

# SUBJETIVIDADE E DELIMITAÇÕES: O ENSAIO E SUA POÉTICA EM SAMUEL BECKETT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p30-55>

**Lucas Margarit**

Tradução: **Fábio de Souza Andrade**

## RESUMO

A obra ensaística de Samuel Beckett foi publicada por Ruby Cohn como um conjunto de textos sobre diferentes temas relacionados à criação, com múltiplos objetos de estudo e, inclusive, distintos interesses. Esta variedade implicará uma mutabilidade ou uma ruptura com a possibilidade de estabelecer um sistema ideológico firme e estático, o que nos sugere também uma poética da instabilidade. A compilação desta série de textos de caráter reflexivo, crítico e com traços que poderíamos demarcar no gênero “ensaio” apresenta-se a partir de uma classificação temática, na qual o gênero passa ao segundo plano: nela encontraremos cartas, resenhas, ensaios, um fragmento dramático, uma série de diálogos sobre pintores ou fragmentos de narrativa. As questões levantadas nestes textos são as que marcarão uma atitude do escritor frente ao objeto escolhido conformando uma poética que podemos enxergar tanto nos seus textos dramáticos, como nos narrativos e poéticos. Uma atitude que corresponde, neste caso, a um homem de letras que põe em evidência suas dúvidas a partir de pontos de vista diversos sobre a literatura e sua própria escrita.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Disjecta*; poética; metatextualidade; Unwort; leitura.

## RESUMEN

La obra ensayística de Samuel Beckett ha sido publicada por Ruby Cohn como un conjunto de textos acerca de diferentes temas relacionados con la creación, con múltiples objetos de estudio e incluso, con distintos intereses. Esta variedad implicará una mutabilidad o un quiebre con la posibilidad de establecer un sistema ideológico firme y estático, lo cual nos habla también de una poética de la inestabilidad.

La compilación de esta serie de textos de índole reflexiva, crítica y con las características que podríamos enmarcar en el género "ensayo", se presenta a partir de una clasificación temática, donde el género pasa a un segundo plano: allí encontraremos cartas, reseñas, ensayos, un fragmento dramático, una serie de diálogos sobre pintores o fragmentos de narrativa. Los interrogantes planteados en estos textos son los que marcarán una actitud del escritor frente al objeto elegido conformando una poética que podemos ver tanto en sus textos dramáticos, narrativos o poéticos. Una actitud que responde, en este caso, a un hombre de letras que pone en evidencia sus dudas desde puntos de mira disímiles acerca de la literatura y de su escritura.

PALABRAS CLAVE: *Disjecta*; poética; metatextualidad; Unwort; lectura

**T**oda obra ensaística recobre uma zona de subjetividade que a caracteriza, ou seja, o sujeito da enunciação apresenta-se como observador de uma experiência pessoal em relação a seu objeto de reflexão. Este olhar apresenta variações que evidenciam a mutabilidade da percepção e do fenômeno, o que nos indicaria que um dos elementos do gênero “ensaio” reside na falta de limites exatos, na instabilidade dos marcos de reflexão. Em outras palavras, quem escreve um ensaio tem consciência de que oferece um ponto de vista particular ao leitor, algo que não se pretende uma verdade inalterável, mas uma experiência subjetiva que se estende em direção a um objeto posto e escolhido como tema. O objeto se oferece ao ensaísta em sua perspectiva fenomenológica, ou seja, a partir do modo de sua apreensão. Numa carta de Voltaire endereçada ao Conde de Tressan pode-se ler uma defesa de Montaigne que assim diz:

Sustenta seus pensamentos naqueles dos grandes homens da antiguidade, julgando-os, combatendo-os, conversando com eles, com seu leitor, consigo mesmo, sempre original na maneira de apresentar as coisas, sempre cheio de imaginação, sempre pintor; e, o que me agrada, sabe sempre duvidar.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Voltaire, “Carta al Conde de Tressan” (21/08/1746). In: *Páginas amenas de un filósofo*, Buenos Aires: Elevación, 1948, p.91.

Queremos destacar neste fragmento dois elementos assinalados por Voltaire, por um lado, a imaginação, por outro, a dúvida. Estes dois recursos delimitam certos tópicos do ensaio, ainda que não de maneira absoluta, mas conformam a atitude do ensaísta. A imaginação outorga a possibilidade de ver a partir de uma nova perspectiva o objeto de reflexão e a dúvida permite a busca de novos caminhos do pensamento. Voltaire também ressalta a proximidade que há entre o ensaísta e seu objeto, a troca que se produz nessa conversa, conversa íntima e solitária e sempre diferente. Falar de um tema a partir desta perspectiva sempre é falar de si mesmo sob forma “privada e familiar”, como diz Montaigne no prólogo a seus ensaios que intitula “O autor ao leitor”:

Ofereço-o ao conforto particular de meus parentes e amigos, a fim de que, quando eu morrer (o que logo acontecerá), possam nele encontrar alguns dos traços de minha condição e humor, e por tal meio conservem mais inteiro e vivo o conhecimento que de mim tiveram [...] quero apenas mostrar-me do meu modo de ser simples, natural e comum, sem estudo nem artifício, porque sou eu mesmo aquele a quem pinto.<sup>2</sup>

Montaigne, que segundo a tradição dará origem a este gênero literário, já está provendo as características básicas a partir das quais o ensaio arriscará seu próprio caminho e traçará suas modificações. Nesta simplicidade o escritor se encontra com seu objeto e este é o momento em que se estabelece esta conversação, por isso Montaigne nos explica que se trata de uma forma de conservar sua memória (e sua vida) por meio de suas próprias palavras. A intenção é que a lembrança da presença do ensaísta perdure no objetivo tratado, que permaneça sua atitude. Tudo isso nos parece interessante no caso de que trataremos, a obra ensaística de Samuel Beckett, já que acreditamos que, ao tomar

---

<sup>2</sup> Montaigne, *Ensayos*, Paris: Garnier, s/d, p. LXV.

como objeto a obra de Proust, por exemplo, ele não só nos fala de seu objeto de estudo, mas afasta toda objetividade e centraliza sua própria subjetividade como ensaísta oferecendo também chaves de seu modo de ler e, conseqüentemente, chaves de sua própria escrita.

O termo ensaio é extraído da terminologia científica, e refere-se a uma experiência que não se encerra nela própria, que não coloca as explicações como uma meta a ser atingida, que não permite uma atitude conclusiva, daí a ênfase de Montaigne sobre o “diálogo”. Na oposição ao tratado científico apoia-se parte de sua definição ou de sua caracterização, que faz com que seja considerado um gênero híbrido. Assim os compara Eduardo Nicoll:

O ensaio, como o nome indica, é um esboço, uma operação de sondagem. É como um teatro de ideias em que se confundem o ensaio e a estreia. Na ciência, as ideias são ensaiadas em privado, antes da apresentação em público”<sup>3</sup>.

Na introdução de sua *Anatomia da crítica*, Northrop Frye apresenta, não distante da definição de Nicoll, as características que para ele definem o ensaio:

Este livro consiste em ensaios, no sentido original da palavra, de um exercício<sup>4</sup> ou tentativa incompleta, sobre a possibilidade de uma visão sinótica do alcance, da teoria, dos princípios e das técnicas da crítica literária<sup>5</sup>.

