser, elaborada no penúltimo capítulo de *O leitor implícito* e expandida em *O fictício e o imaginário* (2013), alcança resultados importantes. Nessas abordagens, o autor pôde ressaltar a convivência entre dois movimentos contrastantes: um “ímpeto de destruição da palavra”, que “cancela as referências contextuais”, e um funcionamento textual caracterizado por seu “dinamismo” (1975, p. 45). Na contraluz do imperativo paradoxal à insistência de uma atividade imaginante já morta, a efetuação plena do desaparecimento de qualquer “traço de vida” cederia espaço a um “dinamismo que produz configurações contínuas e então as engole de novo”.

No entanto, um pressuposto teórico-analítico e o conjunto das análises atestam os limites da análise de Iser. O pressuposto encontra-se formulado na afirmação de que “não há contexto” para o evento apresentado pelo texto de Beckett (1975, p. 46). Já o escopo das análises acrescenta ao primeiro aspecto uma limitação do campo de abrangência abarcado pela noção das “relacionalidades intratextuais”, decorrente do enquadramento do problema das relações entre o fictício e o imaginário. Em ambos os casos, o pano de fundo são os alcances e limites dos debates em torno das possibilidades de articulação entre as estruturas textuais que programariam a recepção e a historicidade dos modos sociais de recepção, no âmbito das teorias da escola de Constância.

Mesmo no estágio mais avançado da teoria de Iser, em *O fictício e o imaginário*, o texto de Beckett é lido sobretudo na chave de tentativas de apresentação de um processo de suspensão da concretização do imaginário, tendendo à pressuposição da noção de algo como um imaginário puro. Para Iser, em *Imagination morte*,

CRIAÇÃO & CRÍTICA

“Beckett [...] mostra uma consciência que suspendeu sua própria intencionalidade, razão pela qual o imaginário não pode mais ser preparado para uma determinada aplicação. Em consequência, o que é tematizado é o imaginário. [...] Uma consciência que bloqueia a si mesma e um imaginário que se reduz a um movimento em círculo são os últimos vestígios de um jogo do qual não se sabe mais se termina ou começa. Tal vestígio não é nada mais do que um vazio dinâmico que também se impõe à linguagem.” (ISER, 2013, p. 321).

Como se pode notar, um primeiro fator que fica de fora da leitura de Iser são os “diferentes ‘estratos’ ou camadas de operação textual [...] (padrões sonoros, elementos semânticos, representações esquemáticas e o mundo ficcional)” que “interagem para criar diferentes relações valorativas no interior do texto”, como se poderia encontrar em uma proposta como a de Roman Ingarden (BRUYN, 2012, p. 113). Para falar com Meschonnic e Saussure, fica limitada, desse modo, a compreensão de Iser — aliás majoritariamente ancorada no registro visual — acerca das possibilidades e níveis de produção de *valores* languageiros. Já um segundo fator parece repercutir algo da presença central da fenomenologia de Edmund Husserl, que colabora para a constituição de uma “perspectiva abstrata”, pautada pela operação cognitiva de “suspensão”. “Ao fazê-lo”, afirma, Ben de Bruyn, “Iser sugere que, assim com o fenomenólogo suspende toda característica do objeto sob investigação, o leitor suspende toda atitude prática durante o processo de leitura” (2012, p. 102).

Em contraste, é possível argumentar que a poética de Meschonnic permite superar ambas as lacunas simultaneamente. Desse ponto de vista, torna-se possível dar conta, primeiramente, da singular tensão promovida pelo texto de Beckett entre a abstração na atividade da imaginação e um contundente engajamento do aspecto corporal do processo de leitura. E, nessa mesma linha, de algo que poderíamos caracterizar como operações de *encenação rítmica*:

“Mas entre e é a calma mais breve e jamais duas vezes o mesmo tumulto. Luz e calor permanecem ligados como se fornecidos por uma mesma e única fonte da qual sempre nenhum traço. Sempre no solo, dobrado em três, a cabeça contra o muro em B, a bunda contra a parede em A, os joelhos contra a parede entre C e A, isto é, inscrito no semicírculo ACB, se confundindo com o solo não fosse a longa cabeleira branca incerta, um corpo finalmente de mulher.” (BECKETT, 1972, p. 55).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

O que há de automático e sistemático nessa coreografia quase imóvel dos corpos impregna a própria dinâmica geral, o tecido sensível da cena. Sentimos o calor dos “corpos suados” e das paredes, no mesmo passo em que a própria dinâmica sensível e inteligível através da qual a cena se mostra conduz a percepção sob a forma de uma câmara de ritmos, sensações e imagens, em uma “pulsção” (1972, p. 53) coletiva, porém fora de fase. Bastaria “bater” (palmas, ou estalar os dedos) para pôr os sentidos em uníssono, na tênue materialidade da imaginação: “[...] o cheio por toda parte, isso soa como na imaginação o osso soa” (1972, p. 51). Atingem-se, aqui, efeitos sonoros impactantes, porém igualmente decisiva é a ênfase na instabilidade do intermediário e instável. Qualidades híbridas vêm à tona, como o “som de luz e escuro” ou as “vogais pretas” do texto irmão de *Imagination morte, All strange Away* (BECKETT, 1995, p. 175-181). Se tudo oscila entre a agitação e a “calma”, o “branco” e o “preto”, há um protagonismo de matizes paradoxais como o “cinza febril” (BECKETT, 1972, p. 54) que vai de entremeio.

Entre a “queda” — da luz, do som, da atividade — e o “começo” de sua “subida”, nos movimentamos em “[...] *durações muito diversas*, indo de uma fração de segundo até o que poderia, em outros tempos e lugares, parecer uma eternidade” (1972, p. 52. Ênfase nossa). “*Ritmos sem número*” se encadeiam e desencadeiam, em passagens “*variáveis ao infinito*”, de modo que, ao reentrar pela enésima vez na rotunda, o leitor-espectador encontra “a calma mais breve e *jamais duas vezes o mesmo tumulto*” (1972, p. 55. Ênfases nossas). A manutenção relativa da pontuação convencional permite manter algo de uma respiração discursiva mais embreada, apenas para, de um lado, orquestrar as dinâmicas rítmicas do texto com as dilatações e constrições entre as “quedas” e “subidas”; e de outro, atravessar a frágil unidade do que se apresenta em cena com múltiplas formas de encadeamento rítmico, entre regularidades e irregularidades.

Nas palavras de Enoch Brater, a sobreposição dessas diferentes escalas rítmicas e cênicas faria de *Imagination morte* um “experimento com escalas” em que a “*linguagem se torna um concurso de vontades*” (BRATER, 1994, p. 86. Ênfase nossa). De modo que, desta última e indiretamente muito meschonniciana formulação, podemos passar à afirmação de que a noção de sujeito emperra a análise de Iser. Na verdade, Beckett parece ter projetado as dimensões da rotunda não apenas de modo que não possamos nos imaginar dentro dela, mas de que não caibamos por pouco, o que implica partilhar uma experiência virtual de intenso sofrimento físico. Nesse sentido, Meschonnic permitiria trazer de volta à cena dois aspectos da poética beckettiana que acabam ficando de fora da abordagem de Iser, e que receberão formulações decisivas por Theodor Adorno. Por um lado, vem à tona o diagnóstico dirigido à produção dramática beckettiana dos anos 1950, segundo o qual

“a história é excluída porque ela mesma desidratou o poder da consciência de pensar a história, o poder da rememoração. O drama

CRIAÇÃO & CRÍTICA

queda silencioso e se torna gesto, congelado entre os diálogos. Só o resultado da história aparece — como declínio.” (ADORNO, 1982, p.125).

