

UMA ARTE DA NÃO-RELAÇÃO: DA ABSTRAÇÃO MODERNA A *O INOMINÁVEL*, DE SAMUEL BECKETT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p121-142>

Luciano Gatti

RESUMO

Tomando por base um diagnóstico da arte moderna exposto por Beckett em seus ensaios sobre pintura, o artigo pretende mostrar como o problema da representação como relação entre sujeito e objeto foi enfrentado pelo autor em sua produção literária do imediato pós-guerra, em particular no romance *O Inominável*.

PALAVRAS-CHAVE: Samuel Beckett; abstração; modernismo; romance.

ABSTRACT

*Based on a diagnosis of modern art exposed by Beckett in his essays on painting, the article intends to show how the problem of representation understood as relationship between subject and object was faced by the author in his post-war novels, particularly in *The Unnamable*.*

KEYWORDS: Samuel Beckett; abstraction, modernism; novel.

Embora a manifestação de um autor não deva ser necessariamente a última palavra a respeito de sua obra, as preocupações estéticas de Beckett à época do trabalho com a chamada trilogia do pós-guerra (*Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*) ajudam a situar os desafios que ele enfrentava ao esboçar um projeto literário que, sem abrir mão da consideração crítica da tradição empreendida pelo romance modernista das décadas de 10 e 20, busca distanciar-se de seus grandes representantes (Proust e, sobretudo, Joyce). Esse é o projeto que culmina em *O Inominável*, uma fala contínua que se esquivava simultaneamente da determinação da voz narrativa e da representação do mundo exterior. As dúvidas de Beckett sobre seu projeto estético — e que repercutem na tarefa do artista em geral — não se expõem numa reflexão sobre literatura, mas pelo desvio dos caminhos da pintura moderna, em particular o abstracionismo de Bram van Velde, o qual lhe serve de ensejo para esticar a corda do modernismo e apontar na relação problemática entre eu e mundo, entre sujeito e objeto, tanto o esgotamento quanto a continuidade de um projeto moderno. O problema, que ele nomeia de “colapso do objeto”, encontra-se exposto num debate com o crítico de arte francês Georges Duthuit, em particular em duas cartas de março de 1949 e no ensaio *Três Diálogos*

com *Georges Duthuit*, contemporâneo a elas. O debate pode ser lido como continuidade à muito citada “Carta alemã” da década anterior.¹

O debate se inicia na carta de 2 de março com a lembrança de um artigo de 1934 a respeito da “Poesia irlandesa recente”, no qual Beckett já exigia clareza a respeito do “colapso do objeto” (BECKETT, 2022a, p. 96). Segundo seu diagnóstico, extensível para a poesia moderna, o único terreno acessível ao poeta era a “terra-de-ninguém que ele projeta ao redor de si mesmo” (CRAIG et al, 2011, p. 131). À luz de *O Inominável*, a posição do jovem escritor é premonitória, em franca oposição à possibilidade de apreensão do mundo objetivo. Quinze anos mais tarde, diante de van Velde, a dificuldade se traduz numa pintura aprisionada ao fracasso necessário de suas reiteradas tentativas de acessar o objeto. O *impedimento* à representação fornece inclusive o título do ensaio dedicado por Beckett aos irmãos Bram e Geer van Velde: “Pintores do impedimento”. Como bem comentou Mark Nixon (2015, p. 80), a impossibilidade de representação leva Beckett a formular três vias abertas ao pintor moderno: “ou ele ignora o abismo entre sujeito e objeto, ou encontra uma nova relação com o objeto para além da representação, ou então pinta o impedimento em vigor”.² O caminho preferido por Beckett encontra-se bem indicado na opção de Bram van Velde exposta logo na carta seguinte, de 9 de março:

Não é a relação com essa ou aquela forma de se opor a algo que ele recusa, mas o estado de estar em relação enquanto tal, o estado de estar diante de. Estivemos esperando por muito tempo por um artista suficientemente corajoso, que está suficientemente à vontade com os grandes tornados da intuição, para entender que o rompimento com o mundo exterior implica o rompimento com o mundo interior, que não há relações de substituição para as relações ingênuas, que o que é chamado exterior e interior são uma e a mesma

1 Para o contexto artístico da correspondência com Duthuit e dos escritos de Beckett sobre pintura no período, cf. Conor Carville, *Samuel Beckett and the visual arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, especialmente capítulo 6 (“From Bram van Velde to *The Unnamable*”).

2 Seu interesse pelas artes visuais encontra-se bem documentado nas cartas de juventude ao amigo Thomas MacGreevy, publicadas no primeiro volume das cartas, e nos diários de sua viagem pela Alemanha em 1936-7, boa parte dedicada a visitar museus e galerias, como argumenta Mark Nixon em sua reconstituição dos diários alemães. Cf. Mark Nixon. *Samuel Beckett's german diaries 1936-1937*. Londres/Nova York: Continuum, 2011.

coisa. Não estou dizendo que ele não faça nenhuma tentativa de reconectar. O que importa é que ele não consegue. A sua pintura é, se quiser, a impossibilidade de reconexão. Há, se quiser, recusa e recusa a aceitar a recusa (CRAIG et al., 2011, p. 140).

A renúncia às relações corresponde a uma crítica de amplo alcance ao sujeito clássico cartesiano, construído pela oposição à realidade exterior, e diferencia-se de outras reações artísticas ao problema. O acesso inviável ao mundo não redundava, por exemplo, no retorno expressionista à interioridade, que serviria de abrigo ao sujeito. Ao enfatizar a relação, mais que os termos, Beckett indica que o interior tornou-se tão problemático quanto o exterior, pois ambos são determinados por oposição recíproca. Ao ver-se privada da interioridade que a diferencia do mundo das coisas, é a concepção mesma do sujeito cartesiano que entra em colapso. Mas do mundo inacessível e da interioridade esvaziada não resulta necessariamente a demissão absoluta do sujeito com sua conversão em coisa entre coisas, uma situação que Beckett também recusa. Ao negar a relação, o que ele critica é a afirmação de um sujeito por oposição ao objeto, e assim tenta abrir caminho em busca de um novo termo de conexão: “Estou tentando apenas apontar para a possibilidade de uma expressão fora do sistema de relações tido até o presente momento como indispensável a qualquer um que não saiba se contentar com o próprio umbigo” (idem, p. 140-1).