Ainda assim, queremos retomar a estrutura de reflexões em cruz que apresenta todo diálogo. Com isso, aceitamos que não seja linear, mas que o ensaio está estruturado por impulsos, às vezes assistemáticos, que emanam do sujeito que redige. Adorno nos diz: “o ensaio precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em grafmentos, uma vez que a própria

---

<sup>3</sup> Nicoll, Eduardo, “Ensayo sobre el ensayo” en *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid: Tecnos, 1961, p. 208.

<sup>4</sup> “Prueba”, antes traduzido como “esboço”. [N.T.]

<sup>5</sup> Frye, N., *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila, 1991, “Introducción polémica” p. 15.

realidade é fragmentada: ele encontra sua unidade ao buscá-las através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada.”<sup>6</sup> Mais uma vez, a união entre a vida e a escrita do ensaio se faz presente nesta adaptação do gênero às condições pessoais. Em suas palavras, o ensaísta busca uma articulação de si mesmo, voltada para um mundo histórico que o compreenda e com ele partilhe certos códigos da experiência particular. No caso de Beckett, estas tentativas parecem remeter a um contínuo ensaiar e um contínuo repensar das mesmas questões em torno da criação.

A eleição do tema do ensaio não pertence ao ensaísta, mas ao modo pelo qual seu objeto de desprende dele. O que caracteriza o ensaio é precisamente a maneira pela qual a escrita aborda este objeto e, portanto, como reformula a natureza de seu tema de estudo. Parece-nos interessante assinalar a caracterização do ensaio antes como uma “operação”<sup>7</sup> que se realiza a partir de uma percepção do mundo do que como um gênero literário indeterminado. Sua indeterminação, aliás, surgiria desta “operação” mesma. O termo operação, por sua vez, alude a uma tarefa, ou seja, a uma ação que está se desenvolvendo no momento mesmo da escrita, e por essa razão em muitos casos o tempo verbal que se emprega é o presente.

Segundo Lukács, “o ensaio fala sempre de algo já formado”, seu objeto já estaria concluído, o que suscita a questão se realmente é necessário redefinir este objeto em um discurso e, em nosso caso particular, em um ensaio. Com isto, o que queremos perguntar é se a natureza do objeto pode realmente ser apreendida -no sentido mais amplo do termo- por um ensaísta ou por qualquer sujeito, através de um conjunto de deliberações e apreciações pessoais. Falar em algo “já formado” coloca uma trivialidade e um engessamento que não remete ao gênero de que estamos tratando, mas a uma comprovação dada e fechada a variações que determinem a constituição de um sujeito capaz de reconstruir este objeto em sua escrita. A postura de Lukács nos remete a uma posição na qual o sujeito estaria subordinado a seu objetivo de estudo, o que estreitaria as possibilidades de inter-

---

<sup>6</sup> Adorno, T.W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003, p.35.

<sup>7</sup> Cf. Marichal, Juan, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid: Alianza, 1984, p.15.

pretações abertas pelo ensaio. Este objeto “já formado”, de resto, estaria reduzindo o sujeito a um mero descritor de uma superfície vazia. Sob esta perspectiva, o ensaio teria a função de reformular e redefinir os limites dados pelo objeto, reavaliar sua natureza e dele apropriar-se em uma nova configuração particular e subjetiva.

Interessa-nos, portanto, ver que impacto tem o escritor em sua abordagem do tema a ser tratado. A subjetividade do ensaísta deve mergulhar na coisa uma vez que ela se apresente diante dele. Sua escolha não está dada pelo tema, senão pela intenção que tem o sujeito, por um lado, de abordá-la ou não, e, por outro, pelo modo por meio do qual a examina.

Talvez se nos possa objetar que insistimos no modo de apropriação, o que não hesitamos em conceder. Interessa-nos, justamente, o modo de apropriação das coisas que se realiza na escritura do ensaio. O “tema” passaria a ocupar um lugar secundário, já que o tema em si no desenvolvimento do gênero é o modo pelo qual uma nova (melhor dito, diferente) perspectiva do mundo emerge a partir de suas palavras.

Retomamos então a ideia de uma subjetividade variável que se opõe a uma objetividade dada e “formada”. O acontecimento, deste modo, não se encontra no mundo, senão na escrita que se apropria das coisas do mundo. Os fatos passam a ser relatos, uma espécie de épica do sujeito, que conforma a descoberta ensaística. O que se revela? Retira-se o véu de um éter impessoal para adotar uma lente individual e distinta. As palavras do ensaísta moldam e reafirmam o mundo que já não pode ser percebido como um universal.

Esta subjetividade traz outros problemas em relação ao limite de gênero. Se pensarmos nos epistolários, por exemplo os de Sêneca e Horácio, cujas cartas são lidas como ensaios e em menor medida como investigações; nos escritos de Spinoza e Descartes, que avaliam, a partir da perspectiva de um sujeito personalizado e íntimo, suas ideias e ideais filosóficos; até mesmo, para retornar ao âmbito literário, nas cartas de Flaubert ou Beckett, que refletem acerca dos próprios escritos e dos escritos de outros como uma forma de apropriação de uma obra que já não lhes pertence; acaso podemos intuir que lidamos aqui com outra forma do gênero ensaístico?

As contínuas respostas e propostas que encontramos nestas missivas, telegramas, cartões postais etc., nos sugerem uma clara instabilidade e mobilidade dos limites do gênero de que estamos tratando. Já não se trata de uma forma determinada, mas de uma atitude do sujeito ante seu objeto, uma operação de apropriação. Talvez a delimitação, neste caso, se deva acima de tudo à brevidade que ambos, tanto cartas como ensaios, partilham por oposição ao tratado, por exemplo.

A diferença pode localizar-se, então, no circuito de circulação e de aproximação do leitor, ou seja, o público e o privado. O que se diz ao leitor ideal? O que se diz àquele leitor determinado pelo remetente? Sem dúvida, isto acarretará variações sobre nossa forma de ler a “escrita ensaística” e sobre a maneira que se concebe esta escrita, desde a forma de um código comum que se imporá na leitura de obras “maiores” (por exemplo, a troca de cartas entre Descartes e Arnauld) até a simplicidade dos textos de Montaigne que sugerem certa complexidade a partir da perspectiva do observador.

A atitude do ensaísta não corresponde a uma busca pela verdade, mas antes à exposição de um modo de pensar e conceber a realidade. Apresenta-se como um pensamento móvel que expõe suas carências e suas descobertas individuais. Nesta concreção se nos oferece a imagem de um objeto que está se realizando no discurso, não de um objeto dado a ser descrito. Voltamos ao começo e repetimos, então, que uma das características que, sim, podemos atribuir ao ensaio é a da *expositio* de seu desenvolvimento, seu “work in progress”. Um ensaio não se conclui, mas pede por sua continuidade numa leitura dialógica, não se propõe como texto acabado, senão exige entrar em circulação. Mas não será esta também uma característica que o coloca numa relação possível com o gênero epistolar?

Voltando ao tema da escrita no âmbito da privacidade, podemos incorporar os diários dos escritores, por exemplo, Cesare Pavese e Virginia Woolf, que em sua estrutura reflexiva têm uma proximidade a mais com o ensaio. Tal como nas cartas, as impressões sobre obras alheias ou textos em processo de criação serão seus objetos primordiais. Importa levar em conta que a estrutura de um diário é *per se* a de um relato de certo processo convertido em uma cronologia, assinalada pelas datas de escrita. O diário privado não se conclui senão pelo seu abandono o com a morte.