A este diagnóstico corresponde uma atenção determinante ao estatuto singular da relação entre sujeito e objeto. Pois também a narrativa beckettiana, com sua “dinâmica paradoxal em paralisia”, é marcada tanto por uma perda objetivamente motivada do objeto quanto por seu correlato, o empobrecimento do sujeito” (ADORNO, 1997, p. 30-31).

Além disso, Adorno ressalta uma relação beckettiana com o tempo que atesta um povoamento contundentemente histórico do suposto palco puro do imaginário. Isso na medida em que

“a cultura desfila em parada diante [de Beckett] como os entrelaçamentos dos ornamentos do *Jugendstil* fizeram antes dele, modernismo como a obsolescência do moderno. A linguagem regressiva o demole. Essa objetividade em Beckett oblitera o significado que era a cultura, junto a seus rudimentos.” (ADORNO, 1982, p. 119).

Assim, com Adorno, temos a percepção incontornável de uma operação de descontextualização relativa e estratégica. E, também, a evidenciação de sua relação inextrincável com uma tendência beckettiana crucial à apropriação paródica e subversiva de modos de pensamento do cânone ocidental, com ênfase para os discursos filosóficos, de Berkeley a Geulincx e, sobretudo, deste a Descartes. Ao mesmo tempo, cabe tanto matizar quanto desdobrar a afirmação de Meschonnic de que, na leitura de Beckett, “Adorno continua a falar em termos de ‘conteúdo’, mas rejeitando a ‘mensagem” (2017, p. 326). Matizar, tendo em vista que fazer da obra de Beckett um palco privilegiado para uma compreensão das relações entre ato e material artísticos implica uma noção do trabalho formal que não parece caber totalmente em uma paráfrase tão simplificadora.

E, no entanto, nas formulações do próprio Beckett encontra-se, sob a face do “não conhecedor”, do “não poder [uncanner]” (2011, p. 186-7), um enfrentamento do “empobrecimento do sujeito” que faz da “fidelidade ao fracasso” em “encontrar novas relações entre o que representa e o representado”, “uma nova ocasião”, um “novo termo da relação, de cujo ato, incapaz de agir, obrigado a agir, ele gera um ato expressivo mesmo que de si mesmo” (2011a, p. 181). Assim, não se trata apenas de matizar as afirmações do próprio Beckett, feitas no contexto da discussão dos caminhos da pintura moderna, do ponto de vista da década de 1950, contrastando-as com o largo arco de invenções de formas do sujeito ao longo de sua obra. Mas,

CRIAÇÃO & CRÍTICA

sobretudo, de atentar para a dinâmica de múltiplos níveis da ficção de Beckett e de suas relações transversais com o tempo.

Com Meschonnic, torna-se possível recolocar em cena um dinamismo textual cujos processos enunciativos não cabem totalmente nos limites indicados pelo raciocínio adorniano acerca do drama beckettiano, “limitada por compreender a encenação simplesmente como o componente ilusionista do teatro” (GATTI, 2014, p. 593) e assim reduzindo, por exemplo, as potências performativas de sobredeterminação da dimensão do gesto. Ao mesmo tempo, Meschonnic permite entrever, através da posição de “um modernismo constituído pela apropriação da “obsolescência do moderno”, outros níveis de articulações temporais. Nesse sentido mais do que “obliterar o significado que era a cultura”, a ficção beckettiana final seria marcada pela produção de outros modos de significar nexos entre pensamento, ação artística e ação social. E, no mesmo passo, projeta ecos transtemporais, que passam por relações com outros campos, como as artes visuais, de um trabalho com o sujeito localizado como a espuma do moderno, dele extraindo outros eixos de reverberação.