Nos “Três Diálogos”, ele retorna ao tema por meio de três artistas visuais, os pintores Pierre Tal Coat, André Masson e, novamente, Bram van Velde, o verdadeiro divisor de águas. É inevitável alguma estranheza diante do fato de alguém com tanta familiaridade com a história da pintura, como era o seu caso, encontrar justamente em van Velde o ponto de inflexão.³ A abstração informal e o tachismo, aos quais van Velde de alguma maneira se associou, usualmente conservam elementos de lirismo e expressividade, especialmente pelo uso das cores. Embora a escolha não seja óbvia, merecendo uma discussão, abro mão de discutir aqui seus

3 Seu interesse pelas artes visuais encontra-se bem documentado nas cartas de juventude ao amigo Thomas MacGreevy, publicadas no primeiro volume das cartas, e nos diários de sua viagem pela Alemanha em 1936-7, boa parte dedicada a visitar museus e galerias, como argumenta Mark Nixon em sua reconstituição dos diários alemães. Cf. Mark Nixon. *Samuel Beckett's german diaries 1936-1937*. Londres/Nova York: Continuum, 2011.

juízos críticos e me limito aos elementos necessários ao delineamento de seu projeto artístico. Sob esse aspecto, van Velde teria sido o primeiro a de fato enfrentar a situação do objeto desaparecido e da escassez de recursos que dela decorre: “a situação é a daquele que está sem saída, não pode agir, no caso não pode pintar, sendo obrigado a pintar”, situação sem saída porque “não há nada a pintar nem nada com que pintar” (BECKETT, 2022b, p. 186).

O diagnóstico pressupõe uma posição crítica perante a história da pintura europeia, envolvida desde o Renascimento com as “possibilidades expressivas, as de seu veículo, as da humanidade. A premissa subjacente a toda pintura é a de que o domínio do fazedor é o do factível. O muito a expressar, o pouco a expressar, a habilidade de expressar muito, a habilidade de expressar pouco, fundem-se na ansiedade comum de expressar o máximo possível, ou o mais verdadeiramente possível, ou o mais apropriadamente possível, com o melhor da habilidade de cada um” (Idem, p. 187). Por “possibilidades expressivas” Beckett refere-se tanto à habilidade de cada artista em atingir um ideal (“expressar o máximo possível”) quanto a materialização desse ideal em uma história iniciada com a invenção da perspectiva, entendida nos termos da relação entre sujeito e objeto: “uma série de armadilhas para capturar objetos” (Idem, p. 185). Como o arco traçado por Beckett alcança sua própria época, sua crítica vai naturalmente muito além dos pintores fiéis às técnicas renascentistas da perspectiva. O problema dos modernos, no caso, reside no vínculo derradeiro com o ponto fulcral da tradição, a saber, a busca pela apreensão da natureza, da qual a perspectiva seria apenas um momento. É o lhe permite identificar em Tal Coat um compromisso com a tradição que, a despeito do abandono da perspectiva, resulta num “ganho em natureza”: “Por natureza entendo aqui, como o mais ingênuo dos realistas, uma combinação entre aquele que percebe e aquilo que é percebido, não um dado, mas uma experiência” (Idem, p. 181). Como um conjunto de “valores acumulados”, essa experiência alcança qualquer pintura orientada pela relação entre as possibilidades expressivas e algo a ser expresso: “O que precisamos levar em conta em relação aos pintores italianos não é o fato de que pesquisaram o mundo com olhos de empreiteiros, um meio como outro qualquer, mas que jamais se afastaram minimamente do campo do possível, conquanto o tenham ampliado. A única coisa perturbada pelos

revolucionários Tal Coat e Matisse foi uma certa ordem no plano do factível” (Idem, p. 182).

É inevitável associar tais palavras ao modelo do “supremo manipulador do material” atribuído usualmente a Joyce. Pensando no modelo oposto, Beckett ressalta que grandes habilidades técnicas no domínio do objeto poderiam ser até prejudiciais, como para Masson: “as cicatrizes de uma competência que lhe deve ser muito dolorosa” (Idem, p. 183), um artista tão certo quanto Leonardo de que “nem um fragmento se perderá” (Idem, p. 185). Pois o que Beckett cultivava em suas considerações sobre as artes visuais é o “sonho de uma arte que não lamente sua insuperável indigência e seja orgulhosa demais para a farsa do dar e receber” (Idem, p. 185). Caberia a ela reconhecer a impotência na apreensão do real e renunciar ao esforço das artes desde o Renascimento em fazer de qualquer objeto uma ocasião para o artista exercer seu domínio. À luz desse contraste, a história da arte aparece a ele como a história de “suas tentativas de escapar desse sentimento de fracasso, por meio de relações mais autênticas, mais amplas, menos excludentes entre quem representa e o que é representado (...)” (Idem, p. 189-190). Na polêmica armada, não haveria como levar adiante o projeto de submeter o objeto ao domínio do sujeito, reduzido agora a um “automatismo”.

Certamente Beckett não rejeita os grandes feitos da história da arte. Ele insiste, porém, que o período de conquista do objeto esgotou-se, devendo ceder espaço à admissão de seu fracasso. Por isso, insistir na continuidade reverte-se em convenção, um automatismo que não permite avançar, como ele insinua ao falar de Masson: “parece-me impossível que ele jamais venha a fazer algo de diferente daquilo que os melhores, inclusive ele, já fizeram” (Idem, p. 185). Se a observação deixa entrever algum espaço para um progresso na arte, o caminho para “fazer algo de diferente” não é o do avanço sobre o objeto. Não surpreende então o elogio a van Velde por “admitir que ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção (...)” (Idem p. 190). O ponto decisivo das críticas às relações tradicionais entre sujeito e objeto reside em que ousar falhar não resulta de modo algum em paralisia, capitulação ou desistência, mas, muito ao contrário, numa tarefa para o artista, já indicada no imperativo, exposto na carta de 9 de março, de “recusar a recusa à reconexão”. A fidelidade ao fracasso é tanto impossibilidade quanto obrigatoriedade de agir.