Neste *processo* incerto -enquanto em elaboração- se mostra o transcurso da apreensão do objeto, pouco a pouco, paulatina ou surpreendentemente. Não retomo o termo processo por acaso, mas para assinalar que, precisamente enquanto se escreve, se vai concretizando imediatamente o desenvolvimento do cultivo da perspectiva subjetiva. A obra alheia, ou seja, a que pertence a outros, vê-se refletida como um cadáver redivivo, que se deve observar não como algo acabado. A escritura do ensaísta mostra, em relação a sua própria obra, outro processo, um monstro que é preciso depurar, uma massa a qual se deve conferir forma. Em alguns casos, estas anotações privadas aparentariam ser um tipo de caderno de instruções, *carnets de mode d'emploi*.

O ensaísta, tudo considerado, carece de normas. Invade, mas não delimita, sua conquista está para além do âmbito das fronteiras. Não instaura a marca da diferença, mas a da possível semelhança que propicia sua própria subjetividade. Contudo, todo ensaio é subjetivo? Cremos que sim, a marca a um só tempo mais enigmática e eloquente é esta voz que recupera uma subjetividade distinta daquela do leitor, mas que paradoxalmente a compartilha. É por isso que não delimita. Não há um outro, senão um mesmo, seja no momento da escrita, seja no da leitura. Falamos de apropriação, por essa razão dizíamos antes que não há objeto senão na perspectiva do sujeito, de seu modo de apropriação. O único limite que o ensaio se permite é o da indeterminação do sujeito e o corpus cultural e social a que pertence.

Alguns parágrafos acima havíamos assinalado a natureza do ensaio como uma operação realizada pelo escritor através de uma atitude particular no momento de abordagem do tema. Queremos voltar a isso para poder incluir em seu âmbito os subgêneros que vínhamos comentando e que podem ser abordados como obra ensaística (as cartas, os cadernos de notas, os diários privados etc.). Portanto devemos ressaltar a importância do modo sobre a linha divisória dos gêneros. Se o ensaio é um híbrido, por que não incluir nele, enquanto corpus de investigação, escritos que coincidam e tenham pontos em comum? Esta é uma tomada de posição ante o estudo que propomos, já que a dispersão da obra “ensaística” de Beckett reúne, em sua fragmentação e disseminação, uma inerente qualidade poética que se relaciona com o fazer e o tornar-se.

Tomemos agora o outro conceito assinalado no título deste trabalho, *poética*. O que é uma poética? A própria raiz da palavra também está aludindo a um processo e, neste processo, a uma tomada de partido quanto ao uso da linguagem literária. Uma poética, em geral, apresenta-se como um conjunto de regras para a composição. O texto fundador do gênero é a *Poética* de Aristóteles que, no entanto, não é prescritiva, mas descritiva, ou seja, assinala elementos que devem ser levados em consideração no momento da composição, mas apreendidos da perspectiva de um observador externo, neste caso particular, ao drama. Aristóteles colocará as bases de uma reflexão sobre a linguagem que terá consequências ulteriores, seja na tentativa de identificar a criação a suas posições, seja para situá-la em oposição a suas reflexões. No caso aristotélico, a obra apresenta-se como um objeto dado sobre o qual o ensaísta reflete de modo particular; neste trabalho, contudo, tentaremos demarcar certos parâmetros que se repetem nesta reflexão pessoal acerca da criação. O que nos leva a perguntarmo-nos sobre a intenção do ensaísta: teria decidido elaborar um conceito mais geral a partir de sua experiência particular?

Dizíamos que a poética nos fala de um processo criativo, mostra o outro lado da composição literária, ou seja, seu objeto é outro texto já concebido ou em elaboração. Então, podemos afirmar que, ao fim e ao cabo, a finalidade de toda poética é a de refletir sobre a textualidade no plano da criação, no substrato da composição. Uma poética decompõe e desdobra os recursos e o método de conceber um texto, mas reflete também sobre a natureza da matéria linguística. Por esta razão, toda posição pessoal e particular invade a possível generalidade que busca demarcar.

Diante disto, cabe questionar se o conceito mesmo de poética enquanto gênero está dentro das coordenadas que associamos ao ensaio? Pode-se estabelecer uma poética a partir de um conjunto de ensaios delimitados por um corpus? Ainda: seria possível conceber uma poética do ensaio, uma vez que este gênero se distancia de toda convenção e de todo limite?

Este ponto talvez nos abra portas para tentar entender certas semelhanças entre a poética e o ensaio, em ambos os gêneros o que está em jogo é a indeterminação. Por um lado, o ensaio, como dizíamos, é elaborado a partir de um eu que experimenta e esta experiência sensível se mostra, não obstante a aparência

de completude deste eu, como fragmentária por sua própria particularidade ante o objeto. Por outro lado, o objeto da poética é um texto que é em si, pelas características da literatura e em particular da poesia, indeterminado. Quer dizer, não concluído. Os limites materiais podem ser impostos ao escritor pela própria linguagem, mas a delimitação final está posta no campo da leitura e, portanto, é parcial e infinita. O ensaísta ocupa um lugar ambíguo neste caso, é leitor e criador e mimetiza ambos os momentos em seu uso da palavra.

Tanto o ensaio, como a poética se distanciam do discurso acadêmico, ambos se apresentam —hoje em dia— como uma tentativa de reflexão particular distante de qualquer impulso didático e totalizador. Daí que a fragmentação se apresente, às vezes velada nestes gêneros pela presença da primeira pessoa, como motor e como demonstração deste processo incompleto.

Aldous Huxley nos diz no prefácio a seus ensaios: “Os ensaios pertencem a uma espécie literária cuja extrema variabilidade pode ser estudada de maneira mais efetiva dentro de um marco tripolar de referência. Há um polo do pessoal e do autobiográfico; há um polo do objetivo, do fático, do particular-concreto; e há um polo do universal abstrato.”<sup>8</sup> Neste parágrafo, abre três possibilidades de pensar este gênero, três fases que se superpõem sem que nenhuma descarte a outra. Esta simultaneidade é o que logra a subjetividade e a variabilidade a que faz alusão Huxley. Sobretudo, seria preciso insistir nesta última ideia, que se aproxima ao que defendíamos acerca da indeterminação.

Outro dos traços compartilhados por ambos, ensaio e poética, é a ideia de “gênero polimorfo”<sup>9</sup>. Tanto um como outro apresentam variações notáveis quanto à forma de composição, inclusive em relação ao modo de abordar temáticas distintas. Isto nos conduz a pensar, nos dois casos, em textos em contínuo movimento e mutação. Podemos afirmar que em ambos “a atividade pensante interessa mais que a conclusão da prova. O importante é discorrer de um pensamento a outro, modificar o ponto de vista e não se ancorar em alguma opinião”<sup>10</sup>. Por isso, o ensaio surge de forma assistemática, diferentemente da poética que tem, em sua origem e sua imediaticidade *a posteriori*, uma clara perspectiva sistemática. A possibilidade de estabelecer uma poética como ensaio já

<sup>8</sup> Huxley, Aldous, *Collected Essays*, New York: Bantham Books, 1960, “Preface” p.V.

<sup>9</sup> Sánchez Blanco, Francisco, *El ensayo español. El siglo XVIII*, Barcelona: Crítica, 1997, pp.14ss.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.27.

nos fala desta aproximação que ocorre entre dois gêneros reflexivos. A poética, no século XX, reconhece sua falta de limites em um contínuo encadeamento de pontos de vista, de manifestações e de realizações literárias.