Em outras palavras, se há, em *Imagination morte*, desautomatização da percepção normal do leitor, há também um funcionamento da *ordem do automatismo* apto a dar corpo a uma condição do sujeito profundamente *histórica*. O automatismo não é propriedade exclusiva dos corpos em cena, mas funcionamento que se faz índice de um estado da vontade artística, ética, social. Basta voltar ao início de *Molloy*, em que a rarefação da situação concreta do narrador é trazida ao leitor “talvez em uma ambulância”, ao que se seguem inúmeras menções à guerra, à invasão do corpo por forças violentas do meio e assim por diante. Afinal, nessa arquitetura textual arquejante, que plasma operações parodicamente esquemáticas do pensamento na opressão física de dois corpos que cheiram à tortura, poderíamos então encontrar a encenação de um sujeito transversalmente histórico. Ao rés do chão dessa cena aparentemente apartada do mundo, encontraríamos uma configuração do sujeito próxima àquela projetada por Beckett sobre o corpo continuamente violado pelo espaço e pelo social em *Sans*, texto marcado pela “situação do refugiado”, em que “ruína, exposição, estado selvagem, estado sem mente, presente e futuro negados e afirmados são as categorias” (BECKETT *apud* KNOWLSON, 1997, p. 564).

De modo que uma dimensão *transsubjetiva* vem à tona de modo mais contundente quando nos deparamos com outra citação inteligentemente estratégica:

“Coloque um espelho diante dos lábios, ele se embaça. Com a mão esquerda cada um segura a perna esquerda um pouco acima do joelho, com a direita o braço esquerdo um pouco acima do cotovelo. Nessa luz agitada, na calma branca tornada tão rara e breve, a inspeção é difícil. Apesar do espelho eles bem passariam por inanimados sem os olhos esquerdos que a intervalos incalculáveis

CRIAÇÃO & CRÍTICA

bruscamente se arregalam e expõem escancarados muito além das possibilidades humanas.” (1972, p. 56).

Extraída da terceira cena do Ato V de *King Lear*, “Coloque um espelho diante dos lábios, ele se embaça” é a fala do rei que sustenta Cordélia morta em seus braços. Assim a figura do sujeito, ecoando outros personagens-“palimpsesto” de Beckett (RABINOVITZ, 1979), se expande de modo a reverberar algo desse rei sem reino, posto fora de si diante de sua tragédia familiar, política e cósmica. Dito de outro modo, ecos transtemporais passam a ressoar entre a imanência desses corpos desfigurados ou quase abstratos e um estado de desnudamento apto a ser pensando em termos biopolíticos (AGAMBEN, 2010), porém de modo que indignância mais extrema possa abrir portas para uma sobreposição de traços de múltiplos sofreadores. Do Lear shakespeariano incapaz de aceitar a morte de Cordélia, Beckett extrai, assim, tanto uma ampliação dos contornos do sujeito posto em cena, quanto um índice do regime cênico que partilha com esses corpos uma condição simultaneamente viva e morta, ausente e presente, atual, virtual e transtemporal.

De fato, entre os múltiplos níveis de agenciamentos entre “som” e “sentido”, entre campos de referências e campos de convenções artísticas, instâncias mediais e nichos de procedimentos heterogêneos, *Imagination morte* faz dos descompassos entre a cena da enunciação, a cena apresentada e as cenas englobantes que falam através destas um teatro de reverberações infinitas. Eis o que escutamos com o final do texto:

“Mais non, la vie s’achève et non, il n’ya rien ailleurs, et plus question de retrouver ce point blanc perdu dans la blancheur, voir s’ils sont restées tranquilles au fort de cet orage, ou dans le noir fermé pour de bon, ou la grande blancheur immuable, et sinon ce qu’ils font.” (1972: p. 57).¹¹

O paradoxo já está elaborado desde o enunciado: “a vida se completa/ tem acabamento e não”. Porém, o paradoxo do texto é simultaneamente arrematado e desdobrado: mesmo após o apagar das luzes do palco da imaginação, a atividade imaginante continua e abre espaço para novas iluminações. Contudo, entre som e sentido, conta menos o que as figuras estariam “fazendo” do que aquilo que o discurso