Nesses termos, Beckett propõe uma reversão dialética ao fazer do falhar “uma nova ocasião”, um “novo termo da relação”, uma contradição da qual resultaria um “ato expressivo” (Idem, p. 190). Na conhecida formulação do desaparecimento do objeto: “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” (Idem, p. 182-3).

Na década seguinte, especialmente a partir do sucesso teatral de Beckett e sua consolidação como dramaturgo e romancista, esse “nada” seria lido em chave existencialista, paradoxalmente positivado como uma instância metafísica — o absurdo — fértil em explicações a respeito do tempo presente. A despeito dessa vertente da recepção de sua obra, é notável que Beckett recuse qualquer substantivação do “nada”. Ele emprega o termo no contexto da crise dos meios da arte moderna para apreender o mundo, ela mesma uma faceta da crise da relação entre sujeito e objeto, um processo ao qual ele reage com estratégias de redução e subtração. É compreensível, portanto que, enquanto condição para um “novo termo da relação”, o falhar sinalize a busca por novos meios de expressão de um sujeito que tem na consciência do fracasso o único meio de avançar. Ao contrapor ao “nada”, entendido como processo terminal, a “obrigação de expressar”, Beckett formula para si um projeto e coloca sua obra — os romances da trilogia e em particular *O Inominável* — em contraposição a dois projetos modernos de submissão do objeto a uma legalidade subjetiva: o sujeito cartesiano e o realismo artístico. Em um romance como *O Inominável*, em que o mundo exterior se inviabiliza para a instância narrativa, ambos caem por terra.

O Inominável encaminha o projeto de uma arte da não-relação ao enfocar a voz narrativa em esforço de se determinar na ausência do mundo exterior. “Inominável”, ela narra para subsistir, sem cessar, e recorre a suportes transitórios — personagens, duplos de si mesma, vestígios de histórias, restos de si e do mundo — para se assegurar de um mínimo de determinação, invariavelmente destinada a resvalar em nada. Tudo o que possa ter estatuto de objeto está submetido a mesma instabilidade da voz narrativa, ela mesma incerta se é distinta da voz de outros. Em movimento repetitivo, a voz busca se materializar em palavras, e assim, nos termos dos *Diálogos* com Duthuit, construir um novo termo de relação a despeito das relações entre interior e exterior. *O Inominável* pode ser lido como um conjunto de

variações em torno de um tema que carece de determinação, um tema que seria a identidade da voz narrativa, que precisa tematizar a si mesma, colocando-se na terceira pessoa, para continuar a falar e esboçar suportes transitórios e vestígios de mundo que lhe possibilitem um mínimo de determinação. A autoria incerta da voz, cindida entre o esforço de dizer a si mesma e o contraponto de vozes de origem indeterminada, pode ser observado no seguinte trecho:

Esta voz que fala, sabendo-se mentirosa, indiferente ao que diz, velha demais talvez e humilhada demais para poder dizer alguma vez enfim as palavras que a façam parar, sabendo-se inútil, para nada, que não se escuta, atenta ao silêncio que ela rompe, por onde talvez um dia reapareça o longo suspiro claro de advento e de adeus, é uma delas [das coisas que têm importância]? Não farei mais perguntas, não há mais perguntas, não conheço mais nenhuma. Ela sai de mim, ela me preenche, ela clama contra as minhas paredes, ela não é a minha, não posso detê-la, não posso impedi-la, de me dilacerar, de me sacudir, de me assediar. Ela não é a minha, não tenho uma, não tenho voz e devo falar, é tudo o que sei, é em torno disso que é preciso girar, é a propósito disso que é preciso falar, com essa voz que não é a minha, mas que só pode ser a minha, já que só há eu, ou se há outros que não eu, aos quais essa voz poderia pertencer, eles não chegam até mim, não direi mais nada, não sei mais claro (BECKETT, 2009, p. 49)

O trecho condensa muitas das inquietações de um narrador que aspira encontrar numa torrente de palavras uma voz que reconheça como sua, ao mesmo tempo em que desconfia da correspondência entre o que é dito e o que há a dizer. Não é gratuito que Beckett tematize a dissolução da identidade individual como um problema da voz. A redução operada no corpo do inominável fez do registro por escrito (presente nos romances anteriores) uma aporia, uma atividade irrealizável na ausência da mão capaz de manusear lápis e papel. Nem por isso ele caracteriza o

que lemos como o registro de um pensamento à revelia de um suporte material, pois isso implicaria uma recaída idealista, um desvio do problema da linguagem que ele cultivou desde o início de seu trabalho como escritor e de suas leituras de Mauthner. Cabe assim à voz, na sua aceção material, enquanto som repercutindo pelo espaço e atingindo os tímpanos do narrador, resguardar o resto de materialidade corpórea a que o narrador ainda tem direito, e lhe permitir enfrentar o problema incontornável da exteriorização do pensamento em linguagem. Conferir determinação a essa voz é, contudo, uma tarefa tão problemática quanto encontrar um meio de calá-la. O expediente dos duplos — “inventados para explicar não sei mais o quê” (Idem, p. 45) —, presente também em *Molloy e Malone Morre*, torna-se um recurso conveniente para testar a estabilidade transitória da voz, mais próxima agora dos contornos de uma personagem contraposta ao narrador.