Podemos, então, tomar a *Poética* aristotélica como um ensaio? O que dizer da *Carta aos Pisões* de Horácio? Podemos talvez tomá-los como dois tratados de natureza filosófica? Sob esta perspectiva seria preciso incluí-los na segunda opção. No entanto, se pensamos nestes dois exemplos, temos que ter em conta uma diferença fundamental que é justamente a atitude de um e de outro, um filósofo e um poeta. No caso do primeiro, vemos que fala de uma obra que é de domínio público, o drama e mais especificamente, a tragédia; no outro caso, o autor está enquadrando sua reflexão a respeito de sua própria obra literária. Um tenta fixar certas regras que delimitam um conceito universal de obra, outro apresenta uma mudança no olhar particular que se implica na relação entre o poema e a reflexão sobre a própria criação do poema.

Como dissemos no princípio, se o ensaio se caracteriza pela plena consciência de uma subjetividade investida na escrita em relação a um dado objeto, devemos pensar que a *Poética*, como outro gênero reflexivo, também abordará seu tema a partir de uma atitude análoga. Quando, nos ensaios ou nas poéticas, tratar-se de obras de terceiros, o ensaísta será por um lado leitor, mas acima de tudo, este objeto de análise servirá para pensar a natureza de sua própria escrita, de sua própria poética que se deixará recortar naquilo que aborda. Tal objeto será o pano de fundo no qual o ensaísta, o homem de letras, recortará sua própria subjetividade a fim de dar conta daquilo de que quase não se deve falar: de sua própria obra não ensaística. Com isto queremos dizer que o contraste entre o subjetivo e o objetivo servirá à possibilidade de pensar a *ars poetica* como um ensaio e ler o ensaio como uma poética. Cabe ainda esclarecer que, no caso de Beckett, os textos de natureza ensaística fornecerão diretrizes e indicações para que se possa extrair uma poética tanto dos próprios textos apresentados como ensaios como de sua obra não “crítica”.

Outro problema a levar em conta é o discurso metatextual de certas obras literárias, já que de nosso ponto de vista podem ser lido como fragmentos ensaísticos, um romance sobre o romance, por exemplo, o *Tom Jones* de Fielding, não estaria demarcando sua própria poética de composição? A pergunta leva-nos a

mais uma vez pensar a característica híbrida do gênero. E mais, a fragilidade da linha divisória entre poética e ensaio sobre a qual discorreremos. O que nos ajuda a entender a razão pela qual Ruby Cohn em sua antologia de textos ensaísticos de Beckett, editados sob o título de *Disjecta*<sup>11</sup>, inclui fragmentos de seu romance póstumo, publicado na íntegra pela primeira vez em 1922, *Dream of Fair to Middling Women*, e também um esboço dramático, *Human Wishes*. Inclui também cartas e resenhas, com o que estaria também, nesta coletânea, indicando a indeterminação do gênero de que estamos tratando. Outro aspecto que deveríamos considerar no contexto de redação destes textos é que a maioria deles pertence a uma etapa que poderíamos considerar inicial na carreira beckettiana e que, portanto, lançam mão de uma série de recursos típicos deste período de criação: uma linguagem mais complexa, uma evidente tensão entre o Beckett “universitário” e o que havia abandonado a academia, uma série de textos também escritos por necessidade etc.

À medida que formos desenvolvendo o texto, veremos como as tensões entre as diversas posições e ante os diferentes tipos de obras revelam uma coerência no modo pelo qual Beckett concebe sua própria escrita. São também exercícios de reflexão que, evidentemente, recuperam seus interesses por algumas leituras e a maneira pela qual estas podem ter influenciado seu próprio ponto de vista. Isto fica mais claro nos seus ensaios mais extensos como “Dante...Bruno.Vico..Joyce” (1929) ou *Proust* (1931), em que pôde concatenar elementos e ideias de leituras anteriores, sobretudo de suas leituras filosóficas<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Beckett, Samuel, *Disjecta*, London: Calder, 1983. Em português, Beckett, S. *Disjecta: Escritos diversos e um fragmento dramático*. Trad. Fábio de Souza Andrade, Rio de Janeiro: Globo/Biblioteca Azul, 2022. A tradução das citações dos ensaios incluídos em *Disjecta* que se seguem são sempre extraídas deste volume. N.T.

<sup>12</sup> Sobre estes temas escreveram-se inúmeros textos muito interessantes, entre os quais assinalo um dos pioneiros: Cohn, Ruby, “Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett”, em *Criticism: A Quarterly for Literature and Arts*, vol.VI, 1 (Winter, 1964), The Wayne State University Press, depois reimpresso em Esslin, Martin. *A Collection of Criticism Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1965, pp. 169-177. Mais recentes, os trabalhos de Richard Lane (ed.), *Beckett and Philosophy* (2002), Anthony Uhlman, *Samuel Beckett and the Philosophical Image* (2006), ou o de Matthew Feldman and Karim Mamdani (eds.) *Beckett/Philosophy* (2012). Gostaria de destacar mais especificamente os trabalhos de Linda Ben-Zvi sobre Fritz Mauthner e o de David Tucker *Samuel Beckett and Arnold Geulincx: Tracing A Literary Fantasia*. Sobre o cartesianismo e Beckett, pode-se consultar em espanhol o capítulo de minha autoria incluído na compilação de Corona Fernández, Javier y Petrova, Gergena (eds.) *Samuel Beckett: la mostración de lo inefable*, Guanajuato, México, 2015, onde está incluído meu artigo “Samuel Beckett y el pensamiento post-cartesiano: el caso Geulincx”.

Gostaríamos ainda de comentar um ponto já mencionado com respeito ao gênero ensaio em geral, mas que no caso específico de Beckett se faz necessário retomar: a relação entre o público e o privado. A escrita como um exercício de reflexão privada que se projeta para o âmbito público de diferentes maneiras. No caso de seus ensaios mais extensos, é clara a intenção de tornar públicas suas reflexões sobre determinados temas: a obra de Joyce ou a de Proust. O mesmo acontece com as resenhas e com alguns textos publicados em revistas como os “Three Dialogues with Georges Duthuit” que mais tarde seriam publicados em livro. Caso distinto são os fragmentos que Ruby Cohn reúne juntamente com alguns textos editados e que pertencem em primeira instância claramente ao domínio privado, por tratar-se de manuscritos ou cartas. Um dado importante a levar em conta é que a maioria destes textos “privados” são escritos em que Beckett se refere a sua própria obra.