¹¹ “Mas não, a vida se acaba e não, não há nada em outra parte, e não mais questão de reencontrar esse ponto branco perdido na brancura, ver se permaneceram tranquilos em meio a esta tempestade, ou de outra tempestade pior, ou no preto fechado de vez, ou a grande brancura imutável, e senão o que estão fazendo”.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

ficcional-poético *está fazendo*. O fato sonoro mais contundente é a reiteração da partícula *-on*, que retorna por sete vezes, abrindo mais de uma margem de interpretação. Um primeiro caminho seria prolongar os retornos sonoros como ecos da negação em “*non*”. Por essa via, estaria amplificado o contraste entre o “branco” e o “preto”, reforçado pela repetição menos reiterada do *-eur* do “alhures” e da “brancura”.

Porém, entre o “sim” e o “não”, o concerto momentâneo entre os vetores do “sentido”, da sonoridade, da visualidade e da efetuação cênica do dizer são multiplicados em diversos níveis e direções. Seria possível bifurcar o primeiro caminho e escutar nos retornos em *-on* o som virtual e intermitente dos trovões da “*tempestade*” mencionada? Ou seja, “desta” *tempestade* que irrompe repentinamente no limiar entre a cena e o fora-de-cena, talvez também aquela que atravessa os momentos mais críticos de *King Lear*, encarnando a força trágica e extemporânea impressa na palavra enlouquecida diante do limiar entre vida e morte, lembrando uma réplica exemplar de Lear e sua rubrica estratégica: “Acham que eu vou chorar/ Mas não vou, não vou! (trovão e *tempestade*)” (SHAKESPEARE, 2020, p. 155). Nesse caso, a *enargeia* se encontraria em franco conflito com a negação dos poderes da linguagem. Nos devãos do palco acústico-visual, imaginativo e teatral, a *tempestade* aconteceria e simultaneamente não aconteceria. A magia da linguagem, talvez fazendo eco à insinuação de ecos de um enunciador-prestidigitador¹² à maneira do Próspero de *A tempestade*, simultaneamente feita e desfeita para além do fim das palavras.

Mais que isso, a significância aqui poderia reivindicar algo de um entrelugar entre “prosa” e “poesia”. Algo que ocorre de modo mais declarado, sobretudo entre *Imagination morte* e seu texto irmão *All strange away*, onde comparece o contraste entre *fancy* e *imagination* elaborado por Samuel Taylor Coleridge e ressaltado em seu debate com William Wordsworth. O fato é que no paralelismo sonoro final — *sont/font* — toda a dispersão multidirecional dos vetores da composição encontra um momento de convergência e divergência. Nesse novo arremedo de rima, o que se dá por acabado continua a existir em uma zona de descompassos entre som e sentido e atos e efeitos, ressoando em contratempos ou contraluzes. De modo que, se a convergência dos parâmetros é sobredeterminada pela própria dinâmica de variação, o fim definitivo é sobredeterminado e infinitizado.

O fim pode então ressoar fortemente a conhecida problemática do “fim do poema” abordada por Giorgio Agamben (2002), desenvolvida a partir de uma definição da poesia ancorada na presença do *enjambement*. Se, como afirma o autor, “a poesia não vive senão no contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica” (*idem*: p. 142), o fim do poema, o estabelecimento de uma convergência definitiva entre as duas séries seria

¹² É o que se lê no parágrafo inicial da versão francesa, onde se encontra a expressão “*muscade*”, entre outras possibilidades, associada a um lançar de cartas mais veloz do que a temporalidade do olho do espectador.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

a rigor impossível. No entanto, e em chave abertamente paradoxal, o verso, tendo sua identidade afirmada pela “não coincidência” instituída pelo *enjambement*, seria “irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa” (AGAMBEN: 1999, p. 32). De modo que tal figura encarnaria uma abertura em direção a uma “ideia da prosa”, entendida não como gênero ou modo literário convencional, mas como empuxo à continuação e à hesitação. Em poucas palavras, traria “à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o *essencial hibridismo de todo discurso humano*” (AGAMBEN, 1999, p. 32).