É a partir daí que surgem dois grandes movimentos no texto, protagonizados por duplos da voz em suas tentativas de se determinar como personagem, primeiro Mahood, personagem já mutilado, mas que confere algum corpo à voz; e depois Worm, menos determinado que Mahood, uma espécie de ser em gestação, personagem que consiste apenas numa espécie de monte informe que sirva como membrana divisória entre o interior sem interioridade e um exterior sem contornos. Habitando um lugar indiferenciado, figura em embrião, ele oscila entre o nada, redução última a que se submete o narrador, e algo que ainda não é por inteiro, tendo vindo “ao mundo sem nascer, sem viver permanecendo nele, sem esperança de morrer” (Idem, p. 99).

Após o abandono de Worm, a voz, sem esses suportes descartáveis, assume o tom mais especulativo que caracteriza o terço final do romance, do qual surge uma das imagens mais importantes para a caracterização do narrador ou de si mesma, o tímpano.

talvez seja isso que sinto, que há um fora e um dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou a coisa que divide o mundo em dois, de uma parte o fora, da outra o dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não estou nem de um lado nem do outro, estou no meio, sou a divisória, tenho duas faces e

nenhuma espessura, talvez seja isso que eu sinto, me sinto vibrar, sou o tímpano, de um lado é o crânio, do outro o mundo, não sou nem de um nem do outro (Idem, p. 145)

Tão importante quanto a formulação instável do “eu” como um “tímpano” é o processo que a engendra: uma caracterização em princípio externa ao eu, é dita por “eles” e ouvida pelo narrador; primeiro o som externo e depois a sua ressonância interna, como se tivesse dois ouvidos, um externo e outro interno; a formulação é então considerada e apreciada em detalhes, mas logo a seguir descartada, devolvida ao exterior como algo que não lhe diz respeito. A identificação do tímpano não apenas surge desse processo, mas é, ela mesma, a sua descrição, a exteriorização em palavras de algo que é por definição um ponto de passagem entre o interior e o exterior.

Assim como o tímpano é passagem — exteriorização do eu e internalização do mundo — também as vozes serão internas e externas, e a voz própria, uma voz de outros. Mais ainda, na alternância de interioridade e exterioridade, Beckett estaria dando corpo à dissolução dessa relação, tal como ele havia diagnosticado na carta a Duthuit ao colocar a questão do desaparecimento do objeto: “o que é chamado exterior e interior são uma e a mesma coisa” (CRAIG et al., 2011, p. 140). Em sua obra posterior, ao lidar com meios tecnicamente distintos como o teatro, o rádio e a televisão, Beckett encontrará no recurso à voz mecanicamente reproduzida um meio de desenvolver a exterioridade da voz interna que ele descobre aqui em *O Inominável*. A cisão entre a voz em cena e a voz em *off* encontra-se prenunciada na busca por uma voz própria nas palavras que lhe tocam os tímpanos, formulação que condensa a aporia enfrentada por Beckett na constituição de uma experiência individual. Como ele mesmo afirma, próximo ao final de *O Inominável*, em uma passagem das mais significativas, só há eu em palavras:

Estou em palavras, feito de palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, todo o universo está aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, abre-se, deriva, reflui,

flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, onde quer que eu vá me reencontro, me abandono, vou em direção a mim, venho de mim, nada mais que eu, que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem céu onde se dissipar, reencontrando-se para dizer, fugindo-se para dizer, que sou todas elas, as que se unem, as que se deixam, as que se ignoram, e nenhuma outra coisa, sim, toda uma outra coisa, que sou toda, uma outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, nítido, negro, onde nada se mexe, nada fala, e que eu escuto, e que eu ouço, e que eu procuro, como um animal nascido numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos (...) (BECKETT, 2009, p. 149-150)

Como no trecho anteriormente citado sobre o tímpano, o “eu” se diz em meio à exterioridade de palavras que tendem a dissolvê-lo na indiferenciação entre eu e outro, no “todo que é tudo”, no “tudo que é nada” (Idem, p. 152), palavras surgidas em torrente incessante e destinadas, como na litania dos animais enjaulados, à regressão infinita.

Nessa busca de si mesmo, almejando e negando a demarcação de territórios que o diferencie de outras vozes e do espaço circundante, o narrador não tem sucesso em se certificar de sua consciência soberana e é enredado numa espiral infinita e repetitiva de esboços de narrativas. Ele fracassa em “estabelecer com o mínimo grau de precisão o que sou, onde estou, se sou palavras entre palavras, ou se sou silêncio no silêncio, para recordar apenas duas das hipóteses lançadas a esse respeito” (Idem, p. 153). Paródia filosófica da redução cartesiana? Decerto, mas a voz privada de objeto e determinação também luta contra forças contrárias, de caráter organizador, extraídas por Beckett da tradição do romance, da unidade do narrador à fábula. Daí a evocação de formas convencionais de organização da narrativa, convocadas pelo narrador ao listar suas resoluções para recompor a identidade da voz narrativa em primeira pessoa.

Supor especialmente daqui por diante que a coisa dita e a ouvida tenham a mesma procedência, evitando revogar na dúvida a possibilidade de supor o que quer que seja. Situar essa procedência em mim, sem especificar onde, nada de minúcias, tudo sendo preferível à consciência de terceiros e, de uma maneira um pouco mais geral, de um mundo exterior. (...) Tomar-me sem escrúpulos nem consideração, por aquele que existe, de uma maneira qualquer, pouco importa qual, sem minúcias, aquele para quem essa história, por um instante, queria ser a história. Melhor, emprestar-me um corpo. Melhor ainda, arrogar-me um espírito. Falar de um mundo meu, também chamado de interior, sem me estrangular. Não duvidar de mais nada. Não procurar mais nada (Idem, p. 154-5)