Podemos fazer um desvio e nos darmos conta de que Beckett quando fala de outros autores e artistas está também pensando em sua própria escrita, como quando nota aspectos como a contração na arte em relação à Proust ou quando sustenta a obrigação de dizer no diálogo sobre Tal Coat dos “Three Dialogues with Georges Duthuit”. Além das leituras que possamos relacionar às ideias expressas sobre outros autores e sua própria obra, interessa-nos destacar que Beckett não costumava fazer comentários, nem dar explicações (públicas) sobre seus escritos. Apesar disso, há dois fatores que deveríamos reconsiderar a respeito deste tema: por um lado, a doação que fez nosso autor aos arquivos, sobretudo a da Universidade de Reading; por outro, a autorização de sua publicação em livro sob a edição de Cohn, de maneira fragmentária e dispersa. A editora afirma na introdução:

*Disjecta* is Beckett’s own title for this miscellany of criticism and a dramatic fragment. Unpublished or published obscurely, these pieces have been available only in a few fortunate libraries. It is in generosity to scholars—on the special plea of Dr. James Acheson — that Samuel Beckett now permits the publication of material which he belittles as mere products of friendly obligation or economic

need. Since the volume is compiled for scholars who read several languages, Beckett stipulates that these ‘bits and pieces’ be printed in the language of composition.<sup>13</sup>

Ou seja, encontramos uma passagem entre o privado e o público, uma escolha particular e uma expansão de temas e de referências que faz desta antologia um conjunto singular e que logo mais adiante analisaremos. Interessava-me também ressaltar que a compilação destes “fragmentos” corresponde a um interesse acadêmico, nas palavras do próprio Beckett, poderíamos, contudo, considerar que muitos destes textos vão além desta perspectiva. A contínua referência à “miscelânea” torna visível a pluralidade de aspectos tratados no volume *Disjecta*, variações que nos permitirão apreciar as variadas formas de leitura deste autor e a espessura de quase cinquenta anos de documentos que só agora vêm à tona – pensemos que abre com um texto publicado pela primeira vez em 1929 seguido de textos escritos em 1967 e impressos neste volume em 1983. Há várias circunstâncias que reconfiguram estes textos ao longo de tantos anos, entre as quais o valor que adquiriram em relação a uma obra cada vez mais canônica ou mais estabelecida no campo literário ocidental.

#### *Disjecta membra* ou a disseminação dos gêneros.

A obra ensaística de Samuel Beckett se nos apresenta como um grupo de textos escritos em diferentes épocas, com múltiplos objetos de estudo e, inclusive, com múltiplos interesses. Esta variedade implicará uma mutabilidade ou uma ruptura com a possibilidade de estabelecer um sistema ideológico firme e estático, o que nos ensina também sobre uma poética da instabilidade.

---

<sup>13</sup> Beckett, Samuel, *Disjecta*, London: Calder, 1983, p. 7. [*Disjecta* é o título que o próprio Beckett escolheu para essa miscelânea de crítica e um fragmento dramático. Inéditos ou de publicação obscura, esses textos permaneceram disponíveis até aqui apenas em algumas poucas bibliotecas de sorte. É em respeito aos estudiosos — atendendo a um pedido especial do dr. James Acheson — que Samuel Beckett permite agora a publicação deste material que ele minimiza, qualificando-o como mero produto da obrigação para com amigos ou da necessidade econômica. Uma vez que o volume foi compilado para acadêmicos que leem diversas línguas, Beckett determinou que esses “cacos e fragmentos” fossem impressos em sua língua de composição. In: *Disjecta*, ed. cit., p.13]

Quando Ruby Cohn compila uma série de textos de índole reflexiva, crítica e com as características que poderíamos enquadrar no gênero ensaio, veremos que o faz a partir de uma classificação temática, em que o gênero passa ao segundo plano: ali, encontraremos cartas, resenhas, ensaios, um fragmento dramático, uma série de diálogos sobre pintores ou fragmentos de narrativa. Estes textos estão ordenados sob quatro subtítulos, a saber: I. “Essays on Esthetics”; II. “Words about Writers” (que por sua vez se subdivide em duas seções, uma com textos sobre outros escritores e outra sobre a própria produção); III. “Words about Painters”; e, por último, IV. “Human Wishes”. Entretanto, apesar desta divisão, observamos que várias destas reflexões críticas poderiam trocar de lugar na organização do volume uma vez que podem corresponder a diversas entradas de leitura. Por exemplo, um ensaio como *Three Dialogues* que aparece na terceira seção, bem poderia se encontrar na primeira. Tal ordenamento nos faz pensar sobre esta fronteira entre os textos que vai se diluindo à medida que lemos e dialogamos com eles. Tanto no nível da divisão de gêneros, como no nível dos temas tratados, a linha divisória se desfaz, permitindo a mútua contaminação dos textos. A primeira pergunta que nos sugere esta compilação é o que têm em comum estes textos? Por que os situamos em um nível discursivo similar ao de ensaios publicados individualmente como o *Proust beckettiano*? Um dos motivos que nos interessa examinar é justamente que elementos nos possibilitam esclarecer uma poética, ou seja, uma reflexão sobre a criação literária, em todos eles. Uma atitude que emerge de certa maneira de ler os textos e obras comentados, e inclusive de responder a sua própria criação segundo as exigências de diferentes investigadores.

Conforme afirma Cohn<sup>14</sup>, o título desta compilação foi dado pelo próprio Beckett. Em carta dirigida a Cohn, em 4 de janeiro de 1982, diz Beckett:

OK Calder & Grove since they accept scholarly edition.  
Instead of *Marginalia* I suggest *Disjecta* or *Exuviae*.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.*, p. 7.

<sup>15</sup> Beckett, Samuel, *The Letters of S.B. 1966-1989*, George Craig, Martha DowFehsenfeld et alli (eds.), London: Cambridge University Press, 2016, p. 573. Aquí, faz-se menção expressa à edição acadêmica que Beckett quis ver publicada. Interessante pensar que entre as opções sugeridas por Beckett está a palavra *Exuviae*, relíquias, o que acentuaria ainda mais a distância temporal e qualidade fragmentária destes textos. Por outro lado, *Disjecta*, enfatiza, como veremos, a dispersão.



*Disjecta*; dispersão e separação. Esta palavra, emoldurando um corpus de textos, já está sinalizando certo modo de conceber a ordem reflexiva e crítica. Dá a entender uma descontinuidade no esquema de pensamento, como investidas que se repetem e adotam, em muitos casos, problemáticas similares, como querendo responder, a partir de ângulos diferentes, às mesmas perguntas acerca da palavra ou da natureza da representação. O título, por sua vez, ressalta uma atitude a considerar no momento de responder à busca pela poética, já que esta dispersão também nos ensina sobre a ordem da escrita, o modo de constituição dos textos sob certos parâmetros similares e, sobretudo, de um sistema fragmentário de pensamento e representação. Por isso dissemos anteriormente que a poética também se entrelaça à proposta de pensar uma poética do ensaio junto à ideia do ensaio como poética. Esta última vincula os textos “ensaísticos” e de miscelânea ao teatro, à prosa e à poesia de Beckett.

Estas perguntas são as que marcarão a atitude do escritor ante seu objeto eleito. Uma atitude que corresponde, neste caso, a um homem de letras que coloca em evidência suas dúvidas, bem como a sua ânsia por refletir sobre a literatura e sua escrita a partir de pontos de vista variados.

Cronologicamente, o primeiro trabalho de Beckett com as características próprias a um ensaio é “Dante...Bruno. Vico..Joyce”<sup>16</sup>, publicado em 1929 na revista *transition* n.16/17, e em seguida no volume dedicado à obra em prosa *Finnegans Wake*, de James Joyce, *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*<sup>17</sup>.

Neste primeiro ensaio, encontramos algumas reflexões que dão conta de suas próprias ideias acerca da natureza da escrita. A obra de Joyce é apresentada, sob este aspecto, como uma desculpa para a elaboração de uma ideia inicial sobre a literatura. Uma das ideias mais citadas deste ensaio, por trazer uma posição ideológica sobre o lugar do leitor crítico, é “Literary criticism is not book-keeping”<sup>18</sup>. O que Beckett quer indicar com esta proposição? Em primeiro lugar,

---

<sup>16</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.*, pp. 19 – 33.