Nesse sentido, o fim de *Imagination morte* encenaria o próprio hibridismo da obra Beckettiana, condensando múltiplos planos que escandem a hesitação prolongada entre o som e o sentido, reverberando infinitamente após a palavra final. Afinal, como sugerido por *Imagination morte*, a posição de Beckett face à dimensão da *historicidade* também se coloca. De modo que, com Meschonnic, ela pode ser situada precisamente nos retornos diferidos encarnados pelo *versus*, por meio dos quais a *versura* encenaria a seu modo uma desmontagem da “metafísica da origem”, tema central de Beckett. A modernidade como uma “atividade”, “uma reescritura do passado pelo presente”, sob a forma “de uma reabertura constante do passado a partir do presente e do futuro” (BOURASSA, 1997, p. 96).

Para terminar de novo: “Variável ao infinito”

No penúltimo capítulo de *Modernidade, modernidade* (2017), Meschonnic encena seu debate com Adorno em torno da leitura de Beckett. Os três aspectos da crítica a Adorno são sintetizados: a associação entre a arte moderna e uma “tendência ao não voluntário absoluto” (ADORNO *apud* MESCHONNIC, 2017, p. 325); a redução da relação beckettiana com a linguagem e o sentido em termos de uma “recusa da hermenêutica”; a localização de Beckett diante de um “paradoxo do mito do novo”, de acordo com o qual o modernismo buscaria o “Novo” como “Outro”, retornando ao “idêntico”, já que implicaria a não identidade, no mesmo passo em que “A verdade do novo” “se situa na ausência de intenção”, “entrando em contradição com a reflexão, o motor do Novo” (ADORNO *apud* MESCHONNIC, 2017, p. 325).¹³ Ao mesmo tempo, é a Adorno, e de modo mais decisivo a Max Horkheimer, que Meschonnic recorre em alguns passos que levam à consideração do estatuto da própria teoria. A articulação de dois pressupostos em comum pode fornecer uma imagem dessa aproximação: se “o sujeito não é o indivíduo, mas a individuação” (MESCHONNIC, 2022a, p. 169), “o estatuto de uma teoria da linguagem, do sujeito e do social” haveria de ser pensado em chave “negativa”, “como teoria crítica: por seu postulado, próprio da Teoria crítica

¹³ Para outras possibilidades e camadas de leitura de Beckett com Adorno, cf. CUNNINGHAM, 2005.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

da Escola de Frankfurt, de que tudo relacionado a um setor do social, aqui a linguagem, implica todo o social” (2022a, p. 160). Em contrapartida, afirma Meschonnic, faltaria à Escola de Frankfurt uma crítica da teoria da linguagem apta a ampliar o alcance dos conceitos de “especificidade e de historicidade dos discursos” mobilizados pela Teoria Crítica (2022a, p. 161).

Assim, usar Beckett para terminar não significa instrumentalizar Beckett. Entre outras razões, pois a poética da opacidade de Beckett impõe resistências a eventuais enquadramentos teóricos unívocos, de modo análogo à própria condução formal do pensamento meschonniciano e adorniano, pautados pela encenação, na e pela linguagem, das zonas de atravessamento e excesso de sentido do pensamento. E, de fato, a ficção final beckettiana parece resistir de modo especialmente pronunciado à estabilização de um lugar poético ancorado em uma dicotomia entre negatividade e pluralidade. Sua poética da subtração, quanto mais se aproxima da ordem da entropia ou de uma redução definitiva do raio de efeitos da ação, extrai tantos mais efeitos de reversão dinâmica e múltipla das possibilidades de agenciamento do discurso. Em outras palavras, a dimensão de *encenação* intrínseca à ficção beckettiana final simultaneamente sobredetermina a possibilidade de leituras “hermenêuticas” e abre em diferentes direções o diferimento de toda especificidade medial, no mesmo passo em que performa, na materialidade equívoca da linguagem, modos de ação de um sujeito simultaneamente petrificado e múltiplo.