A fim de tomar fôlego e se recompor, o narrador recorre ao que a tradição teria a lhe oferecer para lhe ajudar a domar a voz. Reconstituir-se em corpo e espírito, atribuir-se uma interioridade, reapropriar-se das vozes correntes como a sua voz, enfim, recolocar-se no centro de seu mundo e conformar-se com ele. As resoluções, embora renunciem à busca, denunciam um desejo por estabilidade que desaparece tão logo ele deixe de formulá-las. Em certos momentos, ele parece encontrar um solo mais firme, como num esboço de episódio, próximo ao final, em que a oscilação da voz entre o dia e a noite abruptamente cede espaço a um “eles”, pronome ao qual o narrador rapidamente enlaça um fio narrativo: “eles se amam, se casam, para melhor se amarem, mais comodamente, ele vai para a guerra, morre na guerra, ela chora (...)” (Idem, p. 175). A história prossegue com um novo casamento, o retorno do soldado dado como morto, a tristeza e o suicídio do segundo marido, as circunstâncias incertas a respeito desse último episódio etc. São fiapos de história, verbalizados rapidamente em tempo presente, e submetidos à reflexão, como se ele simultaneamente tomasse nota do que lhe vem à mente e se admirasse ou se vangloriasse dos próprios achados: “como estou raciocinando bem essa noite”; “eis aí uma história”. A fonte, como é de se esperar, não tarda a secar,

devolvendo-o ao seu estado de indigência narrativa: “será que é o retorno ao mundo da fábula, não, só um lembrete, para que lamente o que perdi, para que queira de novo estar ali de onde fui banido, infelizmente isso não me lembra nada” (Idem, p. 175-6).

O último sopro de fábula evidencia mais uma vez a redução a estilhaços da desgastada tradição do romance. O que resta é aqui e ali recolhido, mas logo descartado. O narrador não chega a se individualizar nem consegue conferir autoria a palavras que correm à sua revelia; ditas, são imediatamente negadas, num movimento repetitivo, ao quais as vozes se conformam como única estratégia de avançar. Acompanhando um narrador em dissolução, chegamos longe, mas falta ainda um passo no esforço de entender o que está em causa nessa empreitada. E aqui vem a calhar uma suspeita a respeito do que lemos. Pois, por mais instável e indeterminada que seja a voz narrativa, não há como negar constância e firmeza num modo de proceder que não deixa pedra sobre pedra. Desse ângulo, um movimento em princípio aleatório mostra sua direção; a errância desnorteada, que retorna sobre os próprios pés e gira em falso em torno do próprio eixo, revela coerência. Sendo assim, não caberia questionar se tudo não passa de um jogo armado por um narrador com conhecimento de causa e recursos de sobra à mão — Beckett, ele mesmo — para apresentar um tema entre outros, no caso, a dissolução da voz narrativa. Tomando o narrador ao pé da letra, que a certa altura se representa no meio de um espetáculo, sua derrocada poderia ser um artifício orquestrado nos bastidores por uma voz ainda capaz de bem dosar cada uma de suas palavras. Ainda que Beckett tenha criticado Kafka por restringir seu mundo em ruínas ao âmbito da fábula, sem afetar o andamento sereno do narrador, a questão permanece: a narrativa de fato se dissolve, arrastando consigo para o precipício autor e narrador, ou essa dissolução é um feito artístico de um autor capaz de controlar o processo como um todo? Conhecemos a resposta de Beckett: ao contrário de Joyce, um “supremo manipulador do material”, ele tomava o partido da impotência, da ignorância; e, ao contrário de Kafka, cujo herói tem uma “coerência de intenções”, o seu está “caindo aos pedaços” (BECKETT, 2001, p. 186). Mas seria esse projeto uma escolha entre outras opções, aquela que lhe permitiria desenvolver a própria voz, ou resultou de um processo objetivo que se impôs empobrecendo sua voz sem lhe oferecer alternativas? Em outras palavras, a prosa

de *O Inominável* resulta de uma estratégia formulada com conhecimento de causa ou deriva da experiência da impotência confrontada por Beckett ao tentar colocar-se como autor? Talvez de ambas, mas a diferença não é apenas de grau.

Como Beckett defendeu que sua posição como autor não divergia da precariedade de seus narradores, a gênese de *O Inominável* ajuda a encaminhar a questão. Ainda nos estágios iniciais de trabalho, em julho de 1949, ele declarou a Duthuit que já havia escrito a conclusão do romance, antecipando o termo final de seu projeto.

Eu trabalhei um pouco. Cada vez que começo, ele vem com muita facilidade, mas reluto em começar, mais do que nunca. Fiz algo que nunca me ocorreu fazer: escrevi a última página do livro em que trabalho, embora eu ainda esteja na trigésima. Não estou orgulhoso de mim mesmo. Mas já há pouca dúvida a respeito do que foi feito, quaisquer que sejam as tortuosidades que me separam dele, e a respeito das quais eu não tenho mais que vagas ideias (CRAIG et al., 2011, p. 160)

Por que Beckett não se sentia orgulhoso de seu feito? Ao examinar os manuscritos do romance, Dirk van Hulle e Shane Weller encontram uma resposta plausível numa passagem sobre Balzac escrita muitos anos antes, em *Dream of Fair to Middling Woman*, o projeto abandonado de seu primeiro romance: “Ele é o mestre absoluto de seu material, ele pode fazer o que quiser com ele, ele pode prever e calcular suas mínimas vicissitudes, ele pode escrever o final do livro antes de ter terminado o primeiro parágrafo” (Apud HULLE; WELLER, 2014, P. 123). O “mestre de seu material”: Beckett referia-se a Joyce com termos semelhantes e sabia muito bem que um autor em particular, um outro mestre, Proust, havia de fato escrito simultaneamente o início e o fim da *Recherche*, para então trabalhar infinitamente entre as margens da obra, afastando-as progressivamente uma da outra, com “uma máquina romanesca capaz de se desenvolver ao infinito” (BRUN,

2007, p. 94).⁴ Segundo as declarações de Beckett, seus próprios romances conferiam forma literária ao projeto oposto ao do “mestre absoluto”: “Numa obra como a minha não sou o senhor do meu material. (...) Acho que hoje em dia aquele que presta a mínima atenção à sua própria experiência descobre a experiência daquele que não tem como conhecer, não tem como poder” (BECKETT, 2001, p. 186-7).