<sup>17</sup> Publicado por Silvia Beach em Paris, sob o selo de sua editora Shakespeare & Co. Quando este conjunto de ensaios é publicado, a obra de Joyce circulava fragmentariamente sob o título de *Work in Progress*.

<sup>18</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.*, p.19. [Crítica literária não é contabilidade. *Disjecta*, ed. cit., p. 30]

está se colocando justamente na posição de crítico, ou seja, na posição de quem ocupa um lugar de leitor especial em relação a seu objeto textual. Tem consciência de que está escrevendo uma crítica, mas prosseguindo na leitura, percebemos que este trabalho se afasta do que conhecemos como escrita crítica, entrando em um terreno mais disseminado e fragmentário. Ou seja, seu objeto de estudo se divide em quatro pontos cardeais, e aquele ao qual ele dará mais atenção é Giambattista Vico (1668-1744), a respeito de quem fará uma série de exposições acerca de diferentes temas tratados na segunda parte da *Scienza Nuova*.

Um dos temas abordados neste ensaio, bastante disperso por sinal, é o da cronologia da história de Vico em sua *Scienza Nuova*. Se nos debruçarmos sobre esta questão, veremos que Beckett recupera certa ideia de progressão histórica, que produz uma degradação na existência histórica. Vale a pena acrescentar um motivo que é importante na obra beckettiana a respeito do tema, o da identificação ou equiparação de contrários que toma de Giordano Bruno (1548-1600), especialmente quando se refere à oposição entre os máximos e os mínimos em diferentes categorias. Para o Nolano (cito o ensaio de Beckett):

Maximal speed is a state of rest. The maximum of corruption and the minimum of generation are identical: in principle, corruption is generation.<sup>19</sup>

Obviamente, não escolhemos esta citação por acaso, mas porque serve à introdução de outra ideia que aparece repetidamente na obra de Beckett, uma vez que aqui está o germe da ideia de fracasso enquanto possibilidade de criação, o que subjuga o artista, já que podemos pensar que qualquer possibilidade de criar um texto recairá irremediavelmente na sua própria entropia ou fracasso. O tema não apenas aparecerá em outros ensaios, como *Three Dialogues*, de 1949, por exemplo, mas também será recorrente em sua prosa ou nas obras dramáticas. Se pensarmos no poema “The Vulture”<sup>20</sup>, veremos que também ali se apresenta outro exemplo da

---

<sup>19</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.*, p.21. [A máxima velocidade é um estado de repouso. A máxima corrupção destrutiva e a mínima geração criadora são idênticas: em princípio, corrupção é criação. *Disjecta*, ed. cit., p. 32]

<sup>20</sup> Este poema abre o livro *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935), ver *The Collected Poems of Samuel Beckett*, Seán Lawlor and John Pilling (eds.), London: Faber & Faber, 2012, p.5. [Cf. Samuel Beckett, *Poesia Completa*. Trad. Marcos Siscar e Gabriela Vescovi. Belo Horizonte: Relicário, 2022]

mesma ideia, a analogia do poeta com um abutre que se alimenta de carniça para poder gerar textualidade.

Esta decadência, considerado o tempo em que Joyce escreve, é imputada ao lugar do leitor que não pode compreender *Finnegans Wake*, por não levar em conta uma das primeiras premissas destacadas por Beckett no que diz respeito à obra do amigo: “Here form *is* content, content *is* form”<sup>21</sup>. A frase pode ser lida como uma tomada de partido sobre o que o próprio Beckett acredita conformar o fato literário. A esta ideia, mais adiante, acrescenta: “His writing is not *about* something, *it is that something itself*”<sup>22</sup>, o que remete imediatamente a uma concepção de texto literário autônomo com respeito à realidade. O texto se deixa incorporar não como um espelho da realidade, senão como parte integrante desta.

Outro elemento a levar em conta é a comparação que Beckett faz entre os dois Purgatórios, o de Dante e o de Joyce, como territórios por onde se circula, em um, de maneira ascendente (Dante), e no outro, horizontalmente, sem poder sair da superfície. O primeiro, composto a partir de uma crença religiosa, o outro, a partir de uma total ausência de fé. O que nos interessa assinalar aqui é o fato de que este intermédio entre o Inferno e o Paraíso é o terreno sobre o qual Beckett vai construir e situar vários de seus textos, como por exemplo, *More Pricks than Kicks*, em que encontramos o protagonista chamado Belacqua. Esta problemática colocaria em correspondência várias relações intertextuais. Tanto Dante, quanto Joyce, resgatados por Beckett em sua análise, são importantes hipotextos na obra beckettiana.

Todo este ensaio está construído de modo similar ao da construção de suas primeiras obras, tanto poéticas, como em prosa. Identificamos uma profusa citação de diferentes fontes e vários idiomas (o que, acreditamos, interessava também a Joyce), leituras oblíquas e fragmentárias a partir das quais ele relaciona ideias difusas produzindo um descentramento para se afastar de significados mais absolutos.

Há um claro exibicionismo de um jovem estudante que busca exibir o brilho de suas fontes e seu conhecimento, o mesmo que se passa em sua obra não

---

<sup>21</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.*, p. 27. [Aqui forma é conteúdo, conteúdo é forma. *Disjecta*, ed. cit., p. 41]. Atente-se à ênfase beckettiana no verbo por meio do uso do itálico.

<sup>22</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.*, p. 27. [Sua escrita não *sobre* alguma coisa, *é ela própria essa coisa*. *Disjecta*, ed. cit., p. 41]

ensaística. Beckett lê o texto de Joyce de uma perspectiva que poderíamos denominar “barroca”, no sentido de acumulação e dobras, uma leitura de curvas e volutas. Beckett parece dobrar-se à poética joyceana ao escrever este seu primeiro ensaio, um pedido de seu amigo. Poderíamos dizer que, neste marco inicial da construção de uma poética, vemo-lo ainda preso a certas formas que contêm uma exaltação da linguagem, traço que distingue tanto a obra de Dante como a de Joyce, seja pela criação de idioletos literários em suas obras aqui tratadas, seja pela distância que começa a insinuar suspeitas em relação a sua língua materna. Um dos elementos a destacar na conformação de uma poética beckettiana é certo desapego a conceitos metafísicos em nome de maior atenção a questões de natureza literária e de matéria linguística.

Onde talvez poderíamos compreender mais de perto o início da conformação de uma poética beckettiana seria em seu ensaio *Proust*, de 1931<sup>23</sup>. Na ocasião, Beckett já havia publicado um conto, “Assumption” (1929), e seu longo poema (*W*)*Horoscope*, em 1930, além do ensaio sobre Joyce. Neste novo ensaio, veremos que há uma projeção em direção a novas questões de escrita e de poética, que abarcará mais de perto recursos que encontraram seu caminho em textos posteriores.

Nele, um dos temas mais significativos são as reflexões sobre a memória e o tempo, bem de acordo com o extenso romance proustiano. Para Beckett, os personagens da *Recherche* são vítimas da passagem do Tempo<sup>24</sup>. Na poética beckettiana, o tempo também ocupará um lugar preponderante, as personagens enredadas em sua armadilha e nas mudanças que ele produz: a degradação e a corrupção, tema que acabamos de mencionar a propósito do pensamento de Vico. Mas esta relação não para aqui, correspondendo também a uma ideia de memória que modifica o passado. Afirma Beckett em seu ensaio: “There is no escape from

---

<sup>23</sup> Cf. Harvey, Lawrence E., *Samuel Beckett, Poet & Critic*, New Jersey, Princeton University Press, 1970, pp. 401ss. Nas páginas deste livro pioneiro na análise desta etapa da produção beckettiana, Harvey enumera uma série de pontos em comum entre a obra de Proust e a de Beckett a partir da leitura do ensaio que estamos comentando. Ainda assim, gostaria de assinalar a existência de um livro muitíssimo interessante apesar de escapar a nosso escopo, *Beckett's Proust/Deleuze's Proust*, compilações de ensaios editada por Mary Bryden & Margaret Topping, London: Palgrave, 2009.