Vale, portanto, esboçar o movimento que Meschonnic não realiza, abordando os modos beckettianos de encenar a infinitização do fim. Para Meschonnic, criticar os “esquemas” significa criticar a possibilidade da existência de “abrigo” (2017, p. 297-312). Em Beckett, a negação da possibilidade de “abrigo” ou “refúgio” é figura da recusa da possibilidade existencial, cósmica, moral e epistemológica de estabilização ou salvação. Fala mais alto, no entanto, a possibilidade de encenar os tensionamentos da relação entre o sujeito e essa figura, sobredeterminando simultaneamente seu próprio estatuto figural e os vetores tempo-espaciais de uma chegada até ela. É assim que *Sans* começa, em um começo embaralhado pela operação de remontagem aleatória de frases pré-fabricadas: “Ruínas verdadeiro refúgio enfim em direção ao qual de tão longe por tanto falso” (BECKETT, 192, p. 69). O abrigo é simultaneamente “ruína”, e o tempo da chegada (*enfim*) se sobrepõe ao do direcionamento, ou *sentido*, sempre virtual e inacabado.

Afinal, Meschonnic ajuda duplamente a pensar a historicidade em Beckett. Para ambos, “A modernidade não está no tempo. É um aspecto dentro da arte: o aspecto inacabado das obras” (MESCHONNIC, 2022, p. 105). E, complementando a recorrente caracterização de Beckett como “o último modernista” (CONNOR, 2014), seria necessário lembrar que os “cubos” que povoam *Têtes-mortes* podem ressoar tanto o fascínio dos primeiros artistas minimalistas dos anos 1960 por Beckett quanto ecos oblíquos que remontam a Dante e a Giotto.¹⁴ Algo que implica sair tanto da ideia

¹⁴ Cf. GOLDFEDER, 2024a (no prelo).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

da modernidade como “rejeição do antigo pela rejeição do antigo” quanto do pós-moderno como “retomada do antigo de forma a se ter tudo de uma vez”: “É por isso que a modernidade não é mais a oposição do antigo ao novo, dentro da concepção antiga, mas a faculdade de presença no presente e de transformação indefinida do presente” (2022, p. 105).

E é por isso, também, que Meschonnic pode iluminar Beckett através da superfície do “escrever-morrer” e a partir da dimensão “imprevisível” de uma noção da história, do sujeito e da especificidade que não é “nem vontade, nem escolha, nem recusa” (MESCHONNIC *apud* BOURASSA, 1997, p. 51). Compreensão esta que, em Beckett, não se limita a ilustrar uma noção da historicidade das obras como “uma variável da escritura na história”, mas é também encenada na página plena em que fluxo e silêncio não cessam de fazer ecoar os limiares que os diferem. Afinal, no retorno final de *Bing*, uma última palavra pode encerrar a contraefetuação do enunciado do acabamento, entre a enunciação irônica do inacabamento moderno, o estatuto terminal do sujeito “acabado” e a insinuação da voz à distância que, entre o francês e o inglês, interrompe a comunicação, diz “câmbio” e desliga (“ping over”; *achevé/terminé*):

“Cabeça bola bem alta olhos brancos fixo face velho bing murmúrio último talvez não só um segundo olho raso preto e branco semi-fechado longos cílios suplicando bing silêncio hop *acabado*.” (BECKETT, 1972, p. 65. Ênfase nossa).¹⁵

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua – I*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. “O Fim do Poema”. *Cacto* n.1 (2002): 142-148.

ADORNO, Theodor. “Trying to understand endgame”. *New German Critique*, n. 26, p. 119-150, primavera-outono, 1982.

ADORNO, Theodor. *Aesthetic theory*. Londres/ Nova York: Continuum, 1997.