A análise dos manuscritos de *O Inominável* realizada por Hulle e Weller traz evidências de que formulações como essa de fato descreviam seu processo de trabalho. A respeito da “última página” mencionada a Duthuit, eles sustentam que ela não era, de forma alguma, a última do manuscrito, concluído meses depois da carta, e nem se tornou a última do livro. Na realidade, o processo de escrita levou Beckett a conceber um novo final, incorporando o primeiro esboço de conclusão ao corpo do texto. O trecho em questão encontra-se no último quarto do romance e pertence, pela alusão ao fim próximo, ao seu universo temático: “Talvez tenha dito o que era preciso dizer, o que me dá direito de calar, de não mais escutar, não mais ouvir, sem sabê-lo” (BECKETT, 2009, p. 159). O manuscrito, dizem Hulle e Weller, não permite delimitar o que Beckett de fato sabia a respeito do desenvolvimento do livro. Embora ele tenha escrito uma “última página” num estágio inicial, ele precisou ao menos de vinte páginas para chegar a ela. Em relação ao modelo proustiano, Beckett dele se aproxima à medida que a última página lhe permitiria preencher o miolo com “tortuosidades” [*tortillements*], embora, como confessa a Duthuit, ele não tivesse uma noção clara do que essas seriam. O resultado, contudo, difere de Proust, pois um novo final acabou sendo escrito. Além disso, o teor mesmo da passagem é revelador do processo. As “tortuosidades” indicavam que ele girava em torno de um ponto. “No centro dessas tortuosidades, há um narrador que nota que, ‘qualquer que seja a coisa a ser dita’, ele pode tê-la dito sem saber ou pode nunca dizê-la, mas, independentemente do que ele diga, o resultado será o mesmo e ‘ele nunca se calará, nunca terá paz’” (HULLE; WELLER, 2014, p. 126).

Tem-se aqui, no material de arquivo, um argumento contra o modelo do “senhor do material”, pois a elaboração de novo final evidencia que Beckett não tinha de fato o mesmo controle do processo que ele atribuía a autores como Balzac,

4 Brun toma como mote a carta de Proust a Geneviève Straus de agosto de 1909: “Je viens de commencer – et de finir – tout un long livre”.

Proust e Joyce. Mas há também um segundo argumento, talvez mais importante, pois estreitamente associado ao teor mesmo do que Beckett pensou como final para o livro. A incorporação da “última página” ao miolo, com a escrita de um novo final com teor semelhante, evidencia que, em *O Inominável*, o chamado *desfecho* de fato não passa de mais uma “*tortuosidade*”. No lugar de um verdadeiro desenlace, capaz conferir com o ponto final unidade ao conjunto, mais um “giro em torno do mesmo ponto”. Daí a contiguidade entre a gênese do livro e as considerações do narrador: “Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por aporia pura ou melhor por afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas, ou mais cedo ou mais tarde” (BECKETT, 2009, p. 29). Faz sentido, portanto, a observação dos comentadores: “o texto final deveria ser transparente a respeito de sua gênese” (HULLE; WELLER, 2014, P. 28). O movimento de afirmações e negações reproduz no texto final as hesitações, incertezas e alterações inerentes ao processo compositivo.

Beckett não formulou de uma tacada esse peculiar entrelaçamento de autor e narrador, mas se aproximou dele aos poucos, pelo progressivo afastamento de um modelo literário que tem em Proust uma realização exemplar. Na *Recherche*, ainda é nítida a distinção entre a experiência vivida do herói e a confecção posterior da obra. É dessa distinção, aliás, que surge a tarefa literária de iluminar retrospectivamente com algum sentido a vida pregressa do herói. Do ponto de vista da gênese do romance, essa vida, o tempo perdido, é o material a ser desdobrado pelo narrador a partir daquele instante, evocado tanto no início como no fim do romance, em que o término da trajetória do herói coincide com o início do trabalho do narrador. Por manter a distinção entre herói e narrador, *Molloy* é o mais próximo da arquitetura da *Recherche*. Logo no início o leitor poderá notar que Molloy se ocupará de narrar como ele chegou ao quarto de sua mãe, onde ele se encontra escrevendo. A diferença em relação a Proust, contudo, não tarda a aparecer. Ela desponta na constatação de que a escrita não traz nenhuma descoberta significativa a respeito da vida vivida: “Digo isso agora, mas no fundo que sei disso agora, daquela época, agora que chove sobre mim o granizo de palavras congeladas de sentido e que o mundo morre também, toscamente, torpemente nomeado? Sei o que sabem as palavras e as coisas mortas e isso dá uma pequena soma bonitinha, com um começo, um meio e um fim, como nas frases

bem construídas e na longa sonata dos cadáveres” (BECKETT, 2007, 54).⁵ Além disso, a escrita também não é ordenada segundo o desenvolvimento sentimental ou intelectual do herói. Em Proust, por mais que haja entrecruzamentos temporais, que permitem ao narrador interpretar o passado e desestabilizar a ordenação cronológica do tempo, ainda encontramos a trajetória biográfica de um herói, apresentada da infância à maturidade.