<sup>24</sup> Beckett, Samuel, *Proust and Three Dialogues with George Duthuit*, London: John Calder, 1999, p.13.

yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us”<sup>25</sup>. É por essa razão, podemos afirmar, que entra em jogo a identidade lável dos personagens.

Os sujeitos não se reconhecem no passado, em relação a seu presente, a enunciação, assim, se configuraria como uma recordação linguística e não como uma continuidade que pudesse identificá-los ou individualizá-los. Um dos exemplos mais claros disto é a obra para teatro *Krapp's Last Tape [A Última Fita]*, em que o protagonista ao escutar uma série de gravações realizadas em diversos momentos de seu passado, por vezes parece não poder reconhecer a própria voz, como se um outro enunciasse as palavras que hoje soam distantes. Tudo isto sublinha a indeterminação não apenas do sujeito, mas também do sentido que podem ter as palavras, tanto quando foram gravadas, como no momento da sua escuta. O tema da memória também se repete no poema *(W)Horoscope*, no qual Descartes, o personagem que funciona como voz poética, recorda, de forma fragmentária, acontecimentos de sua vida, ou ainda em muitos dos textos em prosa beckettianos, nos quais a própria estrutura nos apresenta não só uma palavra fragmentada, mas também uma memória que entra em tensão com seus fragmentos. Daí que a descontinuidade do texto aluda a esta reconstrução e recuperação – quer dizer, sempre uma modificação— do passado.

Em outro de seus textos, *Company*, um romance publicado no ano de 1980, a voz narrativa nos indica que as palavras chegam a alguém no escuro e aquilo que faz parte do pensamento e, conseqüentemente, da memória, guarda distância do sujeito. Esta distância apresenta uma cisão entre o corpo que jaz na obscuridade e as palavras que a ele chegam, provocando em nós a pergunta que impõe esta situação: a quem pertence este passado? Ou se, pelo contrário, este passado está sendo reconstruído por uma voz no presente da enunciação. Fica claro, portanto, como nos ensaios se colocam certos problemas relacionados à conformação de uma poética, os quais também aparecem como elementos constitutivos de seus demais textos. No ensaio sobre Proust, Beckett diz ainda:

“Consequently for the artist, the only possible hierarchy in the world of objective phenomena is represented by a table

---

<sup>25</sup> Beckett, Samuel, *op.cit.*, p. 13. [“Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado”. In: Samuel Beckett, *Proust*. Trad. de Artur Nestróvski. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.11].

of their respective coefficients of penetration, that is to say, in terms of the subject (another sneer at the realists). The artist has acquired his text: the artisan translated it”<sup>26</sup>

Nesta citação vemos como através da obra do romancista francês, ele está também construindo sua própria poética a partir de um sujeito que enfrenta os elementos de sua percepção. Deste modo, o mundo interior contrapõe-se ao exterior, sublinhando um limite impreciso entre ambos. Beckett, contudo, encarrega-se de deixar clara a impossibilidade de atravessar sem feridas esta linha divisória. Esta ideia de mundo se converterá no tema fundamental de sua escritura; pensemos também, sob esta perspectiva, nos personagens de seus romances como *Murphy* e nos de peças como *Rockaby*, por exemplo.

Voltando a *Proust*, encontramos outra reflexão que se refletirá mais adiante como um recurso na composição e na poética beckettiana. Lá nos diz: “The artistic tendency is not expansive, but a contraction”<sup>27</sup>, o que podemos assimilar a sua obra de duas maneiras. Por um lado, pensar na dobra e no ensimesmamento do sujeito de enunciação, e inclusive de seus personagens; por outro, no que toca à estrutura da obra, isto é, cada vez mais despossuída de linguagem, cada vez mais despojada. Se não há meios de expressão, cada texto poético converte-se em uma tentativa e um fracasso cada vez maior e assim a escrita contrai-se sobre si mesma, só pode aludir às suas próprias palavras, tornando-se uma manifestação metatextual. Por isso, acrescenta mais adiante: “And art is the apotheosis of solitude. There is no communication because there is not vehicles of communication. Even on the rare occasions when word and gesture happen to be valid expressions of the personality that is opposed to them”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Beckett, Samuel, *Proust, op. cit.*, 84, [Disto segue-se que para o artista a única hierarquia possível num mundo de fenômenos objetivos é representada por uma tabela de seus coeficientes respectivos de penetração, isto é, nos termos do sujeito (mais um desacato aos realistas). O artista conquista seu texto: o artesão o traduz. Trad. *op. cit.* p. 90].

<sup>27</sup> Beckett, Samuel, *Proust op.cit.*, p.64. [A tendência artística não é de expansão, mas de contração. Trad. *op. cit.* p. 67s].

<sup>28</sup> Beckett, Samuel, *ibidem*, p.64. [E a arte é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há veículos de comunicação. Mesmo nas raras ocasiões em que ocorrem ser expressões válidas de personalidade, perderão seu significado ao passar pela catarata da personalidade alheia. Trad. *op. cit.* p. 68]

No caso da obra de Beckett como um todo, veremos que se nos apresenta uma certa fragilidade do sujeito, implicando também uma instabilidade do dizer e da reflexão, que se acentuará em seus textos conferindo uma estrutura descontínua aos restos da linguagem. A “despalavra” enquanto uma ordem que aponta para o “menos da linguagem” estabelecerá uma poética fundada sobre o fracasso e sustentada em muitos de seus ensaios. Por outro lado, a ideia dos gêneros ensaísticos também cairá no campo da indeterminação. É esta fronteira “nebulosa”<sup>29</sup> entre os gêneros que gradualmente construirá uma obra sólida em si mesma, tanto conceitual, como formalmente, distanciando-se cada vez mais de possíveis classificações rigorosas.

Um ponto interessante a ser levado em conta quanto à atitude relativa à escrita nestes ensaios lidos como teoria poética é que, na reflexão que Beckett produz em sua obra ensaística sobre a escrita e a criação em geral, não há conselhos, nem exortações, mas uma clara consciência da inadequação como resultado da relação que o poeta estabelece com seu material. Por isso, ele deve desfazer-se desta linguagem até o máximo que lhe permita a mínima expressão. Se outras poéticas justificam seu papel em certa confiança depositada nas palavras, no caso de Beckett, vemos que seu ceticismo perante sua própria obra afasta toda e qualquer possibilidade de estabelecer um padrão poético rígido, tanto em sua criação, como na estrutura desta reflexão teórica ou crítica. Obviamente, deveríamos abrir exceção para o caminho da busca rumo ao menos, rumo à instância de enunciação quase minimalista que nos propõe.

Na carta dirigida a Axel Kaun de 9 de julho de 1937 (a mesma que Ruby Cohn chamou de “Carta Alemã de 1937” nesta reunião de escritos ensaísticos<sup>30</sup>), Beckett comenta a necessidade de desfazer-se dos atributos retóricos de sua língua materna. Como veremos, sua proposta será trocar de língua, o inglês pelo francês,

---

<sup>29</sup> O termo “nebuloso” [borroso] aplicado ao limite entre os gêneros tomo a Laura Cerrato que o adaptou a partir do conceito científico de “lógica nebulosa [borrosa]”.