¹⁵ “Tête boule bien haute yeux blancs fixe face vieux bing murmure dernier peut-être pas seul un seconde oeil embu noir et blanc mi-clos longs cils suppliant bing silence hop achevé”.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

ANDRADE, Fábio de Souza. "Prefácio". In: BECKETT, Samuel. *O despovoador; Mal visto mal dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BECKETT, Samuel. *Têtes-mortes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

BECKETT, Samuel. *Molloy*. 2a ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

BECKETT, Samuel. *Samuel Beckett: the complete short prose – 1929–1989*. Nova York: Grove Press, 1995.

BECKETT, Samuel. *Nowhow on*. Nova York: Grove Press, 1996.

BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2012.

BECKETT, Samuel. *Pour en finir encore et autres foirades*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013.

BECKETT, Samuel. *Comment c'est*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

BECKETT, Samuel. *L'image*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.

BENVENISTE, Émile. "A noção de 'ritmo' em sua expressão linguística". *Problemas de linguística geral I*. Pontes Editores: São Paulo, 2005.

BOURASSA, Lucie. *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1997.

BRATER, Enoch. *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

BRUYN, Ben de. *Wolfgang Iser. A companion*. Berlim: De Gruyter, 2012.

CASELLI, Claudia. *Beckett's Dantes. Intertextuality in the fiction and criticism*. Manchester: Palgrave, 2005. Michigan: University of Michigan Press, 2013.

COHN, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

COHN, Ruby. *A Beckett canon*. Michigan: University of Michigan Press, 2010.

CONNOR, Steven. *Beckett, Modernism and the Material Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

CUNNINGHAM, David. "Asceticism against colour, or modernism, abstraction and the lateness of Beckett". *New Formations* n. 55, pp. 104-119, 2005.

DEGUY, Michel. "JE – TU – IL". RABATÉ, D.; DE SERMET, J.; VADÉ, Y. (orgs.). *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

GATTI, Luciano. "Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama". *Kriterion*, nº 130, p. 577-596, 2014.

GOLDFEDER, André. "El cubo y el azul. Ecos y huecos de poesía en *Sans/Lessness*". *Beckettiana* n. 20, Buenos Aires. 2024 (no prelo).

GOLDFEDER, André. "Dois não cubos. Aproximações a *Sans* a partir de *Le cube et le visage*". *Literatura e sociedade* (número por definir), São Paulo, 2024a (no prelo).

ISER, Wolfgang. *The implied reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.

ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional". In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes: vol. II. 2. ed.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013

LARRUE, Jean-Marc. "Théâtre et intermedialité: une rencontre tardive". *Intermedialités*, Montreal, n. 12, p. 13-29, 2009.

KNOLWSON, James. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MANIGLIER, Patrice. "Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud". *Savoirs et Clinique*. Paris, n. 6, p. 149-160, 2005.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. *Les états de la poétique*. Paris: PUF, 1985.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

MESCHONNIC, Henri.(1985a), “Mallarmé au-delà du silence”. in MALLARMÉ, S. *Écrits sur le livre*. Paris, Éditions de l'Éclat, 1985a.

MESCHONNIC, Henri.*Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MESCHONNIC, Henri.*Linguagem, ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Modernidade, modernidade*. São Paulo: Edusp, 2017.

MESCHONNIC, Henri. “Para sair do pós-moderno”. In: MARTINS, M. S. (org.) *Henri Meschonnic: Ritmo, Historicidade e a Proposta de uma Teoria Crítica da Linguagem*. Campinas: Mercado de Letras, 2022.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, história uma mesma teoria* (excertos). In:

MARTINS, M. S. (org.) *Henri Meschonnic: Ritmo, Historicidade e a Proposta de uma Teoria Crítica da Linguagem*. Campinas: Mercado de Letras, 2022a.

PERLOFF, Marjorie. “The space of a door. Beckett and the poetry of absence”. In: *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

RABINOVITZ, Rubin. “'Molloy' and the archetypal traveller”. *Journal of Beckett Studies*. Endimburgo, n. 5. pp. 25-44, 1979.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Recebido em: 06/11/2023

Aceito em: 15/12/2023