Malone Morre vai mais longe ao encurtar a distância entre o “eu” da experiência passada e o “eu” que escreve. Malone se encontra num cômodo fechado e se ocupará da escrita — da descrição de seu estado presente à invenção de personagens e situações — enquanto espera pela morte. Ele não realiza o trabalho de um narrador que escreve a respeito da experiência vivida, de modo a organizá-la e extrair dela algum sentido. O que lemos também não é um fluxo de consciência, cujas associações livres tentariam ser (re-)produzidas pelo autor, como em *Ulysses* de Joyce ou *Mrs. Dalloway* e *Ao Farol* de Virginia Woolf. *Malone Morre* está mais próximo de um processo de registro contínuo, em que o andamento e a organização do pensamento estão sujeitos à forma escrita. *Malone Morre* libera o narrador da recapitulação do passado, mas ainda se associa aos suportes materiais de um indivíduo envolvido com lápis e caderno. Essa situação, aliás, é que lhe serve de ensejo para discorrer a respeito da atividade de escrever. Dorrit Cohn, em seu estudo sobre a apresentação da consciência na primeira pessoa, notou com razão que o registro escrito implica uma seleção de materiais ausente do monólogo interior:

Os porta-vozes desses discursos durativos recitam com deliberação, visando amplas investigações de seu status quo. Mesmo que não consigam sempre, eles tentam reprimir pensamentos aleatórios que possam perturbar seus inventários compulsivamente sistemáticos. O que Malone diz de si mesmo se aplica a todos: “Eu disse que só digo uma pequena proporção das coisas que me vem a mente? Eu devo ter dito. Eu escolho aquelas que parecem de algum jeito mais afinadas”. Essa tendência de escolher é o que diferencia esses

5 Essa diferença de *Molloy* em relação a Proust foi assinalada por Dorrit Cohn. *Transparent minds. Narrative modes of presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 153.

discursos dos pensamentos ostensivamente não peneirados dos monologistas. Ela constrói uma ordem que pode ser considerada uma espécie de contrapartida sincrônica à ordem diacrônica da narração autobiográfica (COHN, 1978, p. 194)

O Inominável se diferencia de *Molloy* e *Malone Morre* por suspender a organização da voz narrativa pela escrita. Se o narrador por vezes chega a referir-se ao ato de escrever, ele também se descreve como um ser mutilado cujo corpo não sustenta mais tal possibilidade, o que gera incerteza a respeito do registro das palavras que lemos. Na ausência da materialidade do corpo inteiro, resquício de estabilidade para o processo narrativo, elimina-se a figuração de uma situação literária originária, dada pela reconstituição do processo de escrita no interior do texto (Cf. COHN, 1978, p. 177). No confronto da escrita com o desaparecimento do corpo, *O Inominável* tensiona ao máximo a tendência à desagregação implicada na voz desencarnada com os vestígios codificados do material literário. Assim, nesses momentos em que a voz se autonomiza em relação à escrita e passa a escorrer por restos de corpos e vozes de outros, as suas questões — como narrar? como falar de si e do mundo? — ainda estão mais próximas do universo de um narrador às voltas com a escrita do que da livre associação de ideias na mente de alguém.

Dado o inacabamento necessário de uma voz que pretende ir além do termo final da obra, as últimas palavras — “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185) — têm algo de arbitrário, o que também diferencia *O Inominável* dos romances exemplares para seu autor. A *Recherche* de Proust ainda dispunha de uma conclusão na convergência de herói e narrador que evidenciava os dois movimentos que organizam o romance como um todo. *Ulisses*, de Joyce, por sua vez, concluía com o transcurso de um único dia, como se o último episódio fosse também o último grão da ampulheta daquele 16 de junho de 1904 em Dublin. O inacabamento pretendido pela voz narrativa de *O Inominável* rejeita tais desfechos. Num romance como esse, não há lugar para a palavra final, uma vez que, como já foi dito, a “última página” seria um rodeio a mais do narrador — uma tortuosidade — em torno do mesmo eixo. Nesse sentido, Beckett não apenas não tinha um traçado prévio de seu percurso à mão, como também a noção mesma de

um tal programa é estranha à dicção repetitiva do livro. É o que permite afirmar que coroar a unidade da obra com um desfecho seria a representação maior do modelo do autor soberano. A impotência aludida por Beckett diz respeito, nesse contexto, à impossibilidade de encontrar um final satisfatório.

Nesses termos, o fim assemelha-se a um corte abrupto operado pelo autor, por Beckett, que contraria o narrador, interrompendo seus circunlóquios intermináveis e resolvendo a partir de uma posição externa uma questão insolúvel da perspectiva interna do romance. Ocorre que essa distinção entre autor e narrador, entre o interior e o exterior do livro, também foi severamente afetada pela redução dos procedimentos do romance, como sua gênese mesma evidencia. Ao comparar o livro com os manuscritos, Hulle e Weller descobrem, por exemplo, que uma declaração do narrador — “eu não farei mais pausas” — foi de fato feita imediatamente após uma interrupção do trabalho por Beckett (cf. HULLE; WELLER, 2014, p. 115). É uma manifestação do narrador, sem dúvida, mas também uma inserção do autor a respeito da composição. A intervenção do tempo da escrita no tempo da narrativa é um indício de que a voz do narrador acompanha a escrita do autor. É o que nos leva ao último aspecto a ser considerado.

A voz do narrador, além de se confundir com a de suas criaturas e sofrer com a indeterminação da voz de outros, também confunde-se com a voz de Beckett. Pois como compreender a referência constante à galeria de protagonistas beckettianos — essas criaturas que orbitam ao redor do narrador e são acusados de procrastinar o momento final de falar de si para então silenciar? “Esses Murphys, Molloyes e outros Malones, não me fazem de bobo. Fizeram-me perder meu tempo, desperdiçar meu trabalho, ao me permitirem falar deles, quando era preciso falar só de mim, a fim de poder calar-me” (BECKETT, 2009, p. 44). A referência a dados em princípio externos ao universo do romance, atestada aqui pela trajetória literária de seu autor, já aparecia de maneira pontual em *Malone Morre*. O mesmo ocorria na *Recherche*, nas ocasiões em que o narrador toma seu nome — Marcel — emprestado do autor do livro. Nesses dois romances, são casos pontuais de rompimento da aparência estética, mas em *O Inominável* a conjunção de autor e narrador é constitutiva da indeterminação da voz narrativa. O romance interioriza essa conjunção numa espécie de aparência de segundo grau, reiteradamente colocada em xeque. Pois, nesse aspecto, se Beckett interfere na

dinâmica interna do livro, suas criações literárias também são capturadas pelo narrador e submetidas ao movimento das vozes internas ao romance. De resto, nos romances anteriores, os narradores que se retratam escrevendo, como Molloy, Moran ou Malone, também não são o autor em sua figura biográfica. Mesmo que uma biografia minuciosa como a de Knowlson permita rastrear dados biográficos na composição de certos episódios, Beckett não compartilha com a autoficção contemporânea da estratégia de ficcionalizar a própria biografia, nem faz da obra a ocasião para uma escrita de si, uma “autografia”.⁶ Em última instância, tais estratégias, pela referência biográfica, devolvem ao narrador o chão firme da estabilidade perdida. Intencionalmente ou não, criam-se então canais de passagem entre o autor ficcionalizado na redoma interna do romance e as suas manifestações públicas.