<sup>30</sup> Numa carta dirigida a Ruby Cohn, de 22 de fevereiro de 1982, Beckett considera a possibilidade de omitir a publicação desta carta. *The Letters of S.B. 1966-1989*, op.cit., p.578. Felizmente, a carta acabou por fazer parte desta compilação, o que possibilitou por muito tempo o acesso à série de comentários que o próprio Beckett faz sobre a natureza da linguagem e sobre a ideia de um “official English” que ali desenvolve.

favorecendo o abandono de um estilo herdado por outro mais inabarcável, retoricamente falando. Nesta carta, pode-se ler:

And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it<sup>31</sup>.

Sua língua, o inglês oficial (nas palavras do próprio Beckett), pedirá por uma violação que se dará a partir do distanciamento decorrente da troca de idioma, adotado o francês. A escrita, assim, perderá a retórica automatizada da língua materna e começará a fluir por outros espaços mais próximos a certa desarticulação da linguagem dada pela repetição e pelo questionamento das formas gramaticais ou pela fragmentação do texto poético, também refletido na fragmentação do discurso ensaístico. Se tomarmos a ideia de que toda retórica estabelece uma norma, vemos que esta desarticulação se afasta da lei e se aproxima de uma instância caótica de enunciação. O escritor, Beckett nos diz nesta carta, deve remover as camadas desta linguagem para ver o que se encontra por trás das palavras, deve rasgar cada véu de significado imposto pelo hábito. Sem dúvida, neste texto, somos apresentados a uma reflexão sobre a própria ideia do uso das palavras. Esta carta, que deve ser tomada como um ensaio, também se apresenta como uma arte poética em certo estágio de sua criação.

Em seus ensaios, Beckett formula e mobiliza em relação a sua escrita a última instância possível na concepção de uma linguagem poética: a impossibilidade, ou retomando as palavras de John Barth, uma *literatura do esgotamento*<sup>32</sup>. Isso também se dá a ver em um dos trabalhos crítico-teóricos mais importantes e interessantes de Beckett (e também dos mais citados para representar sua poética), *Three Dialogues with Georges Duthuit*, publicado primeiramente na revista *transition*, em dezembro de 1949. No diálogo ficcional sobre a pintura de Tal Coat, B (talvez Beckett) nos diz:

---

<sup>31</sup> Beckett, Samuel, *Disjecta*, London: Calder, 1983, p.171. [E mais e mais minha própria língua me parece um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. *Disjecta*, ed. cit., p. 74s]

<sup>32</sup> Barth, John, "Literatura del agotamiento" em Alazraki, Jaime (ed.) *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus, 1976, p.170 y ss.



*“The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.”<sup>33</sup>*

A tensão apresenta-se, assim, entre a negação dos recursos e do desejo e a obrigação de dizer esta negação. Que pode dizer o poeta senão negar a dita possibilidade? A partir do olhar dirigido ao outro, Beckett pôde perceber sua própria impossibilidade que, conhecendo sua obra, podemos interpretar em dois sentidos: por um lado, a possível pergunta acerca do significado daquilo que observa, isto é, uma obra plástica, no caso a dos irmãos van Velde ou Tal Coat, por exemplo.

E por outro lado, as implicações que têm suas leituras filosóficas como meio de explicação daquela experiência que lhe sugere que aquilo que se percebe é errôneo e incerto. Em razão disto, lemos em seus ensaios uma reacomodação de diferentes posturas em relação ao obstáculo que representa toda imposição de linguagem. Talvez por isto, por esta “obrigação” é que sua reflexão ensaística, assim como o resto de sua obra, manifeste-se como um contínuo descentramento e um incessante movimento pendular. Apenas a reflexão sobre aquilo que o distingue enquanto sujeito de enunciação, isto é, as linguagens, funciona como eixo estruturante de sua obra ensaística. No entanto, a dispersão, neste caso, aponta para a repetição das mesmas perguntas e, talvez, de respostas semelhantes.

Uma destas questões é a permanente formulação de inquietudes a respeito de suas palavras, o que nos leva à pergunta: isto é mesmo um ensaio? Como alegar que este conjunto de textos reunidos e dispersos a um só tempo sob o título de *Disjecta* pode ser lido de maneira unívoca? Talvez Beckett, em seu afã por encontrar esta palavra que possa ser dita, procure também estabelecer os limites

---

<sup>33</sup> Beckett, Samuel. *Op.cit.* p. 139. [B. – A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhum poder de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar. *Disjecta*, ed. cit., p. 182s]

daquilo que é pronunciável, e neste intento de delimitar o indeterminado, portanto, encontremo-nos com uma escrita cada vez mais informe, o que reforça o que comentamos sobre as características do gênero ensaístico.

Uma das possíveis abordagens que podemos fazer do conjunto de “ensaios” beckettianos é pensá-los através da poética do ensaio, isto é, de que modo Beckett concebe a possibilidade de refletir sobre diferentes questões para que quase sempre conduzam a uma clara tomada de posição em relação a sua própria escrita.

E por acaso não poderíamos ler “Comment dire” (1989) como uma *Ars Poetica*? Creio que seu último poema, no aspecto de que vimos tratando, coloca mais problemas do que soluções. Se o lemos como uma arte poética, vemos que a reflexão sobre a linguagem se distancia da ideia de ensaio e, portanto, seria preciso re-configurar a noção de ensaio que estamos propondo. Mas também cabe considerar que este poema pode ajudar-nos a moldar uma poética do ensaio, já que nos oferece marcos para elucidar outros pontos de vista, outras maneiras de conceber a palavra literária na reflexão ensaística do próprio Beckett. Este último poema leva ao extremo a pergunta que Beckett esteve se perguntando não apenas durante toda sua obra mais conhecida, mas também ao longo de seus escritos ensaísticos: fragmentários, públicos e privados.

**Lucas Margarit** é Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires, sua tese trata da poesia de Samuel Beckett; realizou seu pós-doutorado sobre a tradução e a autotradução na poesia deste mesmo autor. Ex-bolsista do British Council, UBA Doutorado, FNA. É poeta, professor e investigador na Cátedra de Literatura Inglesa, UBA. Colaborou com numerosas publicações e ofereceu cursos, seminários e conferências tanto na Argentina como no exterior. Seus últimos livros de poesia são *Telesio. Breve tratado sobre el asombro* e *Vestigios de lo que se puede ver*. Entre seus títulos ensaísticos, destacam-se *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, *Leer a Shakespeare: notas sobre la ambigüedad* e *El monólogo mudo. En torno a la obra de Samuel Beckett* (Editorial Atuel). Traduziu e editou obras de William Shakespeare, Sir Philip Sidney, Margaret Cavendish, Henry Neville, W. H. Auden, Samuel Beckett, entre outros. Com o grupo de pesquisa que dirige na UBA publicou três tomos de textos utópicos ingleses (dois volumes com textos do século XVII e um terceiro com Utopias do século XVIII) e Poéticas Inglesas do Renascimento. É membro da Samuel Beckett Society, da Asociación Argentina de Teatro Comparado e da AINCRIT. Seus poemas foram traduzidos para o inglês, o português, o catalão e o italiano, e estão sendo traduzidos para o norueguês.