Beckett, por sua vez, molda sua voz na indisponibilidade de um terreno firme. Ele escreve em condições em que não apenas a manifestação explícita do autor, tal como as opiniões de um moralista típico do romance do século XVIII, caiu em descrédito, mas também a constituição de um universo ficcional autônomo, em que as posições individuais aparecem pela mediação do nexos interno à forma. Mesmo a solução do romance reflexivo, que desconfia da aparência estética e da organização do tempo pautado pela ação exterior, voltando-se para o mundo refletido em momentos privilegiados da subjetividade, também lhe parece insustentável, pois suspeita da coerência e identidade dessa vida interior. Ele assume então uma posição francamente solipsista, em que a subjetividade carece de acesso ao mundo e, conseqüentemente, de determinação satisfatória para si mesmo, tendo assim que se refazer a cada vez que busca se exteriorizar por meio da linguagem. Daí o caráter altamente repetitivo da linguagem, cujas diferenças bem demarcadas entre sujeito e objeto tendem a se dissolver na frase mesma: “nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante” (BECKETT, 2001, p. 186). Nesse âmbito, o tempo não mais se acumula, mas se desagrega em instantes isolados: “quando não se sabe mais o que dizer fala-se do tempo, dos segundos, há quem os some uns aos outros para se fazer uma vida, eu,

6 Sobre a autoficção, termo cunhado por Serge Doubrovsky, cf. as coletâneas organizadas por Ana Casas (org.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012; e Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2012. Em relação à autografia, cf. o estudo de H. Porter Abbott. *Beckett writing Beckett. The Author in the Autograph*. Ithaca, Cornell University Press, 1996.

eu não consigo, cada um é o primeiro, não, o segundo, ou o terceiro, tenho três segundos, e ainda assim, nem todo dia”. (BECKETT, 2009, p. 161)

É nesse movimento que Beckett internaliza no romance a voz do autor, empregando-a como mais um duplo no intuito de potencializar a indeterminação da voz narrativa. A dinâmica interna da obra absorve e arrasta consigo as instâncias externas a ela, algo que ele realizará também em outros meios, do teatro à televisão. Inversamente, ao voltar-se sobre si, cortando relações com o mundo, é o narrador que descobre em seu interior vestígios de exterioridade, restos de mundo, das criações passadas do autor às suas marcações no texto. Dessa perspectiva, o fim do romance, em que a voz é suspensa após enunciar mais uma de suas resoluções de ir adiante, não é simplesmente uma intervenção externa do autor, mas a exposição mesma da dissolução de fronteiras entre o interior e o exterior da obra, em que a voz narrativa, ao encontrar em si a voz do autor, também alude ao registro escrito que lhe escapa, ao avanço e à interrupção na página em branco, único dado material para construir e mensurar a distância entre dois momentos de seu avanço. Pois, nos termos da carta a Duthuit, Beckett alcança um sujeito no limite da indistinção do objeto, para o qual “exterior e interior são uma e a mesma coisa” (CRAIG et al, 2011, p. 140). A experiência do grau zero de determinação é o seu encaminhamento para o que ele detectou na linguagem de *Finnegan’s Wake* — não é sobre alguma coisa, mas é a própria coisa — e tomaria em causa própria ao se declarar incapaz de escrever sobre algo (CRAIG et al, 2011, p. 141). Nesses termos, *O Inominável*, longe de representar um universo fechado protagonizado por uma voz em busca de si mesma, um universo que poderia ser outro a critério do autor, é, ele mesmo, o esforço de uma voz por constituir-se simultaneamente como autora e narradora a cada palavra mal dita.

REFERÊNCIAS

- ABOTT, H. Porter. *Beckett writing Beckett. The Author in the Autograph*. Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- ANDRADE, Fábio e Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT. “Entrevista a Israel Shenker de 5.5.1956”. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Molloy*. Tradução e prefácio de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

_____. “Poesia irlandesa recente”. In: *Disjecta. Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022a.

_____. “Três diálogos”. In: *Disjecta. Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022b.

CASAS, Ana (org.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012;

COHN, Dorrit. *Transparent minds. Narrative modes of presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978

CARVILLE, Conor. *Samuel Beckett and the visual arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

CRAIG, Georg; FEHSENFELD, Martha; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois (eds.). *The letters of Samuel Beckett. Volume 2: 1941-1956*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

HULLE, Dirk van; WELLER, Shane. *The making of Samuel Beckett's L'Innommable/The Unnamable*, Bruxelas: University Press Antwerp / London, Bloomsbury, 2014.

NIXON, Mark. *Samuel Beckett's german diaries 1936-1937*. Londres/Nova York: Continuum, 2011.

_____. “Ruptures of the Visual: Beckett as Critic and Poet”. In HULLE, Dirk van (ed.). *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

WAGNER-Egelhaaf, Martina (ed.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2012.

Luciano Gatti é professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). É autor de *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno* (Loyola, 2009); *A peça de aprendizagem. Heiner Müller e o modelo brechtiano* (Edusp/Fapesp, 2015); e *Velhos Hábitos* (7Letras, 2021).
Email: lfgatti@gmail.com